

ISBN 978-3-206-66562-8 (trykt udg.)
ISBN 978-3-206-66563-5 (elektronisk udg.)
ISSN 1503-8181 (trykt udg.)
ISSN 2703-8284 (online udg.)

Doktoravhandling ved NTNU, 2021:180

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Avhandling for graden
philosophiae doctor
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



NTNU



Doktoravhandling ved NTNU, 2021:180

Stian Westerhus

The Shape of Concerts to Come

Stian Westerhus

The Shape of Concerts to Come

Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, januar 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Avhandling for graden philosophiae doctor

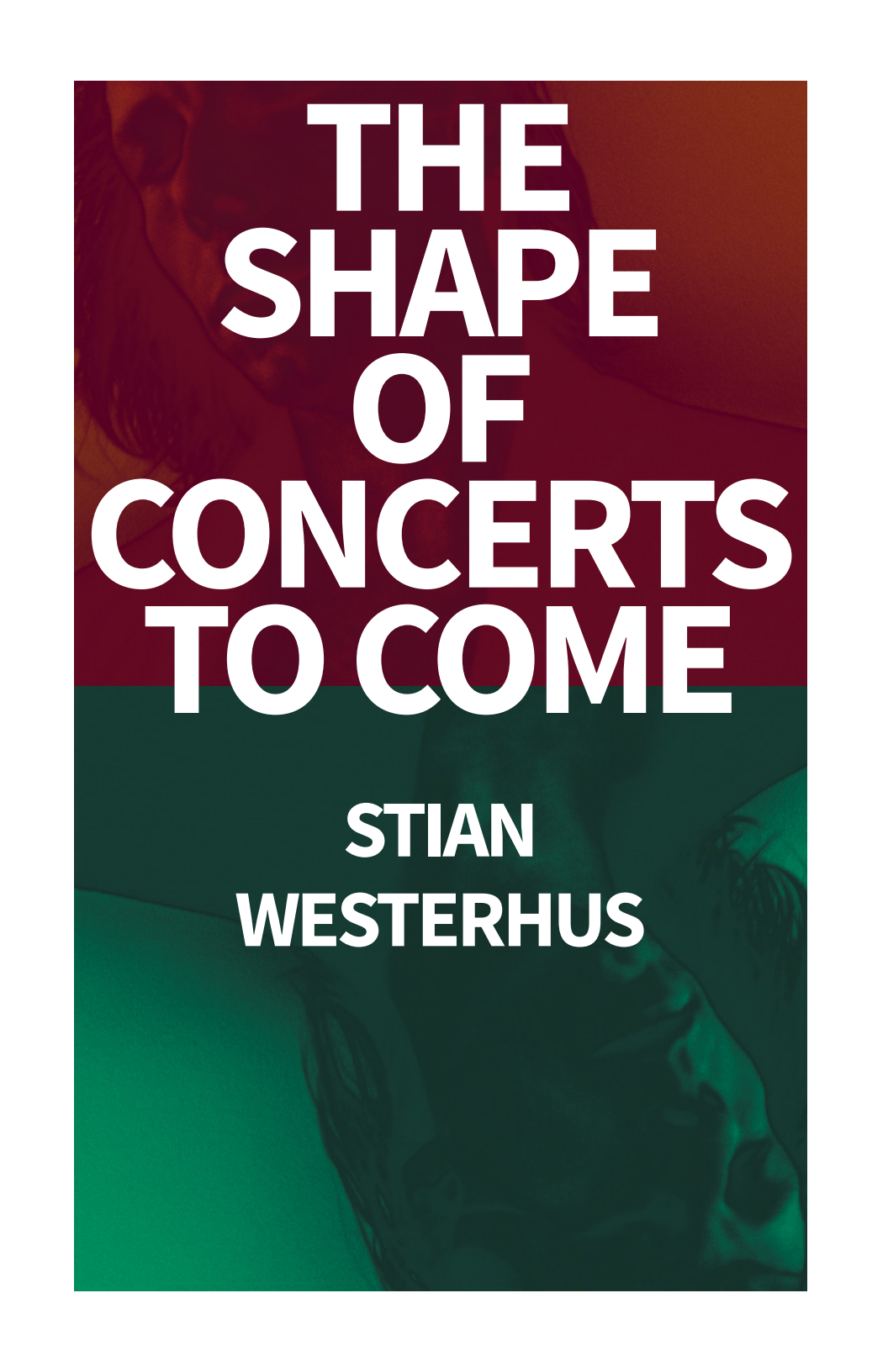
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

© Stian Westerhus

ISBN 978-82-326-6692-8 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-6692-8 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181 (trykt utg.)
ISSN 2703-8084 (online ver.)

Doktoravhandlingar ved NTNU, 2021:80

Trykket av NTNU Grafisk senter



THE SHAPE OF CONCERTS TO COME

STIAN
WESTERHUS

Denne boken er Stian Westerhus' refleksjonstekst
over sitt phd arbeid ved Institutt for Musikk, Det humanistiske
fakultet, NTNU;

THE SHAPE OF CONCERTS TO COME (2016-2020)

ISBN 978-82-326-6692-8



Foto framside: Stian Westerhus
Foto bakside: Tor Egil Leirtrø

THE **SHAPE**
OF **CONCERTS**
TO **COME**

A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, flowing letters that appear to read 'Stian Westerhus'. The signature is written over a thin horizontal line.

STIAN WESTERHUS





I N N H O L D

BAKTEPPET	SIDE 8
PROSJEKTET	SIDE 18
KONSERT	SIDE 24
BAND	SIDE 36
ORKESTER	SIDE 58
UFRIHET UTEN RESTRIKSJONER	SIDE 91
IDIOMATIKK - I EFFEKT AV INSTRUMENTET	SIDE 100
MUSIKALSKE BESTANDDELER	SIDE 106
TRANSCENDING THE INTERFACE	SIDE 112
Jeg’et OG DET ANDRE	SIDE 126
KONKLUSJON	SIDE 138
APPENDIKS #1 - Prosjektbeskrivelse	SIDE 144
APPENDIKS #2 - Referanser	SIDE 154

STIAN WESTERHUS

BAKTEPPET

Om det var forventningspresset som til slutt ble overskygget av en illusjon eller om det var punken jeg vokste opp med som til slutt fikk sparket hull i jazzboblen vet jeg ikke, men jeg husker at jeg i lang tid hadde følt på mangelen av min egen tilstedeværelse i musikken. Som utøver på mitt eget instrument såvel som improvisator. Musikken jeg hadde viet hele livet mitt til hadde blitt noe jeg ikke følte meg hjemme i. Jeg var påtrengende og kjempende. Keitete pubertal og nervøs. Instrumentet passet meg ikke i kroppen. Ikke var jeg spesielt flink til det jeg tenkte jeg skulle mestre på dette nivået av et utdanningsløp hvis verktøykasse jeg hadde rotet rundt i 4 år var jazzmusikken og dens teori- og gehør lære, og nå visste jeg ikke hvor jeg ville gå, men bare at jeg ville forlate. Hvem går gjennom denne reisen på 4 år med jazz-utdanning uten å klare å lære seg å spille ordentlig jazz? II-V-I. Hvor vanskelig kunne det egentlig være å bare lære seg det først som sist, frese av gårde og la meg inspirere i den musikalske retningen? Spille jazz-jazz! Men ikke hadde jeg hørt nok jazz og ikke hadde jeg et brennende ønske om å gjøre jazzens tonespråk til mitt eget, fullt og helt, selv om jeg visste at jeg burde. Jeg hadde i utgangspunktet trodd at jazz var noe annet etter å ha vokst opp med prog rockens lefling med improvisasjon, og når jeg hørte Coltrane hørte jeg ikke akkordtrekkene som ble projisert over harmonikken, men energien og uttrykks trangen. Jeg oppdaget ikke improvisasjon gjennom akkordrekker, skalaer og swing, men gjennom lyder og fri improvisasjon. I veggene på konservatoriet i Trondheim kunne man høre noen av Norges aller flinkeste unge jazzstudenter nærmest sladde veggimellom komplekse akkordstrukturer med en fluiditet, lekenhet og en jazzteoretisk kompleksitet jeg visste at jeg ikke hadde interesse i å forene med musikken jeg hørte for meg når jeg lyttet etter. Mellom 2004 og 2006 tilbrakte jeg

bortimot alle timene i døgnet der i Krambugata i Trondheim. Omringet av instrumentell musikk i høyeste potens. På kvelden var det som om solen gikk ned og senket en kulde over tinitusen, men øvingene bare fortsatte og fortsatte i det som virket som en uendelighet.

En høstkveld i 2005 satt jeg utenfor det som fortsatt omtales som musikk-konservatoriet i Trondheim, eller konsen for kort, selv om det i lang tid har tilhørt NTNU, Norges Tekniske- og Naturvitenskapelige Universitet, og er en del av Institutt for Musikk. Jeg hadde flyttet tilbake til Norge fra London i 2004 etter fem år i et slags selvalgt eksil og var nå midt i et to-årig masterstudium i utøvende jazzmusikk. Det var et slags make-or-break scenario, det var jeg pinlig klar over. Jeg hadde lagt alt jeg hadde i potten i London og funnet at det å overleve som musiker uten ambisjoner om å undervise barn på gitar, spille standardjazz i brylluper og selskaper eller ta annet lønnet arbeid var fullstendig uforenelig med å satse på den musikken jeg var interessert i. Jeg var blakk, men motivert, og redselen for at tilbakeflyttingen til Norge, hvor jeg skulle ta enda et utdanningsløp, skulle lede ingensteds ga meg en utholdenhet av en slik art som man kan se i øynene til dyr som løper for livet. Jeg kjente så og si ingen norske musikere da jeg flyttet tilbake. Jeg sto opp tidlig, øvde og spilte med andre, øvde mer, tok opp, lyttet, øvde mer, spilte med enda flere, booket konserter, ringte folk jeg ville spille med, øvde enda mer, spiste mens jeg skrev reisestøttesøknader, sendte eposter, drakk og sov. Hver dag syv dager i uka. På natten kunne jeg våkne og huske at jeg burde ha sendt en epost til den og den arrangøren, eller noen jeg ville spille med. Jeg var besatt. Samboerforholdet røyk, all min omgangskrets var de jeg møtte i gangene på konsen, alle ferier var gode muligheter til å få inn

ekstra tid i studio og på øvingsrommet, jeg brukte absolutt alle pengene mine på musikkutstyr, plater, konsertbilletter og vin. Og der satt jeg, på skiferhellen ut mot fortauets i Krambungata som fungerer som en bred vinduskant foran et av de store vindusrutene. Bak kan man se inn i den mere grå delen av det brune spisestedet Krambua hvor de hver dag i uken serverer dagens middag i sympatisk stillhet for alle musikere og studenter som ernæres der, og på hyllene rundt omkring i lokalet kan man skue mang et ungt jazzband-navn trykket på gamle kaffe- og kjeks esker som har fått nytt liv etter en inspirert øving med en ny sammenkomst musikere på konsen med etterfølgende pils og drømmer om kommende spillejobber. Det holdt på å bli kveld, byen hadde falt til ro. Jeg hadde tatt en røykepause fra øvingen og var uhorvelig frustrert over manglende inspirasjon etter timesvis med øving som gikk ingensteds. Slik hadde jeg kjent det i mange uker nå. Følelsen av at det hadde bygd seg opp som en slags depresjon. Først hadde jeg ikke helt innsett det. Det å øve kan være en tung affære, men så løsner det som regel. Du kommer deg videre, finner noe nytt og interessant. Men det gjorde jeg ikke. I den mere velkjente depresjonens vold kan man få et glimt av at man selv ikke har det så bra, det ser ikke så lyst ut og når man innser det har man et bittelite handlingsrom for å legge noen strategier for å forbedre situasjonen. Men så lukkes objektiviteten, virkeligheten blir tyngre og tyngre å bære, det føles verre og verre å prøve å komme seg videre, tyngre og tyngre blir tanken på å skulle ta opp kampen. Så tung til slutt at bare tanken på å skulle kjempe seg videre blir uutholdelig, og bare destruktiviteten virker som en mulig utvei. Jeg var på dette tidspunktet på vei mot siste fase i en slags musikalisk destruktiv depresjon. Jeg visste at jeg kunne ikke fortsette slik. Stå der og prøve å bli flink på gitar uten å vite hva flink var med en selvtillit

som snart ikke ville være i fritt fall lenger, men som kunne vaskes vekk som en liten våt flekk som ikke en gang klarte å lage et merke i linoleummen på gulvet av øvingsrommet, første til høyre i 3. Etasje. Jeg var på det stadiet hvor tanken på å spille gitar ga meg kvalmende følelser, og ryggen og nakken krummet seg fremover bare ved tanken på å gå inn i øverommet igjen. Stillheten jeg brøt hver gang jeg tok til instrumentet fordret noe av meg som jeg ikke kunne gi. Den tunge stillestående luften var kvelende, musikken som jeg hadde hevdet for meg selv skulle være slik en stor del av mitt jeg var ikke mere verdt enn suset fra elektronikken. Jeg var ikke noe annet enn en halvt uttørket kondensator. Det nærmeste jeg kom interessant uttrykk var et døende ni-volts batteri i en russisk fuzz pedal. Meningsløsheten var uutholdelig og det som skulle være meningsbærende var nå påminnelsen, om ikke selve vakumet, av intet.

Hvis du er deprimert over at du har vondt i hodet kan du spørre seg hvorfor du har så vondt i hodet. Når det viser seg at du dunker hodet taktfast i et knust speil er det hensiktsmessig å spørre seg om det er nødvendig. Og det var da det slo meg. Så enkelt og naivt. Som om depresjonens objektivitetsvindu åpnet seg og skyllet over meg med stikkende frisk høstluft fra en solnedgang hvor man aner at sommeren er over i noen skarve sekunder. Tørre løv som rasler i vinden. Det blå-klare lyset. Oksygen. En verden plutselig i sterke farger. Hva om jeg bare sluttet?! Hvis det musikalske uansett ikke var noe å høre på, hvis jeg uansett syntes det ikke betydde noe, hvis det å spille bare var en pinlig streben - hvorfor ikke da bare slutte med det!? Slutte. Gi opp. Bare si det som det var.

- (Stian) "Hei, mitt navn er Stian. Jeg har lang jazzutdanning, men vil- og kan ikke å spille jazz."

- (Alle andre) "Hei, Stian"

Hvis jeg skulle slutte å spille og ta meg en jobb som ufaglært et-eller-annet ville det fortsatt være mindre meningsløst enn dette. Og da ville det jo ikke bety noe for meg å slutte. Ok, jeg hadde kastet bort store deler av ungdomstiden min på musikk, men det hadde vært mye gøy også. Og utdanningen... Ja ja, pytt sann. Ikke at jeg hadde lyst til å slutte å spille. Altså, det hadde jeg jo egentlig ikke. Jeg kunne jo ikke bare gi opp å spille. Jeg elsket jo å spille. Det var jo ikke det at jeg ikke likte alle ting musikk. Jeg elsket musikk. Jeg elsket å spille musikk sammen med andre. Jeg elsket følelsen av frihet musikk kunne gi meg! Bare ikke musikk som var meningsløs. Ikke musikk som fikk meg til å føle meg meningsløs og tom. Spille alt det som lå utenfor meg selv. Som jeg måtte strekke meg etter. Som om jeg ikke passet inn i den bilderammen der alt skulle ses. Ikke jazz, slik jazz fortonet seg som jazz i mitt hode. Ikke bry seg om det. Ikke være en god gitarist. Drit i det. Men spille alt det som jeg ikke visste hva var, men som jeg visste var der og som ikke passet inn i jazzhistoriens endepunkt hvis tilsynelatenhet var the Norwegian Jazz. For noen ganger, noen ganger var det som om jeg ikke var tilstede, men musikken var der, og da kunne jeg føle det. Ikke som noe intellektuelt, men mere som noe fysisk. Som når verdens tryggeste favn glir om deg. De gangene jeg kunne spille uten å tenke på hva jeg gjorde, men bare hørte. Lyttet. Lyttet og reagerte, men ikke til noe jeg hadde i hodet, som en eller annen fiks idé. Jeg tenkte "faen, jeg spilte bedre før jeg prøvde å spille

jazz - jeg spilte bedre før jeg visste noe som helst om musikk - jeg spilte bedre før jeg begynte å lete etter meg selv - hvem i helvete er det jeg prøver å være!?" Og så stumpet jeg rullsigaretten mot fortaus-stenene, reiste meg, børstet sotet av fingrene, og gikk, ganske forbannet på meg selv over mine streberske tanker og desillusjonerte drømmer, inn på øvingsrommet og bestemte meg for å gi fullstendig faen i alt det jeg hadde prøvd å strekke meg etter. Mine egne konstruksjoner om hva all denne fremmede jazzmusikken skulle gi meg og hva jeg skulle være i den. Hvor bra alle andre var, hvor langt bak alle andre jeg selv var og om hvor bra gitarist jeg skulle leve opp til å bli. Alles forventninger skulle sprenge til ørsmå skuffelser. Jeg skulle avkles og piskes for min falskhet. Jeg skulle hjem for å dø. Aldri hadde jeg brydd meg om noe annet enn musikk, og hvis det skulle ende her skulle det hvertfall ende med et fanfarisk døds-ul.

Det er veldig lytt mellom rommene i bakgården der alle øvingslokalene, små som store, ligger tett i tett innover gangene på konsen og jeg husker at jeg skrudde opp forsterkeren for å overdøve saksofonisten i rommet bre vid, men også nærmest for å bekrefte for meg selv at det som kom ut fra gitaren min nå - det måtte jeg stå for - nå som også alle andre antagelig kunne høre meg. Suset fra elektronikken ble enda mere påtrengende og påminnende. Jeg husker jeg følte meg tom og nervøs på en og samme tid. Som om mye og ingenting sto på spill. Jeg visste at det var ikke holdbart å fortsette dersom alt jeg spilte gjorde meg uvel, flau og kvalm. Men jeg var sint nok, og jeg klarte å gi akkurat nok faen, men samtidig lytte, til at de neste 20 minuttene var totalt forløsende. Jeg vet ikke hva jeg spilte, men jeg husker følelsen av å endelig overtale stillheten til at dens opphør hadde en mening. Som når lyd og musikk i seg selv blir fysisk og

står plutselig i rommet som en gjenstand som borrer seg inn i ørene. Jeg husker mellomtonen som flerret og sto mellom veggene, gitaren som hylte og forsterkeren som knøt seg av overbelastning i det volumet grep tak i begge deler og tvang vibrasjonene inn i treverket med en enorm og ustoppelig kraft, at jeg kjempet konsentrert og delvis i overraskelse over min egen løssluppenhet og at jeg for første gang på veldig lenge, kanskje for første gang på mange år kunne si at jeg faktisk spilte. Jeg skjønte plutselig hva jeg selv sa. Det ga mening. Jeg kunne gi musikken mening! Uten at jeg tenkte over det beveget kroppen min seg til musikken og inn i den. Om det bare var et vagt minne eller om det var en slags drøm - så langt unna min egen musikalsitet, min ekspressivitet og mitt eget uttrykk hadde jeg beveget meg at jeg ikke lenger visste om det fantes. Om jeg i det hele tatt fantes i musikken. Men nå, 20 minutter etter... hvis jeg hadde klart å komme dit én gang fra den sølete grøfta jeg hadde ligget og rullet i visste jeg at jeg kunne greie det igjen. Den kvelden innså jeg at jeg kunne ikke gå videre uten å ta dette rommet hvor jeg alene var uforstyrret på alvor. Den kvelden ble veldig lang og har vart siden.

Soloformatet har siden fungert som et blankt punkt i midten av mitt kunstnerskap. Det er dogmatisk, men på en slik måte at dogmer i seg selv blir unødvendige i det at dogmet ikke har andre rammer enn at det kun er plass til én person i rommet. I dette rommet skal ingen andre få mene eller komme med innspill. Her er alle prosessene lukket. Fra det tekniske til det kunstneriske. Her finnes ingen skam eller filtre, ingen korrekthet eller kalkulert hip-het. Her er det bare trygt. Dette har resultert i at jeg har hatt en selvstendig musikalsk- og instrumentell

utvikling jeg ikke kunne hatt ellers og i så måte har jeg utviklet et uttrykk som er personlig tettbundet og som således kan tas inn i andre sammenhenger uten å forandres. Jeg har blitt mitt eget instrument så nært jeg kan.



foto: Stian Westerhus

PROSJEKTET

(Opprinnelig prosjektbeskrivelse; se appendix #1)

Forskningsprosjektets opprinnelige innhold, problemstillinger og spørsmål, og hvis tittel refererer til Ornette Colemans banebrytende plate fra 1959 "The Shape of Jazz to Come", hadde en klar linje fra mine siste 10 år som omreisende improviserende musiker i en moderne norsk jazztradisjon hvis i de siste 40 årene har løsrevet seg mer og mer fra en sjangerformatert musikkforståelse og hvor improvisasjonen i større grad er sett på som metode. Jeg følte meg beæret og heldig over å ha spilt med et utrolig spekter av fantastiske musikere og band og alltid følt meg hjemme til tross for at jeg som regel ikke fylte en rolle som gitarist i den tradisjonelle forstanden, men kunne komme med mine innfall og musikalske grep, være meg selv i møte med jazztrompetere, samtidsmusikere, rockeband, orkestre, pop-produsenter og støymusikere. Min innfallsvinkel har alltid vært den samme. Jeg går inn i musikken uansett hva den er og kommer med det jeg har å komme med utfra min egen forankring. Dette har vært mulig gjennom den fundamenteringen jeg har bygget opp i solo prosjektet. Musikken som skapes har sitt utgangspunkt i ulike formater, og med format mener jeg eksempelvis orkesterformatet - hvor de begrensingene som oppstår i å spille med et orkester i stor grad er formaterende for hva som danner grunnlaget for utøvelsen av musikken og utfordringen av det gjeldende formatet. Det samme gjelder for det mere tekniske albumformatet, for eksempel, som innehar egne begrensninger som utgjør formatet.

I forskningsprosjektet ville jeg ta et oppgjør med de formatene jeg skaper- og spiller musikken i og hovedsaklig med konsertformatet. Etter hundre konserter i året over mange år var ikke lenger instrumentet mitt bare gitaren, og ikke bare gitaren og effektene og forsterkeren heller. Det var hele

PA flaten og rommet, og når jeg spilte på det instrumentet følte det komplett, med en enorm fleksibilitet i alle retninger. Frekvensspekteret kunne jeg dekke fra topp til tå, dynamisk kunne jeg gå fra å spille akustisk til over 105db med et plekteranslag og når jeg inntok dette monstrøse instrumentet var instrumentet i perioder like mye meg selv som jeg var det. Det følte sømløst og utrolig mektig. Ustoppelig og enormt, men samtidig fjærlett og raskt. I de mest integrerte tilstandene fikk instrumentet meg til å føle meg raskere og mere fleksibel enn jeg egentlig var i min kroppslige forfatning. Som om flere av de fysiske lovene ikke lenger eksisterte!

Til tross for dette kjente jeg på en sementering og en gradvis stillstand i det kreative utkommet av å spille på instrumentet. Uttrykket mitt ble år etter år utviklet, men for meg mere forutsigbart. Jeg repeterte meg selv oftere og tuftet dette på idéer som i sin opprinnelse kanskje hadde vært ekteføyte, men som nå fremsto som ikke noe annet enn musikalske virkemidler. Virkemidler som i seg selv ikke var annet enn simplifiserte tekniske og musikalske grep, og som gradvis fremsto som mitt sementerte formaterte uttrykk. Og verre; det ble etterhvert klart for meg at det kom til å bli dette publikum forventet om jeg gjentok det lenge nok og mange nok ganger. Jeg var uinspirert og skapte et sikkerhetsnett for meg selv i det at jeg kunne forvalte virkemidlene på en slik måte at det fremsto som inspirert musikk, noe som igjen førte til at jeg ble uinspirert. Jeg er ikke sikker på hva som kom først, men det kommer på det samme når du uansett løper rundt og rundt i manesjen som sirkushest. Da skal du ingen andre steder.

Slik ble det til at jeg ønsket å spørre spørsmålet "Hvordan forandres min musikk hvis jeg forandrer formatet jeg spiller den i?".

