
KUV-netværkets **Årbog 2018**



KUV-netværkets årbog 2018
Elektronisk udgivelse 20.12.2018

UDGIVER

KUV-netværket 2018 bestående af:

Kasper Hafstrøm Bøg (Syddansk Musikkonservatorium)

Karen Harsbo (Kunstakademiets Billedkunstskoler)

Bjørn Petersen (Det Jyske Musikkonservatorium)

Søren Friis Møller (Den Danske Filmskole)

Lars Brinck (Rytmask Musikkonservatorium)

Signe Allerup (Den Danske Scenekunstskole)

Ralf Richardt Strøbech (Den Danske Scenekunstskole)

Eva Hess Thaysen (Det Kongelige Danske Musikkonservatorium)

Anne Gry Haugland (Det Kongelige Danske Musikkonservatorium)

Korrektur: Anne Heide, Tuan Hao Tan og Anne Gry Haugland

Grafisk design: Kliborg Design

KUV-netværkets årbog 2018

KUV-netværket er et tværinstitutionelt netværk, som blev etableret i 2014. KUV er en forkortelse for kunstnerisk udviklingsvirksomhed eller artistic research, som det hedder i international sammenhæng. KUV er en aktivitet, hvor man undersøger, eksperimenterer, dokumenterer og reflekterer over og gennem sin kunstnerisk praksis. KUV kan antage mange former, men fælles for dem alle er ambitionen om videndeling og faglig dialog.

KUV-netværket består af repræsentanter for syv kunstudannelsesinstitutioner under Kulturministeriet: Den Danske Filmskole, Den Danske Scenekunstskole, Kunstakademiets Billedkunstskoler, Syddansk Musikkonservatorium, Det Jyske Musikkonservatorium, Rytmask Musik-konservatorium og Det Kongelige Danske Musikkonservatorium. Netværket har siden sin oprettelse afprøvet forskellige formater for udvikling og formidling af KUV-arbejdet på kunstudannelserne bl.a. en række KUV-seminarer og en KUV-festival.

Med denne årbog vil KUV-netværket afprøve et nyt format for formidlingen af KUV-arbejdet på vores uddannelsesinstitutioner: Et format, der kan rumme både afsluttede og igangværende KUV-projekter, strategiske og begrebsmæssige overvejelser og flere dokumentationsformer såsom billeder, lyd og tekst. Nogle bidrag handler om KUV-arbejdet i individuelle projekter, andre om den mere institutionelle del af KUV-arbejdet, og på den måde afspejler årbogen arbejdet med KUV på mange forskellige niveauer i institutionerne. Alle syv uddannelsesinstitutioner har fået deres eget "rum" i årbogen, som de har kunnet fylde med, hvad de ønskede at fortælle om årets

KUV-arbejde på deres institution; en slags elektronisk festival med mange scener, eller en udstilling med flere rum.

Vi i netværket håber, at årbogen kan inspirere og oplyse – og at man gennem årbogen kan opleve det store potentiale, der ligger i den stadige udvikling af KUV som selvstændigt vidensområde på de kunstneriske uddannelsesinstitutioner. Årbogen giver en smagsprøve på årets KUV-arbejde på kunstuddannelserne – mere information kan findes på uddannelsernes hjemmesider.

Anne Gry Haugland, tovholder for KUV-netværket 2018

Indhold

SYDDANSK MUSIKKONSERVATORIUM

Rasmus Zwicki: Between the Stools	7
---	---

BILLEDKUNSTSKOLERNE

Anu Ramdas: Grafen – medie og mineral	24
Jenny Gräf: Sounding bodies	31
Malene Bang: Bæredygtige materialer og materialesprog	44

DET JYSKE MUSIKKONSERVATORIUM

Bjørn Petersen: KUV på Det Jyske Musikkonservatorium	50
Ulrik Spang-Hanssen: Moderne lydproduktion.....	54
Jens ChristianChappe Jensen: "Concierto de Scheherazade"	56
Lasse Laursen: Transskription	62
Torben Bjørnskov: Listen With Your Eyes	70
Henrik Knarborg Larsen: Neu Erhörte Klänge	72
Jim Daus Hjernøe: Rytmaskorledelse	84

DEN DANSKE FILMSKOLE

Søren Friis Møller: Følelsesmæssig påvirkning, diskurs og praksis	93
---	----

RYTMISK MUSIKKONSERVATORIUM

Lars Brinck: KUV og KUA på Rytmask Musikkonservatorium	101
--	-----

DEN DANSKE SCENEKUNSTSKOLE

Charlotte Østergaard: Proces og projektbevægelser i KUV	115
Lone Baltzer: Essence, expression, e/motion	127
Marion Reuter: Autofictional assemblage monologue	143

DET KONGELIGE DANSKE MUSIKKONSERVATORIUM

Niels Rosing-Schow: En tilblivelseshistorie	158
Anne Gry Haugland: KUV på tværs	173

Syddansk Musikkonservatorium

Rasmus Zwicki: Between the Stools



Rasmus Zwicki

Between the Stools

How can contemporary composers use narrative in crossing disciplinary boundaries?

In his Artistic Research Project, Created between two chairs, Rasmus Zwicki examines and develops compositional strategies for creating transdisciplinary works of art, focussing on hybrid forms that bring music, drama, and performance art together. One such strategy is the usage of narrative structures when composing music for cross-disciplinary projects. The project is based upon both Zwicki's own work and reflections as an artist and the experiences and research of leading international composers and researchers in the field.

When working across multiple disciplines, composers are sometimes faced with a peculiar issue: the question of “where does the work originate?” Does the music follow the text? Does the dance follow the music? Should the video be dictated by structures in the music or vice versa? Questions similar to these can become the basis of heated disputes among artists, as part of aesthetic wars or as personal disagreements between collaborators. However, in this essay, I will focus on the creative challenge facing transdisciplinary composers – such as Simon Steen-Andersen, Jennifer Walshe, Michel van der Aa or Matthew Shlomowitz – who expand their compositional material to include non-musical elements. These artists are moving into new hybrid genres, where musical concepts of form may prove inadequate when constructing experiences across disciplinary boundaries.

What I will explore is whether incorporating narrative considerations in the compositional process can provide some helpful tools in working out the structure and relationships between multidisciplinary materials. I will do this by looking at some basic narrative theories in relation to actual transdisciplinary compositions, and try to illuminate whether a narrative approach might offer composers anything not already found within the structural concepts of music theory.

MAKING SENSE – NARRATIVE AND NARRATIVISATION

The modern study of narrative and narrative structure started out in the late 1920s, with Russian formalist Vladimir Propp identifying 7 key character types and 31 narrative elements typically occurring in Russian Fairytales¹. Ideas about recurring functions and patterns in narratives were further developed by structuralists like Claude Lévi-Strauss and Roland Barthes, and the academic discipline of narratology has since diversified into a variety of strands, described by literary theorist Jonathan Culler as being

implicitly united in the recognition that narrative theory requires a distinction between “story”, a sequence of actions or events conceived as independent of their manifestation in discourse, and “discourse,” the discursive presentation or narration of events.²

Narratology gained wider currency as filmmakers began to apply these theories in their creative process from around the late 1960s and onwards, with prominent artists like Stanley Kubrick and George Lucas consulting Joseph Campbell's popular book, *The Hero's Journey*.³

1. Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*, (1928)

2. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, (Routledge, 2001), 189.

3. Joseph Campbell, *The Hero's Journey: Joseph Campbell on His Life and Work*, 3rd edition (New World Library, 2003), 186-187.

In the initial, ‘classical’ phase of narratology, from the mid 1960s to early 1980s, narratologists were particularly concerned with identifying and defining narrative universals⁴, but because these theories often originated in literary studies, most of the narrative strategies defined deal with the relationship between the story and the discourse – a distinction that does not easily translate to music. Some later developments in the understanding of narrative that I find especially relevant in the context of this essay include the cognitive approach by American psychologist Jerome Bruner as well as the Austrian narratologist Monika Fludernik’s concept of *narrativisation*. Their theories share the notion that creating narratives is an essential part of how the mind organises sensory input of any type of experience, as Bruner writes:

*[...] we organize our experience and our memory of human happenings mainly in the form of narrative – stories, excuses, myths, reasons for doing and not doing*⁵

In her book, *Towards a ‘Natural’ Narratology* (1996), Monika Fludernik seeks to redefine narrativity more broadly as “representation of experientiality”⁶, detaching the term from its dependence on plot:

*Actions, intentions and feelings are all part of the human experience, which is reported, and, at the same time, evaluated in narratives [...] Experientiality is filtered through consciousness, thus implying that narrative is a subjective representation through the medium of consciousness.*⁷

Narrativity is, according to Fludernik, not a quality adhering to the text. Rather, it is the reader who “interprets the text *as narrative*, thus

4. Jan Christoph Meister, *Narratology* (retrieved from <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology>)

5. Jerome Bruner, *The Narrative Construction of Reality*, (*Critical Inquiry*, 18, 1991), 5.

6. Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology* (2009), 108.

7. *Ibid.*

narrativising the text”⁸. Based on this theory of narrativisation as a fundamental part of consciousness itself, it could prove very useful for composers to study the narrative paths created by consciousness, and how they can be challenged, teased, and satisfied, in order to engage, surprise, and please audiences.

NARRATIVE IN MUSIC

If any experience according to Fludernik can be narrativised, then musical experience will be no exception, but does music actually contain narratives? Obviously, music is unable to transmit anything near the level of detailed account traditionally defined as a narrative. Theodore Adorno has suggested that “music recites itself, is its own context, narrates without narrative”⁹. The concept of narrative music has been the subject of intense debate and speculation in recent decades, but as Jason Kahn points out:

*In confronting each opposing theoretical position on narrative music, one perceives that the problem may lie [...] on the definition of narrative itself.*¹⁰

Opinions include everything from Carolyn Abbate’s almost total rejection of the idea (arguing that when speaking of music as narrative we realize the word is metaphorical, and therefore it cannot serve as a satisfying descriptive characterization¹¹), to Vincent Meelberg who, in the preface to his book on *Narrativity in Contemporary Music* defines narrative merely as the “representation of a temporal development”¹², or Michael Klein, who suggests that in music both narrative and non-narrative tendencies

8. Vincent Meelberg, *New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music*, (2006), 36.

9. Kenneth Gloag and David Beard, *Musicology: The Key Concepts* (Routledge, 2009), 115.

10. Jason Kahn, *Opera and Non-Narrative Music*, (2014), 54

11. Carolyn Abbate, *Unsung Voices* (1991), preface.

12. Vincent Meelberg, *New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music*, (2006), preface.

coexist as “separate features that contaminate each other in different degrees”¹³. Seeking to define non-narrative music, Jason Kahn makes the following distinction:

*In music, one cannot speak of different types of discourse, rather of music that is discursive or music that is non-discursive.*¹⁴

As examples of the latter, he points to *processual* music (Steve Reich), *serial* music (Karlheinz Stockhausen), *indeterminate* music (Pierre Boulez) and *aleatoric* music (John Cage) as well as field recordings and noise music. Interestingly in even some of the most extreme examples of these compositional techniques, the composers have often interfered in the mechanical nondiscursive process, to introduce some kind of disruption, resulting, I would argue, in a sort of conflict or reenergizing of the structure, that perhaps an intuitive narrative sense told the composers their pieces were missing.

In the highly processual composition *Piano Phase*, Steve Reich disrupts the predictable phase shifting process when introducing new material on page two. The process continues, but in this minimal context the change is striking, and potentially inspires a perception of narrative.

In serialism, Stockhausen introduced the *einshub* – a disruptive and usually intuitively conceived ‘insertion’ in conflict with the calculated serial structure of the work. These *einschübe* enabled Stockhausen to insert ‘found objects’ discovered in the process of composition, even if they were “unaccounted for in the composers original masterplan”¹⁵. They arguably provide some of the most memorable and narratively engaging moments (like the brass chord moving around the concert hall in *Gruppen*), often in contrast to the non-repetitive and non-linear tendencies that characterise serialism, which has made it ‘hard to follow’ for some audiences.

For the American musicologist, Anthony Newcomb, “modes of continuation lie at the very heart of narrativity, whether verbal or

13. Jason Kahn, *Opera and Non-Narrative Music* (2014), 61.

14. *Ibid.*, 147.

15. Robin Maconie, *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*, (2005), 195.

musical”¹⁶. He views the basic formal possibilities of continuation, change, and rupture as universals that link all sorts of narratives, and he references the ‘paradigmatic plot’ deduced by the structural studies of Vladimir Propp and later Claude Lévi-Strauss in his own study of Classical and Romantic music¹⁷. Another American musicologist, Fred Maus, also accepts the experience of musical narrative, but as something created in the mind of the perceiver as a reaction to the mimesis of motion present in the music:

*Whenever there is an interesting action, there are stories that can be told about it: the concepts of narrative and action are made for each other*¹⁸

But these theories were all developed with the purpose of *analysing* the perception of music – not creating it. Despite their interesting inquiries into the narrative potential of music, they will still leave the composer relatively clueless as to how a narrative perspective might actually inform the compositional process. A more practically applicable approach is perhaps to be found in an entirely different art form.

NARRATIVE STRUCTURE IN COMMERCIAL SCREENWRITING

Screenwriting is probably the creative field that has most widely adopted a structuralist concept of narrative, seeking to work out practical tools that can help screenwriters structure their stories, in order to best capture the mind and emotions of their audience. Central to this pursuit has been the search for the ultimate ‘paradigmatic plot’ to function as a sort of recipe for a strong, captivating narrative. Apart from Joseph Campbell’s concept of a universal, seventeen stage monomyth¹⁹, which

16. Anthony Newcomb, *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*, (1987), 167.

17. *Ibid.* 165.