I utgangspunktet var dette spørsmålet tiltenkt konsertformatet og hvordan jeg kunne utfordre denne standardiseringen av formatet jeg hadde innlemmet i instrumentet mitt. Over alt i hele verden kan man forvente å bli satt på en scene når man skal spille for et publikum. Alle kan se det for seg. Du står der på en scene, du har en mikrofon foran det som publikum skal høre og det er en stereo PA som distribuerer lyden fra scenen ut til publikum. I mitt tilfelle kan man si at dette også gjør det praktisk mulig å hevde at formatet er en del av instrumentet i den forstand at det forholder seg likt hver gang og i en relativt kontinuerlig og forutsigbar form som muliggjør at jeg kan ta de samme forholdsreglene uansett hvor jeg spiller.

I tillegg ville jeg gå bakover fra formatet og inn i instrumentet og dets idiomatiske vedheng. Hvis formatet i seg selv hadde blitt instrumentet ville også instrumentet være formatet.

Og hvis jeg rev formatet skulle jeg ikke da også rive instrumentet?

Hva var det uunngåelige idiomatiske vedhenget ved gitaren og dette større instrumentet i sin egenhet og hadde jeg egentlig klart å løsrive meg fra det eller holdt det fortsatt rammer rundt det musikalske uttrykkspotensialet uten at jeg anerkjente det og dertil ikke utfordret det? Var dette en av grunnene til at jeg følte jeg hadde stagnert? At instrumentets virkelige idiomatiske grep hadde vært usynlige for meg? Til tross for at jeg som utøver hadde hevet meg opp på et sted der jeg følte at jeg dikterte gitaren og dette større instrumentet gjennom å jobbe med

musikk, og ikke motsatt, og at jeg hadde tatt inn over meg instrumentets idiomatiske styrker og vedheng på en slik måte at de fremsto for meg som verktøy heller enn begrensninger tok jeg høyde for at jeg hadde tenkt feil de siste 10-15 årene. At jeg bare ikke hadde sett at det jeg gjorde var helt klart innenfor rammene til instrumentet, og at jeg sågar hadde tilskrevet meg selv kapabiliteter som ikke var mine. At musikken jeg følte jeg jobbet med allerede lå der i instrumentet og var en integrert del av dets idiomatikk jeg hadde tilskrevet mitt eget ego, og at gjennom å forvalte instrumentets idiomatikk og iboende musikk hadde løyet til meg selv og trodd det? Var det derfor jeg nå sto der og følte jeg repeterte meg selv, men i realiteten hadde repetert det samme i årevis uten å anerkjenne at jeg bare spilte instrumentets idiomatiske iboende klang?

Videre formulerte jeg flere praktiske forskningsspørsmål relatert til konsertering. "Kan jeg utvikle nye konsertproduksjoner som er praktisk mulig å turnére med og som ikke forholder seg til scenen, og hvordan kan jeg bruke ny teknologi til dette?" og "Hvilke scenografiske elementer og arbeidsmetoder kan jeg tillegge denne prosessen?"

Disse spørsmålene var tenkt direkte relatert til forandringene i formatet og instrumentet som sådan, samt dets performative potensiale, men beskriver også en annen viktig faktor: det var viktig for meg at de kommende konsertene skulle være mulig å spille på de samme klubbene som jeg hadde spilt på i årevis av to grunner. Den ene var at jeg kjente de tekniske rammene disse klubbene har, og i stor grad har til felles, og jeg ville at de kommende konsertene skulle utfordre disse rammene der hvor de var. Det er lett å konstruere et annet konsertformat i et gallerirom, men det er noe annet å skulle skape noe nytt

og enhetlig i et pre-formatert konsertlokale. En annen og veldig sentral grunn til at jeg ville at produksjonen skulle være turnévennlig var den musikalske utviklingen. Det var dette jeg var interessert i. Se om jeg kunne komme meg forbi denne stagnasjonen og sementeringen av mitt egne musikalske univers. Og for å kunne høre og føle på forandringene trengte jeg mange fremføringer med det nye formatet/instrumentet. Instrumentet skulle lede meg ut av mørket. Jeg burde skjønt allerede ved det første spørsmålet at selvmotsigelsene sto i kø.

STIAN WESTERHUS

K O N S E R T

En konsert er en kult. Det er en rituell handling som i likhet med religiøse ritualer fordrer en åpenhet mot en utvidet virkelighetsforståelse. Musikken fordrer dette. At med mindre den tolkes og tas alvorlig er den død, eller hvis den aldri anerkjennes vil det være vanskelig å tro at dens språk og iboende kraft noen gang har eksistert. Dette er ikke en serie med formelle handlinger som en konsert kanskje kan se ut som, hvor det kalkulert underholdes. I religionene styrker ritualene fellesskapet og troen, og i musikken er det rituelle i en konsert en åpen dør som legitimerer følelser som til vanlig ikke er en del av bevisstheten.

Formatet er formatert i aller høyeste grad til å tjene sin kultiske handlings effekt. Sjangertilhørigheten, uansett eksperimentell, med sine idiomatiske forutsigelser i instrumentelle uttrykk en liturgi. Selv uten en felles uttalt spirituelt forankring maner en konsert frem religiøst relaterbare følelser gjennom musikkens påkallelse av abstrakt subjektiv mening.

Jeg står og kikker på en lilla metalldør med et vanlig håndtak i matt stål. Jeg står i en gang som i tillegg til å være gangen bak scenen, og dertil der man går rett inn på scenen fra, også tjener til å være lager for backline og teknisk utstyr. Et slags organisert kaos i en allerede smal tarm som uten tvil tøyer definisjonene om fri rømningsvei. I de grå stålhylene som dekker den ene vegg fra gulv til tak sitter det svarte trommer i varierende forfatning, en liten Gallien Krüger bassforsterker, noen flightcaser med ymse instrumenter, noen enkle trommestikker her og der - ingen par, en godt brukt gjenglemt gitar-reim i lær, en kontrabass pickup, noen stativer, noen instrumenter fra bandet som spilte i går og noen fra de som skal spille senere i kveld etter min solo konsert.

Under metalltrappen på motsatt side, som er påmontert en stor og klumpete rullestolheis og som går opp til kontorene og den upersonlige, men rene og ganske store backstagen, kan jeg se styringsenhetene og forsterkerne til høyttaleranlegget. Rackenheter som er halvveis monterte inn i et åpent skap hvis dør ikke går å få lukket og en hel haug med tykke kabler som ikke har fått helt plass når de installerte anlegget, men som ingen brydde seg om å rydde opp i etterpå. Det er deler av det indre som tyter ut her bak akkompagnert av vifter som kjøler ned elektroniske komponenter i en jevn dur som en evig vind fra all tytingen. Jeg har aldri greid å slappe av til viftestøy. Jeg får aldri sove med en vifte i rommet, og jeg svetter heller litervis enn å ha den enerverende duringen av en vifte eller viftelignende lyder fra et hotellroms airconditioning i nærheten av meg. Det er som verdens lengste intro på Amazing Grace som aldri kommer igang. Jeg må konsentrere meg hardt om å ikke synge på den. Jeg prøver i stedet å tenke på å senke skuldrene, puste rolig, fokusere på åndedrettens rytme, ikke tenke, bare slappe av og gli inn i den andre tilstanden - være klar for den andre tilstanden. Kablene er hengt som forglemte slakt i ulike strips, metall hengsler og gaffa. Ut fra hullet i veggen hvor kablene går inn til scenen bobler det gammelt byggeskum fra et forsøk på å etterisolere mot lyden fra konsertene, men de har hatt i for mye, kanskje i en desperat eksistensiell handling for å få litt fred og ro en kveld, tømt en hel boks inn i hullet. Dette må da hjelpe på den hersens støyen! Men det har ekspandert ut av hullet som boblende slim slik byggeskum gjør og runnet nedover veggen. I all gråheten er det gule stivnede skummet nesten for utsmykning å være, som om musikken har bare spydd det tilbake i en slags selvoopløftende langfingeraktig gest, men jo mer jeg ser på det jo eklere og skitnere fremstår det og jeg lurar på hvordan noen

kan be noen om å være her, i dette rommet. Gamle trommeskinn, knuste lykter, kabler som ikke fungerer lenger men som kan fikses en eller annen dag og som i mellomtiden ligger strødd i og rundt en pappeske som har fått et vått hjørne, muligens av gammelt øl. Knuste flasker, en ødelagt liten Mackie mixer som fortsatt kan brukes på kanalene 7-11, to skitne trommetepper og et trompetstativ med et manglende bein. Det er ikke varmt her, men ikke kaldt heller. Det er ikke blendende lyst, men ikke hyggelig mørkt på en slik måte som gjør det lunt. Lyset er en uvant blanding av kaldt og svakt slik at verken jeg eller noe annet kaster en definert skygge på det harde gulvet. Betong ilagt småstein. Finslipt og bonet, men skittent og støvete. Jeg prøver å tenke at det er relativt nytt og ikke direkte uhyggelig heller og jeg er da ikke så finslepen og jålete at jeg ikke tåler litt skitt og støv, ja, jeg kan til og med synes at det å bli skitten på fingrene er en slags dyd, men det er som om jeg nesten ikke eksisterer nok til å huske hva jeg egentlig synes om noen ting som helst. Dette er bare et slikt sted som det aldri var tenkt at det skulle stå et menneske. Og hvertfall ikke mennesket som tilfeldigvis er grunnen til at de bygget denne scenen. Jeg lurer på hvor mange artister som har stått her før meg og tenkt at det er like greit å bare komme seg på scenen og få dette unnagjort for her gidder jeg ikke å være lenger. Nervøse i trappen ned fra backstagen. Klappet på skulderen fra arrangøren før introduksjonen, og så - ventingen - her i denne gudsforlatte gangen. Jeg er usikker på om introduksjonen som nå har vart i flere minutter bare forsterker min egen nervøsitet i kraft av å være fordømt lang, eller om det er fordi introduksjonen drar med seg virkeligheten som for meg fremstår representert ved denne avgrunnens gang inn på scenen og inn til publikum. Som om for hvert sekund av virkeligheten som befinner seg på scenen før

meg der presentasjonen av resten av sesongens- og kveldens program forevises vil publikum stadig drive mot å bli fanget i den for resten av kvelden. Jeg kan høre de ler av et eller annet. At de vil bli så virkelighetsforankret at min liturgi vil virke evig fjern og urelaterbar. Snakker han om meg nå? Jeg hører det ikke så godt. På meg har jeg klær jeg håper skal se bra ut i det sterke scenelyset, og i introduksjonens virkelighet tenker jeg nå på meg selv som en utspjåket sirkushest. Jeg har kledd meg ut til å være noe han kan vise frem. En virkelighetens underholdning. Jeg har bedt om at det skal være en sentrert spot på mitt spillested og ikke mere enn det. Ikke for sterkt, og ikke forfra. Ovenfra, lett bakfra. Hold det mørkere enn du pleier, men la lyset danne en ring. Fra den ringen skal jeg spille ut ifra, og det må være den veien. Men nå er det lysere i salen og blir publikum for virkelighetsfanget vil ringen ikke fungere som noe annet enn et glassmonter hvor de kan beskue et fenomen utenfra, fra sin forankring i hverdagen, livet, det predefinerte håndfaste. De kan kikke inn, jeg kan bare bli beskuet. Jeg kan ikke spille ut til dem. I håret har jeg voks og spray, jeg har gjort meg flid, jeg skal i det minste være en representabel sirkushest og fingrene og hendene som for litt siden var nyvaskete er nå klamme, stive, seige og kalde. Kroppen formelig stritter i mot gitaren som henger tett inntil brystet og magen over den venstre skulderen og jeg merker jeg går frem og tilbake som et vilt dyr i et bur. Jeg har ingenting annet enn plekter i bukselommene, og jeg kan ane at introduksjonen fra arrangøren begynner å gå mot slutten. Når jeg står her renvasket og nykjemmet og klar for fremvisning tenker jeg at det er slik en liten gutt som skal inn på scenen i gymsalen og spille et lite innslag i en skoleavslutning føler seg. Forankret i en idé han kjenner at ikke er forenelig med lærerens lette tone idet hun introduserer neste innslag i kavalkaden. At til

tross sin egen unge alder er det så opplagt at han kan ane at han er forventet rebelsk på en slik måte som får mødre til å si at det var søtt og tøft. Men i bunnen rager ensomheten og lengselen om at det skal finnes en virkelighet som ikke er uforenelig etter fremførelsen. At musikken skal kunne fortelle og gripe, forbløffe og henføre slik at alle kan ta del i den samme følelsen av totalt fokus i musikk. Jeg er tom. Som et skall av meg selv. Jeg tror det trekker fra rømningsveien og jeg fryser nå også på bena. Er jeg stemt? Bare det å slå an løse strenger kjennes ut som å ta på kald gråstein. Nå er armene mine blitt stive og tunge også. Jeg gjesper. Jeg er så anspent at hjernen ikke får nok luft. Tenk på det neste gang du ser en utøver som gjesper. Det er nervøsitet, ikke kjedsomhet eller tretthet. Så mange valg og så mye jobb som er gjort for at jeg skal kunne stå her, og denne dagen i seg selv har vært aldeles enormt lang, men nå som jeg står ved målet skjønner jeg ikke hvordan jeg skal kunne være der og representere grunnen til alt slitet. Ikke bare der ute, på scenen, men der inne, inne i musikken. Har jeg i det hele tatt noe der ute og inne å gjøre? Det virker helt fjernt. Det stedet og opplevelsen av å være der har kanskje aldri eksistert. Jeg er som fanget i en bagatell. Ikke ta med alkohol inn på scenen. Ikke røyk her. Ikke sett noe foran rømningsveien. Bare vent her til du hører applausen så kommer du rett inn på scenen gjennom denne lilla døren. Bare vent her. Jeg lukker øynene. Prøver å heve meg over virkelighetens komplekse struktur og intetsigenerhet som gangen gnager, dytter og skriker mot meg. Faen ta deg. Jeg er ikke her. Jeg er ikke her! Jeg vet at det er noe der jeg må få fatt i. Hvis jeg bare stoler på at det er der og at jeg kan ta del i det så er det der. Det er ingen andre som vet hva som er der, og knapt jeg heller. Men det er der. Det vet jeg for det har jeg erfart før - uansett hvor merkelig det synes være her jeg står, og jeg vet at jeg må stole på

det. Hvis jeg prøver å late som det er der og at jeg er der vil jeg bli straffet. Da vil jeg aldri komme inn, inn i Det. Nei, jeg må hengi meg til det. Kroppen min må hengis til det. Uten tvil. Jeg må stole på at jeg greier det. Men jeg gremmes. Tenker at det er som om jeg har et slags musikalsk messiaskompleks. At jeg er en slags hellig frelser som vet alt!? Er jeg ikke forankret i denne virkeligheten kanskje, men svever rundt i et slags alternativt tulleunivers? Jeg sukker over meg selv. Nei, kom igjen da. Jeg må stole på at det er inn i det musikalske tomrommet jeg skal og ingenting annet. Hode kropp og sjel. Alt skal med. Ingenting må slippe unna. Alt må ofres. Busken må brenne. Jeg må ofres. Har virkeligheten punktert ritualet der inne i salen enda? Har virkeligheten frosset meg fast? Hvor lenge kan en slik introduksjon egentlig vare? Hvor lenge kan jeg holde ut her i denne helvetes virkelighetens forgård? Skal jeg for evig og alltid sveve her mellom to ulike bevisstheter? Mørket, stemningen og forventningen som ligger i å ta del i en konsert, har det nå blitt til underholdning allerede? Er det allerede for sent? Jeg hører latter, tilrop og applaus og lurar på om jeg er fordømt. Vil offeret ikke mottas og ilden slokne? Det er hvertfall mange folk der ute. Og har de blitt til underholdningshungrige sauer hele gjengen...?! Vel, faen ta dem om det har skjedd! Faen ta denne jævla gangen! Faen ta absolutt hele den jævla virkelige verden og alle konsekvenser av absolutt alle handlinger! Faen ta tid, rom og sted! Faen ta gravitasjonskraften for den del! Faen ta alle religioner, alle offer, alle lover og regler! Faen ta alle håp og ønsker! Faen ta begrensninger, normer, regler, politikk og ansvarsfraskrivende sikkerhetsforeskrifter! Faen ta karriere, applaus og kredibilitet! Faen ta meg selv og min egen selvhøytidelighet! Det er ingenting i dette øyeblikk som nå betyr noen ting som helst! Jeg ser ingen betydning og det er for sent å

bety noe nytt nå. Det har vært for sent lenge. Og nå har applausen stillnet der inne. Jeg lar det være stille og vender hørselen bort fra salen. Lener meg inn i følelsen med hele kroppen. Stillhet. Lar mørket senke seg og venter til jeg kjenner ensomheten bre seg ut i salen. Jeg er der allerede. Jeg lukker øynene og åpner døren.

En kult må ta slutt, men de meningsfulle opplevelsene av det kultiske tas med videre. Etterhvert svinner minnet om de. I den fysiske verden blir slike forankringer til andre dimensjoner og abstrakte fellesskap glemt hvis de ikke omtales og anerkjennes ved jevne mellomrom. Vedlikeholdet av status quo, mat, barnehage, jobb og en buss som aldri kom, Trumps siste tweet og klimaforandringene tar igjen all bevissthets plass og livet går videre. Ikke sjelden vil publikummere kvie seg for å slippe taket, og mange velger da å fokusere på det håndfaste. Noen tar gladelig med seg en slitt streng, et plekter eller en setliste hjem, noen kjøper med seg en plate. Men ikke sjelden står det en ring av mennesker med bøyde nakker over pedalbrettet og gitaren etter endt konsert hvor de iakttar instrumentet, også dette som en ubevisst relikvie. De nærmer seg forsiktig først, inn mot- og over en terskel som for kort tid siden var ugjennomtrengbar. De søker målbevisst de gjenstandene som synes inneholde en del av også dem og det kultiske de for kort tid siden var en del av, og sammen kan de bevitne et fysisk bevis på at det de har følt har tilholdssted i denne verdenen lik instrumentet det kom fra. Ikke sjelden har jeg blitt grepet av stillheten og tomheten som noen ganger ligger i blikket blant de som har våget seg frem til scenekanten etter at lyset har blitt slått på og de fleste har forlatt salen. Når virkeligheten nok en gang trenger seg på. Kasseapparatet i baren gjøres opp og noen av de siste i salen

småsnakker og ler ved utgangsdøra før den smeller igjen. Noen stabler stoler og rydder glass og det er på tide å søke ut i natten. Per Kværne skriver i sin beskrivelse av relikvier i Store Norske Leksikon, 2018, at "Relikviene har en åpenbar tilknytning til døden, men bidrar til å gjøre døden mindre absolutt." (Kværne - 2018)

I musikken har relikviet i form av instrumentet en åpenbar tilknytning til det uforklarlige, men fremstår både som et bevis på at det hinsidige faktisk eksisterer. Et fysisk bevis på det ikke-fysiske.

Slik kan man også forstå trangen etter å forandre instrumentet og formatet - eller relikvien og det kultiske rommet den innehar. For de representerer alt det bakforliggende og det er jeg som står der og kikker ned på representasjonen av det hinsidige. Hvis jeg forandrer relikvien og det kultiske rommet - vil jeg da forandre liturgien? For hvis det er tilfelle er ikke da liturgien bare et produkt av kulten i seg selv og dertil et bevis på at det hinsidige ikke eksisterer?

"Hvordan forandres min musikk dersom jeg forandrer formatet og instrumentet den spilles i og på?"

Selvfølgelig vil musikken for en lytter låte annerledes i ulike formater og med ulike instrumenter og tekniske løsninger, men som svar på det opprinnelige problemet, selve motivasjonen for å spørre spørsmålet - nemlig hvordan kan jeg utvikle min musikk i møte med denne idiomatiske storheten som ligger i formatet og instrumentet, betyr det ingenting. Spørsmålet fordrer at instrumentet innehar musikken, eller i beste fall at min musikk er knyttet uløselig til et instrument. At relikvien har ikke bare en tilknytning, men er selve kilden i og til det hinsidige. Spørsmålet

burde heller være "Hva er min musikk?" eller kanskje også "Hvor er min musikk?".

I soloprojektet har dette blitt meg tydelig etter som jeg har jobbet meg inn i tekniske løsninger for så bare å glemme dem. Jeg har utviklet konsepter for konserter bare for å legge de til side. Det har føltes vulgært å skulle tilskrive teknikaliteter viktighet på dette nivået og jeg har skammet meg over å ha hatt så lite innsikt i mitt eget kunstnerskap at jeg ikke så denne selvmotsigelsen da jeg tok til for å definere projektet i sin begynnelse.



Kollegienkirche i Salzburg, Østerrike. (foto: Stian Westerhus)

Walk the storm

Know if you walk the storm
it might not carry you home
You can not trust them, now
Know if you walk the path
there is no coming back
Your steps are untraceable, now
And when the cold sting bites
when you're alone in the night
there's no-one to call, now
They will avoid your reach
They will be out of your feed
They don't want you now.
And when you're losing fights
although you've seen the lights
You're punching in to thin air, now
Know that you can't be found
if you should step out of the line
You are unforgiven, now.
Everyones gone astray
but I will find my way
And if I don't make it, now.
Tell them my thoughts went wrong
Tell them my heart was strong
Tell them I love them, now.

STIAN WESTERHUS

B A N D

I tillegg til soloprojektet ønsket jeg også å belyse problemstillingene i The Shape of Concerts to Come ved at å skrive musikk til et band og fremføre denne nært opp til fremføringspraksisen jeg selv brukte i mine solokonsserter der jeg i tillegg til å ha helt frie hender sto fritt til å tolke en del komposisjoner, med og uten vokal og tekst. Jeg ville skrive og komponere på samme måte som jeg hadde gjort til meg selv. Hvor komposisjonene i sin utforming var sparsomme, men med sterke rammeverk som kunne og skulle tolkes helt fritt. Én og samme låt kunne tolkes i ytterendene av musikernes musikalske spektrum uten at det skulle devaluere det musikalske innholdet, men heller berike det, tydeliggjøre de ulike uttrykkene gjennom å sette de musikalske bestanddelene fra komposisjonen og det improvisatoriske fra musikerne i kontekst. Komposisjonenes mål, om enn ikke uttalt, var å fungere som et kontekstuellt virkemiddel, men også at komposisjonene skulle styrkes av improvisatorisk og personlig tolkning - uansett hva denne tolkning innebar rent musikalsk. I tankene rundt bandets samspill lå det også et mål om at gjennom å tolke disse små sangene skulle det ligge en frihet som skulle ta bort en del av ansvarligheten i kollektiv improvisasjon, men samtidig at komposisjonene, som var så små og enkle at hadde vi spilt de rett gjennom én etter én ville vi ikke brukt mere enn femten - tjue minutter, skulle internaliseres på en slik måte at musikerne skulle føle eierskap til de og at de således kunne spilles like naturlig og personlig som det improvisatoriske.

Prosjektet ble praktisk sett realisert ved at Nasjonal Jazzscene i Oslo bestilte et verk fra meg og finansierte innøving, produksjon og konsert. I perioden mot den første fremføringen komponerte jeg musikk for Ståle Storløkken på piano og synth, Helge Sten

på elektronikk, Frode Haltli på akkordion og Erland Dahlen på trommer i tillegg til meg selv.

Når jeg skriver musikk for klassiske musikere i et orkester vet jeg at jeg må skrive ut det jeg ville de skal spille i notene - til alle og enhver. Det er for mye forlangt å tenke at de skal være i stand til å tolke noen ting som helst utover det de er gitt i notene og gjennom tolkningsinstruksjoner fra dirigenten. Med dette bandet av musikere - hvor alle helt på egen hånd ikke ville hatt noe problem med å fylle en hel konsert med improvisasjoner i seg selv - var min teori at min egen frie fortolknings vinkling av materialet kunne potensielt kunne forventes også av mine samarbeidspartnere på en relativt lik måte, og at dette var interessant å observere. Ikke bare på grunnlag av hvordan de tolket musikken og sin rolle i den, men også hvordan samspillet rundt og i denne musikken ville utvikle seg i dette henseendet og hvordan musikken til slutt ville høres ut og utvikle seg over tid.

Musikken ble forevist musikerne på noter noen uker før første øving. Notene var enkle og minimalistiske i sin informasjon. Melodier, temaer, akkorder og nødvendige harmonier. I tillegg ble musikerne sendt mine demoer av låtene. Enkle arbeidsversjoner i lydformat laget i mitt studio mens jeg skrev låtene. De ble også informert om at dette ikke måtte tolkes dit hen at musikken på disse opptakene skulle gjenskapes. Jeg kunne nødvendigvis gitt musikerne bare notene, men det er også en sterk tradisjon i jazz og improvisert musikk for å lære seg komposisjoner "på øret", altså bare ved hjelp av gehøret, og i sammenhengen håpet jeg at disse opptakene ville fungere som katalysatorer på en slik måte at vi hadde et felles uttalt utgangspunkt i å ha hørt én versjon i det minste, og at den første gangen vi spilte musikken helt annerledes ville dette

kontrasteres på en slik måte at demo-opptakene ville være urelevante fra dag én og at vi hadde en felles oppdagelse av å spille noe som kun var definert i samspillet.

Det ble raskt klart at vi møtte en klassisk utfordring i møte med komponert musikk som spilles med improviserende metoder, nemlig at komposisjonen ikke blir godt nok internalisert - noe som fører til at musikerne ikke tar ansvar for fremdriften og spiller "rundt" sitt eget bilde av komposisjonen istedet for å forsøke forme komposisjonen på nytt. I jazztermer så omtales dette ofte som at man fargelegger. Altså at tegningen allerede er der, men at man bidrar med farge. Det største problemet med dette er ikke at farger i seg selv er kjedelige eller upassende, men at usikkerheten rundt en felles forståelse av materialet er det som egentlig former komposisjonen, noe som resulterer i minimal subtilitet, forenkling og en uhåndgripelighet i det komponerte materialet. I ytterste konsekvens gjør det komposisjonen forutsigbar og livløs, og fargene kan fremstå som kompleks lepestift på et lik.

Til tross for utfordringene var ur-fremføringen av materialet en kunstnerisk suksess. Materialet var ferskt nok til at alle var på "tå hev" for å henge med, fulle av nervøs energi, og prosessen med å arbeide med materialet var nære nok til at vi følte at vi hadde en felles forståelse av oppgaven. Brytningspunktene mellom det improviserte totalt ukjente samspillet og samspillet som fordret en tolkning av materialet var såpass sømløse og interessante at materialet i seg selv ble sidestilt med det improviserte uttrykket, om ikke annet fordi at vi alle kjente på den samme risikoen ved å ta kunstneriske valg og vi dertil var nødt til å hele tiden nærme oss hverandre i musikken.

Jeg skrev aldri noen setliste til konsertene. Vi bestemte aldri hvilken låt som skulle komme først eller sist, hvem som skulle spille solo, eller for eksempel hvor det skulle være lengre improviserte strekk som skulle lede inn i neste låt på en lur måte og toneartene var ofte forskjellige fra kveld til kveld. Dette var noe jeg hadde bestemt meg for å ikke bestemme allerede da jeg komponerte materialet. Materialet i seg selv er så sparsomt at med mindre man gir det viktighet som musikalsk bestanddel i et større ekspressivt improvisatorisk bilde hvor man ønsker å forme musikken på nytt så kan hele materialet spilles på femten - tjue minutter uten forhastelse. Ved å kreve at materialet selv må tolkes inn i sammenhengen, eller hvertfall kreve at materialet må vurderes i sammenhengen som også må skapes av utøveren selv gir jeg en premiss om at ingen musikalsk bestanddel er viktigere enn den man gir tyngde til selv. Det jeg i grunnen er ute etter er å tvinge frem personlige musikalske valg med mening, heve de improvisatoriske valgene og senke de kompositoriske kravene til samme sfære og unngå at noen hever seg selv over tolkningen av materialets bestanddeler og hengir seg til fargelegging som nevnt tidligere. Hadde jeg jobbet med film ville det kanskje være ekvivalent til å gi rammene til en historie, men ikke manus. Og selv med de vakreste fargesterke bildene ville ikke filmen blitt interessant uten noen som kunne fortalt historien på sin måte.

Skillet til improvisasjons verden blir i de beste utfallene utradert da de samme musikalske premissene og musiseringsmekanismene også gjelder der. Forenklet beskrevet som en utligning av viktigheten av å forholde seg til improvisasjon og komposisjon.

Utad var ingen i publikum klar over hvordan vi som band valgte å spille sammen, improvisere eller tolke det komponerte materialet, og ved flere anledninger ved konsertene som fulgte på turnéen høsten 2018 ble det ytret kommentarer fra publikum etter konserten om at musikken i for stor grad hadde vært komponert og at mange ønsket seg en større grad av improvisasjon til tross for at de hadde likt konserten svært godt. Som nevnt tidligere var komposisjonene små stykker, men konsertene våre var ofte over 90 minutter, så graden av improvisasjon må sies å ha vært stor. Friheten musikerne tok seg både når man klart kunne si at vi spilte en av komposisjonene eller når vi ikke gjorde det og bare improviserte var total. Flere ganger skiftet komposisjonene form og innhold. En låt kunne én kveld være en stillsom abstrakt ballade med sang og trekkspill og i neste by kvelden etter være en skyllebøtte av feedback og trommemaskiner hvor vokalen svømte i sin egen sjø av destruktiv sampling og oppkutting i flere tonearter samtidig. En viktig faktor her var at det gikk klart frem at denne konserten var et "bestillingsverk" fra Nasjonal Jazzscene, altså var det kommunisert at dette var komponert materiale. Denne beskrivelsen som helt sikkert ble kommunisert fra deres hold som et stolt promoteringsbidrag - se, vi har vært med på å skape og muliggjøre dette - farget antagelig en del publikummers forståelse, i den grad man kan snakke om forståelse, av musikken. Jeg vil nok velge og tro at vi lyktes flere ganger med å utradere skillet mellom det kompositoriske og det improvisatoriske. Begge deler var like ladet av de samme intensjonene fra musikerne, men tilbakemeldingen er interessant i at den sier også noe om forutanelser i musikk. Hva man selv ønsker seg i musikken, både som publikummer, men

mere interessant sett i lys av å være utøver, og hvor fjernt det kan være fra musikkens egenhet og kompleksitet.

Det kan virke som en digresjon, men det å aktivt ønske noe i improvisert musikk er direkte relaterbart til undervurderingen av kompleksiteten i forrige avsnitt. Ved å aktivt ønske noe spesifikt veier man det ønsket tyngre enn alt det andre, og dermed forenkler man musikken til det punktet hvor man ikke lenger lar musikken være multikontekstuell på egne premisser, men heller skvises inn i en todimensjonal virkelighet hvis eneste oppgave er å oppfylle det som tros være et fullendt ønske. Slik kan man som utøver undervurdere sin egen, og samspillernes evne til å lytte, men også lytternes evne til å tolke. Slik blir de diktert hva de skal tolke og ikke minst hvordan. Og ved å komponere materialet så åpent som jeg gjorde var det nettopp dette jeg også ville unngå å påtvinge mine medmusikere og indirekte også publikum som komponist.

En bivirkning av nettopp denne tanken om at alle musikalske bestanddeler som spilles ut i konserten, være de seg direkte relaterbare til komposisjonene eller ikke, er like viktige, var at ved to konserter ble ikke alt materialet fremført på en slik måte at man kunne si at alle på scenen var klare over at vi alle spilte alle de komponerte verkene. Det kan ofte skje at musikere ikke får med seg at noen henviser til et komponert materiale, og at det tar tid før man innser det, men det at man har spilt et stykke i lengre tid og gått bort fra det igjen uten at bandmedlemmer har fått det med seg har jeg aldri opplevd før. I den musikalske sammenhengen er det uviktig, nettopp fordi den musikalske summen er den viktigste, det var ingen som gjorde noen "feil", for i denne samspillsformen eksisterer ikke det konseptet, men det inspirerte meg til å utfordre tanken om nettopp

oppfatningen av komposisjonen i denne sammensetningen ettersom dette fremsto for meg som bevis på at vi hadde internalisert det kompositoriske materialet på en slik måte at det faktisk var ugjenkjennbart.

Høsten 2018 spilte vi fem konserter på fem dager i henholdsvis Oslo, Kongsberg, Bodø, Tromsø og Trondheim. På alle de konsertene tok jeg på et eller annet sted i konserten til å spille noe som helt opplagt var komponert materiale med tekst og melodi som bandet muligens ikke hadde hørt før. Dette var materiale jeg har brukt i mitt soloprojekt så for min del var det sømløst å dra dette inn i denne musikalske verdenen, men for mine medmusikanter ble dette tidvis litt som å skru på sterkt lys midt i en intim samtale. Redselen for å ikke henge med på mulig form, harmonikk og melodi sitter i ryggmargen til oss alle, og det er en faktor her som ikke er diskutert, men som apropos ryggmarg fungerer som trumf over alle trumf i alle musikalske sammenhenger: stemmen. Det er ingen instrumenter som spisser alles ører på en slik måte som en stemme, og når den i tillegg ytrer ord er den viktigere enn alle instrumenter sammenlagt. I denne sammenhengen var det for dem tydelig at jeg presenterte komponert materiale da det var både tekst og melodi tilstede, og dette materialet hadde de ikke fått tilgang til før. Det var ikke internalisert og automatisk krevde dette materialet noe annet fra musikerne. Det var et mulig tillitsbrudd. Med ett var vi tilbake til start hvor fargene svedde som flyktige filler i vinden. Hadde det kompositoriske bare vært representert med gitar er jeg ikke så sikker på at de hadde reagert på samme måte, kanskje de ikke hadde skjønnt at jeg spilte noe komponert heller, eller om de hadde det hadde de kanskje ikke brydd seg om at det var noe de måtte henge seg på. Men stemmen er

hellig. Det skal mye til å heve seg over konteksten som settes i ord.

I Januar 2020 tok jeg med meg materialet ut på veien nok en gang, men denne gangen i trioformat med Ståle Storløyken og Erland Dahlen. Erland og jeg møttes et par dager først for å gå gjennom materialet i hans øvingsrom i sentrale Oslo. Så fulgte et par dagers intens øving på Nasjonal Jazzscene som trio før vi spilte den første av syv konserter samme sted den 18. Januar. Den 19. reiste vi til Wien, så, dagen etter til Ljubljana, så Sarajevo, Munchen, Köln og Ghent. Alt i en etappe. Én reise og én konsert hver dag. Sammen med oss hadde vi lydteknikeren Carlo Grippa fra Berlin.

Å spille tre sammen er noe annet enn å spille fem sammen. Noen vil nok si at det å være fem i en improvisert sammenheng kan sammenlignes med å kjøre en stor tung og seig turne bil, som en fullastet Volkswagen Caravelle for eksempel. Det er helt utrolig hvor mye du kan få inn i en slik bil, spesielt den som kommer i ekstra lang utgave. Du kan pakke den som et tetris-spill i tre dimensjoner. Lag for lag med flightcaser, kufferter og esker med plater. Slik kan et band turnere i ukesvis cruisende nedover autobahn i 6. gir. Når du skal kjøre 15000 kilometer på noen uker gjør det ingenting at den trenger noen kilometer for å komme opp i fart. Å spille tre sammen er da for mange som å kjøre en sportsbil, selv om jeg har aldri skjønnet hvor de da skal gjøre av alt det kule utstyret. Selv kjører jeg en gammel Land Rover Defender. Den er en slik bil som barn tegner når de sier at de skal tegne en bil og tar uhorvelig mye utstyr i tillegg til at den kan trekke over tre tonn med forsterkere i en tilhenger. Den går ikke raskt, men det hindrer meg ikke i å ta del i analogien for trikset er

å tilby motparten å definere hvor kappløpet skal starte, men selv definere hvilken veiløs fjellgrotte som skal være mål.

Noen band kan fremstå som rene hildringer svevende over horisonten. Så ubestemmelige og uhåndgripelige kan de synes at de samlet som enhet ikke en gang har en felles definisjon av gravitasjonskraften.

Dette er band som er klare til å definere sitt eget eksistensgrunnlag, men ikke prøver å gjøre det. Nyskapinger som river og sliter i alle forutanelser, også musikernes egne, og som legger sine egne føringer, bare i sin sammensetning, for noe nytt og uant. Umiddelbare interessante samarbeid som kanskje går på tvers av tradisjonelle instrumentsammensetninger, eller kanskje man har lyktes med å skape kontekstuelle konsepter som frigjør nye innfallsvinkler på det forslitte og satte uttrykket alle etterhvert ikke har annet valg enn å komme til bords med. At man på et eller annet vis har åpnet dører til ugåtte ganger man kanskje ikke ville ha utforsket hvis det ikke var for den gitte sammensetningen av musikere, idéer, komposisjoner eller konsept. Alles deltagende kunstneriske kvaliteter i fritt spillerom, ikke satt i en fast kontekst, enda. Alt kjent ukjent. Nakent og spennende.

I likhet er de få intuitive gyldne samarbeidene som føles som ekteskap. Lange dyptpløyende og intime felles prosesser med så mye kontakt og fintfølelse kunstnerisk utforskning til den glede og forundring at vennskapelig nærhet ikke er dekkende, og hvor musikken står nærmest underlig fjellstøtt til tross for sin sårbarhet, ikke ulikt relasjonen som unnfanger den.

De abstrakte referansenettverkene og forståelsen av de i det nyansvøpte hvor alt dette er uformet og ungt, og i

ekteskapssamarbeidet hvor kompleksiteten og intimiteten i forståelsen gir en kontinuerlig og livssyklusaktig prosess. Utvikling som skli fremover på en skjør balanse av flere faktorerers samspill, og hvor celler deler seg, muterer eller dør altdersom.

Felles for de aller fleste samarbeid er at styrken til å forbli fri og regenerativ svinner gradvis hen i takt med definisjonene som tilkommer uttrykket og samarbeidet som skapte det i lange intense forhold, og kun de aller færreste klarer å holde på den skjøre balansen som gir uforutsigbarhet og inspirerer til kontinuerlig kreativ leken risiko.

Både i utøverens- og i tilhørerens sanser kan et uttrykk og dets faktiske nærhet og evige forandring i seg selv virke udefinert, som om noe er langt unna, men også så nære at skulle man strekke ut hånden så kunne man kanskje, hvis man var heldig, formelig kunne ta på musikken og kanskje til og med holde den en liten stund før det flyktig forsvant igjen.

At musikk, som i seg selv er så abstrakt, kan fremkalle denne følelsen av fysikalitet er kanskje en av de mest underforståtte virkningene av musikk, spesielt sett i lys av det humane perspektivet hvor musikk er noe som skapes av et menneske, eller like mye i. At noe er tilsynelatende fysisk og kan gis en funksjon og deretter en mulig mening og verdi. Dette noe som er ubundet og nærmest lener seg mot å komme i bevegelse uten å være det, eller i det hele tatt være noe som helst annet enn et assosieringsutgangspunkt. At selve konseptet og handlingen som skaper musikken kan fremstå samlet som noe potensielt håndgripelig er kanskje like mye en assosiering som fortellinger om drømmende reiser ved lytting, men kontekstualiseringen

som skjer i tolkningen av dette lette konseptet et band er i møte med musikken som oppstår er ikke bare utrolig viktig, men også noe vi alle kan ta for gitt. Det er klart det trenger ikke være et band, det kan også være ett menneske, men kompleksiteten i møtet mellom flere mennesker gjør det hele så mye tydeligere uten at det nødvendigvis gjør det vanskelig for den som lytter. Møtet mellom disse flyktige abstrakte enhetene med hver sin subjektive mening er ikke verdt noe som helst og vil aldri kunne gi en høyere mening hvis det ikke møter et tolkende menneskes øre.

Nylig var jeg i New York og hadde mulighet til å se The Frick Collection, et lite, men anerkjent museum som huser en imponerende samling eldre verker, deriblant Giovanni Bellini's Frans av Assisi i ekstase. Dette renesanse-maleriet portretterer Frans av Assisi utenfor sin enkle hule, bortgjemt i fattigdom og spirituell ensomhet på fjellet La Verna på begynnelsen av 1200-tallet. Han står der med bare føtter i guds åsyn og mottar sine stigmata. Skadene og smerten fra Jesus' korsfestelse slik det skal bli beskrevet i kristen mytologi. Kroppslig gjøringen av gudskontakt og tro. En nærhet til spirituell forståelse av kristendommen som manifesterer seg i menneskelig kjøtt og blod.

Spikersårene i hendene er meget subtile i bildet, til tross for hendelsens dramatikk, og det er nettopp denne underkommunikasjonen som er så slående i bildet, for Frans' følelse av smerte og hengivenhet får man ikke ta del i. Den er ikke utleverende på noe vis, ikke romantiserende eller dramatisk, men privat og abstrakt. Forståelsen av situasjonen er hans egen, og det er nettopp dette som gjør bildet så sterkt.



Frans av Assisi i ekstase - Giovanni Bellini. Frick Collection, New York.

Man ser det klare lyset som hentyder en spirituell kraft som manifesterer seg som vind fallende ned direksjonelt på de åpne hendene hans mens omgivelsenes tidsriktige hentydning til bibelske billedligheter er uanfektete. Men Frans viser ingen dramatiske utleverende følelser. Han er en mann som har falt til ro, og hvor hans spirituelle puslespill endelig har falt på plass. Frans åpner sine hender og tar del i det udødelige. Ikke bare gjennom at forståelsen og meditasjonen i kristen tro kan vokaliseres, misjoneres og nedskrives, at kristent fromt liv kan leves til et slikt monn at Frans i frustrasjon over å føle på kjødets lyst kastet seg inn i en tornebusk, men mennesket Frans, kan bygge sin hengivenhet til det guddommelige så høyt at han speiler Jesus i det han må ha svevet mellom liv og død. På den ene siden smerten i å bokstavelig talt bli spikret fast for å dø på et kors under solen i ørkenen og på den andre siden den evige guddommeligheten hvis transcenderer all jordlig smerte.

Og i bildet blir gud, Jesus og kristendom nærmest som verktøy å regne, for like mye handler dette om mennesket i sin enkelhet og dets evne til å gi mening til abstrakte enheter i kompleks kontekst. Den vulkanske spirituelle orgasmen er hans alene. Slik er det en ensom affære.

Andre band kan fremstå som nærmest biografiske i sin linearitet. Kunstnerskap som trekker én vei og som i løpet av sin tid har satt sammen dette bandet for å spille musikken som oppstår på vei dit, der hvor man kan se at kunstnerskapet taktfast og trofast går mot. Det trenger ikke være forutsigbart eller kjedelig for det selvfølgelig. Elver svinger og kroker seg med dype rolige kulper og raske grunne stryk, men det er sjelden at elveløp skifter retning, og selv om det hender er det ikke på grunn av elven selv, men av helt andre geologiske årsaker, og ved utløpet i

begge ender er det kanskje både flo og fjære før det oksygenrike ellevannet blander seg med det tunge sjøvannet og forsvinner i en salt masse.

Disse perspektivene var meg fullstendig utenkt da jeg satte sammen en kvintett for å spille min egen musikk, og det er vanskelig å ikke da også tenke at mine egne perspektiver på min egen musikk var like lite utviklede.



Premieren på V - Nasjonal Jazzscene.

Konserten kan ses i sin helhet [her \(Westerhus - 2018\)](#) (foto:D.Dundas)



(foto: Nabeeh Samaan)



(foto: Nabeeh Samaan)



Utrigg etter konsert på Sinus i Bodø. F.v: Stian Westerhus, Frode Haltli (akkordeon), Espen Høydalsvik (lyd), Ståle Storløkken (tangenter), Helge Sten (Buchla og elektronikk), Erland Dahlen (trommer) og Jan Erik Holto (lys) (foto: Stian Westerhus)

Verkene som ble skrevet til bandet snek seg inn i mitt solorepertoire. De ble etterhvert integrerte i mitt musikalske bestanddels univers og tok en ny drakt. Dette førte også til at jeg lot hjulet rotere helt rundt og gikk tilbake i studio hvor jeg hadde komponert verkene og jobbet ut demoversjoner for mine medmusikere som beskrevet tidligere. Etter å ha levd med musikken i mange runder og i forskjellige konstellasjoner var det befriende å spille det inn alene. Det var som å ha startet på noe for lenge siden, latt det ligge halvferdig og så reist ut i verden alene. Vært borte fra det og glemt det. Og så å komme hjem igjen som noen litt annen og fullføre det man hadde begynt på, bare på en helt ny måte. Det nå erfarne speilet i den impulsive uvitenheten fra tidligere. Iløpet av kort tid ble platen “Redundance” (Westerhus 2020) ferdigstilt og i Mars 2020 ble den utgitt på britisk-norske House of Mythology. Planen var å turnére med musikken i soloformat i 2020, men første konsert som ble kansellert på Blå i Oslo på grunn av Covid-19 var min plateslippkonsert. Etter det har det vært umulig å turnére.



Albumcover og utdrag fra booklet. Stian Westerhus - Redundance. (House of Mythology 2020) (foto: Stian Westerhus)



STIAN WESTERHUS

ORKESTER

En større kompositorisk utfordring var det utvilsomt å nærme seg den monumentale oppgaven det var å skrive verket *Tod den Maschinen/Twin Twinkler* for blåseorkester og perkusjon med meg selv som solist. Verket finnes i to ulike utforminger hvor den ene er total og over 70 minutter lang, mens den andre er 25. En tredje finnes også, men er i realiteten en kondensert utgave av 25 minutters versjonen og klocker inn på 16 minutter med to deler som definerer verkets meningsinnhold. Det er denne versjonen som kan høres og beskues i form av filmen *Sydnederlandsk Filharmonik* og jeg laget i samarbeid med regissør Dries Alkemade (Westerhus & Alkemade 2020). Filmen er publisert på streamingplattformen stingray.com. En plattform som spesialiserer seg på klassisk musikk. Verket har blitt fremført 4 ganger live. Under Ultimafestivalen i 2017 i Norge og to ganger samme år i Nederland, samt under November Music festivalen i Nederland i 2019. Under innøvingene og fremføringene har jeg jobbet med tre ulike dirigenter. Disse samarbeidene har vært svært interessante og lærerike og belyser sider ved det kompositoriske fra en helt annen vinkel, men trekker også frem paralleller i hva mine stykker fordrer av tolkeren - være den seg musiker eller dirigent. Men vi kommer tilbake til det.