18. Fred Maus, *Music as Narrative*, (1991), 7.

19. Joseph Campbell, *The Hero’s Journey: Joseph Campbell on His Life and Work*, (New World Library, 2003)

seems to be a reference for many American ‘script gurus’ (including the notorious Robert McKee²⁰), other influences have also included the Bulgarian literary theorist and disseminator of Propp’s Russian formalism, Tzvetan Todorov, whose idea that “the minimal complete plot can be seen as the shift from one equilibrium to another”²¹ is often outlined in the following five stages²²:

- 1: The narrative starts with an equilibrium
- 2: An action or character disrupts the equilibrium
- 3: A quest to restore the equilibrium begins
- 4: The narrative continues to a climax
- 5: Resolution occurs and equilibrium is restored

American script consultant Michael Hauge is a typical product of the American movie industry’s quest for blockbusters. Imagine the reaction among contemporary composers if someone wrote a book titled something like *Writing Scores That Sell*. Well, Michael Hauge did just that with his 1991 book *Writing Screenplays That Sell*. He argues that “commerciality and artistry are not mutually exclusive”²³, and has worked with all the major film studios in Hollywood to maximize the audience impact of their movies. As a framework for identifying problems in plot structure, Hauge works with the following *Six-Stage Plot Structure*²⁴, based on his analysis of the most successful Hollywood movies:

20. Robert McKee, *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting* (Methuen, 1999), 421.

21. Tzvetan Todorov, *Structural Analysis of Narrative*, (NOVEL: A Forum on Fiction, 1969 autumn), 75.

22. BBC.Com: What is narrative?, (retrieved from <https://www.bbc.com/education/guides/zqdhdm/revision/3>)

23. Michael Hauge, *Writing Screenplays That Sell*, (Bloomsbury Publishing, 2011), Kindle Locations 243-244.

24. Michael Hauge, *Six-Stage Plot Structure*, (retrieved from <https://www.storymastery.com/six-stage-structurechart/>)

Michael Hauge's Six Stage Plot Structure

0%	10%	25%	50%	75%	90-99%	100%
Stage I: SETUP	Stage II: NEW SITUATION	Stage III: PROGRESS	Stage IV: COMPLICATIONS & HIGHER STAKES	Stage V: FINAL PUSH	Stage VI: AFTERMATH	
Turning Point #1: <i>Opportunity</i>	Turning Point #2: <i>Change of Plans</i>	Turning Point #3: <i>Point of No Return</i>	Turning Point #4: <i>Major Setback</i>	Turning Point #5: <i>Climax</i>		
Act I		Act II		Act III		

According to Hauge, his relatively self-explanatory model outlines how “in a properly structured movie, the story consists of six basic stages, which are defined by five key turning points in the plot”, and he even asserts that “not only are these turning points always the same; they always occupy the same positions in the story”²⁵.

I generally find it interesting to see what happens when thoughts and ideas that appear to have arisen in separate corners of the universe are combined. Even if it might seem a bit farfetched to try to apply a structure like this to a composition, the structure does represent a very practical device, developed based on narratives that have engaged hundreds of millions of people, and therefore it might just prove useful. Additionally, for narrative principles to be transferable to virtually any discipline in combination with music, I think they have to deal with some very simple and straightforward terms, and approaches like Michael Hauge's do appear to promise just that. If the application of narrative concepts to composition shows any promise, preferably some more specific terms should be designed, based on deeper studies of narrativisation in relation to multidisciplinary works.

25. Michael Hauge, *Story Structure: The 5 Key Turning Points of All Successful Screenplays*, (retrieved from

<https://www.storymastery.com/story/screenplay-structure-five-key-turning-points-successful-scripts/>)

NARRATIVITY IN MATTHEW SHLOMOWITZ'S LETTER PIECE #1

The series of Letter Pieces by transdisciplinary composer Matthew Shlomowitz, combining physical action, spoken text and sound, provide some excellent material for exploring narrative elements when structuring material across multiple fields, in part because the actual material of the pieces must be chosen by the performers. The composer provides a simple guideline for choosing the material, but the score itself is only concerned with the structure – or *narrative* – of the piece. As the composer states it in his performance directions:

They are called Letter Pieces because the scores use letters to represent these sounds and actions. [...] I've created the structure and the players create the content within a prescribed framework.²⁶

Looking at the score is like looking at a detailed structural chart of the piece, and for the purpose of this short analysis, the otherwise challenging question of whether narrativity lies in the material or in the structure of the piece can therefore be bypassed, because the composition is solely the structure.

In *Letter Piece #1* for two performers (<http://letter-pieces.blogspot.com/2010/02/lp1-arsenal-mark-knoop-matthew.html>), performer 1 is instructed to create five physical actions that “should relate to five ‘stages’ of a narrative sequence”²⁷, while performer 2 must choose five sound-events. These two sets of material are then interrelated in various ways as the piece progresses through five differently structured sections, with section four deviating noticeably from the others by having the performers in turn speaking the actual letters instead of performing their associated actions.

26. Matthew Shlomowitz, *Letter Piece 1: Arsenal, Bahrain, Chihuahua, Darjeeling and Eisenhower* (2008), 2.

27. Matthew Shlomowitz, *Letter Piece 1: Arsenal, Bahrain, Chihuahua, Darjeeling and Eisenhower* (2008), 2.

From a narrative point of view, I find that a number of important factors have contributed to turning this simple game into an effective and engaging score. In the following, I will point out a few of the 'narrative' tools used, while loosely relating the overall structure of the piece to the narrative steps found in Todorov's *Equilibrium Theory* and Michael Hauge's *Six Stage Plot Structure*. The overall concept of the piece deals with the synchronization and desynchronization of the physical actions and sound-events. This is fundamentally different from the construct of any purely musical work, and this to me is the main reason for viewing the experience in narrative terms.

During the first section, we are introduced to the first three actions and sounds in a combination (A+A, B+B, C+C) that – because it is the only one we know – now becomes the 'correct' one. With its repetitive nature, the piece manages to establish an identification between the synchronous elements, described in the following way by the composer:

When an action and a sound are performed together, we perceptually couple them even if they share no material relationship. A central idea of all the pieces is shifting these relationships.²⁸

After a short while, this 'setup' (Hauge) or 'equilibrium' (Todorov) is disrupted by conflict, as the relationship between action and sound A+A is shifted to A+B. In compositional terms this is merely a different contrapuntal combination of materials, but the narrative experience at this point is one of 'disruption' (Todorov) – something goes wrong or an 'opportunity' arises, creating a 'new situation' (Hauge).

The following return to the initial, 'correct' combinations, starting with eight demonstratively repeated instances of C+C in double tempo, seems like a logical first response to the disruption, and corresponds very well to Todorov's stage of 'a quest to restore the equilibrium', usually constituting the most elaborate part of a narrative, before the final 'return to (new) equilibrium'. During sections three and four, this conflict escalates in a number of ways, through the composer cleverly

28. Matthew Shlomowitz, *The Postman Always Rings ABC: Matthew Shlomowitz's Letter Pieces* (2010)

economising the possibilities, introducing new elements (D+D) and gradually integrating it with the existing elements while exploring different pairings, as well as *solos* (where an action or sound is stated alone).

This way of economising with the material is an important tool in most narratives, where the introduction of a new character or discovery adds new energy to the narrative by opening up new opportunities. Though these concerns are obviously not specific to narrative, there is a striking similarity between composition and narrative when dealing with the challenge of avoiding a heavy middle section before the climax. The peculiar *molto ritardando* on repeated D+D at the end of the second section followed by an *tempo* return to the initial correct pairings interestingly corresponds to Michael Hauge's concept of a 'major setback' followed a 'retreat to identity' before the 'final push' towards the climax²⁹. What clearly marks section four (following eight insistently repeated B+B) as the climax of the experience is a sort of ultimate release of 'withheld information': for the first time, the final elements (E) are introduced in both parts, followed by the revelation of the letters (the performers are instructed to speak the letter names), thus explaining the construct of the whole piece as well as the mysterious title.

As an 'aftermath' (Hauge) or 'return to (new) equilibrium' (Todorov), section five discards of all but the initial elements (A) in a sort of tragic *morendo*, where the two A's follow each other closely in pairs, interrupted by increasing durations of rests, before the physical action A is left alone to finish the piece in silence.

On a surface level, the composition seems sparse and repetitious, in part due to the limited material, and this is in keeping with contemporary trends within certain parts of the new music scene. However, contrary to many other examples of compositions that *do one thing*, I find that the experience itself is rich, varied and engaging, and I believe that understanding the structure from a narrative point of view actually helps to reveal why. Like any analysis of a musical or transdisciplinary work, some of the conclusions may seem a bit forced or perhaps even a

29. Michael Hauge, Six-Stage Plot Structure, (retrieved from <https://www.storymastery.com/six-stage-structurechart/>)

bit disconnected from the actual experience, but it nonetheless appears convincing to me that understanding the experience from a narrative angle really opens some useful perspectives on how the piece achieves its effect.

Other pieces will prove less receptive to this kind of crude and schematic narrative interpretation, but perhaps the experience of these works will show a lesser degree of narrativity as well. One important point to make when attempting to reveal narrative effect of *Letter Piece #1*, is that the composer probably did not have it in mind when conceiving the structure, and did just fine without narrative concepts. Therefore, it would be of interest to explore works with more distinct narratives, where narrative concerns have actually played an integral part in their creation.

COMPOSING WITH NARRATIVE: *LAST SYMPHONY*

Unfortunately, I have not been able to obtain any accounts of contemporary transdisciplinary composers working from a narrative point of view, so I would like to include my own experience here, in order to put my thoughts on the subject into a practical context, and demonstrate how a narrative approach to transdisciplinary composition can work in practice.

In 2013, I was asked by the Danish National Chamber Orchestra to compose something special for their celebration of the centenary of the Danish Composers' Society, and I took this as an opportunity to explore the combination of music and narrative in a large-scale work.

The piece, for orchestra, actress, dancers, extras and electronics, was titled *Last Symphony* (<https://www.youtube.com/watch?v=STqKIVPXv2o>), and the core idea was to move inside the Classical symphonic structure and have it play out in a sort of abstract emotional narrative involving all elements of the concert situation (with the repeated exposition of the first movement resulting in déjà-vu-like repetitions of everything including the conductors verbal introduction etc.). My aim was to create the sense that the whole experience of the concert situation was somehow taking place inside the head of the actress, and one means of achieving this experience was to hear her voice as a voiceover in

the electronics, telling somebody else where she was and what she encountered, while the actress was physically moving around the concert hall.

At the time, I had only a limited knowledge of plot structure and dramaturgy, but moving back and forth between the prescribed symphonic structure and the narrative layer of the composition really increased my awareness of the fact that this composition did not start in music, drama, dance, or any other element. Everything in the composition – the sounds, the words, the movement, the lighting etc. – all referred back to a sense of abstract narrative, relating to a core idea of the experience that was somehow beyond any discipline. For any crucial choice made regarding the various disciplines in play, I would consult this narrative structure, and that would limit the possible choices significantly. The composition *was* the narrative structure, a sequence of events that had to be maximised in terms of impact.

Because the four movement symphonic structure was my chosen ‘narrative’, I did not feel the need to use any kind of established plot structure, but comparing my *Last Symphony* to Hauge’s *Six-Stage* model, I do spot a number of similarities. This tells me that however simplified these kinds of models appear, using narrative structure as a framework and a possible tool to resolve problems of timing and sequence does not seem like a bad idea at all. The exact model chosen as a reference is not crucial, I believe – what matters is that it provides a clear context for reflection in terms of narrative perception, and does not leave decisions affecting this part of the experience to be made ‘in the dark’. The choices I made regarding the integration of non-musical elements in *Last Symphony* all seemed clear to me, and purposefully thought out in the process, and that really eased the challenge of communicating them to the large and diverse cast of extramusical participants. A quick narrative Hauge-analysis of *Last Symphony* could be:

Bar 1: “Setup”

Bar 50: “Opportunity”

Bar 90: “Change of Plans”

Bar 154: “Point of No Return”

Bar 229: “Major Setback”

Bar 255: “Climax”

Bar 260: “Aftermath”

From the recounts of audience reactions I heard after performances, often describing narrative interpretations that I had never myself imagined, I must conclude that a large part of what people have experienced in the piece has to do with the narrative character and its direct link to the music. And even though the narrative is obscure in nature, and quite open to interpretations, it still seems to me that the narrative is the composition, reflected in the 'discourse of music, words and various actions.

CONCLUSION

So how can contemporary composers use narrative in crossing disciplinary boundaries? There are obviously infinite ways in which composers can use various levels of narrative in transdisciplinary composition (from abstract narrative structures all the way to telling an actual story), but what it provides is a very useful framework for considering the interplay between multiple fields, as well as shaping the formal sequence of events to keep the audience engaged in the experience.

Much of the terminology surrounding the practical applications of narrative seems to centre around the actual perceptive experience that the writer is aiming to imbue. In comparison, the terms provided by music theory and analysis are often more focused on describing the musical construction itself, sometimes almost separate from the experience it provokes in the listener. As seen in the analysis of *Letter Piece #1*, a narrative approach immediately focuses on how the structural progression can affect the listener, and from a creative point of view, this could prove very useful.

Because narrative is so central to how we perceive, I propose thinking in narrative terms when working out formal structures incorporating multidisciplinary materials, in order to steer the narrative faculties of the audience in the interest of the composition. This does not (necessarily) mean creating an actual narrative, but to let the creative process be informed by thoughts like "where should I add conflict by introducing some sort of disruption to the equilibrium of my compositional

concept?” and “can I enhance the effectiveness of the climax by introducing some sort of major setback to the development or by revealing some withheld information?”. These kinds of questions offer some different perspectives on what the composer aims to achieve with her/his compositional choices. They do not dictate anything in terms of the core material of the work, but can potentially help to enhance the way it is experienced. By focusing on narrative elements and structures within the composition, the composer can offer both satisfaction and challenge to the intuitive narrativisation of the work as carried out by the audience.

Awareness around the different degrees (Klein) of narrativity found in various types of works could lead to the composer adding narrativity as a parameter to the compositional process, thereby even enabling the integration of narrative and non-narrative tendencies within the same work. At least in my own experience, narrative is seldom taught as part of the academic training of composers, where formal considerations in general seem to have a rather low priority. Perhaps it should be included, perhaps composers, as well as audiences, would benefit.

Learn more about [“Created between two chairs”](#).

About [Rasmus Zwicki](#).

Finally, the performance, *[Friend](#)*, is an excellent example of Rasmus Zwicki using narratives in cross-disciplinary art.