Som ett av tre prosjekter i dette forskningsarbeidet dro jeg med meg den samme måten å komponere på inn i dette arbeidet. Jeg jobbet med orkesteret i hodet som jeg jobbet med min egen gitar. Jeg forsøkte alt hva jeg kunne å danne meg et bilde av hvordan dette nye instrumentet kunne låte. I starten av komposisjonsarbeidet kunne jeg lett høre for meg referanseverket med denne besetningen, Stravinski's symfoni for blåseinstrumenter, men etterhvert klarte jeg å kvitte meg med denne eksterne og for meg fjerne referansen og klangen

av instrumentet begynte å kjennes kjent ut jo mere jeg fokuserte på den, til tross for at jeg ikke hadde anledning til å prøve ut materiale i komposisjonsprosessen verken gruppevis eller med fullt orkester og dirigent. Med denne meditative arbeidsprosessen kunne jeg etterhvert jobbe som om jeg hadde et kjent instrument i hånden, og det jeg kunne trekke ut av det rent improvisatorisk i hodet var først små bruddstykker og klanger, men det falt meg raskt mere naturlig å anse det som et instrument som jeg kunne bruke på samme måte som gitaren - som en kanal ut for musikken. Fremdriften jeg følte i å bli kjent med dette nye instrumentet etter som jeg øvde på det - om enn bare i hodet - var inspirerende. Jeg forsøkte å forestille meg å spille på orkesteret, lot det ta plassen til mitt gamle instrument, lyttet, og forsøkte i det store og hele å bevege meg inn i en performativ tilstand lik den jeg har når jeg står på scenen alene med gitaren. Slik gjør jeg også før improviserte konserter for å allerede ha koblingen inn i musikken før jeg går på scenen i stedet for å eksempelvis planlegge et utgangspunkt. Det høres kanskje enkelt og banalt ut for mange, eller kanskje det høres umulig ut, hva vet jeg, men denne måten å ta del i musikken på, kroppsliggjøre den uten instrumentet, er like sentral som det tekniske arbeidet med gitaren, som improvisatør, produsent i studio eller her, som komponist. Enklest er det å beskrive arbeidet basert på improvisert musikk gjennom gitaren, både fordi det er det som står meg nærmest, men også fordi det er tydeligst. For meg er instrumentet et verktøy for å formidle det jeg opplever som min musikk. For å øve på det må jeg øve hovedsaklig teknisk og håndtverksmessig på instrumentet for at det skal kunne fungere som en kanal ut. Jeg må kjenne instrumentet så godt som overhode mulig og vite hvor begrensningene ligger. Instrumentet og forholdet til det er for

meg fullendt når jeg ikke tenker at det er der lenger, men er så kjent og har så få begrensninger at det bare er en utvidelse av det kroppslige. Instrumentet skal muliggjøre det jeg ikke kan gjøre med kroppen, og føles like naturlig ut som en arm eller en fot. Men for å kunne improvisere, skape musikk, må jeg øve på nettopp denne tilstanden av å være i musikken. Jeg må la prosessene som jeg ellers ville ha latt komme ut i instrumentet utspille seg nærmest virtuelt - og gjennom å kjenne instrumentet så godt at det er en del av meg, en faktisk kroppsliggjøring, kan jeg gjøre det. Jeg kan formelig føle at det er der, jeg hører at det er der og jeg kan kjempe med det og la meg henrive i stor grad av å spille på det, men det er der ikke. Til tross for at jeg kan føle det i muskulaturen at kroppen min nesten spiller på instrumentet. Jeg vet hvordan motstanden er på strengen. Hvordan musklene strammer seg til bevegelsene som kontrollerer instrumentet. Motstanden som ligger i det. Grensene. Varmen. Følelsen av at kroppen er en fullstendig forlengelse av musikken som prøver å komme ut.

Jeg er en lyttende part, et mellomledd mellom det ubevisste og det instrumentelle. Jeg som person gir det abstrakte og åpne som musikken innehar kontekst og mening, og det for meg er helt overveldende, om enn bare for noen sekunder om gangen. Det kan være hva som helst, hvilken som helst lyd jeg hører for meg, men konteksten av lyden, klangen, det musikalske materialet, dynamikken, spenningen og forløsningen, referansene det speiler i meg, ja, selve dramaturgien i det fremstår som glassklar, men også fleksibel. Det er som en dagdrøm. Jeg kan styre det i stor grad, men alle følelsene som er knyttet til det ligger fast. De kommer man ikke unna, selv i drømmen er man seg selv nærest. Og når jeg klarer å bare hengi

meg til det, ikke filtrere noe av det bort, og så stoppe tid og rom, forsøke å være i det. I akt ta det. Repetere det og bli kjent med det. Plukke det ut og forsøksvis notere det i noter med noen kommentarer så opplever jeg at jeg tar den samme musikken inn i orkesterformatet som jeg gjør i solo og bandformatet. Det er min musikk. Mine abstraksjoner og kontekstuelle relasjoner. Det tekniske arbeidet er å få disse musikalske elementene oversatt til instrumentet, i dette tilfellet orkesteret representert ved et noteark, slik at de kan kommuniseres gjennom musikken som skal spilles. At elementene blir oversatt. I arbeidet med orkesterverket ble utfordringen å lære seg både et nytt instrument i hodet slik at jeg kunne forstå og lære instrumentet å kjenne, og også notere det jeg holdt i tankene, men viktigheten av å kjenne på arbeidet med følelsen av et nytt instrument og om det betydde at jeg komponerte annerledes var viktig for meg. Jeg tegnet opp kart over instrumentplasseringene på store ark, alle sammen fordelt utover slik at jeg kunne forestille meg lydbildet som kom mot meg. Bredden av det, sidetungheten til høyre der trompeter og tromboner hadde en potensiell veldig kraft. De store sirklene med pauker der bak med rørklokkene på venstre side, en diger orkesterbasstromme i midten som kunne deles mellom de to perkusjonistene, stativene med stålplater.

Treblåsen, som for meg fremstår som litt påtrengende der de sitter rett foran på første og annen rad. Jeg tenker på treblås som nesten litt intimt. Lukten av instrumentene når de blir spilt på. Fuktigheten. Treverket, polert og glatt med påmonterte sirlige klaffer i metall på utsiden, men åpent treverk inni som lukter og lever i en varm fuktighet av åndedrett. Munnstykkene med de påmonterte flisene, fuktige av spytt, som ligger tett klemt mellom leppene med nervøse og tette vibrasjoner. Oboene der

fremme med sin nasale og spisse klang med så mye motstand i hver tone at tydeligheten fremstår som lineære lydbølger som fremhever det mikrotonale i møte med fagottene som jeg ofte hører for meg som dybder i klangen av obo og fagott samlet, og hvordan de ligger i det akustiske bildet av orkesteret for eksempel i en konstant dynamisk kamp med sitt lave volum. Attacket smeller ikke, tonen fyller ikke rommet, men selve lyden av treet og motstanden i instrumentet har en intensitet jeg kjenner godt fra mitt eget instrument. Presset som ligger fysisk bak klangen, og her gradvis åpner det seg bakover fra rad én hvor de tre oboene sitter til fagottene på raden bak. Intensiteten i selve toneproduksjonen. Og den luftigere klarinetten på første rad til venstre og nærmest fullstendig åpne bassklarinetten som til tross for å bli spilt på av en høyt utdannet klassisk musiker og ikke en jazzsaksofonist slik det ofte er i jazzmusikken er nærmest litt vill og ukontrollert i tonen. Som om den har mere til felles med et folkeinstrument eller nettopp den litt rautende saksofonen. Men når det gjelder treblås kan ingen måle seg i ren sonisk eleganse med kontrafagotten. Lyden av instrumentet, om enn lavt i volum, er sjelsettende. Begrensningen i instrumentet er beinhard, det går et trangt rør inn i selve instrumentet fra den smale tynne flisen leppene strammer seg om og de tykke instrumentsylinderene kveiler seg som en enorm slange og krever enorme mengder med stabil lufttilførsel for å synge klart og rent. Det er mange ting som er vanskelig å spille for kontrafagottisten, men som jeg har drømt det instrumentet! Bare dybden, basstonene, er så enorme, så klare og så fulle av stående lydbølger som nærmest transcenderer til å bli fysiske, ja nesten som om luften blir til vann og lyden tar oksygenet ut av materien for å danne stående lydbølger av gass som forsvinner i dypet. Disse basstonene er så dype og klare at de føles umulige.

Som om jeg bare har drømt det frem i min forkvaklede versjon av orkesteret. Men så skriver jeg det ned likevel. I verket er det en passasje hvor hele orkesteret legger av, slutter å spille. Musikken dør hen og samler seg igjen i nettopp kontrafagotten og vokalen. Det er så nakent, så stille og så enormt sakte og skjørt at samtlige kontrafagotister som har forsøkt å spille det har blitt så nervøse at de har uttalt at det ikke kan spilles. Det er for sakte og svakt og dypt på en og samme gang. Det krever for mye luft. Det er umulig å holde det godt nok. Så lange toner så dypt, nei, det går ikke. Det er ikke slik man skriver for instrumentet. Og jeg vet hva de snakker om på alle nivåer av det resonnementet. Jeg har ikke skrevet det til kontrafagotten, men til min idé av kontrafagotten som instrument, og jeg har ikke skrevet det til kontrafagottisten som i sin jobbeskrivelse ganske sikkert tenker at han eller hun må forvalte de gode egenskapene ved instrumentet sett i en historisk korrekt kontekst for ikke å fremstå som en middelmådig, eller rett og slett dårlig kontrafagottist. Jeg har brydd meg like mye om den stakkaren som skal spille det som jeg har tatt innover meg alle utfordringene som ligger i instrumentet. Alle sårbarhetene og begrensningene. Jeg har ikke all den erfaringen og jeg har ikke den empatien i møte med musikken, jeg bryr meg simpelthen ikke, men lager heller min egen forståelse av hvordan instrumentene fungerer og klinger. Og i mitt eget virke har jeg ingen kvaler med å fremstå som en elendig instrumentalist - for hvis det er det musikken fordrer så er det det som må til. Når det kommer til instrumentkunnskap er det en del ting jeg kan og forstår, men lik mitt eget arbeid med gitaren ønsker jeg at musikerne må finne løsninger for at musikken kan spilles, og kanskje like mye forstå hvordan den er tenkt at den skal klinge. Det er ikke mye av det jeg selv spiller på en solokonsert

som faller seg naturlig inn i standardrepertoaret på gitar. Og plutselig er alles øyne og ører på deg. Det blir stille. Du er solist i den forstand at ingen andre er viktigere enn deg akkurat nå. Og kontrafagottister får ikke så veldig ofte solopassasjer etter hva jeg har blitt fortalt. At dette stemmer kan jeg ikke skjønne, men de jeg snakket med kunne bare nevne et par takter i et og annet verk de visste om hvor kontrafagotten hadde en sentral rolle, og det må nesten ha vært almenkunnskap i orkesteret for da jeg ba fagottisten om å vennligst prøve likevel, og dirigenten støttet med noen for meg uforståelige gloser på nederlandsk og vi samlet oss sammen i akkurat den passasjen og det gikk bra - så var det til applaus fra hele orkesteret etterpå. De kunne føle på det alle sammen. Ingen av de andre ønsket å stå i de skoene, de hadde svettet med han, vært stille når han kikket nervøst på notene og forklarte at det ikke kunne gjøres, ingen hadde gjort narr av han eller kommet med morsomme tilrop. Men kontrafagottisten klarte det. Det skulle hedres. Kanskje til tross for at store deler av orkesteret følte det på samme vis i deler av sine egne noter. Det er ikke gøy å spille musikk som får deg til å se annerledes ut enn det du er komfortabel med. Samtlige tre fagottister som har spilt stykket synes å ha rødmet og for hver gang vi har spilt den passasjen har de spilt det bedre og bedre. Jeg har til og med ant en egen løssluppenhet i dynamikken i tonene i hvordan de avslutter hver frase. Som om de faktisk har tillagt den sparsomme passasjen et visst romantisk og aktivt formidrende grep sammen med meg, og dette har jeg opplevd som at de har tøyd sine grenser for hva de føler de både har lov til rent tolkningsmessig, men også hva som er akseptert av orkesteret som enhet. Til tross for å være det stilleste punktet i konserten er det det mest intense og vakre, og for hver gang verket har blitt fremført har jeg gledet meg til akkurat dette

punktet. Ikke bare fordi det er så fint og at det er flott å få fremføre det, men også fordi det har den mest direkte koblingen til slik jeg hørte for meg passasjene i hodet når jeg skrev det. På opptaket som akkompagnerer filmen vil nok de aller fleste ikke tenke over hvor vanskelig det er å spille. Det høres heller ut som den enkleste passasjen i hele stykket.

En annen side av det å jobbe med orkestre er kostnaden og den tilhørende manglende øvingstiden. Når vi øvde inn den lengre versjonen av stykket i Oslo var øvingstiden lengre enn i noen andre prosjekter jeg har gjort med orkestre, men samtidig skulle vi øve inn over én time musikk på noen få dager i tillegg til at musikerne skulle gjøre andre prosjekter på si, noe som igjen betydde at fokuset stort sett bare var der under øvingene og ikke ellers. Det musikalske ble ikke fordøyd og internalisert etter øvingen, og ofte er klassiske musikere nødt til å bladlese notene på øvingen på grunn av at de spiller i mange forskjellige sammenhenger samtidig og har ikke tid til å fordype seg i verkene. I dette prosjektet, i likhet med de orkesterproduksjonene jeg har gjort før, har det alltid føltes som om man burde hatt dobbelt så mye tid til øving, men i og med at budsjettene er som de er, det er enormt kostbart å øve med et helt orkester i en orkestersal, betyr det at når øvingstiden på stykket er der så må man bare være forberedt og stole på at dirigenten har en plan for å komme seg gjennom stykket. Den første øvingen med orkesteret i Nederland var ikke mye mere enn en anerkjennelse av at verket eksisterte. Jeg hadde ankommet Maastricht dagen før og sjekket inn på hotellet som lå rett rundt hjørnet fra konsertsalen. Jeg sto opp tidlig, spiste frokost, og i et forsøk på å gi slipp på den anspente nervøsiteten som hadde bygget seg opp gikk jeg en kort tur på torvet før jeg

forberedte meg på å møte dirigenten Lucas Macias Navarro, en relativt ung dirigent fra Spania. Navarro hadde blitt fløyet inn i tolvte time som erstatting for den mer erfarne russiske dirigenten Dmitri Liss som hadde blitt syk. Jeg gikk inn sideinngangen der en semi-trailer sto parkert mot innlastningssjakkten. Mahler, Stravinskij, Sibelius, Grieg og flere prydet sidene på den og jeg begynte å lure på hva jeg hadde begitt meg ut på. Vel inne i gangen på konserthusets artistinngang ble jeg etterhvert møtt av en assistent som tok meg med til "the maestro". Han hadde nok sikkert litt å gape over han også tenkte jeg i det jeg ankom hans lille dirigentkontor. Et rom likt så altfor mange slike kulturhusrom. Et stort speil over et bord som er skrudd fast til veggen. Bordet er så grunt at når du sitter ved det så sitter du for nære speilet til at det føles naturlig, og på murveggene som omkranser den litt ukomfortable stolen i metall med påsydde puter i en eller annen sprek farge er en ubestemmelig oransje-rosa farge. Vi hilste, utvekslet noen høflighetsfraser og jeg sa at vi burde kanskje ta en titt på partituret sammen. Det føltes helt unaturlig å sette seg ned ved det smale bordet ved veggen så vi satte oss i den litt ukomfortable og bakoverlente sofaen med for lav rygg. Han bladde gjennom, gjorde noen merknader på tempo, taktarter og fermater, og jeg prøvde litt småfrenetisk å forklare hva jeg hadde tenkt med stykket. Hvordan det mikrotonale skulle jobbe sammen, ikke spektralt, men slik som oscillatorer utvider en enkelt tone, hvordan dramaturgien i dynamikken som utgangspunkt kunne fungere innad i orkesteret. Jeg svettet, bladde frem og tilbake og gestikulerte og sang, kikket opp på han og innså at han antagelig bare ventet på at jeg skulle bli ferdig. Han hadde blitt kastet inn i dette. Skulle dirigere en større Sibelius symfoni og hadde fått dette som ekstra arbeid. Og så var møtet over, for da var det andre ting som

måtte få plass. Inspisienten hadde noen beskjeder, øvingene skulle tilta, beskjeder ble gitt på nederlandsk og spansk og jeg takket for tiden og tok en kaffe i kantinen. Ventet og gruet meg. En times tid etterpå hadde orkesteret unnagjort første del av sin øvingsdag og det var pause. I denne tiden skulle mitt gitarutstyr rigges opp. Teknikerne hadde ikke fått instruksjonene for hvordan stykket var tenkt og hadde planlagt å plassere meg bakerst på venstre side slik at de slapp å flytte på utstyret mitt under konserten hvor det også skulle spilles andre verker. Jeg gjorde de oppmerksomme på at jeg knapt kunne se dirigenten, at jeg ikke kom til å høre stort av orkesteret som de heller ikke hadde planer om å forsterke med mikrofoner og pa, men kanskje viktigst i deres øyne at jeg også skulle opptre som sangsolist i verket og at solistene bruker å stå heller foran en bak orkesteret. Etter en gradvis mere anstrengt tone på nederlandsk mellom teknikerne uten at det resulterte i en praktisk løsning tok jeg en avgjørelse 3 minutter før øvingen på mitt verk skulle starte. Jeg kom ikke til å spille. For meg var det u dramatisk, det var ikke jeg som behøvde å øve. Øvelsen startet, det var satt av 40 minutter til et verk på 25 minutter, dirigenten startet fra toppen. Umiddelbart ble det klart at dirigenten ikke hadde satt seg inn i stykket på en slik måte at han kunne formidle intensjonene og klangene. Han startet verket kikkende ned i partituret. Usikkerheten spredte seg i orkesteret etter som det låt dårlig, med stor D og ble gradvis verre. De stedene dirigenten stoppet og prøvde å finne løsninger på åpenbare problemer gjorde flere ganger instrumentgruppene narr av musikken og spilte verre enn de hadde gjort for å få over sitt poeng om at dette ikke var spillbart. Det var tidvis opprørsstemning i horn seksjonen fordi jeg ikke hadde respektert hierarkiet innad og gitt en vanskeligere og mere prominent stemme til 3. hornist enn 1. hornist. En

ung belgier vred seg på stolen og kikket nervøst bort på sine to eldre kolleger. Og sånn fortsatte det. Det var en barnehage. Halvveis i øvingen klarte jeg ikke å sitte stille og se på lenger, men reiste meg og gikk ut på scenen og sang hvordan jeg ville ha det. Pekte og gestikulerte, prøvde å finne musikaliteten og lekenheten i det og sang av full hals. Jeg tenkte at det fikk bære eller briste. Lot som at jeg syntes deres krumspring hadde vært morsomme til tross for at jeg var så stresset at tiden virket som den gikk i dobbel hastighet. Jeg sang trompetenes fjærlette arpeggioer på siste sats som de hadde spilt det. Som en gjeng fulle neshorn. Trampet rundt på scenen og gjorde narr av dem med forsøksvisе glimt i øyet. Sang hvordan det egentlig skulle være, hva jeg ville ha og hvorfor, hva de skulle strekke seg etter. Tok deres argument og prøvde å snu det. Men trompetene kunne ikke spille det slik jeg ville. Etterhvert kom det frem at det å spille det sånn jeg ville ha det, med en slags halv kontakt med munnstykket og med masse luftlekkasje ikke var forenelig med hvordan de følte de kunne spille trompet. Jeg forsøkte å være mellomledet mellom dirigenten og orkesteret uten å trampe dirigentens autoritet ned, samtidig som jeg prøvde å løfte orkesterets musikalske muligheter ut av søppelkassen. Dagen etter var det samme runde om igjen, men da var jeg med fra start. Sang de strofene som var skrevet til meg selv såvel som andre. Akustisk, uten mikrofon også nå. Det hjalp. Hvis det er en ting som orkestre lengter etter så er det musikalitet de kan relatere til, og det hjalp sikkert litt på viljen at jeg jobbet alt hva jeg kunne for å holde hjulene i gang. At jeg kunne forsøke å forklare og synge alle stemmene ga meg hvertfall litt respekt, og det bidro til å formidle uvante instruksjonene med at jeg kunne eksemplifisere de. Vi tråklet oss gjennom stykket og så var øvingen over. Enda hadde vi ikke prøvd de sterke delene fullt

ut og jeg hadde ikke spilt gitar sammen med orkesteret enda. Konsert måtte det bli likevel og samme kveld hadde vi en såkalt generalprøve som bare var en 10 minutters gjennomgang av starten av stykket og en mikrofontest, både av min stemme, og min gitarforsterker.

Vi fremførte verket den kvelden. Vi kom oss gjennom. Det fremsto for meg som en skisse av hva det kunne vært. Som at vi hadde kikket på ingrediensene og bare brukt 25% av dem. Det var ok, men ikke mere enn det. I etterkant har jeg hørt at publikum var veldig delt i sitt inntrykk. Noen syntes det var fantastisk og spennende, mens andre hatet det - noe jeg tror speilet musikernes egen oppfatning av stykket også. Dagen etter hadde jeg fri og jeg gikk lange turer i Maastricht for å få tiden til å gå mens jeg funderte på nye strategier for å forbedre stykket som skulle spilles i Eindhoven allerede dagen etter, og hvor de hadde planlagt en kort gjennomgang før konserten. Jeg bestemte meg for å forsøke å male med så bred pensel som jeg kunne. Gikk til trombonistene og snakket til de om seksjonene som krevde mere fra de, oppildnet de med referanser om heltemodige krigsfanfarer og nordiske gjallarhorn. Vi snakket om at kraften fra trombonene ofte blir misforstått og underkjent og at mange syntes at de spilte for høyt, men ikke jeg. Vi var på samme lag. Gikk til oboene og snakket med de om de mikrotonale skiftene, hvordan det kunne høres ut som en synth med 3 oscillatorer og hvordan jeg ville at de skulle utfordre meg når jeg sang sammen med de, presse tonene sammen som instrumentgruppe og gå til angrep, gikk til perkusjonistene og fikk de til å ta med perkusjon de selv syntes var gøy å spille på og som kunne passe bedre inn enn den litt konforme standard utrustningen de hadde i orkesterets instrumentsamling. Små ting som kunne dra stykket

i litt mere ekspressiv retning, og som kunne få orkesteret til å høres litt mere som om de var med på det jeg prøvde å formidle over scenekanten.



Konsertsalen i Eindhoven sett fra øverste rad. (foto: Stian Westerhus)

Orkestre har en dynamikk innad som er fremmed og fascinerende for meg, og jeg som ikke-skolert i den klassiske forstanden blir i liten grad tatt seriøst. Notene mine har generelt sett for lite informasjon skrevet inn ved første øving og det som er der er ikke i standard instruksjonsnotasjon. Dette er ikke fordi jeg fordrer at de skal lytte og gi sitt preg, men fordi disse instruksjonene i større grad må komme i samråd med dirigenten. Dette skjedde ikke første runde vi spilte det i Nederland, og resultatet var at jeg selv måtte inn og hente ut kvaliteter fra orkesteret.

Et annet moment, som forsåvidt er belyst over, er at flere av passasjene ikke faller seg naturlig å spille for instrumentalistene

da de i stor grad må forholde seg til sitt instruments historie og idiomatisitet. Det kan for eksempel være slik at det er vanskelig og uvant å spille i de forskjellige ytterpunktene av instrumentene i den dynamikken det etterspørres, og ofte er det slik at de blir usikre på om det er så stygge klanger jeg ønsker ut av instrumentet og om jeg i det hele tatt vet hva jeg har skrevet. I flere tilfeller har jeg opplevd at noen har blitt irriterte fordi musikken har fått dem som musikere til å høres dårlige ut i klassisk forstand. I mangel på dekkende italienske standarduttrykk prøver jeg på mitt eget språk å formidle instruksjonene og i et orkester kan det oppfattes useriøst. Som at jeg ikke vet hva jeg vil ha, eller ikke behersker håndtverket godt nok. For de er jeg i utgangspunktet en halvstudert røver. Det eneste som er verre enn en halvstudert røver, er en halvstudert røver med et elektrisk instrument og hvor den elektriske gitaren må være det aller mest forhatte instrumentet i klassiske kretser. Det er fascinerende hvilken redsel som sprer seg selv på et volum som ikke ville overdøvet en fiolins passasje spilt pianissimo. Mitt inntrykk er at mange klassiske musikere anser det som et annenrangs todimensjonalt instrument og at de aller fleste som kun spiller i klassiske akustiske sammenhenger ikke har den ringeste anelse hva lydtrykk, volum, er og dette gjelder også dirigenter. For deres del er det en masse full av uvante frekvenser og de vet ikke hva som kommer til å komme. Det gjør dem veldig usikre og absolutt alle gangene verket har blitt fremført har både dirigent og musikere klaget på volumet på gitaren til tross for at det helt klart er det svakeste instrumentet i rommet. På den første øvelsen med orkesteret i Nederland var det andre årsaker til at jeg ikke spilte, men i etterpåklokskapens lys var det heldig. Min taktikk har derfor vært å la være å spille gitar med orkesteret helt frem til fremføringen så fremt det lar seg gjøre.