Rasmus Zwicki's *[“Last Symphony”](#)*:

BIBLIOGRAPHY

- Carolyn Abbate, *Unsung Voices* (1991)
- BBC.Com: What is narrative?, (retrieved from <https://www.bbc.com/education/guides/zqdhrrdm/revision/3>)
- Jerome Bruner, *The Narrative Construction of Reality*, (Critical Inquiry, 18, 1991)
- Joseph Campbell, *The Hero's Journey: Joseph Campbell on His Life and Work*, 3rd edition, (2003)
- Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, (Routledge, 2001)
- Monika Fludernik, *An Introduction to Narratology* (2009)
- Kenneth Gloag and David Beard, *Musicology: The Key Concepts* (Routledge, 2009)
- Michael Hauge, *Writing Screenplays That Sell*, (Bloomsbury Publishing, 2011)
- Michael Hauge, *Story Structure: The 5 Key Turning Points of All Successful Screenplays*, (retrieved from <https://www.storymastery.com/story/screenplay-structure-five-key-turning-points-successfulscripts/>)
- Michael Hauge, *Six-Stage Plot Structure*, (retrieved from <https://www.storymastery.com/six-stagestructure-chart/>)
- Robin Maconie, *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*, (2005), 195.
- Jan Christoph Meister, *Narratology* (retrieved from <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology>)
- Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, (1992)
- Anthony Newcomb, *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*, (1987)
- Jason Kahn, *Opera and Non-Narrative Music*, (2014)
- Robert McKee, *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting* (Methuen, 1999)
- Fred Maus, *Music as Narrative*, (1991)
- Vincent Meelberg, *New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music*, (2006)
- Matthew Shlomowitz, *The Postman Always Rings ABC: Matthew Shlomowitz's Letter Pieces* (2010)
- Tzvetan Todorov, *Structural Analysis of Narrative*, (NOVEL: A Forum on Fiction, 1969 autumn)

Billedkunstskolerne

- Anu Ramdas: Grafen – medie og mineral
 - Jenny Gräf: Sounding bodies
 - Malene Bang: Bæredygtige materialer og materialesprog
-



Anu Ramdas

Grafen – medie og mineral

*Anu Ramdas (f. 1980), billedkunstner og undervisningsassistent på
Kunstakademiets Billedkunstskoler*

Kulstof dannes i stjernernes indre

(.)

I den vandrette

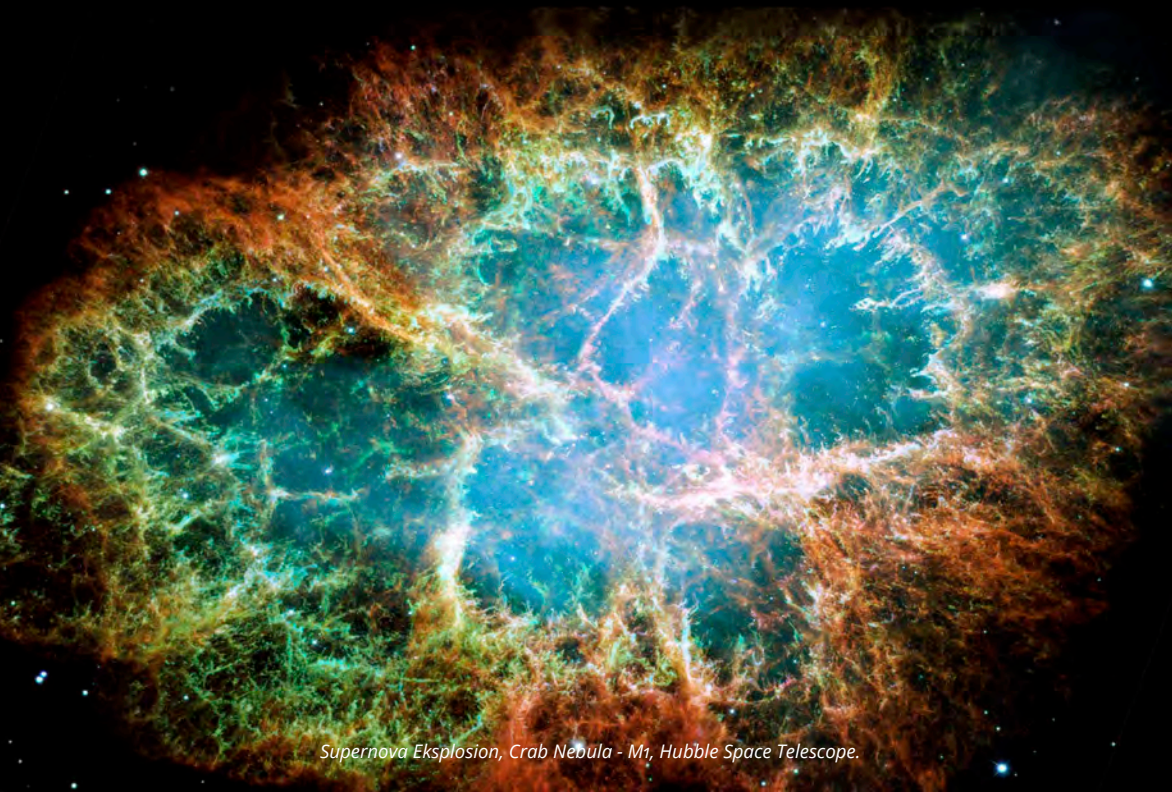


g
r
e
n

af sammenstød og trans[form]ation mellem . . . heliumkerner.

Når en stjerne dør som supernovaer, spredes kulstoffet i verdensrummet som støv.

Dette støv bliver efterfølgende en bestanddel i dannelsen af anden- eller tredjegerationsstjernesystemer med sammenvoksede planeter. Solsystemet er et eksempel på et sådant stjernesystem med en rigelig mængde kulstof, hvilket har banet vejen for livet på jorden.



Supernova Eksplosion, Crab Nebula - M1, Hubble Space Telescope.

I 2010 modtog de to russiske forskere, André Geim og Konstantin Novoselov, Nobelprisen i fysik for deres banebrydende forskning i det todimensionale

>

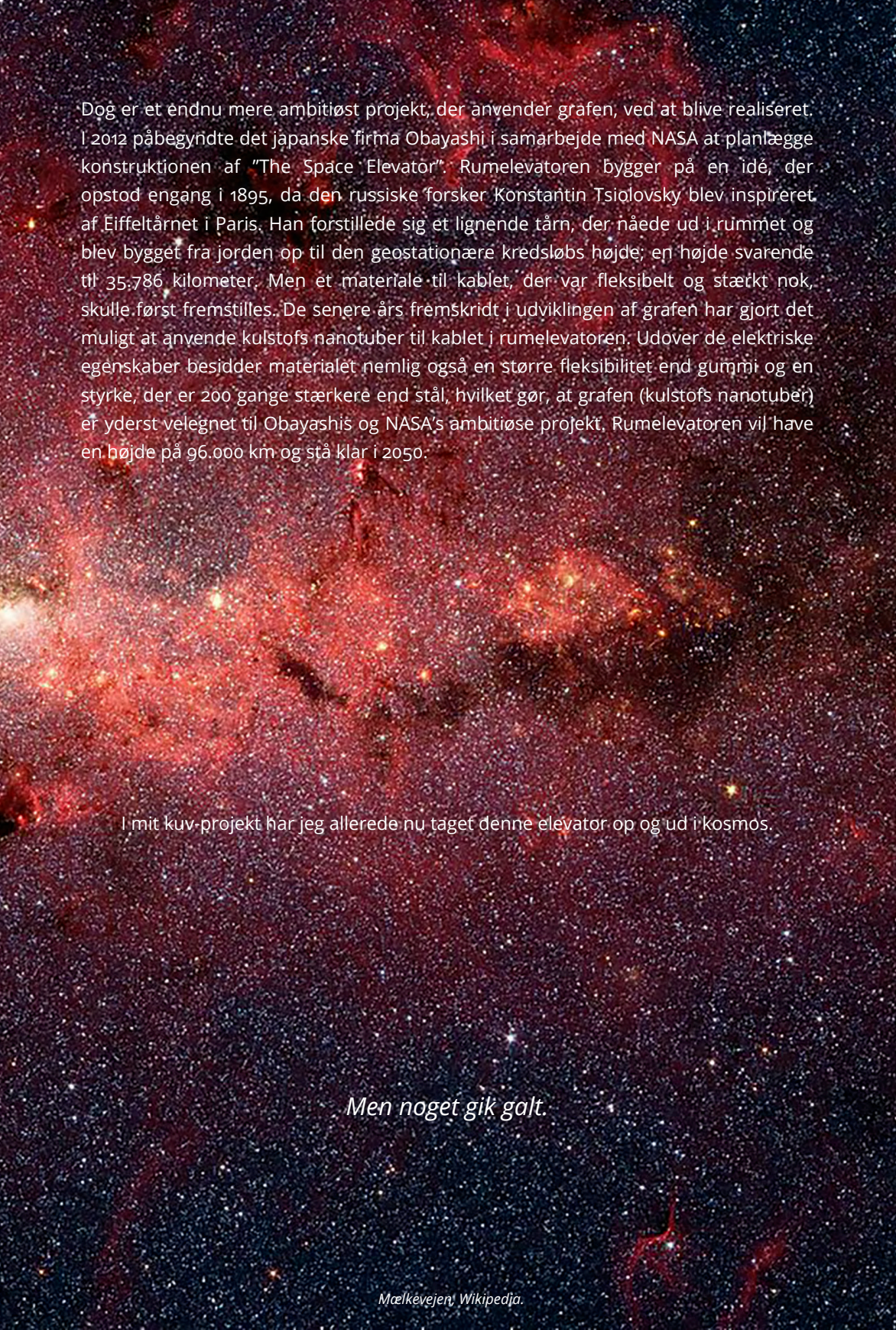
materiale, grafen (en krystalliseret form af kulstof). Grafen produceres af grafit og er én ud af otte allotroper:

- Diamant a
- Grafit b
- Lonsdaleit c
- Buckminsterfulleren d
- C540 e
- C70 f
- Amorf Kulstof g
- Buckytube h

af kulstof.

Materialet er transparent og kan derfor ikke ses med det blotte øje. De elektriske egenskaber i materialet gør, at man i halvlederindustrien har et ønske om at fremstille store mængder grafen, som en potentiel fremtidig erstatning af sjældne jordarter.

Hvilke kunstneriske muligheder kan udviklingen af grafen medføre?



Døg er et endnu mere ambitiøst projekt, der anvender grafen, ved at blive realiseret. I 2012 påbegyndte det japanske firma Obayashi i samarbejde med NASA at planlægge konstruktionen af "The Space Elevator". Rumelevatoren bygger på en idé, der opstod engang i 1895, da den russiske forsker Konstantin Tsiolovsky blev inspireret af Eiffeltårnet i Paris. Han forestillede sig et lignende tårn, der nåede ud i rummet og blev bygget fra jorden op til den geostationære kredsløbs højde, en højde svarende til 35.786 kilometer. Men et materiale til kablet, der var fleksibelt og stærkt nok, skulle først fremstilles. De senere års fremskridt i udviklingen af grafen har gjort det muligt at anvende kulstof nanotuber til kablet i rumelevatoren. Udover de elektriske egenskaber besidder materialet nemlig også en større fleksibilitet end gummi og en styrke, der er 200 gange stærkere end stål, hvilket gør, at grafen (kulstof nanotuber) er yderst velegnet til Obayashis og NASA's ambitiøse projekt. Rumelevatoren vil have en højde på 96.000 km og stå klar i 2050.

I mit kuv-projekt har jeg allerede nu taget denne elevator op og ud i kosmos.

Men noget gik galt.

Jeg var i kredsløb med en udefinérbar distance til Jorden.

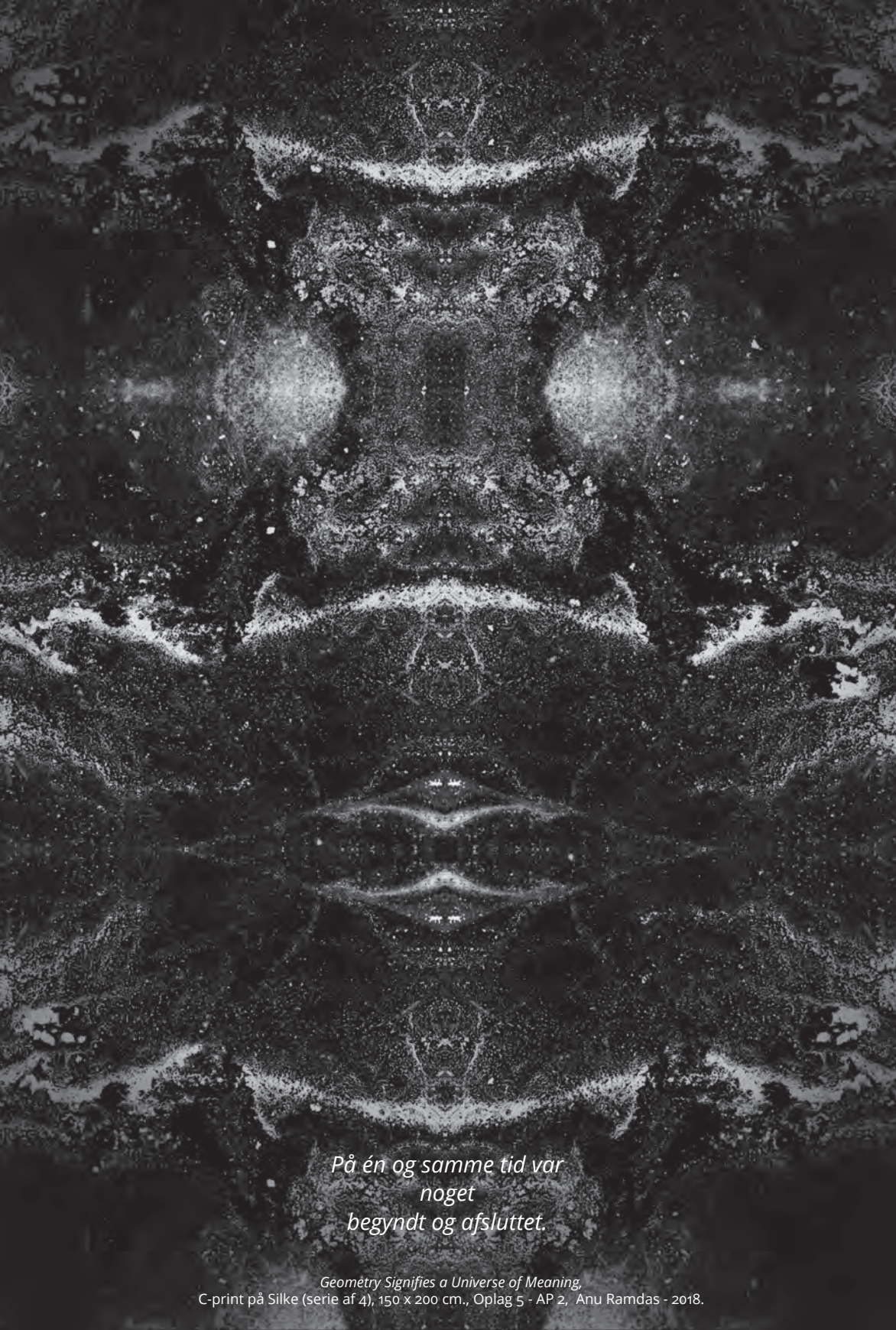


Broken Carbon Nanotube Cable, Orbiting in Outer Space.
C-print på Hahnemühle Fine Art Paper, 100 x 100 cm.
Oplag 5 - AP 2,
Anu Ramdas - 2017.

Et solår senere blev jeg slynget ind i en kosmisk storm.



Cosmic Storm,
Gelatine print på Baryta (serie af 10), 40 x 40 cm.
Oplag 5 - AP 2,
Anu Ramdas - 2018.



*På én og samme tid var
noget
begyndt og afsluttet.*

Geometry Signifies a Universe of Meaning.
C-print på Silke (serie af 4), 150 x 200 cm., Oplag 5 - AP 2, Anu Ramdas - 2018.

Jenny Gräf Sheppard

Sounding Bodies: Resonance in and Between Bodies

Tethered to technological devices that advertise an ability to bring us closer, deeper, clearer, louder, with the aim of creating intimacy and greater understanding, we are confronted with our gradual shift into what filmmaker Dziga Vertov in the early 1900's called a "kinship with the machine". What does it do to our corporeality, our somatic selves to conceive of machine as extension of ourselves? With infinite kinds of electro-mechanical sensors and ways of using these to extend the reach and capacity of our senses, from mere ear-buds, to applications that sense our compatibility with strangers, or detect if it is raining outside, what does it mean for our sensorial capacities to be augmented in this way? What happens to our haptic, smelling, gravity-bound, listening and sounding interface – the body – which Allan Turing, one of the founders of computer science, referred to as the first interface? Will our previous "built-in" sensorial systems of navigating and interacting evolve within this "kinship with the machine"? Will the boundaries of terms such as biological/artificial dissolve? Donna Haraway's cyborg manifesto, published in 1985, states, "The machine is in us, our processes, an aspect of our embodiment". Will some of our built-in, bodily sensors vanish completely? Will we enter into a dark age of a forgotten corporeality?

I propose we re-visit just what it is our bodies are already capable of as highly complex sensors before appending, extending, or circumventing them altogether. Maybe then we can make informed decisions about what kind of kinships we wish to enter into in the coming decades. By asking: what is it about our sensorial selves that are valuable to us? In the KUV project *Sounding Bodies: Resonance in and Between Bodies*, I

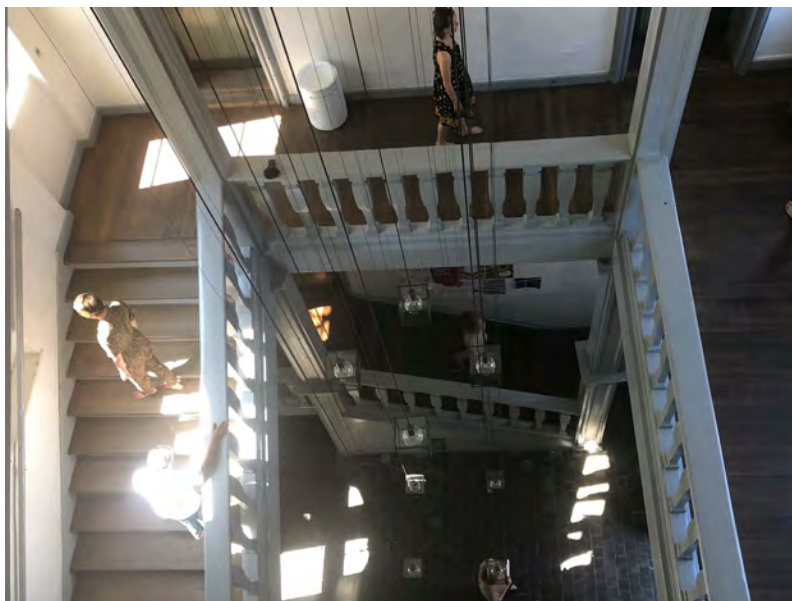
focus on the senses that detect vibration and movement much of which is in the audible range, but not limited to it. This is, what I am calling *The Sounding Body*, but I prefer to refer to this as *Sounding Bodies*, to reflect the interaction between entities through vibration both heard and unheard, and the interdependencies, and reciprocity that define us. The agency that must be re-defined as plurality, exchange, collaboration and co-resonance. But I will get to this later in this text.

The most obvious site on the body that apprehends vibration is the outer ear, known as the Pinna. The Pinna sculpts and filters what sound comes in through our ear canals. Its whorls and recesses, collect and shape patterns of sound, channelling those down the external ear canal. It is also responsible for detecting whether sound comes from the front or back of us, aiding us in spatial recognition. The resonant frequency of parts of the Pinna actually amplify speech as their own resonant frequencies are within that range. Will the heavily relied on ear-buds that send sound directly into the ear canal render this part of our body useless? Will our earlobes shrivel up and fall off at some point? Hearing specialists have already documented the early hearing loss from ear-bud use.³

While sitting rigid for hours in front of the computer, I often forget my own body's sensorial capacity. What movement is highlighted is the repetitive, minimal gesture- the clicks, swipes and tweaks of small knobs. Memory is stored within the body, but I wonder if the mnemonic actions stored within my body will be sufficiently rich given my limited range of movement. Has your hand ever twitched as if to click "apple z" in order to delete a thought or something that was not on the computer? Mine has. The bodily interface gives us deeply complex information and there exist quite a few theories about the connection between the use of the hand, for example, and our brain's development (see *The Hand*, by neurologist Frank R. Wilson).⁴

Are we destined to a future in which we have forgotten how to access information through the body? And why does that even matter? Sound has been my starting point for an investigation of the body as an interface to the world. I am interested in the many ways we engage with sound

and how we engage with each other via sound. Throughout the KUV research with the *Sounding Bodies Research Group*, we explored these ideas through exercises, experiments, instruments and sonic scores. As a result, I've been struck by the fact that sound is not distinct from us, but is expressed through us, through a relationship to the environment – to people, plants, minerals, animals. What this year working with the KUV project has led to is a focus on listening as both an active and receptive activity. It has become about an extended notion of Listening/ Sounding and a collapse of terms, so to speak. An awareness that as we receive the world through sound, we move toward it. This is what *Sounding Bodies* refers to.



Participating in Maile Colbert's workshop and participatory sound score

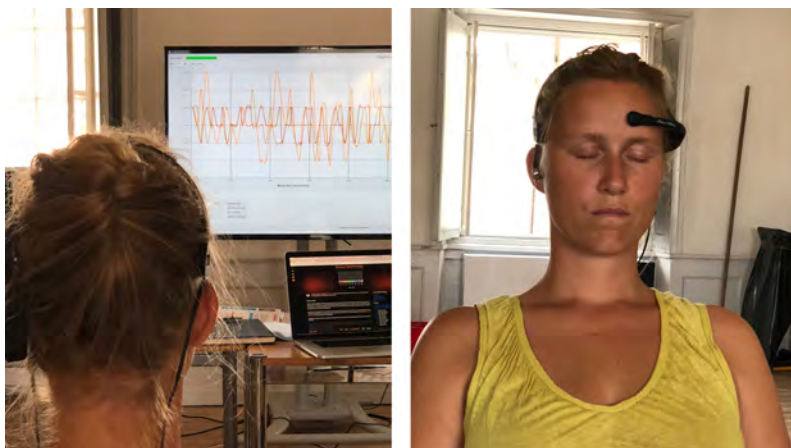
Awareness and attentiveness to our own sensorial capacity strengthens our ability to connect, empathize, form reciprocal relationships, to become better listeners, form bonds and community through these capacities, and to have richer experiences through sound as artists or non-artists. Our senses are interdependent, and not as distinct as we often assume, but within this project I have focused on sound as a

medium for communicating outside of idioms of music or framework of language. There may be another category of how we communicate via sound as pure vibration, resonance, rhythm as can be seen in interdependences between entities or species that occur via the sonic.



Bone Toning workshop with Alessio Castellacci, Sounding Bodies Research Group member

Entrainment is one example of how sound functions in this way. It is the tendency of things to want to vibrate or pulse together. It is a phenomenon of sound in which the rhythmic vibrations of one object/body will cause vibrations of another object to lock in step and oscillate at the first object's rate. Pendulum clocks do it, but so do humans. Our brain waves pulsate and oscillate at particular frequencies that can be measured and we can induce certain brainwaves through listening to binaural beats.



Experimenting with brainwave entrainment using binaural beats and other sounds

Sounding bodies: Sound unites and connects discreet entities into a whole, through rhythms, frequencies and time. Sound animates the molecules in space between things, plants, people animals, and landscape, causing these to vibrate in tandem. Both heard and unheard sounds are a vehicle for communication that establishes a web of interdependencies within our environment. Sound defines and expresses who we are and how we are in the world.

The Sounding Bodies Research Project creates an opportunity to tune in to the body as apparatus for sound. It takes as its point of departure the resonating body, an apparatus for perceiving and communicating sound. With our centuries' old privileging of sight and the visual, we have been left ill equipped to attend to our own capacity to use sound to navigate and interact with the world. To study sound deeply from the perspectives of the artistic disciplines, we must develop competencies specific to it, starting with the body's ability to sound. *The Sounding Body* is a term referring to embodiment, and the phenomenon of the sonic as it is produced and perceived within the body. *The body* refers to not only the human body but extends to plants, minerals, buildings, infrastructures. It refers to the extension of bodies beyond their borders outward and to the interconnections within an ecosystem.



Sound Scores by Jenny Gräf at PÅ Den Anden Side festival on Møn, August 2018

There were many directions to explore with regard to the Sounding Body, but I came to define the project with the following questions:

- In what ways does the body *sound* (record, store and transmit sound)?
- What is the reciprocal capacity of sound; How does it create bonds between discreet entities?
- How does the body produce the phenomenon of sound to navigate, connect with and form reciprocal relationships with the world around it?

Scientists are just beginning to understand how plants might communicate with each other through vast systems, and there is beginning to be more of a grasp of chemical communication between animal and plant world, but there is also the vibrational energy that transmits information and stimulates activities that still needs to be explored.

In the recent exhibition in Paris by Tomás Saraceno at Palais de Toyko, such vibrational relationships between entities are magnified. "The exhibition ON AIR is an ecosystem in becoming, hosting emergent choreographies and polyphonies across human and non-human universes, where artworks reveal the common, fragile and ephemeral rhythms and trajectories between these worlds. The exhibition functions as an ensemble for silent voices, performing the hidden scores that link events and sensibilities, earthly and cosmic phenomena – weaving a web of relations that cannot be described but maybe can be felt."⁵

Some bird song and wing beat patterns have shown to be cause of plant stomata, tiny pores in plants that allow for gas exchange, to open and bring in gas and nutrients. Oscillating telluric (or earth) currents, which flow in the surface layers of the earth, is what artist Raviv Ganchrow has been exploring in his research which examine context-dependent sites of contemporary listening relating to environmental infrasound (*Long-Wave Synthesis*), mineral piezoelectricity (*Quarzbrecciakammer*), and materiality of radio transmission (*Radio Plays Itself & Forecast for Shipping*). "His on going *Listening Subjects* project tests an ambient circuitry whereby audibility, surroundings, and subjectivity are mutually conductive."⁶



VLF Antenna building and experimentation

Listening as an active, not only passive activity. The sounding body includes the listening process and actually collapses some distinctions between receiving and producing sound. Artists such as Marianne Amacher have been working with the ear's own ability to produce sounds either stimulated by *combination tones*, tones that stimulate the perception of an additional tone, or *otoacoustic emissions* which are sounds transmitted backwards through the middle ear from the cochlea, resulting in sound produced in the ear canal when the

tympanum receives vibrations.⁷ And as Douglas Kahn wrote about in *Earth Sound Earth Signal*; transduction, where the interface of the body converts one type of energy into another. The pressure of air molecules creates mechanical movement of hair cells of the inner ear which excites electro-chemical signals in the nervous system and the brain. But there is also what Amacher was working with in her pieces using otoacoustic emissions, when the nervous system sends signals back to the inner ear and causes vibrations in the fluid. These are actual sounds made by the ear, a “reverse transduction and the physiological basis of an active rather than passive model of hearing, a site of movement and reciprocity, going out to meet the incoming world, rather than remaining a phenomenal destination at centripetal subjecthood.”⁸



Paper antenna test #1



Building and testing the Chladni Plate, a device that reveals vibrational patterns of sound

The research project drew from a wide range of activity. It included building instruments and technology, participating in workshops by people from around Europe, curating a symposium, developing scores and exercises, and site visits to explore sound within a specific context or ecosystem. Inspired by Deep Listening Practices of Pauline Oliveros and the Sonic Meditations (textual scores for listening practice) and inspired by other artists such as Fluxus artists' scores, *The Sounding Bodies Research Group* had a strong focus on creating scores for engaging with

sounding, developing awareness to many forms of listening / sounding. Consisting of 30 members from across disciplines and coming from different countries, this group became important to the research project, allowing for a great range of ideas to emerge. We met 1-3 times per week from March through October of 2018. So in order to structure our research and manage our time, we defined specific topics of interest as: Hidden Sounds, Sound Impact on the Body, Mapping Sound within the Body, Sound Poetry in Collective Performance, Breath and Touch. *The Sounding Bodies* website contains writing and documentation that details the above activity.



Score Boxes, interactive score piece by Sandra Blennow and Elise Brewer, members of the Sounding Bodies Research Group



Listening to the magnetosphere in the Lofoten Islands, Norway, with the use of a vlf antenna

Reflecting upon the past year of activity, what strikes me is the importance of working with the diverse and invested group members in exploring listening and sounding and the distinction between these. To attend to sound in a collective setting has profound implications for perception, health, group dynamic, shared “language” and for the creation of a kind of collective agency. After spending a year sounding together and co-resonating, it is highly possible that we have become, to some degree, in sync through entrainment (a phenomenon in which separate entities become synced through shared rhythm). Although not a formal scientific study such as the one by Pauline Oliveros at the Center for Music Experiment at UCSD in the 70’s, in which Sonic Meditations were used to study human consciousness and awareness, our work is something that could be, in the future, structured within the context of a study, using a number of the scores and exercises we created during this project. In an age of increasing stress levels, disconnection, and screen time, attending to sound could be a means to re-connect to the greater ecosystem and community around us.