Den aller første innøvingen og fremføringen av verket var i Oslo i regi av Ultima Festivalen. Orkesteret var en sammensatt gjeng musikere fra Forsvarets Stabsmusikk under ledelse av dirigent Rolf Gupta. Jeg hadde aldri jobbet med Gupta før, men hadde vært flue på veggen da Maja Ratkje gjorde sitt første orkesterstykk med Kringkastningsorkesteret under ledelse av Gupta ti-tolv år tidligere. Jeg tok noen komposisjonstimer hos Ratkje og Gupta slo meg da som en person som forsto musikken, respekterte den og forsøkte å lede orkesteret inn i den. Jeg husker også at Maja måtte vise instrumentseksjoner hvordan de skulle spille visse passasjer fordi teknikkene var uortodokse til tross for at hun aldri hadde spilt instrumentet selv. Jeg møtte Gupta kvelden før første øving utenfor Park Hotel i kvadraturen i Oslo, like ved Sentralen, hvor stykket skulle fremføres i den utrolig vakre gamle marmorsalen dager senere. Vi tok til fots bort til en restaurant i nærheten, fikk oss et glass og noe å bite i og stemningen var god. Rolf hadde såvidt kikket på notene og gledet seg til å ta tak i det. Vi snakket om stykket, om tankene som lå bak, om felles kjente og alle ting som dukker opp etter som kvelden siger på. Snart hadde stedet stengt og vi vandret tilbake til Park hvorpå vi avtalte å møtes dagen etter i god tid før øvingen slik at vi fikk lagt en preliminær plan for øvingene. Nervøst ble jeg sittende oppe en stund til på hotellrommet og kikke gjennom partituret mens jeg øvde på passasjer som var vanskelige å intonere. Noen timer inn i natten kom det tekstmelding fra etasje 7. Hva mener du i takt 239? Hva er dette? Hvordan tenker du dette tempoet? Rolf satt og jobbet. Han hadde begynt og klarte ikke å slutte. Morgenens etter møttes to litt trøtte og ubarberte etter frokost og tok fatt på det virkelige arbeidet. Han hadde markert i flere ulike farger i partituret. Instruksjoner, påminnelser, noterte tempi, spørsmålstegn og så

videre. Det var herlig å se at Rolf hadde pirket ut en masse løse tråder i partituret, de var synliggjorte, og nå kunne de defineres. Samme dag kjørte vi igang første øving med musikerne. Rolf var nervøs for at de ikke kom til å forstå stykket, og for at de ikke ville få til å faktisk spille en god del av det - som i neste potens ville spille inn på hvordan de forholdt seg til han som dirigent. Jeg kunne se lettelsen i kroppen hans etter første øving hvor vi hadde klart å gå gjennom store deler av materialet uten noen større totale nedsmeltinger i instrumentgruppene, og til tross for at vi begge to må ha hatt et litt rart uttrykk i ansiktet der og da, for det låt aldeles forferdelig, var stemningen positiv. Vi hadde noe å jobbe med, og Rolf var motivert for å jobbe seg inn i materien og formidle dette inn i orkesteret. Han gjorde virkelig en formidabel arbeidsinnsats de neste dagene, og det samme må man si om musikerne i korpset. Materialet var helt på grensen til hva noen av musikerne kunne spille, og dette ble spesielt synlig innad i seksjonene hvor de ulike stemmene sirklet inn og ut av mikrotonale tonehøyder, eller i de nakne instrumenterte seksjonene med vanskelige ansatser og lange toner. Noen ting ble forandret, men det meste beholdt. Rolf kom også med gode forslag til hvordan ting kunne forandres for å få en enda større effekt i den ene eller andre retningen. Det var utfordrende, men musikerne var flittige og til tross for mye frustrasjon ble det et verk som kunne spilles.

Da konsertdagen kom og vi hadde lydsjekk var jeg spent. Jeg hadde tatt med meg lydmannen David Solheim som jeg hadde jobbet med av og på i mange år i andre sammenhenger og sammen hadde vi fått ordnet mikrofoner til alle instrumentene. Det var en monstrøs PA i den hardt klingende marmorsalen, og de lave frekvensene hadde ekstra spillerom ettersom festivalen

hadde gått med på å leie inn dobbelt antall sub høyttalere siden bandet Supersilent skulle spille der dagen etter. Klangen i det nakne steinrommet uten publikummere var helt enorm og Rolf og flere fra orkesteret følte seg helt overmannet av lydtrykket. I tillegg la David i samråd med meg på en ekstra oktav-ned effekt helt subtilt på tubaen og delvis på de mørkeste treblåserne på de heftigste partiene. Når konserten startet og adrenalinet fjernet den siste tvil og redsel for høy lyd var det tidvis aldeles fortryllende, det var slik en ustoppelig masse samtidig som det var bare så vidt musikken hang sammen. Og i siste del, hvor jeg synger min siste frase og løfter hånden for å anslå den første av en serie klanger, orkesteret samles i én akkord og repeterer denne igjen og igjen og igjen var det som om et helt gigantisk romskip var på vei ut av denne dimensjonen. Ikke at det fløy avgårde som et jetfly der motorens stikkende støy gradvis forlater, nei, dette var som om noe som var større enn det som følte normalt gikk i oppløsning. Noe så stort at jeg hadde helt mistet gangsynet for hvor stort det egentlig var der det hang i verdensrommets uendelighet. Og denne enorme verdenen av stål ble vridd ut av alle proporsjoner i et åpent sår i tid og rom på en sånn måte som ikke lar seg definere i fysiske lover.

Det var slik en monstrøs kraft som ble satt i gang. Lyden som dundret avgårde og lagde en pølse så tjukk som hele rommet av stående bølger og paralyserende kraft. Rolf som nærmest svevende prøvde å holde tempoet stødig og hodet kaldt mens orkesteret utforsket sin egen evne til å ikke klare å spille enkle fjerdedelsnoter sammen i samme tempo. Det var bare så vidt denne dimensjonen hang sammen og det skapte en enorm styrke. Jeg kunne føle at David ikke holdt noe tilbake der bak mikseren. Alt skulle ut i all sin faenskap. Aldri før har jeg hørt

en så enkel passasje bli spilt så ujevnt. De forskyvningene og flerrende ansatsene og den brølete intonasjonen. Trommer og perk som formelig ramlet sammen som om de befant seg i to ulike virkeligheter på samme gang, klarer ikke for alt i noen slags verden å holde det stødig, men nekter å gi seg. Summen av en lang og utfordrende konsert som stavrer seg hylende i mål mens verden raser sammen. Man hadde aldri kunne gjenskapt det med øving, og aldri har jeg hørt en G-moll akkord klinge så vakkert og meningsfylt.

I 2018 initierte Sydnederlandsk Filharmonik en idé om å lage en kortfilm av stykket - noe jeg syntes var interessant å dra inn i dette forskningsarbeidet på grunnlag av at jeg var interessert i å se hvordan stykket ville utvikle seg i møte med nok en dirigent, lengre øvinger og ikke minst i en studioinnspillingssituasjon hvor jeg i mye større grad hadde mulighet til å være med aktivt og påvirke. I 2019 klarte vi å realisere det i samarbeid med filmregissør Dries Alkemade fra Belgia, og prosjektet ble finansiert gjennom orkesterets egne midler til formidling samt at vi fremførte stykket på November Music festivalen i Den Bosch i Nederland. Jeg reiste ned til Eindhoven hvor vi skulle øve i den nydelige salen hvor vi noen år tidligere hadde fremført stykket. Kvelden før første øving møtte jeg den nye dirigenten, Karel Deseure. En belgier på mer eller mindre samme alder som meg med en bakgrunn fra alternativ rockemusikk i tillegg til klassisk. Jeg hadde hørt at han var en dirigent som hadde gjort storm karriere de siste årene og jeg forsto raskt hvorfor. Karel er av typen som snakker og tenker raskt. Han virker litt stresset, men sammenfatter intelligente bemerkninger om hva det skal være og raser avgårde i et tilsynelatende for ham godt tempo. Han har alltid liten tid, men et sveiseblussaktig fokus. Vi møttes i foajeen

i hans hotell for å kikke litt på partituret. Karel ankom akkurat mens jeg ventet på han i lobbyen. Han hadde reist fra Belgia hvor han jobbet med en operaproduksjon, men var forberedt til å møtes. Han sjekket inn, la sine vesker på rommet og vi bega oss ut for å finne et sted med et glass vin. Vi fant et anonymt sted med uteservering. Et slikt sted man aldri ville gått ellers, men som ikke hadde bakgrunnsmusikk. Vi fikk bestilt noen glass og gikk igang med arbeidet. Jeg ble gledelig overasket over at han hadde gått gjennom stykket, lært seg de større delene av det, notert en masse og hadde enda flere spørsmål. Vi snakket sammen i et par timer la grunnlaget for øvingen som skulle finne sted dagen etter.

Øvingene med Karel var godt planlagt. Han hadde en idé om hvordan det mikrotonale skulle låte og hvordan de ulike tempiene skulle sitte. Grunn-fundamentet satte seg mye raskere enn det hadde gjort før, og jeg hadde lært av tidligere øvinger og var med fra start. Sang og var aktiv. Gestikulerte og forklarte hva jeg hadde ment. Det er å trekke det altfor langt å si at denne gangen gikk det av seg selv, for det låt aldeles grusomt også denne gangen, men Karel var sikker i sin kommunikasjon. Visste hva han ville prøve ut og hvordan, og det ga en selvsikkerhet til musikerne. Plutselig kunne de slappe av på en annen måte. De fikk tilbakemelding på det de var usikre på, og bekreftelse på konkrete ting i stykket som det ble jobbet ekstra med. Fokuset var der og musikken utviklet seg. Karel hadde meninger som skulle inn i musikken og han visste hvordan. Det gikk fremover.

Etter 3 dager med sporadiske og korte øvinger skulle vi i lydstudio og spille det inn. Vi var booket inn for én dag i Galaxy Studios i Mol i Belgia. Et studio som spesialiserer seg på orkesteropptak og filmmusikk.



Innkjøringen til Galaxy Studios i Mol, Belgia. (foto: Stian Westerhus)

I Galaxy kan de huse hele symfoniorkestre i det store innspillingsrommet. Alt det tekniske og akustiske er av aller ypperste klasse. De har tenkt på absolutt alt. Fra en så enkel ting som at alle mikrofonforsterkerne var i rommet orkesteret spilte i slik at mikrofonledningene skulle være så korte som overhodet mulig for å begrense støy siden det ikke var sjelden de hadde over 100 mikrofoner samtidig i den 330 kvadratmeter store hallen, og alle kunne styres digitalt fra den 200 kanaler store Neve 88D mixeren.

Husets lydtekniker hadde med seg en assistent som kun betjente Pro Tools opptaket og merket alle de ulike opptaksbolkene med riktig taktnummer. Lydteknikeren, som også selvfølgelig holdt fingrene på mixebordet og passet på at alt låt optimalt, leste også partituret samtidig som innspillingen fant sted slik at han og jeg, i kontrollrommet, kunne kommunisere med Karel og orkesteret ute i rommet. I en innspillingssituasjon som dette er det ting som man ikke hører i rommet, men som kommer godt frem i høyttalerne, og å ha denne spesifisiteten av lydteknikk koblet inn med taktnummer var helt uvurderlig. På de timene vi var i studio gjorde vi ikke mindre enn over 70 takes! Noen lengre, noen kortere, noen litt forskjellige versjoner av et par deler. Det gikk utrolig fort. Karel hadde også lagt en plan for hva han ville recorder først, de svakere og mere fintfølede delene, og hvilke deler som var så brutale at de måtte spares helt til sist. Etter at sessionen var ferdig fikk jeg alle tidskoder på et skrevet ark med en oversikt over alle takes, og alle disse korresponderte med merknadene i Pro Tools sessionen og taktnummerene i partituret. Jeg har aldri sett en ryddigere session!

Vokalen og gitarene skulle gjøres i mitt studio i Norge, men filmen skulle spilles inn to dager senere så jeg klippet sammen en demoversjon på laptopen slik at vi skulle ha et referansespor til filminnspillingen. I likhet med alt annet i dette prosjektet var det organisatoriske veldig profesjonelt og av god kvalitet, men tiden vi hadde til å gjennomføre det var bare noen timer. Jeg hadde i månedene før hatt en dialog med Dries. Vi hadde blitt relativt godt kjent med hverandres idéer og vi hadde en god og kreativ dialog. Han hadde frie hender, men han hadde også min tillit fordi han aktivt søkte inspirasjon i verket og dets tematikk uten å ville projisere for mye av seg selv eller noe annet inn i det.

Det var et lite team som hadde rigget seg til i en nedlagt kornbehandlingsfabrikk utenfor en småby i Belgia. Fire-fem lysteknikere, en sminkøse, den tekniske staben fra orkesteret som lastet inn fra semi-traileren og rigget opp mens Dries pekte kommanderte og gestikulerte. Noen administrative produksjonsmennesker fra orkesteret og deres assistenter, musikerne selvfølgelig og Dries' gode venn fotografen Gegam Soghomonyan. Karel og jeg ankom etter det meste var satt opp. Jeg byttet til det kostymet jeg hadde laget meg. En dyr italiensk dress overdrapert av et kimonolignende tøy som ble strupet sammen av et bredt lærbelte. Et slags vestlig demokratisk kapitalistisk bilde overdrapert av asiatisk Sun Tzu'sk krigersk innflytelse, kikkende inn i et gedigent mentalt tap.



Innspilling med Sydnederlandsk filharmoni i Galaxy Studio under ledelse av Karel Deseure. (foto: Stian Westerhus)

Tematikken beveger seg rundt tapet av menneskelig phronesis, dydsmønstre, de variablene som gjør oss menneskelige og tar menneskelige valg - i møte med den livsformende teknologien i våre moderne liv, hvor alt er kuratert uten at vi helt vet hvordan, alt er til salgs, vi er bare data, we're only meta in a democratic ad-campaign, og hvor vi gradvis overgir og sementerer definisjonene av hvordan og hvorfor vi tar valg til kapitaliserende algoritmer. En av satsene, som forøvrig ikke er med i filmen, beskriver menneskets kanskje siste grunnleggende og allmenne animale instinkt, seksualiteten, i møte med det umenneskelige. Jeg må innrømme at det er noe litt spesielt som ligger i øyeblikkets innsikt i det du innser at du står i én av Europas flotteste konserthaller med et filharmonisk orkester i ryggen og synger en sang om sex med roboter, men poenget er at definisjonene som skapes i alle hjørner av analytisk teknologi som former våre liv på overflaten kan gi oss en større og mere forutsigbar nytelse enn før i større monn. Bedre og flere orgasmer høres jo ikke helt feil ut, men at selve akten er redusert til en illusjon hvor den virkelige verdien er dataene som kommer ut fra brukeren som igjen gir et større datagrunnlag for å kunne tilpasse den digitale virkeligheten som ikke kjenner noen begrensninger.

Etterhvert vil vi gi alt vi har til maskiner og disse vil utvikles til å ikke lenger være maskiner, for disse fremtidsenheterne er ikke laget av- eller kan forstås av mennesker, men er nye intellektuelle enheter som overgår oss alle. Da er ikke lenger valgene våre.

One last instinct
Before extinction
Cyborg
Waiting
Pulsating light
In the darkness
Cold steel
Warm touch
Silky tongue
Of a human
And it's better than before
Hot! Hot! Hot! So Hard to the metal!
Hot! Hot! Hot! So Hard to the metal!
Machinery love
Charging love



THE SHAPE OF CONCERTS TO COME







Bilder fra filminnspillingen av Twin Twinkler, Belgia, November 2019.

(foto: Stian Westerhus)



Still fra Twin Twinkler, Belgia, November 2019.



UFRIHET UTEN RESTRIKSJONER

I løpet av de fire årene jeg har holdt på med dette forskningsprosjektet har Øyvind Brandtsegg, professor i musikkteknologi ved NTNU, vært min veileder. Jeg har ikke hatt kontor i Trondheim hvor Øyvind og instituttet har tilholdssted, men heller jobbet i mitt studio på gården Bjørka, i Inderøy kommune, 2 timers kjøring nord fra Trondheim. Heldigvis for meg har Øyvind tilbrakt mye tid i sitt hus ved Straumen på Inderøy, en liten ti-minutters kjøretur fra Bjørka. Våre møter startet alltid tidlig på morgenen. Jeg kjørte dit mens morgendisen lå som et slør over åkrene etter å ha levert mine to barn i barnehagen for å bli møtt med nytrukket kaffe, en av mange presskanner som fulgte i den sparsomt innredede stuen med utsikt over en av Trondheimsfjordens innerste armer. Samtlige møter vi planla var berammet til morgener og tanken var at de ikke skulle ta så lang tid, men skjelvende av koffein måtte jeg gang på gang innse at tiden hadde løpt fra oss og jeg måtte handle mat og bleier og hente i barnehagen. Her forleden snakket vi om hvordan disse fire årene hadde vært og Øyvind snakket om at han syntes det var interessant at jeg skrev at mine prosesser var lukkede. Dette var for såvidt en ting vi hadde diskutert før, dog kanskje med en litt annen vinkling. Øyvind mente det var litt spesielt at han ikke hadde fått vært mere delaktig i prosjektene og diskusjonene og at dette var uttalt. Når vi hadde snakket om dette før hadde det vært fra en vinkel der han ikke helt visste hva han skulle svare når kolleger fra NTNU spurte hvordan det gikk og hva jeg gjorde. Han visste ikke hva jeg gjorde, og han var usikker på om det jeg drev med faktisk var forskning. At jeg bare fortsatte som før var en bekymring han hadde og som jeg forsto meget godt. Å holde en inngående oversikt i prosjektene hadde jeg ikke fasilitert for, men jeg hadde heller ikke holdt ting skjult. For prosjektet sin del har det

uansett ikke vært viktig. De kunstneriske prosessene har måttet få gå sin gang. Det i seg selv har vært viktig for å kunne iakttta problemer som har dukket opp i møtene mellom prosjektets utgangspunkt og spørsmål uten å vike fra den kunstneriske fremdriften, men diskusjonene mellom Øyvind og meg selv, om enn at de har vært konseptuelle i sin relasjon til det faktiske arbeidet, og tilsynelatende urelaterte der og da, har ikke vært mindre aktuelle for min del. Heller har de formet og gitt grunnlag for å kunne danne klare tanker om mitt eget kunstnerskap, bare speilet i motsetninger.

Det må ha vært en litt selsom affære til tider å skulle veilede noen som ikke vil ha input på det kunstneriske arbeidet, men som bruker veileders egen forskning og mangeårige kompetanse som eksempel på det man ikke er ute etter og eksemplifiserer sine egne valg med at de er reaksjonært motsatt. For at det har vært mulig er jeg enormt takknemlig, om enn litt skamfull. Og grunnen til at det har vært mulig tror jeg også kommer av at Øyvind har en godt plantet fot i det impulsivt kunstneriske som utøver på et instrument i tradisjonell forstand og har en like god estetisk forståelse av teknologien som den praktiske. Denne dualiteten har for meg vært en nøkkel til å kunne forstå og utfordre og ikke minst bli utfordret på mine egne meninger. Om jeg noensinne skulle komme i nærheten av de kompetansenivåene selv en gang tror jeg dog ikke jeg ville tolerert det over tid.



Trondheimsfjorden sett fra Øyvind Brandtseggs stue på Straumen, Inderøy.
(foto: Stian Westerhus)

Fra mitt ståsted, hvor det tekniske arbeidet som lå til grunn for forskningen i stor grad har virket selvmotsigende har diskusjonene gjort at jeg har spisset min egen kunstneriske prosess nærmest nådeløst. At veileder ikke har fått vært med på reisen som har skjedd i etterkant av disse diskusjonene er kanskje ikke innenfor en forskningsmessig standard, men for min del har Øyvinds meninger og veiledninger i diskusjonene vært klar. Tematikken har ikke vært diffus, men det kontekstuelle arbeidet med tematikken i møte med kunsten er min prosess. Ingenting står i veien for å knytte denne tematikken opp mot kunstneriske prosesser, og det har vi forsåvidt hele tiden også gjort, dog stort sett gjennom temaer som tilgrenser våre begges forskning, men å holde en dagvis oppdatering på hva jeg tenker i forhold til det og dette, hvordan ståa er i dag, hvordan jeg tenker rundt det vi nettopp snakket om for et par dager siden. Det har ingen mening å skulle ta veileder med inn i de kunstneriske prosessene på den måten for meg. Vi har snakket i timesvis om kunstig intelligens, maskinlæring, hva er intelligens i møte med kunst? Hva er et valg? Kan man uten videre gi et valg tatt av en maskin noe verdi på lik linje med et valg tatt av et menneske? Hva er musikken hvis maskinen lager musikken selv? Og vi har brukt timesvis på å diskutere viktigheten av å forstå mekanismene som ligger bak et kunstnerisk uttrykk og viktigheten av å ta fundamenterte valg og hva det valget faktisk er og innebærer. I møte med den tekniske utviklingen og den økende interessen for maskinutvikling blir disse spørsmålene store og klare. Et eksempel er Øyvinds eget forskningsprosjekt "Crossadaptive Processing - Exploring radically new modes of musical interaction in live performance" (Brandtsegg et al. 2018), hvor de utviklet analyseredskaper for lyd som anvendtes slik at de ulike parametrene som ble kartlagt, som frekvens,

dynamikk, stakkato, legato osv., analysert i real-time kunne styre ulike effektparametre. Under utviklingen hadde de noen tekniske problemer, slik seg hør og bør, og ved en anledning hvor prosjektet skulle presenteres som en konsert innså man at det man hadde programmert og lagt opp til ikke fungerte slik man hadde tenkt. Ukesvis med programmering og fin-tuning av oppsettet hadde ikke ledet frem dit man ville og i tidspressets lys måtte man ta noen grep slik at det i det minste gikk an å improvisere noe som lignet musikk. Når blikket da ble løftet ut av det tekniske spissede lyset og det ble fokusert på musikken, når man glemte reglene og begrensningene man hadde pålagt seg i det tekniske arbeidet, så plutselig løste alt seg. Intuitivt gled musikerne sammen og skapte musikk. Dette skriver jeg ikke for å diminuerer Øyvinds forskning, og heller tvert om, for i møte med min forskning er dette et så tydelig bevis som noe at det er to forskjellige ting å spille på et instrument og det å spille musikk. Det var gjennom slike eksempler og diskusjoner at vi hadde våre interessante skjæringspunkt i mine øyne. Ofte uenige, men aldri uinteresserte.

Jeg ble også invitert av Øyvind til å prøve å spille med hans forskningsprosjekt. Jeg møtte opp i Krambugata med gitaren og skulle teste instrumentariet sammen med sangerinnen Tone Aase. Sentralt i prosjektet var verktøy der analyseredskapene ble kombinert og kryssset (derav kryssadaptiv prosessering) for to spillende instrumentalister slik at analysen av den enes lydproduksjon påvirket og styrte effektene hos den andre og visa versa. Dette førte til at fargeleggingen av lyden i stor grad ikke ble styrt av en selv, og at fokuset fort havnet over på den andres utøvelse ettersom det du selv spilte påvirket lyden hos den andre. Det var ikke noen umiddelbar kreativ opplevelse

for min del til tross for at jeg kunne se klare interessante bruksområder for verktøyet. Mere interessant for meg var den indirekte virkningen av selve konseptet. At fokuset mitt skulle sammenfattes slik at mine improvisasjoner skulle ha en direkte kobling til hvordan lyden til den andre hørtes ut var et fokus jeg ikke uten videre klarte å forene med hvordan jeg opprinnelig spilte på, og fokuset ble i større grad å forme lyden til Tone gjennom å spille på de parameterne jeg visste at analysemaskinen kunne detektere. Det samme gjaldt selvfølgelig også andre veien og når vi gjorde dette i parallell må det ha sett og hørtes litt ut som små barn som forsøker å snakke sammen uten språk. De vet litt hvordan det skal foregå. De har sett noen voksne gjøre det, men så har de ikke vokabularet for å si noen ting som helst og samtalen blir en speiling av hvordan de ser oss som voksne. Tone Aases vokal styrte mine parametere og slik beveget vi oss litt famlende rundt hverandres improvisatoriske analfabetisme hvorpå målet etterhvert ble å finne ting å spille som hadde noe musikalsk innhold av verdi uten å ødelegge den andres idé, eller i det hele tatt noe som kunne kalles samspill. Det ble en søken etter det som fungerte godt med de parameterne som trengtes for analysen. Alle idéer fikk klare grenser og ble raskt definert i forhold til hvordan maskinen reagerte. I mange tilfeller ble selve parameteret, altså at man for eksempel spilte lyst, mørkt, raskt, perkussivt osv. det viktigste parameteret å forholde seg til som improvisatør og idéene ble for min del to-dimensjonale størrelser og det ergrer meg at jeg ikke kunne diske opp med musikalske idéer som passet i sammenhengen, at jeg ikke følte jeg kunne bruke av kreativiteten min, og da heller strittet i mot og følte meg utilpass og var på full fart inn i trass-alderen. I våre spede forsøk sammen ble det en balansegang lik en samtale mellom to ukjente i en

litt for liten heis som har låst seg mellom etasje 7 og 8, og det radikale lå ikke i det musikalske produktet, men heller i hvordan det definerte ufriheten uten å pålegge noen restriksjoner, ikke ulikt mitt eget problem hvor instrumentet opplevdes som en begrensning til tross for sin utømmelige iboende fleksibilitet.