Listening exercise in anechoic chamber at DTU

BIBLIOGRAPHY

1. https://monoskop.org/images/2/2f/Vertov_Dziga_Kino-Eye_The_Writings_of_Dziga_Vertov.pdf
2. Haraway, Donna J.. Manifestly Haraway, University of Minnesota Press, 2016. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=4392065>. Created from warw on 2017-12-18 03:37:21.
3. <https://jamanetwork.com/journals/jama/fullarticle/186427>
4. Wilson, Frank R., The Hand, How its Use Shapes the Brain, Language and Human Culture, 1999 Pantheon Books NY.
5. <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/carte-blanche-tomas-saraceno>
6. <http://www.listeningacrossdisciplines.net/people/raviv-ganchrow/>
7. <https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/otoacoustic-emissions-as-a-compositional-tool.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2010.063;format=pdf>
8. Kahn, Douglas Earth Sound Earth Signal, 2013, University of California Press, p. 87

Malene Bang

Bæredygtige materialer og materialesprog

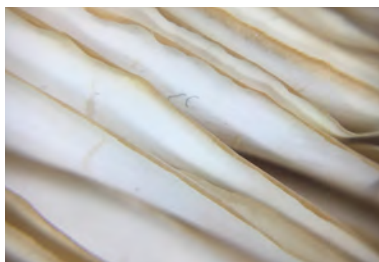
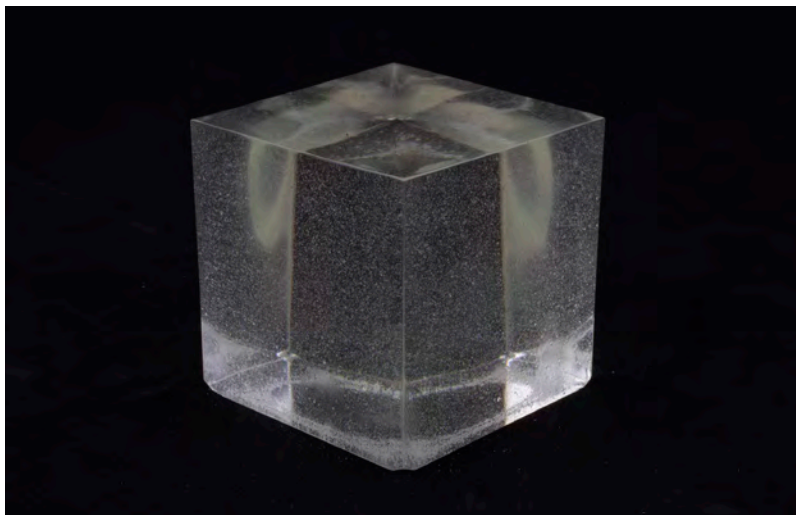


www.materials.kunstakademiet.dk

Et 2-årigt projekt 2017-2018 med undersøgelser i bæredygtig plast og bio-masser til støbning af skulpturer og objekter som alternativ til sundhedsskadelige plastmaterialer og silikone typer. Projektet munder ud i et fysisk og online materialebibliotek på Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, som de studerende og det kunstfaglige miljø kan bruge til at udvikle deres viden inden for materialebrug.

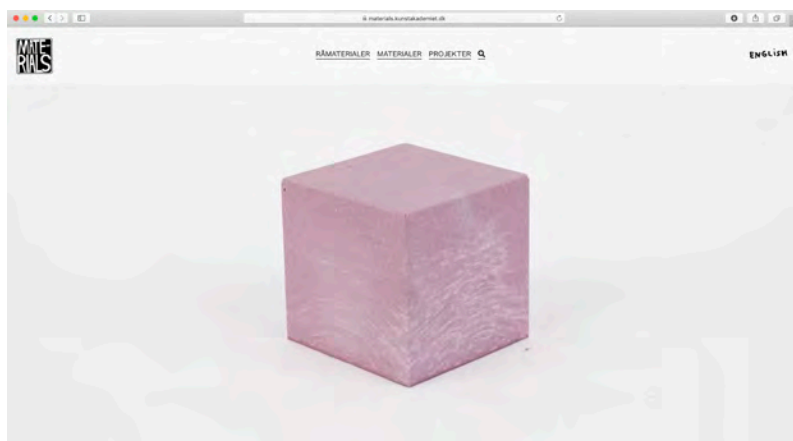
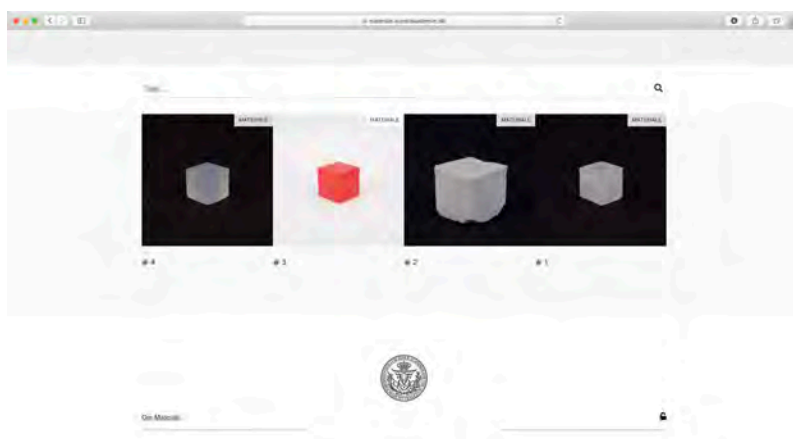
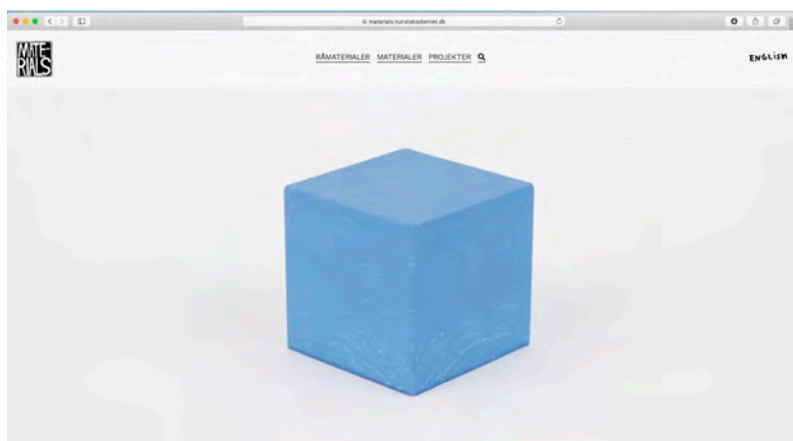
Udformningen af materialebiblioteket bygger på idéen om, at biblioteket skal være i konstant vækst. Det vil sige, at Malene Bang i sit KUV-projekt har rammesat materialebiblioteket og bygget det op i fysisk og online form, hvorefter både de studerende og ansatte vil kunne udvide det, og materiale-biblioteket vil på den måde altid være en aktiv medleven i den skabende proces.

Malene Bang (f.1978), kunstner og lektor ved Det Kongelige Danske Kunstakademis billedkunstskoler









Det Jyske Musikkonservatorium

- Bjørn Petersen: KUV på Det Jyske Musikkonservatorium
 - Ulrik Spang-Hanssen: Moderne lydproduktion
 - Jens Chappe Jensen: "Concierto de Scheherazade"
 - Lasse Laursen: Transskription
 - Torben Bjørnskov: Listen With Your Eyes
 - Henrik Knarborg Larsen: Neu Erhörte Klänge
 - Jim Daus Hjernø: Rytmaskorledelse
-

Bjørn Petersen

KUV på Det Jyske Musikkonservatorium

Det Jyske Musikkonservatorium (DJM) bidrager til KUV-årbogen med seks kortere eller længere beretninger fortalt af DJM-undervisere om projekter, der er enten igangværende eller nyligt gennemførte. Som en hjælp til at forstå de rammer, under hvilke disse ganske forskelligartede projekter udspiller sig, følger her en kort introduktion til DJM og institutionens nyere KUV-historik.

VIDENGRUNDLAG

DJM har ca. 400 studerende fordelt på to afdelinger i hhv. Aarhus og Aalborg. DJM har en mangfoldig profil og uddanner musikere, komponister og undervisere inden for klassisk, rytmisk og elektronisk musik. Som de øvrige konservatorier "skal DJM udøve kunstnerisk og pædagogisk udviklingsvirksomhed og kan på videnskabeligt grundlag drive forskning inden for konservatoriets fagområder." Aktiviteterne betegnes på DJM samlet FoKu og udgør sammen med faglig praksis uddannelsernes videngrundlag.

FORSKNINGSSTRATEGI

DJM har siden 2005 tilrettelagt FoKu i henhold til sin forskningsstrategi, der under løbende opdateringer både har defineret visioner, mål og handlingsplan samt opstillet de administrative retningslinjer. Disse indebærer, at midler til FoKu er samlet i en pulje, der hvert år kan søges af fastansatte undervisere. DJM's forskningsudvalg bedømmer

ansøgningerne ud fra en række kriterier om bl.a. kvalitet, originalitet, relevans m.m. og indstiller til rektor, der forestår den endelige bevilling.

Forskningsstrategien udstikker også mål om udvikling af undervisernes forskningskompetencer. Dette har udmøntet sig i årlige forskningskurser under mange forskellige relevante temaer, fx en workshop i empirisk musikforskning ledet af professor David Huron og indføring i kvalitative forskningsmetoder ledet af professor Svend Brinkmann. Aktuelt (efterår 2018) har DJM gennemført et kompetenceudviklingsforløb med fokus på Kritisk Refleksion og Kollegial Sparring.

Det generelle løft i forskningskompetencer har resulteret i et stigende antal projekter med en videnskabelig forskningsvinkel. Fem af disse er ph.d-projekter, der er gennemført i samarbejde med først Center for funktionel, integrativ neurovidenskab (CFIN) og, siden 2015, Danmarks Grundforskningsfonds Center for Music in the Brain (MIB), begge under Aarhus Universitet. MIB, der ledes af DJM's professor for forskning Peter Vuust, har tilført DJM en ekstraordinær mulighed for at indgå i samarbejder, hvor DJM-undervisere bidrager med musikalsk ekspertise og MIB med forskningsfaglig ditto.

KUV-UDREDNING OG -PULJE

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed (KUV) har historisk udgjort en substantiel og vigtig del af DJM's FoKu-aktiviteter. Som på de fleste andre kunstneriske uddannelsesinstitutioner i mange forskellige afskygninger og med forskellige former for og grader af indbygget systematik. En væsentlig årsag til denne diversitet har været fraværet af en overordnet definition, som slår fast, hvad KUV er, og hvorved KUV adskiller sig fra henholdsvis kunstnerisk virksomhed og videnskabelig forskning. En sådan så dagens lys i 2012 med udgivelsen af Kulturministeriets "Udredning om videngrundlaget på de videregående kunstneriske uddannelser". Heri slås fast, at KUV er "en integreret del af en kunstnerisk proces, der fører frem til et offentligt tilgængeligt resultat og ledsages af en refleksion over såvel processen som præsentationen af resultatet". Udredningen ledsagedes af oprettelsen af en pulje på 3 mio. kr. (fra 2017

5 mio. kr.) årligt, som giver mulighed for opnå et års frikøb til at udvikle og gennemføre et kunstnerisk udviklingsprojekt. (I skrivende stund har DJM opnået bevilling til fire KUV-projekter ¹.)

ANTOLOGI

På denne baggrund iværksatte DJM en handlingsplan med det langsigtede formål at udvikle KUV, således at projekterne både i omfang og kvalitet kan leve op til de kriterier, der dels er beskrevet i udredningen, dels fremgår af retningslinjerne for ansøgning til KUV-puljen. For at kvalificere processen blev det besluttet som et første tiltag at forsøge at synliggøre den mangfoldighed af ideer, overvejelser og metoder, der kendetegner undervisernes daglige arbejde med at udvikle kunst. Disse blev derfor inviteret til at bidrage med artikler, hvori de beskrev og reflekterede over et eller flere KUV-projekter, som de havde initieret og gennemført. Resultatet blev *Antologi over Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed på DJM*, hvori tolv DJM-undervisere med udgangspunkt i et eller flere konkrete projekter bidrager med selvstændige, unikke og interessante fortællinger om kunstnerisk udviklingsvirksomhed.

STRATEGI FOR KUV

Antologien har sammen med en række andre forhold, herunder det meget udbytterige medlemskab af KUV-netværket, hvor KUV-seminarer har givet mulighed for værdifuld sparring og en generel udveksling af viden, givet grundlag for udarbejdelsen af en KUV-strategi, der aktuelt er under implementering (december 2018). Strategien formulerer en plan for organisering af det fremtidige KUV-arbejde og opstiller kriterier for udviklingsarbejdet generelt, navnlig i form af vægtlægning på studenterinddragelse og interdisciplinære samarbejder. Området er således under forandring, hvilket det erfaringsmæssigt vil blive ved med at være.

1. Wayne Siegel: *Conducting Sound in Space*; Lasse Laursen: *Instrumentationsmetoder I lydorienteret komposition* (2015-17); Henrik Knarborg Larsen: *Neu Erhörte Klänge* (2016-18); Jens Chr. Jensen: *The Electroacoustic Experience* (2018-20)

DJM'S BIDRAG

De seks bidrag til årbogen tegner et ganske mangfoldigt billede af DJM's KUV-profil. I artiklen *Moderne lydproduktion* beskriver professor i orgel Ulrik Spang-Hanssen, hvordan han og komponisten Wayne Siegel i fællesskab fandt en teknisk løsning på det ikke helt uvæsentlige problem, at der ikke forefandtes et orgel i den sal, hvor Spang-Hanssen skulle indspille Siegels orgelkoncert. Artiklen *Concierto de Scheherazade* rummer dels professor Jens Chr. Chappe Jensens beretning om arbejdet med at virkeliggøre sin vision om en stor orkestersonate med inspiration fra mellemøstlig musikkultur, dels en analytisk indføring i nogle af de arrangementstekniske metoder han har anvendt i arbejdet.