Som eksperiment er det interessant i at det sparker beina under flere stoler samtidig, men sett hver for seg er ikke parametrene som skapes så unike. At Tone Aase skulle styre noen av mine parametre er i og for seg ikke så forskjellig fra at en lydtekniker mikser inn klang og ekko og lignende i en live setting for eget godtbefinnende, og at jeg skulle kontrollere hennes parametre er forsåvidt ikke så ukjent i og med at jeg har jobbet mye med lydprosessering av andre i studio. For det som virkelig sparker av beina under stolen og river med seg bordet i samme slengen er ikke det å gi fra seg valgmulighetene i å forme, eller i dette tilfellet å farge sin egen toneproduksjon fra A til Å til tross for at dette er alvorlig størrelser i seg selv. Den store forskjellen er at de prosessene som er uløselig knyttet til det kunstneriske også blir uløselig knyttet til det praktiske og tekniske. At hennes kunstneriske produkt er verdsatt i forhold til praktiske parametre overskygger et hvert parameter det er ment å styre. Effekten av det parameteret for min del, altså det hun styrer i min lyd, har relativt sett veldig lite å si i forhold til hva det gjør med hennes kunstneriske produkt. Å spille noe betyr ikke det samme lenger. Det betyr ikke at det du spiller kommer fra deg og bringes inn i konteksten du spiller i som en ren kunstnerisk verdi og hvor du kan definere og si at mitt instrument går hit og det jeg leverer kommer herfra. Min lyd starter her og slutter i øret ditt. Den kunstneriske egenverdien erkjennes ikke fullt ut og en stor del av verdien overføres det praktiske og konseptuelle. I det sekundet

det skjer må fokuset også rettes dit og slik blir konseptet i seg selv en destruktiv runddans sett fra et improvisatorisk ståsted hvor forvaltningen av de musikalske bestanddelene ikke lenger får musikalsk fokus, men verdsettes også i stor grad som rene praktiske bestanddeler fordi en maskin, eller instrumentet om du vil, krever det.

IDIOMATIKK I EFFEKT AV INSTRUMENTET

Innblikket i Crossadaptive Processing belyser mine egne tanker rundt definisjonene som ligger i et hvilket som helst instrument og dets innholdsdelar. Hvordan vi forholder oss til instrumentet som fullstendig enhet og verktøy som forvaltere av musikalske enheter, og også hvordan vi forholder oss til instrumentets ulike deler. Her er det sentralt å trekke instrumentets fysiske idiomatikk - altså hva instrumentet i seg selv har som iboende naturlig verdi og retningsgivende kraft. Det er enkelt sagt stor forskjell på hvordan man spiller på en elektrisk gitar og et piano. De har ulike forutsetninger for å klinge og man er nødt til å forholde seg ulikt til det rent fysiske det er å spille på instrumentene.

Videre kan man tenke at det idiomatiske, rent uttrykksmessig, som har bygget seg opp i bruken av instrumentet - og da i møte med kultur og forståelsen av instrumentet i den tiden og sammenhengen det er satt. Den elektriske gitaren er et godt eksempel på hvordan den fysiske betingede lyden av instrumentet er tett knyttet opp til en sjangerreferanse og en relasjon som ligger tett opp til rocken. Hvor rockens uttrykk igjen setter sine farger på instrumentets iboende uttrykksmuligheter da det hele tiden ligger der som en iboende kontekst. Et idiomatisk vedheng. Spiller du gitar må du forholde deg til denne relasjonen, uansett om det er relevant eller om du har forstått hvilken klisje det er.

Det samme gjelder om vi tenker oss et steg videre i instrumentkjeden. Til de tonemodulerende effektene som ofte får stor oppmerksomhet og verdi.

Når jeg snakker om elektronikk og effekter og at de har en iboende spillbarhet så kan det ses som en forlengelse av den instrumentelle idiomatikken.

Her går vi oss alle ville hvis man skal ta utgangspunkt i tanken om at det er overhengende viktig å ikke utelukkende spille instrumentet, men forvalte de personlige musikalske bestanddelene. Det er ikke dermed sagt at instrumentariet ikke kan være en sentral del av de subjektive personlige musikalske bestanddelene, men fokuset er et annet, og det er anerkjennelsen av dette fokuset som er sentralt i forståelsen av dette problemet. Det er verdens letteste ting å kjøpe seg til et sound, en buffét av effekter, og la alle musikalske utspring bli farget som mat med varmet ferdig-saus fra glass. Intetsigende korma fra toro, geografisk forvirret tex mex fra tia maria, italiensk frossenpizza. Felles for alle disse eksemplene er at de har billige råvarer og flere ingredienser enn de behøver. Så også musikken som kommer fra tekniske kreative installasjoner hvor musikeren ikke er sterk nok til å bruke verktøyene til å ta sitt musikalske utgangspunkt et steg videre, tydeliggjøre sitt budskap og transcendere instrumentet, men lar seg sige inn i en ferdig krydret preset-smørje full av smaksforsterker.

Det er en stadig kamp. Hvor deilig er det ikke å la seg henrive av store deilige klangflater som gir en så etterlengtet melankoli og et skinn av storhet at selv den enkleste melodi kan bli oppfattet som et ærlig blikk inn i sin egne eksistensielle avgrunn med et klart bilde av at musikeren har en dyp refleksjonsevne og noe virkelig personlig å si. Skru den av og artistens input låter som et eneste stort nøl, men få på en Black Hole klang fra Eventide og se kred kontoen fylles av anerkjennende nikk. Det blir plutselig ok, ja kanskje til og med spennende å høre på. Og i det klanglige

rommet som oppstår gir det mest intetsigende mening. Det står automatisk i kontekst med en lydlig tydelighet og det musikalske blir opphøyet uten at det fordrer eller utfordrer. Eller hva med et nydelig ekko som definerer alt som spilles i time, som om det var kvantifisert. Så groovy, og så allestedsnærværende. Ting er så viktige at de må bare sies mange ganger, i time. Ekko ekko ekko. Så forutsigbart at man risikerer å gå inn i en eksistensiell krise hvor man hører Werner Herzog hviske "fuglene synger ikke, de skriker i smerte". Vi er der støtt og stadig alle sammen. Og listen fortsetter så lenge det fins nye ting å koble på. Granulærdelay som får alt til å låte som ny musikk anno 2004, pitchet ekko, loopingstasjoner. Ugh... Jeg beskriver deler av mitt eget arsenal her. Jeg har vært innom de alle og flere til, jeg har hyllemeter etter hyllemeter med effektbokser på lageret, og hvis man begynner å se på alle de mange tusen forskjellige effektpedalene og plugins som fins i verden, som øses ut som om det var millioner å tjene på hver eneste en av dem, hvor de alle hevder at de låter helt nytt og samtidig hvor utrolig like de låter et eller annet ekstremt dyrt legendarisk, eller skal vi si idiomatisk ræl fra 70-tallet, så finner man fort ut at kategoriernes hierarki munner ut i noen ganske enkle bestanddeler. Ok, klart ting låter veldig ulikt, det er ikke det jeg sier. En ekkomaskin er ikke lik den andre ekkomaskinen. Min båndekko, Roland Space Echo RE-201, låter ikke som en Boss DD-7. En spjoingy Fender fjærklang er langt unna impulsrespons-samplingen av Vigelands mausoleum hvor akustikken får lydene til å blomstre i 16 sekunder, men i prinsippet er de like, og intensjonen som ga de fødsel er lik. Preamper med og uten rør, "soft" overdrive, equalizere, fuzz, distortion, silikon og germanium, ekkoer med tape og ekkoer med 12-bit og ekkoer med 32-bit oppløsning, klanger, i stål og i algoritmer, tonehøydeforanderere og vibratoer, ringmodulatorer,

phasere, kompressorer og variasjoner og kombinasjoner av disse i samband med modulatorer, LFO'er, VCA'er og enveloper. Videre har man en mye mer komplisert og grenseløs verden når man går inn i lydprosesseringsprogrammene som Max og andre, men bestanddelene er mye basert på det samme. Mulighetene er endeløse.

En grunnleggende likhet alle disse effektene har er at de er i stand til å bidra så mye til det store musikalske bildet at de "distraherer" utøveren til å "spille på effekten". Det vil si at eksempelet fra tidligere hvor en litt usikker toneproduksjon fra instrumentet mates inn i en stor og flott klang gir utøveren muligens tilfredsstillende resultat siden lyden som kommer ut i sum er en vakker svsjete klang, men i realiteten er musikerens kunstneriske output utkonkurrert av at en effektboks har fått diktere det kunstneriske bidraget og med mindre musikerens klarer å stable på beina en toneproduksjon med mere mening så kommer ikke musikken til å forholde seg til noe annet enn kun det definerte rommet der den kan leve. Skru av klangen og det er ingenting der. Og det som er der er der fordi effekten er der. Effekten er ikke der fordi det musikalske har åpnet for det. En klangboks har ikke noe vilje og tar ingen valg. Den har ingen ønsker. En effekt vil aldri anerkjenne kompleksiteten som ligger i et kroppsliggjort musikalsk uttrykk.

En lytter vil kunne få en tilfredsstillende opplevelse av dette selvfølgelig, jeg skal for all del ikke dømme smak, men diminuer musikerens grunnleggende musikalske vilje nok og alt vi sitter igjen med er at hvis nok mennesker gjør dette vil det bli oppfattet som en kulturell og musikalsk referanse selv om det i realiteten kun refererer til et eventyr om en keisers blinde forfengelighet.

STIAN WESTERHUS

MUSIKALSKE BESTANDDELER

Dette bringer meg videre til noe jeg allerede har nevnt flere ganger, og som jeg håper du som leser har reagert på og lurte på - teorien om musikalske bestanddeler.

Jeg definerer musikalske bestanddeler for meg selv som det musikalske språket jeg har bygget opp, som jeg innehar og som for meg kan kontekstualiseres og være meningsbærende. Dette språket er basert på musikk jeg har hørt og spilt, musikk som har påvirket meg og hatt en innvirkning på meg gjennom et helt liv. Det er musikk som har betydd noe for meg, gitt gjenklang i meg og musikk som jeg dertil har tillagt min subjektive mening, uansett hvor abstrakt musikken har vært, eller følelsene tilknyttet den. Teorien om musikalske bestanddeler består for meg av den personlige forståelsen av musikk som i stor grad er frakoblet det tekniske, analytiske og musikk-teoretiske, men som i større grad er koblet til en meningsbærende forståelse. Når vi snakker er språket vårt fundamentert i det tekniske og målbare, men satt i kontekst med person og sosiale faktorer, meninger og følelser uttrykker vi oss. Vi forvalter vår egen språklighet som en del av vår egen person i større eller mindre grad. Så også de musikalske bestanddelene. Språklig uttrykk fordrer for eksempel en aktiv kobling mellom uttrykkspotensialet som ligger i et ordforråd og evnen til å kunne se og trekke kontekstuelle verdier i språket. Den tekniske fleksibiliteten som ligger i kunnskapen som kan formes og forståelsen av verdien av de enkelte bestanddelene i kontekst med hverandre. Ved å stole på at nettopp disse kontekstuelle verdiene blir dannet i musikken ved at man flytter fokuset bort fra instrumentell praksis og mot en anerkjennelse av at den minste musikalske bestanddel har en egenverdi som overgår et hvert ønske eller bevisst idé åpner man for et helt nytt fortolkningspotensiale i

sin egen praksis. For meg handler forvaltningen av musikalske bestanddeler om å anerkjenne kompleksiteten som ligger i personlig fortolkning av musikk. Og hva ligger i det? Eksempelvis kan vi se på noe så tilsynelatende enkelt som hvordan en basstromme ikke bare kan låte - med en følsomhet fra utøverens side som kroppsliggjøres ut til den minste detalj. Hvor selve følsomheten ligger i musklene som vet hvordan tettheten i vevet på slagputen treffer skinnet på trommen og alt det tekniske som ligger i å spille på en tromme, men i enda større grad hvordan den er spilt i et mikrorytmisk perspektiv i forhold til beatet, hvordan anslaget er fin-tonet i forhold til den rytmiske plasseringen og hva det, altså intensjonen som ligger i basstrommeslaget gjør med dets uttrykk. Hva jeg tenker at trommeslageren mener det slaget betyr, rett og slett. En musikalsk bestanddel er ikke basstrommeslaget i seg selv, men mening representert ved det basstrommeslaget spilt på akkurat den måten. For trommeslageren kan den musikalske meningen, den bestanddelen, ha en helt annen fundamentering, men dette i seg selv er mindre viktig. Det er det menneskelige valget, som i realiteten er tusenvis av små subjektive valg som utgjør den ferdige konteksten som skaper det ene slaget. Når jeg snakker om musikalske bestanddeler er det disse mikroskopiske, men samtidig fundamentelle valgene som jeg gir viktighet. Det er alle disse menneskelige valgene som utgjør den interessante konteksten som ligger i et uttrykk.

Hvordan denne meningskunnskapen forvaltes i improvisasjon, og hvordan den er koblet til det instrumentelle kunnskapen og den fysiske utøvelsen er viktig i forhold til hvor tydelig og fleksibel de kontekstuelle bestanddelene vil være i musikken, men det tekniske har samtidig ikke noe å si for hvordan de musikalske bestanddelene forvaltes i seg selv.

Ingen musikalsk bestanddel trenger å være så konkret at den er bevisstgjørende i seg selv, og heller trenger den ikke å være objektivt sett allmenngyldig. Den kan være udefinerbar, men samtidig en tydelig bestanddel i det større bildet når den blir satt sammen med andre musikalske bestanddeler. Sammen gir de en ny og høyere mening med større kompleksitet og tolkningsgrad og slik fortsetter det. Abstrakte sammensettinger av musikalske bestanddeler på atom nivå lik kompleksiteten i verden rundt oss. Jeg tenker ikke bare over hvordan min datter ordlegger seg, hvilke gloser hun bruker og hvor tydelig hun sier det. Hele hennes person, alle hennes væremåter, faktorer. Hvor hun ser når hun snakker, hvordan jeg kan kjenne at fantasien hennes får henne til å gli ut av virkeligheten uten at jeg er sikker på det, mens blikket dras opp og ut, hvordan hun vrir seg forsiktig på stolen, må nesten reise seg, blir ivrig, fikler med skjeen, har et skjult smil i munnviken. Hvordan hun i undertonen refererer til noe vi begge syntes var morsomt forrige helg og hvordan hun transcenderer instrumentet, det som så enkelt kalles å snakke, når hun tar meg med inn i sin verden i en alder av 7 år. Jeg tenker ikke over det når hun forteller, men jeg har tenkt på henne og forsøkt å bli kjent med henne intenst hele hennes liv. Det er å forstå og erkjenne at kompleksiteten er større enn man noen gang kan ta inn over seg i sin egen bevissthet, men likevel betyr ikke det at man ikke forstår, om enn ikke bevisst så i underbevisstheten. Og å forstå er ikke noe universelt. Vi forstår alle på vår måte. Tiden gjør det umulig å stoppe opp for å næranalysere en hendelse, en tynn skive i tiden. Det er noe annet å tenke tilbake og å være i nåtiden, og for hver gang en historie beskues og fortelles forandres den gradvis. Som om det å hente minner ut av tiden tvinger det inn i nåtidens kontekst i større eller mindre grad. Men gjennom å knytte mening og

forståelse av mening til alle disse abstrakte nettverkene av meningsbærende små biter klarer vi i dagliglivet å forstå og interagere med alt omkring oss.

Jeg skrev tidligere at instrumentet ikke lenger inspirerte meg til å spille på det, men sannheten var, selv om jeg ikke visste det da ved forskningsprosjektets begynnelse, at jeg ikke forsto at jeg ikke anerkjente de personlige musikalske bestanddelene lenger, kanskje fordi jeg hadde aldri reflektert over at de faktisk eksisterer. Aldri tenkt over kompleksiteten de innehar, men heller tenkt på meg selv og definert min musikk ut fra det jeg visste instrumentet inneholdt fra min egen side. I en samtale med stipendiat og teaterregissør Lisa Lie om hennes stykke Uår av Terje Vigen kom det frem at hun hadde spurt en historiker hvorfor det norske folk som led av sult på grunn av uår etter uår i perioden stykket utspiller seg ikke tok til havet og fisket? Var også fisken borte? Historikerens svar er beskrivende for hvor vanskelig det er å ta tak i selv de mest grunnleggende problemer fordi man ikke anerkjenner det virkelige problemet. "Jeg tror folk døde av gammel vane". Det var jordbruk de hadde holdt på med. Det var dette de kunne, og det var dette de prøvde å redde. Problemet, slik de så det, var at været var så dårlig at avlingen ikke vokste, kornet ble ikke modent, det var ikke nok gress til kuene og hestene, grønnsakene frøs og råtnet, smøret ble harskt og vinteren lang. Det direkte problemet var at de manglet mat og de klarte ikke å se forbi sine vaner. Været kunne de selvfølgelig ikke gjøre noe med. Våren kan være lang, tørr og kjølig, ingenting spirer, jorda er tørr og skrinnet og uten grønne spirer til å holde den sammen blåser små sandkorn rastløst rundt omkring og minner om at når sommeren kommer vil tørken for alvor sette inn. Uten vann kommer ingenting i naturen

ut av sin dvale og jorda forblir like lite fruktbar som når den er frosset. Og så kan det regne. Øse ned. Man tenker man er reddet. Alt blir grønt i en eksplosjon av fotosyntese, en grunnleggende bestanddel er tilsatt og underskuddet på vann blir demmet opp i jorda. Det som var et dødt grått flyktig pulver bare forrige uke er nå bundet sammen av røttenes iborrende kraft og sammenfatning. Mikro-organismer, sopper, insekter, mark og biller jobber seg frenetisk gjennom jorda. Det pustes, peses og jobbes i et frenetisk sirkulært tempo når alle organismene er satt i bevegelse. Stillstanden har gått til fullstendig omveltning. Men så slutter det ikke å regne. Støvet som nå har blitt tung brun matjord er i ferd med å bli forvandlet til våt grov leire. Kornet og gresset som knapt har rukket å slikke sol og strekke seg over ugressets djevelske evne til å stjele ethvert nakent jordstykke er halvmodent. Pusting og pesing kveles, det blir stillere og stillere mens regnet øser ned. Fuglene synger ikke lenger utenfor de tetteste skogene, på beitene har dyrene spist det som har vokst frem og trampet rundt i søla slik at veksten hemmes ytterligere, i stuene begynner man allerede å tære på veden som skulle brukes i vinterhalvåret. Det er mørkt til tross for at det er midt på lyse dagen og man kan knapt skimte hvor solen står på himmelen gjennom det tette skylaget og veggen av vann som dundrer ned i en tilsynelatende statisk intensitet. Og slik kan det regne fra August til Oktober og vinteren kan følge med frosten etter det. Bladverk gir etter, krøller seg og blir dødt og brunt over natten. Da blir det ikke stort med kornet, eller noe annet for den del. Men hadde de fisket og saltet fangsten istedet for å prøve å redde avlingen på jordet hadde de kanskje overlevd vinteren. Hadde de satt garn i elva og fanget den årvisse laksen som etter år med vandring i Atlanterhavet vender hjem til sin elvs opphavssted i en siste kraftanstrengelse for å gyte og dø. Kanskje

kunne de plukket blåskjell og fanget krabber?

I et "invited paper" til ICLI-konferansen i Trondheim 2020 (Westerhus - 2020) forsøkte jeg å billedliggjøre skillet mellom forvaltningen av de musikalske bestanddelene og instrumentet. Konferansens tema var "interfaces", altså interageringen mellom teknologi og menneske. Ikke er dette bare et tema som interesserer meg i forhold til de kunstneriske etiske grenselinjene jeg beskrev tidligere - altså i forhold til et instruments egenhet, hva som gies verdi, artifiisiell intelligens og så videre, men interfaces som konsept er også et interessant verktøy for å se om jeg kunne beskrive hvor mitt instrument starter og stopper. Hvis jeg tar utgangspunkt i at min teori om musikalske bestanddeler eksisterer og at det er slik jeg spiller - er det da slik at instrumentet starter der jeg legger hendene? Teksten er publisert gjennom ICLI Proceedings, publisert på Research Catalogue og Zenodo. Teksten er gjengitt på de neste sidene i sin originalforfatning på engelsk.

TRANSCENDING THE INTERFACE

Lenker til teksten og videopresentasjon:

<https://www.researchcatalogue.net/view/908792/908793>

<https://zenodo.org/record/3927088#.X5gXPiNKjOR>

In 2016 I started my artistic research project at NTNU called "The shape of Concerts to come". Within the project I wanted to explore the musical meaning of the instrument in my improvisational and compositional practice. Throughout my musical career as a guitarist and composer I have done hundreds of solo- and ensemble concerts and consider the concert setting, in a club, on stage, with a full-scale PA system to be an integral part of the instrument. The actual act of playing the concert has become so tightly connected to the improvisational practice I found it hard to play otherwise and I wondered if it was at all possible to detach it, change it, and to see what any practical changes done to the instrument as a whole might give musically.

The research question and strategy, I must say, was a typical one with a focus on the tangible elements of the music. Take what you know and try to change it to see what difference it makes. At this point I should note that I by no means felt that my instrument was of any hinderance to me in the act of playing these said concerts, and in fact I have felt incredibly empowered by the sheer force, and the dynamic- and expressive capability of my extended instrument, so why did I feel the urge to change it? About a year in, and I realised I didn't. In fact, it was a contradiction.

Throughout my entire career I have drawn a hard line for myself when it comes to electronics and extensions to my instrument. Yes, I have utilized electronics to extend the range and dynamic flexibility, and I have certainly used electronics to magnify extended techniques which would otherwise be impossible to use in a musical setting, but I have continually asked myself whether the electronics I used were a necessity for the way I wish to play, or if the effects, in themselves, were generatives,

as in some might spell out a musical landscape I can only take part in, or even create their own music and expression where my role would be more of that to control it. If the latter was the case I would remove them in order to take back control of the instrument. I tend to think of my instrument and the act of playing it like this:

In the core, the mind - the ability to play without playing. To hear and improvise music in much the same way as I do with the instrument in a performance setting, but without the instrument. To fully engage in the music, without an output at all. Already here we might start to see where the contradictions loom.

Secondly; "acoustic instrumental proficiency". This refers to the technical ability to be so well connected to the instruments sound generators, in my case mainly strings in one way or another, or it's touch interface as we might call it in this setting, that the interface in itself is of no hinderance to the player for producing the sounds that are possible and are at the best of times directly connected to the emotional expressivity of the mind. The sound of a single pluck of a string draws from thousands of factors which is built up though thousands of hours of practice, and the proficiency not only to be able to play, but to acknowledge the capabilities of the instrument's inherent expressiveness, and to be at one with this expressive capability is all within this onions layer.