Docent Lasse Laursen formulerer i *Transskription* nogle af de metoder og overvejelser, han har gjort sig i sit KUV-projekt i forbindelse med sin akustiske genskabelse af et elektroakustisk værk. I *Listen With Your Eyes* deler lektor Torben Bjørnskov sine visioner for og motivation til udviklingen af et værk, som skaber en multimedial kunstnerisk oplevelse med inddragelse af både poesi, lys- og billeddesign og musik/soundscapes.

Neu Erhörte Klänge beretter om lektor Henrik Knarborg Larsens tværfaglige udforskning af potentialet for at anvende metoder fra den japanske kampsport Ki-aikido i arbejdet med klangdannelse og fortolkning af et værk på marimba. Endelig giver professor Jim Daus Hjernøe en indføring i *Ritmisk korledelse anno 2018*, bl.a. gennem en introduktion til sit arbejde med at udvikle konceptet "Det Intelligente Kor" og det interaktive håndtegnssystem VoPa.

I mange af artiklerne findes links til yderligere dokumentation af de beskrevne projekter, herunder videooptagelser. Læseren opfordres hermed til at gå på opdagelse i disse kilder og ønskes god læselyst.

Bjørn Petersen (f. 1956) er lektor for forskning og udvikling v. Det Jyske Musikkonservatorium og intern redaktør af DJM's bidrag til årbogen. Se profil.

Ulrik Spang-Hanssen

Moderne lydproduktion

- Om indspilningen af Wayne Siegels orgelkoncert i 2018

Nogle gange kan det faktisk føre noget innovativt med sig, hvis man bliver sur og stædig, og sådan gik det med planerne om at indspille komponisten, professor Wayne Siegels orgelkoncert. Koncerten blev bestilt i 2010 af Aarhus Symfoniorkester (ASO) og Det Jyske Musikkonservatorium (DJM) i samarbejde for at fejre, at det var lykkedes at gennemføre det storstilede projekt at få samlet penge til og få bygget og installeret et stort koncertsalsorgel i Symfonisk Sal i Musikhuset Aarhus. Jeg uropførte selv koncerten i 2012. Det viste sig, at Wayne havde skrevet et virkeligt storværk, og jeg fik straks lyst til at få det indspillet, og det var symfoniorkesteret med på. Sådan set. Det trak ud, gjorde det, og sæson efter sæson gik, uden at man havde fundet tid til at realisere projektet. Endelig kunne ASO sidste år meddele, at kalenderen desværre ikke levnede plads til en sådan indspilning, og det, synes jeg, var synd både for komponist og værk, og så blev jeg stædig. Jeg bor i Sønderborg og gik til mit lokale symfoniorkester, Sønderjyllands Symfoniorkester (SSO), som meget gerne ville være med. Der var bare den lille hage ved det, at dette orkester ikke har noget orgel, og at Wayne skriver for så stort et orkester, at der ikke kunne findes plads i nogen af byens kirker. Der blev regnet på muligheden af at transportere SSO frem og tilbage til Aarhus, og det ville blive meget dyrt, og det hele så lidt mørkt ud.

Nu var Wayne ikke professor i elektronisk musik for ingenting, så han kom op med den interessante tanke, at vi jo kunne indspille et midispør med et elektronisk øveorgel og siden lade det af- og indspille

ved orglet i Symfonisk Sal, som kan aflæse midi. Da dette midi-signal jo skulle indspilles samtidig med orkesteret, så skulle de to dele helst passe sammen. Som sagt så gjort: der blev gjort forundersøgelser, som sandsynliggjorde, at det kunne lade sig gøre, og så gik vi i gang. Det blev nogle besynderlige indspilninger. SSO løste deres del af opgaven med superb professionalisme. Søren K. Hansen, som dirigerede, var sommetider iført hovedtelefoner, så han kunne høre orglet, der jo ikke så godt kunne sende lyd ud i rummet, men som regel havde han dem ikke på, da han så ikke så godt kunne høre, hvad der måtte gå galt i orkesteret. Jeg sad dér ved et øveorgel med hovedtelefoner på og kunne skiftevis ikke høre mig selv og orkesteret, og jeg oplevede situationen som meget vanskelig. Jeg var ikke ret mange centimeter høj, når jeg kom hjem om aftenen!

To måneder senere, efter sommerferien, skulle vi så realisere orgeldelen, og det gik fint, men det føltes spooky. Jeg vil opfordre enhver orkestermusiker til at forestille sig, at ens egen præstation bliver pillet ud af en orkestersammenhæng og blæst op i tidobbelst størrelse, uden at orkesteret i første omgang er med. Jeg sad og indstillede registreringerne, mens orglet spillede selv. Det eneste, der teknisk gik galt, var, at instrumentet besluttede sig for at lukke begge sveller, når computeren blev tilsluttet, og det var jo ikke meningen. Jeg fik således ikke helt den lyd, jeg havde drømt om, men det kaster orkesteret en kærlighedens kåbe over, efter at produceren Viggo Mangor har brugt nogen tid på at sysle med at få det hele synkroniseret.

Ved indspilninger med stort orgel og orkester er der ellers tit vanskeligheder med balancen på grund af overhør mellem mikrofonerne, men det har vi helt undgået, da de to dele simpelthen ikke er indspillet samtidig... Orkesteret er optaget i Alsion, orglet i Symfonisk Sal, og til sidst er lyden blevet samlet ved at tilsætte en sjat af en elektronisk simulering af Concertgebouw i Brugge. Moderne cd-produktion, mine damer og herrer! Det er fup og svindel og elektroniske hundekunster fra den ene ende til den anden, men resultatet lyder mægtig godt, og vi håber således på kendernes tilgivelse.

Ulrik Spang-Hanssen (f. 1953) er professor i orgel v. Det Jyske Musikkonservatorium. Se [profil](#)

Jens Christian Chappe Jensen

"Concierto de Scheherazade"

"Concierto de Scheherazade" er en suite for vokal, ney, oud, big band og kammerorkester, der blev opført ved en række koncerter i 2017 og er udgivet på CD og video. Værket er inspireret af historien om Scheherazade, der hver nat reddede livet takket være sin eventyrlige fortællekunst og rummer tekster af den syriske poet Nizar Quabbanis. Værket er resultatet af et KUV-projekt på Det Jyske Musikkonservatorium (DJM), der eksperimenterede med at bygge bro dels mellem vestlig og mellemøstlig musikkultur, dels mellem den traditionelle "rytmiske" og "klassiske" verden.

MELLEMØSTLIG MUSIK I VESTLIG KONTEKST

At inddrage elementer fra mellemøstlige musikkulturer i vestlig musik er ikke et ukendt fænomen. Eksempelvis brugte orkesterkomponister som Carl Nielsen (Aladdin 1919), Maurice Ravel (Bolero 1928) og Duke Ellington (Caravan 1936) orientalsk farvede temaer som udgangspunkt for deres værker. Navnlig er det den arabiske musiks særlige monofone karakter og brugen af droner, der i forskellige perioder har inspireret vestlige komponister. Disse værker blev skrevet for og spillet af vestlige musikere uden egentlig kendskab til mellemøstlig opførelsespraksis. Værkernes kvalitet til trods bærer de i nogen grad præg af et umiskendeligt vestligt udtryk og et fravær af autentisk ornamentik og improvisation.

I nyere tid har andre komponister inden for især jazzen samarbejdet med etnisk autentiske musikere med stor succes, fx Joe Zawinul, Ejvind Aarset, Paolo Fresu og Markus Stockhausen, men til gengæld i relativt

små ensembler. Med dette projekt var målet at skabe et nyt værk for stort orkester og kor, der forener elementer fra vestlig og mellemøstlig musik og inddrager højt specialiserede mellemøstlige musikere.

NEY, OUD OG DUMBEK

Mit første meget inspirerende møde med musikere fra Mellemøsten fandt sted i marts 2009, hvor DJM havde besøg af Keiwan Sakets orkester fra Iran. Kort efter, ved årskoncerten RAMA 2009, spillede DJM's Etno Big Band, som jeg dirigerede, med de to syriske musikere Ibrahim Khader (ney) og Maher Mahmoud (oud), begge studerende på High Institute of Music i Damaskus. Under Aarhus Festuge samme år spillede mit eget orkester Blood Sweat Drum + Bass ¹ (BSD+B) et par unisone arrangementer af syriske melodier med Simona Abdallah (dumbek) og Bilal Ershed (oud).

Disse koncerter og kontakter gav mig i marts 2010 mulighed for at gæsteforelæse på High Institute of Music i Damaskus udsendt af DJM. Ved den lejlighed mødte jeg oudspilleren Essam Rafea, som lærte mig en hel del mere om den arabiske mellemøstlige musik, ligesom jeg anskaffede mig en betragtelig samling af syrisk musik på CD til senere inspiration.

TIDLIGERE VÆRKER

Dette førte til, at jeg i april-maj 2010 påbegyndte arbejdet med at komponere suiten "On the Road to Damascus" for big band, oud og ney. Suiten opførtes samme år ved to koncerter i forbindelse med Aarhus Festuge med Essam Rafea og Moslem Rahal som solister sammen med

1. Blood, Sweat, Drum + Bass er et moderne big band, der udover sax- og brassgrupper rummer en rytmegruppe med to trommeslagere, en percussionist, to keyboardspillere, to bassister, to e-musikere og to sangere. Bandet består overvejende af tidligere studerende fra DJM.

BSD+B. Den første koncert i Aarhus Musikhus blev optaget på multispør, og efter en lang redigerings- og mixningsproces blev albummet "On the Road to Damascus" udgivet. Læs mere om "On the Road to Damascus" [her](#).

Jeg har løbende siden arbejdet med musikere fra Mellemøsten og udgav i 2014 CD'en "In the Spirit of..." (BSM 02), som, udover jazzikonerne Palle Mikkelborg og Dave Liebman, også havde medvirken af Maher Mahmoud (Oud), Bilal Ished (Oud) og Moslem Rahal (Ney). Da jeg i 2016 fik mulighed for at komponere et større værk for BSD+B og Randers Kammerorkester (RKO), var det oplagt for mig igen at søge inspiration i den mellemøstlige musik og frem for alt igen få mulighed for at præsentere tre store solister fra Syrien, som pga. borgerkrigen nu alle er bosiddende i Europa.



Maher Mahmoud (t.v.) og Moslem Rahal (midt) og Jihad Jazbeh (t.h.)

BROBYGNING

Som nævnt var projektets mål at bygge bro dels mellem vestlig og mellemøstlig musikkultur, dels mellem den traditionelle "rytmiske" og "klassiske" verden. I orkesterverdenen er disse genrer traditionelt repræsenteret ved Symfoniorkestret og Bigbandet, hvor det første typisk spiller klassisk partiturmusik, og det andet typisk spiller arrangeret rytmisk musik med passager med improviserede soli. Hvis en brobygning mellem disse formater skulle lykkes, var det afgørende at udvikle kompositioner og arrangementer, der integrerer kvalitetene fra dem begge.

Udfordringen har her været at skrive et partitur, som giver plads til kammerorkestrets mere sarte instrumenter, og at få bigbandet til at spille så tilpas dynamisk, at der blev skabt balance mellem de to ensembler. Omvendt har kammerorkestret skullet tilpasse sig den mere groove-baserede musik, de åbne, improviserede former og ikke mindst de fraseringsmæssige udfordringer, hvor den syriske violinist Jehad Jazbeh som primo violin har været en afgørende rollemodel. Alle musikere har ligeledes skullet tilpasse deres intonation til de anvendte kvarttoneskalaer. Dette foregik dels sammen med de mellemøstlige musikere ved prøverne, og dels på forhånd via præindspillet materiale, som var tilgængeligt sammen med nodematerialet i god tid før selve prøverne.

NYTÆNKNING

Projektets ambition var gennem nytænkning i kompositions-, arrangements- og instrumentationsfasen at skabe et værk, som både indeholder fornyelse og originalitet. Særligt i kraft af sammensætningen af instrumenter og en vekselvirkning mellem gennemkomponerede passager og åbne, improvisatoriske forløb, hvor musikerne kunne få lejlighed til at bringe deres spontane musikalske færdigheder i spil (analogt til Scheherazades fortællekunst). Ved at inddrage virtuose musikere med mellemøstlig baggrund blev det endvidere muligt at tilføre musikken en høj grad af autenticitet, qua deres særlige forståelse for forsiringer, rytmik og klangfarve. Endelig kunne brugen af harmonik og æstetik fra vestlig nutidsmusik, herunder elektroniske virkemidler, skabe en samtidsmusikalsk kontrast til det mellemøstlige islæt.

FORMIDLING OG UDBREDELSE

"Concierto de Scheherazade" blev præsenteret ved fire offentlige koncerter i Danmark og Sverige under Vinterjazz 2017, og en af satserne indgik senere i DJMs Festugekoncert 2017. Projektet er netop udgivet på CD: Concierto de Scheherazade (BSM 04) og er desuden dokumenteret på [video](#) i HD-kvalitet.



Chappe, BSD+B, RKO og solister ved opførelsen af Concierto de Scheherazade på Mejeriet i Lund lørdag d. 25.2. 2017. Foto: Sussa Stubbergaard.

Derudover indgår værket løbende i BSD+B's koncerter, ligesom det er ambitionen at kunne opføre værket med andre ensembler. Endelig indgår erfaringer og viden fra projektet helt naturligt i min undervisning i komposition og arrangement på DJM.

En analytisk gennemgang af de kompositionsmetoder, jeg har anvendt i 1. sats af værket, kan tilgås via dette [link](#).

Jens Chr. "Chappe" Jensen (f. 1957) er professor i ledelse af og komposition for store ensembler v. Det Jyske Musikkonservatorium. Se [profil](#)

Det fulde værk kan høres [her](#).

Video af 1. sats: [The Sultans Delights](#)

Video af 2. sats: [Isfahan my Dream](#)

Fuldt partitur kan ses [her](#).

KUV-projektet "Concierto de Scheherazade" var finansieret af FOKU-puljen ved DJM og Statens Kunstfonds Legatudvalg for Musik. Koncerterne, CD-optagelse og udgivelse blev til med ensemblerne Blood Sweat Drum + Bass (BSD+B) samt Randers Kammerorkester (RKO) og blev gennemført med støtte fra Statens Kunstfond, Musikpuljen i Aarhus Kommune, Dansk Kapelmesterforening, ToneArt, DJBFA, DMF og KODA.