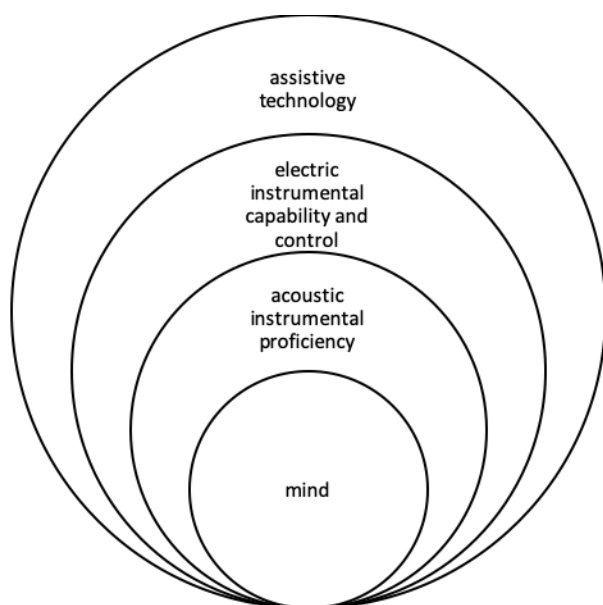


Figure 1. Instrumental layers (Stian Westerhus)

Next to the outer ring it reads "electric instrumental capability and control". This is where a physical acoustic instrument meets the electronics. In my case this as a guitar connected to the amplification without any other electronics. The sound is amplified to such a volume that the acoustic possibilities within the instrument changes. Resonances, sustain, frequencies and the interplay of feedback, not only as loud howls of uncontrolled noise, but the subtle resonating feedback in the strings, the bodily resonance of the wood, the proximity effect of certain ways of playing the strings are just some of the many aspects amplification adds to the previous layer of acoustic instrumental proficiency, and then we haven't even touched upon the technical aspects, such as gain staging, frequency linearity or volume, that play in to the abilities of maximizing the instrumental expressive potential and controllability. As with the second layer, the acknowledgement of this layer's factors should be emphasized.

The outer ring reads "assistive technology". From the subtle analogue overdrive that slightly compresses certain frequencies when pushed hard to the digital effects that can interconnect in complex ways in software. These are additional tools to the instrument and used correctly they become integral parts of the instrument in the same way as amplification amplifies the acoustic potential. The assistive technology amplifies, or make possible if you wish, the next step of the capability. It is the electric motor in the bicycle. On its own it is useless, though interconnected to the already fully ended potential of the bicycle it not only becomes valuable in its own right, but the potential in itself is of much greater value as a whole. The bicycle is an instrument for getting you from A to B faster than walking based

on your leg's muscular capability - the bicycle lets you insert your muscular potential, multiplies it by using gears and wheels, and in short gets you home in time for dinner. The electric motor takes that same potential, and extends it by helping you turn the pedals when your own potential isn't really cutting it and the going gets tough, but extending the potential also makes new things possible - like cycling up a steep hill you wouldn't even bare walking the cycle up, with your kids on the back, a rucksack full of food, whilst talking on the phone to your wife and not breaking a sweat. Great potential - great assistive technology takes that potential and multiplies it.

Now, since we are at this image of the sleep deprived father who after extending his own genetic potential in the past few years has just picked up his kids from school and kindergarten, let's back up to this idea of generatives in this outer ring of figure 1. When I say I've tried to steer away from assistive technology that dictates the music to an extent I find obtrusive, this would be calling this fathers transportation vehicle a bicycle when he was clearly driving a car. Not that I don't respect fathers who pick up their loved ones with cars, or motorcycles for that matter, but I would find it strange to see that same man in cycling wear pretending to be riding a bicycle whilst getting in to his BMW. It could be the same thing of course. He would get from A to B, but the potential that started out with his muscular strength isn't utilized in his car.

Every single slice of the onion has an interface, of course. The assistive technology needs an interface to be controlled and/or modified, the amplification - the same, the guitar is in its own right an acoustic interface for sound creation, but what about the mind - because where does this music come from? From

the instrument? Is it a creation of the mind, or is it even the same as the mind? Can the mind be seen as an interface for the instrument?

I recently released a new solo album and was asked in an interview with No-Wave magazine: "what is channelled when you improvise and from where?". It was a puzzling coincidence that I found myself the night before in Vega Cinema in Oslo to see the first screening of a film where I, 5 years younger, in 2015 was struggling to find answers to similar questions. In the film "Randsonen", which translates to "on the borderline" the director of the film, Tom Hovinboele, interviewed and followed six different improvisors and composers in a quest to understand what experimentation and improvisation means and the processes behind the creative output. At that time, I was starting to see the classic idea of myself as "an artist who could push hard enough to squeeze music out of the instrument with my sheer force and skill" was cracking.

The research, the instrument and most importantly the contradiction is where I would look for answers. The research reflects where I thought I could alter my music which in 2015 was starting to feel somewhat cemented and repetitive - the practical elements - the focus on altering various interfaces and acknowledging even more outer factors and interfaces like the club setting, surround sound and more - was, and still is contradictory to everything my entire musical philosophy and work method has dictated, but I hadn't seen it clearly until now.

That doesn't make it wrong necessarily but seen in that perspective there is a light that can be directed in the opposite direction. Remember, I had tried to extend my instrument

in all directions to maximise the flexibility of its potentials without losing control. My view on the instrument was and still is strictly technical. It is only there as an extension and an interface to my music - and there it was! My music. My music is not the instrument. In the original research I set out to explore what would change if I changed my instrument. Of course, the instrument can be further developed to facilitate a different palate of musical expression, but it will still be my music, and if I change it so that I play my music differently - is the music, in itself, really different?

I will be the first to acknowledge the fact that yes, I do believe that my music is what it is both from playing a specific instrument and listening to related music, but that still doesn't spell out in clear text that all my music, lives within the instrument and changes from mere technical alterations to its interface and inherent powers. My musical intentions do not, but I might make changes to the instrument/interface to cater for changing musical intentions demanding greater flexibility.

If this contradiction wasn't embarrassing and challenging enough it sparked the existential question: what is my music? Not how it sounds, but more like a "what" which also needs a location - a "where is my music?". (at this point I started to wonder if this was the 40-year mid-life crisis everybody keeps talking about - I had hoped for something like a Norton Commander 750 motorcycle, or at least a fascination with BMWs.)

If I try to see beyond the creative processes, beyond the instruments inherent idiomatic, beyond the creative use of limitations, concepts, extensions and what not, beyond social

or even biological factors, where does it start? How does one person end up with a completely unique musical reference?

In my mind I give meaning to musical entities and out of them music is like abstract contextual structures, and those structures - they can be interpreted as music with an inherent musical meaning. Combine this with instrumental-, theoretic- and technical ability, active referencing and an instrumental output - for me that is a general overview of my personal expression, but more importantly it describes the interface of the inner circle: the mind is an interface to the abstract measures that are uniquely us as interpreters of music and connected to the extension of the instrument - the extension being the body.

There's a saying that almost all jazz students at Trondheim Jazz Conservatoire can relate to - it's: "you have to become your instrument." This is said in the context that you have to know it so well that it disappears, that it is of no hinderance to you. I can truly say that this technical ability is something I myself strive for, but this new perspective of what my music is enlarges the meaning of it. Seen as layers of interfaces the mind in its own right becomes an interface connecting the body and thus becomes part of the instrument. You have to become your mind.

If I change my mind - does it make my music different? (don't worry, it's a joke) Let us read again the description of the inner ring: In the core, the mind - the ability to play without playing. To hear and improvise music in much the same way as I do with the instrument in a performance setting, but without the instrument.

Then what is the mind playing? When I look at my six-year-old at home dancing and singing songs she can hear in her head -

she's responding to the feeling of the music in much the same way as I am when I try to practically answer the question in the interview, but when playing a concert. The only difference might be that I have 35 years more listening under my belt and have learned develop analytical hearing and to mirror what I have heard on my instrument - recreating the ipso facto sounds of others. What I have not learned is how that feeling of music - that preference - that goose bump-moment - that, god forbid, "magic" has shaped my musical output. What happens to music in the deep states of our subconsciousness when you go through years of intensive listening to music that floods your brain with both pleasures, wonder and a feeling of belonging? You practice musical theory, instrumental technical ability, and go through the musically driven social networks, listen to music whilst going through life changing experiences. You grow up, with, together and in your music.

Remember that single note with all its thousands of factors, abstract networks of decisions formed in a single sound of an individual human's expression. People who think you can express everything through analysis and recreation have not experienced true musical meaning. Or the acknowledgement of its existence.

If seen in the context of layering interfaces - the acknowledgement of the proficiency the human mind has in acting as a managing interface of its own abstract network of musical entities is of the greatest importance, and now maybe more important than ever.

In my own practice the acknowledgement has been a pulveriser of the ego. Before I would brace myself before entering the stage

to play a solo concert. It felt like a combination of preaching a strange holy gospel as much as going in to a boxing ring, ready to find this mythological focus, fight the instrument and in many ways fight myself. I had to convince myself that I, myself, had the answer. That I could dictate my music and persuade every one of its value.

With an understanding of what my music is I now have no choice but to trust it and let it be. I'm 40 years of age. I have, like most people, a ridiculous amount of musical meaning internalized, I just need to concentrate on managing it - both by acknowledging its existence and also through attaching the interface of the mind, linking the mind to the body to the instrument - in the most direct and unfiltered way - without trying to shape it or change it. There is no NO, there is no WANT. You are what you are, the rest is technical machinery, your physical body is just an extension of it as much as the assistive technology is - and your ability to make your music transcend the interface lies with the technical control of both the mind, the body and the instrument. You can't escape yourself.

Also, by doing so there is almost no need for "me" - as in the me earlier described - on stage - the ego. The decisions are in many ways already taken in that they are decisions regarding the previous musical input rather than the current output. The building of musical entities and its inherent structural potential is already there. "I" am on stage now. It's too late to be somebody else. By managing these musical entities and their inherent possible meaning through contextual relationship with other musical entities endless musical meaning is made.

So apart from being a fundamental in my own creative process, a tool to lift the focus away from the instrument and the performer as an instrumentalist - why is this more important than ever? Well, the keyword is definition - and the price of it.

With what you are about to read I should make it clear that I am in no way objecting to research on machines that take so called creative choices, but in this perspective of myself as a performer of my own musical entities - I am questioning if I can bring myself to give music that comes from generative machinery any value. I previously described the processes of removing generative parts of the instrument in order to keep a streamlined control, but as generative machinery's complexity through revolutionary processing powers is surging it is interesting to investigate what this does to the hierarchy of interfaces earlier discussed.

In a machine's abstract neural network - with an aim to take musical decisions; can the analytical powers compensate for not having a sense of itself as a being whilst learning? If we abstain from acknowledging the subjectiveness of expressivity in music - then yes, the complexity can surely act on many of the same levels but take a musical project where you have what is often described as interaction between a human and a machine. Let's say that the machine mirrors the human and both listens to the human and reacts with own sound through its generative output. What is it listening to? Does it acknowledge the expressions and emotional content, the context, its own role in the interplay? On the surface - this seems possible. If you would program it to find references in its own networks to portray a sense of emotional content to the listener, build contextuality within the music and reference human-like expressive

structures, then yes, possibly you could create a sense of human-like interaction, but it would not be able to experience these feelings in itself. It has no emotions, it has no real fear, it has no empathy. What it has learned is a way of defining human output. There is of course an enormous complexity to be had within analysis and definition, but as an interface - as it might well be seen in the interplay within the fictional example, If I can play the role of the human; I would need to acknowledge the fact that I was playing with a dead being. If I played with another human I would on many levels experience empathy for their ideas and output and have respect for the fragile situation of creating music together, as I would expect the same attitude to a certain extent from my fellow musician, but with the said machine - what we would share would be the lack of empathy for each other's output.

Maybe more importantly it would bring to mind the question of what my musical meaning was worth when it would be analysed and used to create music with caricatured meaning - to put it bluntly. What would the human complexity be reduced to? The emotional content of my life flowing through the streams of music - only to be used as variables to create complexity in an output. Zoom out wide enough and it looks like there is a coherent image, zoom in and the picture is just a thousand of pieces of puzzle, all from different puzzles, in an unintelligible and thus uninteresting context.

The way I define the governance of my improvisatory musical practice, the act of creating music, define the instrument and outline a clearer map of the process - the clearer I can see which interface, tool or layer does- and affect what. The change of thought and the clearer definition of subjective musical ethics,

has opened up a space that for me seems to lie between what we know, such as musical theory, technique, technicalities etc. and aesthetics. It is shining a light on how subjective musical meaning is built within a performer and the acknowledgement of its existence. As a performer the acknowledgment of musical meaning will change the Shape of Concerts to come, and hopefully keep changing my music, forever.



Still fra stream

**Jeg'et
DET**

**OG
ANDRE**

I teksten fra ICLI er det tydelig at definisjonen av hvor jeg'et interagerer med interfacet, eller brukergrensesnittet på norsk, utfordres med teorien om musikalske bestanddeler. Det er min oppfatning at den reelle koblingen mellom meg som forvalter av mine egne musikalske bestanddeler og gitaren som instrument ikke befinner seg i mine hender som kontaktpunkt, men heller i koblingen mellom hjernen og muskulaturen. Allerede der begynner den tekniske utformingen av det kunstneriske. Premissene starter der. Allerede der i muskelminnet starter instrumentets interface. Hvis det da er mulig for meg å spille et annet instrument så er det den samme musikken som kommer ut. Det er den samme musikken som kommer ut om jeg bare synger eller skriver for orkester. Det er fra det samme utgangspunktet, gjennom den samme kanalen, med den samme intensjonen. Dersom jeg ikke forholder meg til instrumentet på annet vis enn det jeg tidligere har beskrevet, altså av ren teknisk art, at det tekniske er så godt koblet til det muskulære at instrumentet og det kroppslige formelig blir én, og det tekniske blir en like naturlig del av instrumentet som fingrene så har instrumentet minimal påvirkning på musikken. Er koblingen mellom det man anser som det instrumentelle og det muskulære så god så er det det som gir den fluiditeten jeg innledningsvis skrev om allerede i kapittelet Bakteppet. Hvor det å spille på instrumentet ikke har noen begrensninger lenger, men fremstår nærmest i kraft av å kunne trosse fysiske lover fordi det har blitt en forlengelse av kroppen og kroppen en forlengelse av instrumentet. Like naturlig som å hoppe opp på sten og balansere på ett ben kan man stable opp og snu på hele musikalske verdener som om virkelighetens byggesteiner lystret tankens hurtighet og kraft. Komplekse strukturer fremstår som tydelige. Jeg tenker ikke på hvordan skal jeg bøye kneet, ta sats,

hvor skal jeg kikke og hvordan jeg skal balansere og ikke falle. Det er bare å gjøre det. Instrumentet lyster. I denne tilstanden vil jeg beskrive det å improvisere som det å drømme. I disse tilstandene av total instrumentell kontakt er musikken like lett å forme i den fysiske verdenen som i hodet. Det er en direkte kobling til det hinsidige, den bakomforliggende verdenen, det abstrakte subjektet som er uforståelig selv for oss selv i sin kompleksitet. Det er anerkjennelsen av at musikkens språk kan være så godt utviklet og inneha like kompleks meningsstruktur som oss selv. Uløselig knyttet slipper vi aldri unna oss selv og våre egne musikalske bestanddeler, vårt jeg, våre minner, våre følelser og meninger. Ja, jeg kan velge det bort slik jeg ubevisst hadde gjort. Spille på instrumentets- og konsertformatets idiomatiske premisser. Speile det meningsbærende innholdet jeg hadde jobbet inn i muskulaturen, men fra et teknisk ståsted, eller kanskje til og med fra et estetisk ståsted bundet i en sosial kontekst. Sjanger og tilhørighet. Ikke fordi jeg forvaltet min egen musikk internt, men forvaltet min egen musikk som et produkt av tidligere prosesser og referanser. Et produkt som i mye mindre grad har evnen til å være fleksibel, fluid og selvutviklende. Det er virkelighetens rigide definisjonsstruktur, realiteten, som holder en sjanger, et uttrykk, en forventnings oppfyllelse i sjakk, ikke den ubundne muligheten, tanken, som ligger i drømme. Et ferdig produkt, uansett definisjonsgrad, er statisk. Det er ikke improvisasjon. Det har mere til felles med resitasjon.

I teksten eksemplifiseres også en del problemstillinger i møte med teknologi og interagering med denne. Som beskrevet tidligere har dette vært en vei inn i dette tankegodset for meg da det er relaterbart til problemstillingen rundt instrumentet og interaksjonen mellom meg selv og det fysiske, det å spille på

instrumentet, slik beskrevet tidligere. Et annet sentralt prosjekt her i problematiseringen rundt forståelsen av de musikalske bestanddelene, i tillegg til Øyvind Brandtseggs prosjekt og de tilgrensende samtalene vi har hatt, har prosjektet Goodbye Intuition (Ivar Grydeland et al. - 2020) fanget min interesse. Dette er et forskningsprosjekt hvor man har brukt interaksjon med en semi-autonom maskin, Kim-Auto, til å utfordre utøverrollene og de kunstneriske preferansene i det improvisatoriske virket. Det er mange aspekter ved dette prosjektet som er interessante, men for denne oppgavens skyld vil jeg trekke noen momenter som belyser hvordan det tekniske arbeidet og de spørsmålene de fordrer, både hos meg selv i arbeid med mitt instrument, og i disse prosjektene har bidratt til min forståelse av mitt eget virke.

Sentralt i flere av de spørsmålene og temaene som kommer opp når man diskuterer interaksjon mellom utøver og instrument eller i dette tilfellet mellom utøver og generativ maskin er verdien av valg. Dette er et sentralt etisk spørsmål. Kan jeg tillegge et musikalsk valg som er tatt av en maskin like stor vekt som mitt eget, eller for den del et hvilket som helst menneskes valg? I Goodbye Intuition har de sett på interaksjonen mellom menneske og maskin i improvisatorisk musikk. Kim-Auto, som i realiteten er en Max-patch, er bygget slik at den trenger musikalsk oppdragelse for å kunne spille. Den har ingen eget intellekt, et eget ønske om å spille eller forståelse av verden rundt seg. Den har ingen skam og ingen frykt. Ingen selvbevissthet, sosial tilhørighet eller redsel for å dø. Den er en maskin. Maskinen henter ut lydklipp fra den som spiller for den og organiserer disse musikalske bestanddelene ut fra algoritmer. Den får da altså sin musikalske oppdragelse av sin samspillspartner.

Selve lærings- og oppbyggingsmodellen er i sin enkelhet lik min egen teori om hvordan mine musikalske bestanddeler eksisterer, men der slutter også likhetene. Disse musikalske bestanddelene er ikke tuftet på meningsinnhold og er ikke koblet til den virkelige verden av den enkle grunn at en max-patch ikke er bevisst. Forvaltningen av bestanddelene er heller ikke tuftet på annet enn algoritmiske valg med målbare faktorer, og i så måte koblet til den analytiske verden heller enn den følelsesmessige av den enkle grunn at maskiner ikke har følelser, enda hvertfall. Av de mange interessante erfaringene som utøverne går gjennom i prosjektet sitter jeg igjen med en uttalelse fra Lasse Marhaug som i denne sammenhengen er treffende:

“During the process of experimenting with KA I kept thinking feeding sounds into the system and having it mixed and dictated by previous recordings reminded me of photography. My iPhone, Facebook and Instagram often shows me old photos, things I did years ago, telling me these are my memories, even though I probably wouldn’t think of them by myself. This leads me to the photographer Sally Mann, who once said that “Photographs doesn’t preserve memories, they create them”. She also said “Photographs open doors into the past, but they also allow a look into the future.” I think this is how KA also works - it mirrors and processes recordings (memories) into sound objects for the future. And it helps me to think about it like that, because KA is quite frustrating as a thing of the present. It always seems distant. The greatest aspect of playing with other (human) improvisers is that the music is the immediate interaction, and no matter how fast KA processes, it either seems like it is behind or ahead of me, it’s never here in the moment. It completely lacks the human chemistry, which is crucial to improvisation.

That sense of interacting with someone who has an opinion about what you do.” (Marhaug - 2020)

Minnene, det musikalsk meningsinnholdet, som KA, eller Kim-Auto har laget seg er ikke hens egne, men musikalske bestanddeler den har tatt fra utøveren, og Kim Auto's egne tolkning av disse er ikke tuftet på en forståelse av meningsinnholdet. Videre går det også frem fra flere av utøverne at KA blir forutsigbar i sin enkle fortolkning av det musikalske materialet den blir presentert for. At jeg trekker frem dette er ikke for å kritisere prosjektet, men fordi det belyser at meningsinnhold faktisk er en sentral del av det å improvisere. Det belyser også hvor dette meningsinnholdet skapes, eksisterer, fortolkes og forvaltes. Det er også fristende å sammenligne seg selv med KA. Ved å ikke ta akkumuleringen og forvaltningen av meningsbærende musikalske bestanddeler på alvor vil ikke musikken være mye annet enn nettopp det: en akkumulering av musikalske bestanddeler ansamlet av predefinerte definisjoner utenfor en selv, hvis selv KA ikke har selvfølgelig.

I teksten fra ICLI går jeg også inn på problemstillingen vedrørende valg og verdien av valg, og jeg skal ikke gjenta mine argumenter for mine meninger i så måte, men problemstillingen er verdt å belyse nok en gang. Hvis man går inn på kjernespørsmålene i prosjektet så vitner det om at Ivar Grydeland et al. i utgangspunktet har relativt likt utgangspunkt som meg selv; hvor man ønsker å se etter en annen improvisatorisk respons. Dette kan jeg relatere til gjennom min følelse av sementering i det musikalske slik beskrevet innledningsvis. Arbeidsmetoden er likevel diametralt motsatt, og også dermed relevant.

“Playing with a system such as the one described in this article, with limited intelligence and no real cognitive skills, will obviously reveal the weaknesses of the system, but it will also convey part of the preconditions and aesthetic frameworks that the human improviser brings to the table.” (Frisk - 2020)

Henrik Frisk, som er tilknyttet forskningsprosjektet, skrev også i sin bok ”(Re)Thinking Improvisation: artistic explorations and conceptual writing” om verdien av valg og møte mellom jeg’et og maskinen.

På side 143-156, i kapittel 5, som heter “The (Un)necessary Self går han inn på den oppdagelsen han selv gjorde i møte med sine forsøk på å spille med/mot maskiner under sitt doktorgradsarbeid. Denne teksten kan leses som en videreføring av disse idéene som han jobbet frem under sitt doktorgradsarbeide (“Improvisation, Computers, and Interaction: Rethinking Human-Computer Interaction Through Music”) som ble publisert i 2008. Mere relevant i denne sammenhengen kan det leses i direkte relasjon med forskningsprosjektet Goodbye Intuition. Her fra Frisks møte med noe som kan minne om Kim-Auto, hvor han beskriver sitt arbeid med etherSound, et av prosjektene i sitt doktorgradsarbeid:

“The decisive moment occurred when I was working on the interactive sound installation etherSound, where I was forced to accept that a large part of the compositional decisions had to be made by the users of the system rather than myself. In order to fulfil the idea behind the piece I had to come to terms with the fact that I was not able to restrain the input of the flow of users.” (Frisk - 2013)

Idéen om jeg'et og hva det inneholder, hvordan det forholder seg til det å skape, hvem som skaper og ikke minst hva det å skape er tenker vi forskjellig om. Vårt argument er likt i det at Frisk ønsker, til likhet med John Cage, å distansere seg fra jeg'et, og jeg leser han som at jeg'et han beskriver er jeg'et som ønsker og aktivt former. Som har en bevisst kreativitet.

”The common nominator, the prerequisite, for interaction-as-difference and a improvisatory and self-organizing attitude towards musical practice is the notion of giving up of the Self. Only if the Self is able and willing to accept the loss the priority of interpretation (as for the composer) or the faithfulness to ideology or idiomatics (performer). Only is one is willing to forget is interaction-as-difference made possible.” (Frisk - 2008)

Dette er i tråd med den eurologiske tradisjonen (som i likhet med Cage) representerer en avstandstagen til det intuitive (Lewis - 1996). Mitt jeg er det jeg'et selv ikke min bevissthet har orden på. Det er et annet jeg. Mitt jeg er det jeg ikke kan slippe unna med en enkel terning. Mitt jeg er de abstrakte nettverk av meninger, impulser og menneskelighet, musikalsk er jeg'et den ubeskrivelige følelsen av de millioner av måtene musikk påvirker meg på. Likheten ligger i intensjonen, men forskjellen i anerkjennelsen. Det å ønske, det å prøve å kontrollere, å legge strategier og ferdige uttenkte abstrakte nettverk av idéer og konstruerte kontekster er nettopp det jeg vil bort fra. Det å tro at man skal kunne overgå tydeligheten og kompleksiteten av de grunnleggende musikalske bestanddelene og menneskers forvaltning av disse er for meg nettopp det som leder til en sementering og en statisk dimensjonalitet.