Presseomtale

JazzSpecial

Det er i det overdådigt veloplagte men også dynamisk forfinede orkesterspil og i

"Chappe" Jensens kolossale vingefang som kreatør af stort tænkte og flot gennemførte projekter, man finder den mest frapperende glæde ved denne indspilning.

Blogspot.com

Chappe forener jazzen, klassisk musik og mellemøstlig musik på imponerende vis. Et stærkt album der ikke kan anbefales nok. Sæt dig ned. Skru op for anlægget. Tag på rejse. Du vil ikke hjem igen.

Lasse Laursen

Transskription

TRANSSKRIFTION SOM KUNSTNERISK PRAKSIS

I en transskription genskabes et eksisterende værk i et nyt instrumentarium, det kan fx være et klaverstykke, der bliver til et orkesterstykke, eller et orkesterstykke, der bliver til en strygekvartet.¹ En transskription er en ny version af et eksisterende værk, der tilføjer, forstærker, forvrænger og/eller undertrykker forskellige kvaliteter ved originalen. En transskription skal ligne sin original, men afvigelser fra originalen er uundgåelige – alene pga. udskiftningen i instrumentariet. Men udover en hensyntagen til det nye instrumentariums muligheder og idiomatik kan afvigelser fra originalen også skyldes en præference for at genskabe fx musikkens karakter, virtuositet eller kompleksitet fremfor fx dens umiddelbare overflade. Hvor omfattende afvigelserne må være, før transskriptionen reelt fremstår som et nyt værk, er umuligt at afgøre.²⁺³

Man kan sammenligne transskription med den proces, en oversætter gennemgår, dog med den forskel at komponisten almindeligvis

1. Ordet transskription anvendes fx også til at beskrive genskabelsen af et musikstykke som grafik, men i denne artikel omhandler det alene genskabelsen af musik i musik.

2. Transskription og forskellige eksempler på emnet diskuteres i litteraturen af bl.a. Davies (1988), Scruton (1999) og Thom (Thom, 2007).

3. Eksempler på komponister, der har arbejdet med transskription som en kunstnerisk praksis, omfatter bl.a.: Brahms, Webern, Schönberg, Stravinsky, Finnissey, Nørgård og Steen-Andersen – og de har alle det tilfælles, at de har transskriberet mindst et værk af J. S. Bach.

ikke har til hensigt alene at genskabe originalen i det nye instrumentarium, men også at fremvise nye sider i værket. Man kan også se transskription som en form for extended interpretation. Hvor interpretationens fortolkningsramme er partituret, er transskriptionens fortolkningsramme værkets kunstneriske kvaliteter og, måske især, udfoldede potentiale.

TRANSSKRIFTION AF ELEKTROAKUSTISK MUSIK

I denne artikel forsøger jeg at formulere nogle af de metoder og overvejelser, jeg har gjort mig i forbindelse med min transskription af Bernd Parmegiani's elektroakustiske klassiker *Incidences/Résonances* (1975) til akustisk musik.

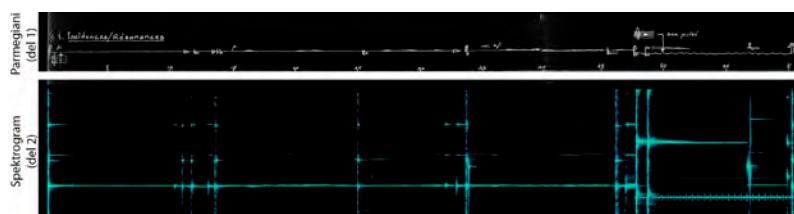
Elektroakustisk musik er, i modsætning til akustisk musik, musik i sin ideelle og endelige udformning, men den er ikke helt lukket for interpretation. Der er en, om end lille, tradition for, at denne musik kan fortolkes live i et flerkanals højttaler set-up, hvor der fx er mulighed for at tilføje musikken forskellige rumvirkninger (diffusionskoncerter). Men det er indlysende, at en transskription fra elektronisk lyd til et fysisk instrumentarium er en mere radikal forandring af originalværket, og måske også på grænsen af det mulige, hvis transskriptionen skal pege tilbage på originalen. Omvendt er det også af selv samme grund interessant både at få indblik i den logik, hvormed det er gjort, og at evaluere det meningsfulde i selve operationen.

Det bør nævnes, at der findes enkelte andre eksempler på transskription af elektroakustisk musik og field recordings til akustisk musik.⁴ Men hvor den begrænsede litteratur om emnet typisk fokuserer på de mere tekniske aspekter af oversættelsen, fx anvendelse af computerassisteret instrumentation, er formålet med teksten her at afdække den logik og kunstneriske intention, hvormed transskriptionen er udført. Teksten står derfor også mere i forlængelse af litteraturen om transskription af partiturmusik.

4. Se fx O'Callaghan 2015

BERND PARMEGIANI: INCIDENCES/RÉSONANCES

Fra Parmegiani ved vi, at værkets materialer kommer fra studieoptagelser af krystalglas, syngeskåle, en messingklokke og en triangel anslået med træ, metal, glas, plastik, gummi og fingrene, samt elektroniske toner genereret af en sinusgenerator.⁵ Værket er, igen med Parmegianis egne ord, teknisk en montage af optagelserne og musikalsk en etude, der omhandler mødet imellem optagede akustiske attacks fra slagtøjsinstrumenter (Incidences) og elektronisk frembragte efterklange (Résonances).⁶ Musikken er hverken underlagt puls eller metrik, og den er blottet for melodik. Værket kan høres på musiktjenester som fx YouTube og Spotify og spiller ca. 4 min.



Figur 1: Øverst: Første halvdel af Parmegiani's egen grafiske analyse af Incidences/ Résonances. Nederst: et spektrogram af musikken.⁷

STØRST MULIG PRÆCISION!

Transskription er en version af sin original og for at opretholde den relation, må den ligne sin original. I Brahms' transskription af Bachs *Chaconne* genanvendes fx originalens rytmiske og dynamiske balance, mens klangfarve, artikulation og register afviger fra originalen. Når transskriptionen alligevel genkendes som en version af originalen, skyldes det især, at den også genbruger samme tonestruktur som originalen.

5. <http://classicaldrone.blogspot.com/2010/05/de-natura-sonorum-1-and-4.html>

6. <http://classicaldrone.blogspot.com/2010/05/de-natura-sonorum-1-and-4.html>

7. Parmegiani's grafiske analyse er kopieret fra http://www.ems-network.org/IMG/pdf/EMS14_disanto.pdf

I elektroakustisk musik så kan musikkens kronologi, rytmik og dynamiske balance nogenlunde genskabes i en transskription vha. computerassisteret analyse i form af spektrogrammer. Men når det gælder musikkens lyd kvalitet og klangvirkninger, er etableringen af en grundlæggende lighed imellem original og transskription vanskeliggere. Originalens lyde kan ikke abstraheres til toner, der kan genbruges, og ligheden må derfor etableres ved at efterligne, eller *imiterere*, musikkens lydbillede med størst mulig præcision. At musikken imiterer, og ikke genskaber musikken, tydeliggøres af, at musikken får en fysisk dimension. Der er nogle, der imiterer: Musikerne. Og med musikerne kommer også partituret og dermed en interpretationsmæssig åbenhed, som er fraværende i originalen.

På grund af de gennemgribende og uundgåelige forandringer i transskriptionen fra elektronisk til akustisk musik var det en væsentlig motivation for mit arbejde at forsøge at få transskriptionen til, også klangligt, at ligne sin original mest muligt. Mit succeskriterie var, at transskriptionen, for kendere af elektroakustisk musik, skulle kunne anvendes til at identificere sin original.

STØRST MULIG PRÆCISION?

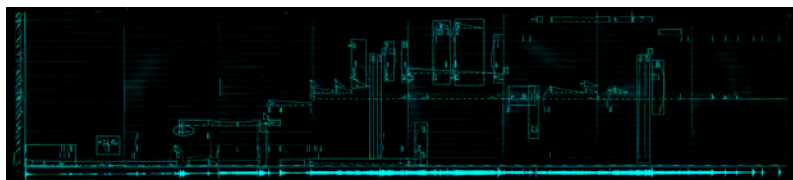
At genskabe musikkens originale lydbillede er umuligt. Et eller flere akustiske instrumenter kommer aldrig til at lyde præcis som en elektronisk lyd, på samme måde som et klaver aldrig kommer til at lyde som en violin. Intentionen må derfor være at genskabe originalens lydbillede med størst mulig præcision. Lyd er imidlertid multi-dimensional og omfatter bl.a. intensitet, frekvens, resonans, retning, association og forløb i tid. Så hvordan afgøres det, hvilken efterligning der er bedst? Er efterligningen af en lyds frekvenssammensætning fx vigtigere end dens attack eller volumen? Dertil kommer, at lydene også skal kunne fungere i forhold til hinanden, og den lydefterligning, der synes bedst lokalt, er måske ikke den bedste set globalt. En global løsning på, hvad der skal ligge til grund for vurderingen af den bedste efterligning, forudsætter en udvælgelse af en eller flere overordnede egenskaber ved lydene i *Incidences/Résonances*, som så kan anvendes

lokalt til at udvælge de bedste lydefterligninger. Men hvad er de vigtigste kvaliteter ved en lyd i *Incidences/Résonances*?

TRE LØSNINGER

LYDENS INTERNE STRUKTUR

De Santo har lyttet til *Incidences/Résonances* med fokus på det, han kalder soundality. De Santo er optaget af klangerens interne strukturer med fokus på harmoniske og uharmoniske svingninger, og han lytter bl.a. efter, hvorvidt de percussive anslag domineres af støj eller grundtone. Med det blik inddeles musikken i 23 forskellige lydkvaliteter (se figur 2), og der tegnes en udviklingslinje, der starter i et lydmateriale med primært harmoniske svingninger (harmonisk soundality), men som udvikler sig i retningen af mere uharmoniske svingninger til næsten støjlignende materiale, som afslutningsvis ”slukkes” af en tilbagevenden til et mere harmonisk materiale.⁸



Figur 2: De Santos grafiske fremstilling af *Incidences/Résonances* soundality (nederst i billedet ses musikkens lydfil). Til venstre i billede ses de grafiske symbolerne for de 23 forskellige lydkvaliteter.⁹

Inspireret af De Santo bør udvælgelsen af de bedste lydefterligninger fokusere på efterligningens klanglige struktur, hvor de bedste løsninger vil være dem, der rammer den rigtige balance imellem tone og støj.

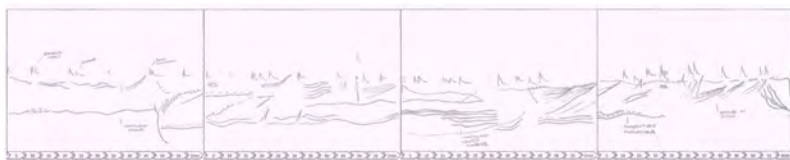
LYDENS DYNAMISKE GESTIK

Borgess er i sin analyse af *Incidences/Résonances* mere optaget af, hvordan musikkens lyde forholder sig til hinanden. Musikken består

8. http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS14_disanto.pdf

9. Grafikken er kopieret fra http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS14_disanto.pdf

ifølge ham af to materialer, attack (incidences) og sustain (resonances), og han er optaget af, hvordan de to materialer skaber forskellige forventninger (spectromorphological expectation)¹⁰: I hans udlægning domineres musikken af de optagede akustiske attacks, som kalder på sustains eller forstyrrer, påvirker og forandrer igangværende sustains – når de ikke ligefrem punkterer dem. Det er en enkel forklaringsmodel, og den gør musikken dramatisk. Attack og sustain som aktion og reaktion, hvor attacket er frit, mens sustain er tvunget til at tage afsæt i et attack (se figur 3).¹¹



Figur 3: Man kan få en fornemmelse af Borgess' mere dynamiske oplevelse af musikken i hans intuitive grafiske analyse af Incidences/Résonances.¹²

Skulle Borgess' forståelse af stykket være udgangspunktet for transskriptionen, så ville det være vigtigt at fastholde de klanglige ligheder imellem attack og sustain, for at man kan høre, hvordan de, på trods af deres åbenlyse forskellighed, griber ind i hinanden. Og det vil især være vigtigt at fastholde lydenes interne dynamiske balance, sådan at man tydeligt kan opfatte, hvordan lydene reagerer på hinanden.

LYDENS OPHAV

Min egen oplevelse af *Incidences/Résonances* domineres af lydenes ophav, altså de genstande som afgiver lydene. Lyde af glas eller metal peger ud imod verden, hvor sinustoner tilhører en virtuel verden. Begge lydverdener mødes i båndoptageren, men båndoptageren som lyd giver

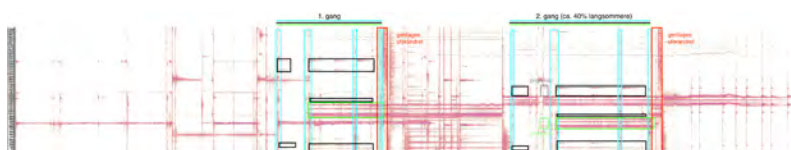
10. Hans analyse er meget inspireret af Smalleys Spectromorphology (Smalley 1997)

11. http://www.academia.edu/2264361/An_Analysis_of_Bernard_Parmegiani_s_Incidence_Résonances_through_Spectromorphology_Spectral_Analysis_and_Graphical_Score

12. Grafikken er kopieret fra http://www.academia.edu/2264361/An_Analysis_of_Bernard_Parmegiani_s_Incidence_Résonances_through_Spectromorphology_Spectral_Analysis_and_Graphical_Score

bliver for alvor tydelig, der hvor optagede lyde afspilles i et andet tempo, end de er optaget i.

Det kommer fx til udtryk i den "reprise", der indfinder sig, hvor et længere afsnit gentages i et nedsat afspilningstempo – hvorved det opnår en nærmest surrealistisk drømmende kvalitet. Lytter man til musikken med en fortsat undersøgelse af lydkildernes "båndstatus", så er materialerne mere eller mindre forvrænget (se figur 4).



Figur 4: Spectrogram af *Incidences/Résonances* med markeringer af nogle de materialer der genanvendes i nedsat hastighed.

Skulle den udlægning af musikken indregnes i transskriptionen, kunne det fx gøres ved at fastholde lyde fra samme lydkilde i samme instrumentation – uanset at den samme instrumentation måske ikke er den bedste konfiguration til at genskabe både den "originale" og forvrængede lyd.