Disse prosjektene som jeg har eksemplifisert er sentrale fordi de har latt meg overføre deres tankegods om interaksjonen mellom menneske og maskin til min tanke om interaksjonen mellom menneske og instrument. De etiske problemstillingene som har åpenbart seg i møte med forskningen på AI og maskinlæring og eksemplene som beskriver en mitt ståsted i forhold til den europeiske kunstmusikkens holdning til improvisatorisk og tolkningsmessig praksis.

I den opprinnelige prosjektbeskrivelsen står det å lese at jeg har mitt virke i den norske moderne jazztradisjonen i all sin generalitet. Under mine år som omreisende musiker har jeg vært så heldig å få spille med mange av mine tidlige helter. Besynderlig har jeg nesten følt det har vært når sømløsheten i det å skape musikk sammen med improvisasjon som metode har gjort at jeg har følt meg hjemme uten at jeg har kunnet sette fingeren på hva det er jeg forstår instinktivt i denne musikken. Sidsel Endresen og jeg har samarbeidet i 10 år og spilt mange konserter iløpet av disse årene. Vi har aldri øvd. Aldri diskutert estetikk eller lagt planer for hva vi skal spille. I likhet med mitt soloprojekt har vi ingen “nei”, ingen begrensninger. Vi har gått på scenen, spilt og så ferdig med det. Vi har diskutert og samtalet om musikken rett etter konsertene, men dette like mye for å dele opplevelsen og fordøye ens eget som samspillet som sådan, eller konkrete musikalske passasjer for den del. I tillegg har vi relativt sett stor variasjon mellom oss i referansegrunnlaget vi har med oss fra musikk som har berørt oss, musikk som vi har hørt på og musikk vi har spilt. Sidsel er født i 1952, jeg i 1979. Den sosiale forankringen er i så måte også relativt sett ulik. Men når Sidsel og jeg snakker om den abstrakte musikken som vi hører at vi spiller sammen er det som en videreføring av det vi

nettopp gjorde på scenen. Vi er iakttagere av vår egen musikk, og det som gjorde at vi hadde en instant tilkobling til hverandres måte å spille på når vi gikk på scenen sammen for første gang på Molde Jazz Festival i 2010 var at vi definerte, eller rettere sagt ikke definerte musikken - på samme måte. Vi ser musikkens bestanddeler etter at den er spilt på relativt likt vis. Ikke at vi hører det samme, men at vi forholder oss til hvordan musikken skapes, hvordan musikkens indre liv lever og hvordan musikken må få leve sitt eget liv og skape sin egen kontekstualitet uten at vi skal hevde oss over den. Vi er forskjellige i vår måte å spille på, hvordan vi tenker rundt det tekniske aspektet og det å spille, men selve forståelsen og respekten av musikken er tuftet på samme grunnmur slik jeg opplever det.

“I believe that the moment you open your mouth and make a sound - you have already defined an expression and an identity. So I avoid the thought of further strengthening/focusing on this. My credo is to trust the material. And to dampen the sense of my own importance.” (Endresen - 2018)

Her kan man lese at Sidsel ønsker å gjøre jeg’et mindre viktig, og slik jeg leser Sidsel er jeg’et, i likhet med Frisks jeg, knyttet til det bevisste. Likevel er vår holdning til selve musikken som skapes lik, og den musikalske koblingen mellom Sidsel og meg er sterk. Vi har spilt mye sammen for å forsterke denne koblingen. Jeg har likeledes følt samme musikalske forankring med Supersilent, Arve Henriksen, Jan Bang, Nils Petter Molvær’s trio med Erland Dahlen, Lemur, Maja Ratkje og mange flere. Det er ingen hemmelighet at min egen kvintett omtalt tidligere i denne forskningsprosjektet bygger stort sett på medlemmer fra Supersilent og mitt langvarige samspill med Erland Dahlen. Når vi spilte trio med Nils Petter Molvær spilte vi hundrevis av

konserter, og til tross for at det var noen låter her og der og Nils Petter Molvær har stjernestatus og leverer deretter på trompet så hadde vi frie hender og hoder. Første gang vi skulle spille konsert sammen i den trioen var også på Molde Jazz Festival. Vi hadde rigget oss til i det som het Kulturhuset, men som nå ikke brukes til konserter lenger etter at Molde fikk sitt nye kulturhus med det underfundige navnet “Plassen”. Vi hadde god tid til å få rigget oss til med alt vi hadde av utstyr og ettersom alt begynte å få lyd og strøm begynte vi bare å improvisere sammen. Gjennom hele lydsjekken og mere derpå spilte vi oss inn i noe som hadde et helt eget liv. Det var en nydelig flyt i det hele, og spennende å bli kjent på denne måten. Så fikk vi beskjed om at dørene måtte åpne, vi måtte av scenen. Så kom publikum inn, det var introduksjon og applaus og så var det på’n igjen. Nitti minutter med konsert. Når konserten var over hadde vi spilt sammen i omtrent tre og en halv time, ikke irednet pausen. Den kreative henvendelsen som musikken skapte oss i mellom har jeg alltid tenkt på som helt åpen, spennende og eksotisk (!), men samtidig kjent. Jeg tenker at vi forholder oss til musikken som oppstår mellom oss relativt likt. Vi respekterer den musikken som oppstår og forsøker å forvalte den så upartisk og ureflektert vi kan.

Som musiker og komponist har jeg flere ganger fått spørsmålet; hva om du kunne ta med deg hvem som helst, hvem ville du spilt med da? Både i intervjuer som et spørsmål som er ment å speile mine egne musikalske preferanser, men også i sammenhenger hvor jeg er invitert til å skrive musikk og danne et ensemble.

Jeg svarer det samme til journalisten som til produsenten eller arrangøren, det er en floskel, men den er sann; jeg ville valgt å spille med de jeg allerede spiller med. De er for meg de mest

spennende musikerne å spille sammen med. Men egentlig har jeg lyst til å si at hvis jeg fikk velge... fra absolutt alle i hele verden. Hvis alt var mulig, levende som døde, fiktive som virkelige, guder, alver, troll og dyr, fjell daler, regn og yr. Jeg ville valgt meg selv. Å få oppleve å tre ut av seg selv og iaktta som om man hadde reist tilbake i tid og kunne se sin egen irrasjonalitet utenfra. Å spille sammen. Kjenne på dynamikken. Speiles i sine egne utfordringer, sin egen persona og sin egen groteske måte å være på når det kommer så nære og blir avkledd.

THE SHAPE OF CONCERTS TO COME

KONKLUSJON

I 2016 sto jeg fast. Følte meg gradvis mer sementert i mitt eget sound og mitt eget uttrykk, ikke ulikt hvordan jeg følte det i 2005, og jeg vendte meg til instrumentariet for å forsøke å løse opp og igjen finne kreativitet og inspirasjon. Jeg var på mange måter ufeilbarlig og følte at jeg måtte bare videreutvikle instrumentet og formatet jeg spilte i for å forandre musikken. Det innså jeg var et feilsteg. Musikken er ikke et produkt av instrumentet i den forstand at instrumentet er selv-generativt. Det har jeg motsatt meg både teknisk og gjennom hele min musikalske praksis, uten å konkretisere det. Det er min musikalske stemme som skal transcendere instrumentet. Jeg måtte finne ut hva musikken var. Hvor den var og hvor den kom fra og jeg vendte meg heller innover.

I dette prosjektet har jeg utarbeidet en teori som for meg er forløsende for hvordan jeg forstår musikken min, og ikke minst hvordan jeg forholder meg til musikken når jeg spiller. Teorien om musikalske bestanddeler er for meg forklarende for både hvorfor min musikk låter som den gjør, hvordan den føles å spille, hvor musikken eksisterer og også hvorfor. Teorien om musikalske bestanddeler gir et godt bilde på skillelinjene mellom de ulike leddene i improvisatorisk praksis og gjør det lettere å se hver del for seg med tilhørende utfordringer og muligheter. Det er mye lettere for meg nå å se skillet mellom instrumentet og musikken til tross for at det skillet kanskje fremstår som mindre konkret rent fysisk. Skillet mellom jeg'et og instrumentet går ikke på det levende og døde, kroppen og instrumentet, og sammenføyningen mellom instrumentet og det kroppslige er sentral. Verktøyet for å bringe musikken ut i det fysiske liv starter i det muskulære, og instrumentet er bare en forlengelse av kroppen.

Sist men ikke minst gir teorien om musikalske bestanddeler et fundament for improvisasjon som ikke er tuftet på termer som for eksempel inspirasjon og energisk aktiv kreativitet, men heller åpenhet for at man ikke er mere enn de musikalske bestanddelene man går på scenen med og at improvisasjon er å forvalte disse bestanddelene. Det er å stille seg åpen for å realisere forvaltningen av de musikalske bestanddelene og deres meningsinnhold uten begrensning. Det er ikke å fornekte seg selv slik Cage kan synes å mene, ei heller å tolke aktivt. Det er å stole på det meningsbærende i musikken som allerede er en integrert del av musikerens musikalske historie. Dette er å anerkjenne det menneskelige kontekstualiseringspotensialet som ligger i abstrakte nettverk av meninger og følelser knyttet til musikken. Det er ikke å føle, men å anerkjenne uløselige bånd mellom de musikalske bestanddelene og mening og følelser. Å forvalte disse musikalske bestanddelene er å ta inn over seg at kompleksiteten som ligger i detaljene og deres samspill er kommunikative og at musikalsk mening og kommunikasjon er minst like kompleks som noe annen menneskelig tilstedeværelse. Min definisjon av jeg'et i denne sammenhengen er at jeg'et er uløselig knyttet til de musikalske bestanddelene. Mitt jeg er ikke bevisst, og dermed gir denne teorien ikke rom for at man kan ta seg selv ut av ligningen. Jeg slipper ikke unna meg selv. Å fornekte kompleksiteten som ligger i det å bare spille én tone ut fra tanken og åpenheten som ligger i de musikalske bestanddelene er nettopp det som gjorde meg sementert som improvisatør. Fornektelsen av fler-lags dimensjonaliteten og konteksten som ligger i detaljene er sentral i forenklingen som ligger i de idiomatiske forankringene. Både i instrument- såvel som i utøverrollen. Ingen spiller én tone helt likt. Forankringen i det personlige, de musikalske bestanddelenes evne til å formidle

et univers i én tone kan ikke taes for gitt og med en total åpenhet mot det komplekse universet gir det å lytte uendelige muligheter for musikalsk aktivitet, med egen frittstående mening forankret i den som spiller.

I dette forskningsprosjektet har jeg stort sett jobbet med praktiske prosjekter da dette er i tråd med den opprinnelige prosjektbeskrivelsen. Underveis, hvor prosjektet har forandret karakter fra utviklingen av det praktiske og håndfaste til det mere filosofiske rundt min egen utøverpraksis vil jeg trekke frem at hadde utgangspunktet mitt vært å undersøke de spørsmålene jeg etterhvert klarte å destillere frem ville jeg nok brukt mindre tid på praktiske prosjekter og mere tid på biblioteket for å lese meg opp på relevant forskning i så måte. I refleksjonsarbeidet ville dette vært nyttig for å tydeliggjøre og referere, og de spørsmålene som stilles er utvilsomt også interessante i en vitenskapelig metodisk vinkling. .

Når det er sagt så har de praktiske prosjektene vært nøkler på hvert sitt vis for å kunne forstå kompleksiteten i disse tilsynelatende enkle spørsmålene, og teorien om musikalske bestanddeler har kommet til meg gjennom fokus på ulike sider ved det improvisatoriske arbeidet, hvilket også har ført til at den har blitt solid forankret i mitt virke og at jeg har kunnet hengi meg og min musikalske praksis til min forståelse av den på en slik måte at det har blitt et uløselig fundament som kommer til å være med meg, trolig resten av livet. Et videre arbeid vil være å konkretisere og tydeliggjøre teorien ytterligere for å kunne gi et bilde på en type utøverpraksis i improvisasjon som er løsrevet fra musikkteori såvel som aktiv estetikk i form av for eksempel sjanger- og sosial tilhørighet, instrumentell idiomatikk med mere.

At det finnes andre som har tenkt likedan, skrevet og forsket på det vil være sansynlig, men det har vært viktig for min prosess og min refleksjon å søke svar gjennom praksis heller enn å lese andres teorier før mine egne var noenlunde klart utformet. Det har vært svært viktig prosjektet å holde fokus på den kunstneriske prosessen og den kunstneriske utviklingen gjennom å skape aktivt. Det har vært min metode. Grunnen til dette er at jeg ikke synes det er representabelt for mitt virke å trekke det performative, kompositoriske og improvisatoriske ut av sin kontekst. For å prøve å forstå det jeg ikke forsto måtte jeg være der "det" var. Det kultiske draget det er å spille, og som beveger seg ut av det bevisste. Ut av det målbare. Som om bevisstheten var nettopp det som fikk denne viskøse drømmeverdenen til å fryse over.

Dette speiles også inn i denne refleksjonsteksten som i likhet med min musikalske praksis tidvis beveger seg i et grenseland av virkelighet og drøm. Ikke alt er hva det synes å være, og ikke alt er så enkelt som man skulle tro. Hva er virkelig, og hva er det hvis det ikke er det?

APPENDIXES

Appendiks #1 - Opprinnelig prosjektbeskrivelse

The Shape of Concerts to Come

Original project description – Stian Westerhus

Norwegian Artistic Research Programme

INTRODUCTION

The modern Norwegian jazz/improvised music scene has proved itself as an interesting playground for musical explorers. Challenging and crossing over to just about every genre; from mixings with opera or contemporary classical music to forging with metal or even noise - the musical scene I have grown up in has felt free of the limitations of genres, but with a clear centre standing in improvisation and most importantly: the personal musical output.

Though the music has been somewhat set free - I find the way it is performed rather conservative. While the classical and contemporary world of composed music has explored the performance spaces and performative formats, the modern jazz scene is generally stuck on stage. While the electronic musos

have developed clear cut technology for 3D surround sound a long time ago I am still seen as advanced when I play my guitar in stereo.

The typical “jazz/rock-club” setting with a stage, stereo PA and some varied lighting is the format I am expected to perform in. “The club” is a somewhat standardised format that has shaped the way music is played - both through the technical aspects of the sound and the extreme amplification of it, the way the concert is situated in the room and the standardised format of the stage. I know the format so well that I know exactly what I want from the PA at each sound check. I play a guitar through amplifiers on stage, but also the PA and the room itself. It is practical of obvious reasons, but also has it’s limitations.

The club PA can deliver a wide range of musical outputs to an audience, in this way it is predictable, and such a standard means that your music will sound fairly similar from venue to venue and the audience can place themselves in front of the music to experience some level of a balanced stereo image. The stages themselves are functional, but situated behind the PA to avoid feedback. Nobody would want to conduct an orchestra from the neighbouring room, but the musical life of the club stage performer often lies in the hands of the sound engineer. This is acceptable if what you perform just needs amplification, but if you are a listening improviser who is looking to maximise your instrumental and musical capabilities it is often more a challenge since what you are not hearing the entire instrument.

I believe that the format, and thus my instrument, shape the way I compose, play and perform my music, and in this research project I want to challenge these formats to further enhance the

compositional and performative side of my music. This research project therefore seeks to explore the following:

How does my music change if I change the format of which it is played?

Within this question is a large grey area surrounding the words format and instrument. Where do they start, overlap and end, and on the creative level; how do they convey my musical capability to create - ultimately tying in to the locked feedback loop of my improvisational playing. Technically there is always the question of how much control over the sound can you gain, but what is more interesting is how much is needed.

How can I build a new format for performing without losing my present instrument and without ending up just playing the new format? I think the answer is to find the right questions. What do I need and what can I throw away. What will give me further flexibility. What is me and what is the instrument in the music.

Can I develop practical productions off stage that can travel and are not site specific and how can I utilise new technology in this respect?

To be able to actively work with these questions it is of great importance that the practical elements are indeed practically and financially possible in the real world of travelling and playing concerts.

What scenographic elements and work methods can add to this process?

I want to take advantage of the experience of a scenographer in the process of taking the concert off the stage. Not only to make

a visual impact, but also to be able to discuss scenographic and visual ideas surrounding a musical performance with somebody who is working purely with the performance space.

How can I challenge the way I compose for my instrument and my music through actively changing the format of my concert?

On a compositional note there are three directions which are relevant to me.

One is the basic compositions that make up my solo guitar/voice repertoire on which I base my improvisations. These compositions make up the basic text, melodies and basic chord/harmonic structure. This is, more or less, unrelated to my instrument or performative practice.

Two is the live improvisational playing which might be very affected by any change in format or instrumental capabilities and flexibilities, and is already challenged by the aforementioned.

Number three is where the thoughts on personal instrumental and compositional capabilities are further challenged through compositions based on my solo works, rewritten to be performed by an orchestra and myself, then recorded made into an electronic instrument and then performed again by me. More info on this below in the section on musical projects.

PERSONAL MUSICAL HISTORY AND DEFINITION

As an electric guitarist with a Masters Degree in Jazz music, my background comes from alternative rock and pop as well as a heavy grounding in modern jazz and improvised music.

The electric guitar is a young instrument with as many iconic appendages as flexibilities. Throughout my career, I have searched the outskirts of guitar technique inspired by musicians with a personal voice rather than an instrumentally honed technical capability based within a genre of expression.

I have been a professional musician based in Norway since 2006 and have been part of what has been described as the “Norwegian Modern Jazz scene” outside of Norway. A term which for me describes the music that has come out of European modern jazz (through the likes of ECM with Sidsel Endresen, Bugge Wesseltoft, Nils Petter Molvær and more) meeting electronic music in the 90’s (resulting in Molvær’s Khmer, Bugge Wesseltoft’s New Conception of Jazz” and record label Jazzland, Sidsel Endresen’s collaborations with both Molvær and Wesseltoft, as well as her own more electrified albums), and, on a general level, how this electrified jazz music has drawn widespread inspiration from international rock, pop, prog etc., but also from contemporary classical music, free improv and noise, exemplified by Supersilent, Spunk, record labels Rune Grammofon and Smalltown Supersound and many more.

Norway is often described as a melting pot of genres, and in my time, I have been fortunate enough to tour the world with many of the above, as well as with my own projects. I have defined my instrument and music on my own, feeling free to make my own musical voice heard. This research project is based on working within the freedom of my musical projects and hopefully developing them further.

THE SOUND OF CLUBS AND THE FORMAT OF THE CONCERT

The technological leaps in the field of live music has made the stereo PA in to an amazing amplification of what goes on on-stage. The sound of the PA has been an important aspect to how the music is played. It is so important that we often travel with our own sound engineer who knows the music well and knows how to amplify it to our satisfactory needs. We have also adopted our playing style to suit what the PA can add to our musical expressions. The development of better compact PA systems in clubs around the globe has had a big impact on how many styles of music has evolved in the last 40 years.

A related example regarding the format and how it affects the music I play is studio production. When I record an album, I play and compose differently in the studio than if I was to compose and rehearse for a concert in a club - simply because of the format I am working within. These elements are of course obviously different.

Within the studio format, the first time I tried to take my music from my stereo-based studio to a 24.1 surround studio I could not believe the amount of extra space I had to play within. Instead of listening to the recorded material in front of me I was inside my own musical contexts. If I had composed for this extra space of 25 channels when I made the album I would have made a completely different album, even with the same recorded material. This was nothing short of a revelation.

To not explore this technical direction in my live music would be to deny my food of salt. If I changed a similar format of my concert - how would that change the performance and the music itself?

Using surround sound in it's various formats is of course nothing new in other audible art forms. From installations to contemporary electronic music - surround sound, often realised by the use of the extremely versatile Ambisonics format, has been used "live" since the 70's. One key performer of electric contemporary music in Norway, Natasha Barrett, has used Ambisonics for both live performances of electronic pieces including voice and for installation use.

With the technology available today, and through collaboration with the music technology dept. in Trondheim and Notam in Oslo, I want to develop tools for surround/multiple channel control of my performances. Tools and setups that are versatile enough to bring on the road to clubs.

VISUAL PERFORMATIVE THINKING

By taking the club concert potentially off stage I also wish to take into account the visual aspect of the concert. In short I am interested in seeing how my music would change working tightly with visual- and physical aspects, and what, if any, new contexts the parallel work would bring to the music itself. By forming a new technological sound platform to perform in - how can I develop the visual aspect of it in order to further enhance the performance as well as the process?

MUSICAL PROJECTS

Solo guitar/voice

For the last 10 years I have recorded and performed as a solo artist. I plan to use my solo project as a testing ground for exploring the formats of my instrument as well as the borders of what a concert is in relation to a listening experience, and how to effectively challenge the auditive concert format as described above. Collaborating with the Music Technology dept. and Notam in Oslo I would like to develop tools for multi-channel concerts.

Orchestral works

In 2017/2018 I am commissioned to write a 20-minute piece for the South Netherlands Philharmonic Orchestra and myself as a soloist. This piece will be performed in the Netherlands as well as at the ULTIMA Festival in Oslo.

Composing for others is an extension of my instrument and through this composition I want to stretch the definitions of my musicianship by firstly; composing for the orchestra and performing it and recording it in the same process. Then secondly turn the recorded material into an electronic sample based instrument I can play live. Thirdly I want to re-perform the material with this new instrument in a multi-channel format. Effectively adding my own improvisational abilities to the composition again.

Solo voice

In my years as an improvising guitarist one of the central musical intentions have been to try to create such strong musical ideas that they are superior to the instrument playing them. Through actively taking away what has been the hammer and nails of my musical output I want to explore what this instrument actually is in relation to my musical output.

Additions

These projects also lend themselves easily to explore new ways of working scenographically in the process of moving away from the standard stage format. As mentioned in the introduction; Not only to make a visual impact, but also to be able to discuss scenographic and visual ideas surrounding a musical performance with somebody who is working purely with the performance space.

Appendiks #2 - Referanser

Brandtsegg et al. 2018 - "Cross adaptive processing as musical intervention. Exploring radically new modes of musical interaction in live performance" - NTNU

<http://crossadaptive.hf.ntnu.no>

Endresen - 2018 - "In this project I don't want to be a singer" -

Goodbye Intuition - 2018

<https://www.researchcatalogue.net/view/974962/975061>)

Frisk - 2008 - "Improvisation, Computers, and Interaction: Rethinking Human-Computer Interaction Through Music" - Musikhögskolan i Malmö

http://www.henrikfrisk.com/diary/archives/2008/09/phd_dissertatio.php

Frisk - 2013 - "(Re)thinking Improvisation: Artistic explorations and conceptual writing" - Lund University Press.

https://www.researchgate.net/publication/262490972_Rethinking_Improvisation_Artistic_explorations_and_conceptual_writing

Frisk - 2020 - "Aesthetics, Interaction and Machine Improvisation" - Cambridge University

<https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/aesthetics-interaction-and-machine-improvisation/8C1B0B54AB1C7283D92B7F357877045A#>

Ivar Grydeland et al. - 2020 - "Goodbye Intuition" - NMH

<https://www.researchcatalogue.net/view/974962/974965>

Kværne - 2018 - "Relikvier" - Store Norske Leksikon

<https://snl.no/relikvier>

Lewis - 1996 - "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives" - Center for Black Music Research - Columbia College Chicago and University of Illinois Press.
<https://www.amherst.edu/media/view/58902/original%20%20/Lewis+-+Improvised+Music+after+1950-+Afrological+and+Eurological+Perspectives+.pdf>

Marhaug - 2020 - refleksjonstekst, Goodbye Intuition - NMH
<https://www.researchcatalogue.net/view/974962/979502>

Westerhus - 2018 - Nasjonal Jazzscene
https://www.youtube.com/watch?v=i2nqNgDT9qk&feature=emb_logo

Westerhus - 2020 - House of Mythology
<https://www.houseofmythology.com/releases/view/stian-westerhus-redundance>

Westerhus - 2020 - ICLI
<https://www.researchcatalogue.net/view/908792/908793>
<https://zenodo.org/record/3927088#.X5gXPINKjOR>

Westerhus & Alkemade - 2020 - Stingray.com
<https://classica.stingray.com/app/en/concert/2685119/Karel-Deseure,-Stian-Westerhus-&-philharmonie-zuidnederland/Twin-Twinkler>
(Påsynskopi: <https://youtu.be/d9Gb2nJBTVA>)