De tre løsninger kan hver især ses som et bud på kvaliteter ved lyd, der kan anvendes som erstatning for partiturmusikkens anvendelse af tonehøjde til opretholdelse af en identitet imellem transskription og original. De tre løsninger udelukker hinanden gensidigt og eksemplificerer derfor også et rum af fortolkningsmuligheder, hvor hver løsning tydeliggør forskellige egenskaber ved originalen. Hvilken løsning, der vil fungere bedst i praksis, afhænger i høj grad af, hvor overbevisende hver løsning kan implementeres i det givne instrumentarium.

LYTTEREN SOM MUSIKER

En transskription af *Incidences/Résonances* med fokus på én af de tre løsninger, der netop er skitseret, vil i høj grad tilføje, forstærke, forvrænge og undertrykke forskellige kvaliteter ved originalen, ganske som det er tilfældet med transskription af partiturmusikken. Det fortolkningsrum, der er opstået, kommer fra forskellige lyttemåder. De Santo lytter efter interne klanglige struktur, Borgess efter deres relationer, og jeg efter

deres lydkilde, og vi oplever forskellige kvaliteter ved musikken. Man kunne sige, at forskellige lyttemåder giver adgang til forskellige versioner af musikken, på samme måde som forskellige interpretationer giver adgang til forskellige versioner af et stykke partiturmusik.

Men så er de næppe mere sammenlignelige. Vi kan fx ikke deltage i hinandens lyttemåder, eller de lytteoplevelser der knytter sig til dem. Og jeg tvivler på, at vi i praksis kan applicere én bestemt lyttemåde i længere tid ad gangen; som jeg oplever det, er det at lytte typisk en usystematisk og primært intuitiv penduleren imellem mange forskellige lyttemåder. Men det forhindrer ikke, at en lyttemåde kan fastholdes som udgangspunkt for en transskription. Min transskription af *Incidences/Résonances* er et studie i en lyttemåde, og hvordan denne lyttemåde forvrænger det den lytter til.

TRANSSKRIFTION OG FORTOLKNING

En transskription, som den jeg netop har fortalt om, er en meget langsommelig og omhyggelig form for analyse, hvis resultat ikke almindeligvis munder ud i intellektuelle betragtninger, men alene i et nyt kunstværk og dermed en ny oplevelse. Det er, trods navnet transskription, en analyse, der *forbliver* i det medium, der analyseres, og som tilbyder en forståelse eller udlægning af musik i musik. Når man lytter til originalen i lyset af transskriptionen, så er der noget, der ligner, og noget, der ikke ligner, og originalen er ikke længere bare originalen, men også lidt af "kopien". Den er blevet åben for fortolkning og udefrakommende betragtninger. I lyset af transskriptionen er det muligt at diskutere, hvad der er eller ikke er *Incidences/Résonances*, hvilke kvaliteter ved de enkelte lyde der giver dem deres identitet, hvordan oplevelsen af originalen adskiller sig fra "kopien", men selvfølgelig også mere generelle erkendelsesmæssige problemstillinger, som hvor mange egenskaber en lyd har, eller i hvilket omfang en transskription kan siges at repræsentere en lyttemåde.

Lasse Laursen (f. 1969) er docent v. Det Jyske Musikkonservatorium. Se [profil](#)

Torben Bjørnskov

Listen With Your Eyes

KOMPOSITION

Listen With Your Eyes er komposition, hvor lyd og billede skaber hinanden. Lyde og toner skabes ud fra billeder og visualiseringer af tanker og oplevelser. Visionen er, at musik og billede smelter sammen i én samlet oplevelse. At lys og visuelle billeder ved hjælp af interaktivt design bliver projiceret i et flerdimensionelt fælles udtryk med musikken.

INSPIRATION

Inspirationen kommer fra de to ekspressionistiske digte "Ispalmen" af Otto Gelsted fra 1922 og "Græs" af Tom Kristensen fra 1927. Begge digte har meget intense og stærke metaforer og rummer det tidløse og tanker, som altid vil være aktuelle for det søgende menneske. Teksten bliver ikke sunget eller oplæst, men vises i en af kompositionerne visuelt synkront med en melodilinje komponeret til teksten (se Græs-video). I den resterende del af kompositionen opstår teksten som fragmenter eller visualiseres gennem billeder, stemninger eller samples af relaterede lyde.

DIGTENE

Digtene er måske mere aktuelle end nogensinde før, da forandring i dag er den eneste konstans og altid vil kalde på behovet for at for-

vandle tvivl til tro, eller i det mindste en eller anden form for mening og sammenhængskraft. Vi går ikke igennem livet uden skrammer og ridser, og sygdom og pludselig død rammer indimellem, når man mindst venter det. De to digte gav mig mod og forståelse til mødet med en svær tid med netop tab og sorg. "Græs" og "Ispalmen" handler i min forståelse om, hvordan tilstand, død og endda fortvivlelse kan blive til skaberkraft, håb og liv. Tanken om døden og tabet gør os næppe glade og lykkelige, men døden er en realitet – ikke meningsfuld i sig selv – men den giver os mulighed for at skabe mening med vores liv. Og gennem vores tab kan der heldigvis opstå nye relationer, indsigter, tillid og tro på fremtiden.

LYDUNIVERS

Alle lyde er samples af relaterede genstande, som græs bundet sammen som trommestikker, smeltevand der danner rytmer, lyden af fodtrin i is, orkesterlyde fra vinyl, og forskellige samples af kontrabassens mange klangfacetter. Alle samples er transformeret og programmeret i Octatrack-samplern.

MEDVIRKENDE:

Torben Bjørnskov: Kontrabas, Octatrack, sampling, programmering

Julie Bjørnskov: Interaktivt design, sampling, programmering, VJ

Christian Thrane: Live videooptagelse, Musikkens Hus Aalborg

Torben Bjørnskov (f. 1953) er lektor v. Det Jyske Musikkonservatorium. Se [profil](#)

En video af "Græs" kan ses [her](#)

Henrik Knarborg Larsen

Neu Erhörte Klänge

To recognize one's own in the alien, to become at home in it, is the basic movement of spirit

(Hans-Georg Gadamer)

INDLEDNING

Neu Erhörte Klänge er et kunstnerisk udviklingsprojekt (KUV), der udforsker fysiomentale strategier fra den japanske kampkunst Ki-Aikido som metodisk tilgang til klangudvikling og kunstnerisk inspiration på slagtøj, særligt marimba. Projektet har fulgt to spor, et interventionsstudium og et kunstnerisk udviklingsarbejde. Jeg vil i det følgende kort opsummere interventionsstudiet og beskrive og diskutere det kunstneriske udviklingsarbejde mere indgående.

KI-AIKIDO I ET EKSPERIMENTELT DESIGN

Interventionsstudiet undersøgte virkningen af en bestemt Ki-Aikido-metode på klangdannelsen på marimba. Toogtyve slagtøjsstuderende blev tilfældigt udvalgt til enten en eksperimental- eller en kontrolgruppe. Deltagerne i eksperimentalgruppen spillede en kort musikalsk passage før og efter at have modtaget en bestemt Ki-Aikido instruktion. Deltagerne i kontrolgruppen spillede den samme passage før og efter at have modtaget en standard instruktion. For at måle, om der var forskelle i klangfarven mellem de to grupper, blev optagelser fra forsøget efterfølgende bedømt subjektivt af et internationalt panel af slagtøjseksperter og objektivt ved brug af FFT-spektralanalyser. Mens ekspertbedømmelserne var inkonklusive og præget af en stor variation,

viste spektralanalysen en signifikant effekt af Ki-Aikido-tilgangen. Dette kom til udtryk ved en markant sænkning af energien i området omkring den tredje og fjerde overtone i forhold til grundtonen, hvorved både dybere og højere frekvenser trådte tydeligere frem med en oplevet varmere klang til følge. Resultaterne er rapporteret i en artikel, der er under bedømmelse i tidsskriftet *New Journal of Music Research*.

KI-AIKIDO OG PERFORMANCE

Erfaringer og viden herfra og fra mit mangeårige kunstneriske og pædagogiske virke dannede baggrund for det kunstneriske udviklingsarbejde. Her har jeg eksperimenteret med Ki-Aikido-metoder som baggrund for udvikling af tilgangen til slagtøj generelt og som en ny ramme om fortolkning og performance af to konkrete værker: Y. Sueyoshi's *Mirage* for solo marimba og aluphone-koncerten *One Point* i samarbejde med den britiske komponist Laura Bowler. I *Mirage's* tilfælde har arbejdet resulteret i en videoproduktion i samarbejde med Visual Classics. *One Point*, koncert for Aluphone, ensemble og elektronik, er i 2018 blevet uropført i England og spillet på festivaler i Italien, Sverige og Danmark.

KI-AIKIDO OG SLAGTØJ

For at forstå motivet til overhovedet at igangsætte projektet er en grundlæggende viden om både Ki-Aikido og slagtøj nyttig. Slagtøj tilhører – ligesom tastaturinstrumenter – den gruppe af instrumenter, hvor musikeren har både den mest kortvarige og mindst direkte kontakt med det klingende objekt. Kontakten foregår gennem køller og stikker, og det er det splitsekund instrumentet berøres, der er afgørende for skabelsen af lyden. For at blive i stand til at forfine og beherske klangdannelsen på slagtøj er det derfor væsentligt at afprøve og anvende en række forskellige metoder til at kontrollere denne kontakt.

KROP OG SIND

Under min uddannelse og mit virke som professionel musiker og lærer har jeg brugt en række alternative metoder, der arbejder med forholdet mellem krop og sind. Målet har været at udvide mine muligheder for at skabe lyde på mit instrument og at hjælpe mine elever til at udvikle sig bedst muligt. Af disse virkede Ki-Aikido som den mest velegnede ved

at tilbyde en metode til at arbejde med de mest afgørende faktorer for udvikling af klang.

KAMPKUNST

Ki-Aikido sætter fokus på evnen til at møde aggressiv energi og sende det tilbage i en ikke-aggressiv form i et spektrum af spænding og afspænding i en næsten danse-lignende form. Meget lig måden slagtøjsspilleren arbejder med instrumenterne på. Endvidere udvikler kampkunst evnen til at læse og forudsige et angreb og dermed også en forståelse af formål og udtryk i bevægelser og anden non-verbal kommunikation fra angriberen. Oversat til vores slagtøjsfortolkning bliver det evnen til at forstå den musik, som ethvert "angreb" på instrumentet er en del af. Endelig kan man også finde en analogi mellem det, der i kampsport kunne ses som angrebstidspunktet, og det korte øjeblik, hvor køller eller stikker berører instrumentet. Her er det afgørende, hvordan køllen eller stikken er forbundet til performerens fingre, hånd og krop.



KI-TESTS

Som hjælp til at mestre teknikkerne er der udviklet nogle specielle Ki-tests, der sigter mod at skabe balance mellem krop og sind og i sidste ende ophæve sondringen. Ved at tilføre et let tryk med hånden på fx partnerens brystkasse gives mulighed for at teste, om man er stabil og i balance og hjælp til at afprøve virkningen af forskellige mentale billeder på den fysiske udfordring.

Et eksempel på dette er "det gode håndtryk". Her forestiller man sig, at hænderne er limet sammen, og fingrene forlænges omkring den anden persons hånd som en slyngplante i modsætning til at klemme sammen for at skabe et tilsyneladende stærkt greb ("onkel"-håndtrykket). En

øvelse, der introducerer dette som et mentalt billede, en fysisk træning af det gode håndtryk og en efterfølgende forklaring om, hvordan man kan overføre dette til grebet om fire marimbakøller, resulterer erfaringsmæssigt i en klart hørbar ændring af den studerendes lyd i retning af en varmere og mere åben kvalitet. Både som musiker og lærer har jeg været meget nysgerrig efter at udvikle mulighederne for lyd og artikulation gennem denne tværfaglige tilgang.

METODER

Jeg har for at anskueliggøre nogle konkrete metoder her som eksempler udvalgt nogle situationer, hvor jeg kunne implementere elementer fra Ki-Aikido:

1) KROPSBEVIDSTHED, OPMÆRKSOMHED, VEJRTRÆKNING OG MENTAL RO.

I arbejdet med Ki-Aikido oplevede jeg en meget helstøbt kropsbevidsthed kombineret med styrke og afslapning på én gang samt en mental ro. Det ville jeg meget gerne have til at være tilstanden under min performance på scenen. Ved at udføre samme Ki-Aikido forberedelse et stort antal gange har denne proces kunnet overtage min vanlige tilgang som udøvende kunstner på en automatiseret måde. Den er dermed også blevet udført i koncertsituationen – en metode som Dr. Don Greene har arbejdet konsekvent med bl.a. med musikstuderende fra Juilliard og topatleter.¹ Metoden trækker også tråde tilbage til Kenny Werners tilgang til den musikalske igangsætning.²

Helt konkret udvalgte jeg en balanceøvelse, en opmærksomhedsøvelse, en øvelse i perifært syn og oplevelse af rummet samt en særlig åndedrætsøvelse, Ki-åndedræt.³ Dette var min præ-performance rutine,

1. Greene, D. (2001) *Audition Succes*, Routledge New York

2. Werner, Kenny (1996) *Effortless Mastery*, Aebersold, New Albany

3. Yoshigasaki, Kenjiro (2015) *All of Aikido*, Kristkeitz Heidelberg

der centrerede min opmærksomhed.⁴ I starten udførte jeg øvelserne umiddelbart før, jeg spillede; i en senere variant afsatte jeg tid til aikido-øvelser før hver enkelt øve-session, så jeg var i en anden tilstand end normalt i hele øveprocessen.

2) EFTERLIGNING AF KONKRETE KI-AIKIDO-TEKNIKKER PÅ INSTRUMENTET.

Overordnet set har dette princip været gennemgående. De teknikker, jeg har lært i Ki-Aikido, har jeg forsøgt at overføre til noget, der lignede ved instrumentet. Et eksempel er øvelserne med Jo (et langt spyd) og sværd. Her har de tilgange, jeg har lært, næsten alle kunnet overføres med succes forstået således, at jeg kunne spille med mere præcision og klang og med mindre anstrengelse. For eksempel er grebet på Joen karakteriseret ved, at man forestiller sig, at hænderne er limet på, og man eksperimenterer med den hårfine differentiering mellem at holde løst og med netop den nødvendige kraft, styret af dette mentale billede.

En anden øvelse, der var effektiv, *Ikyo Wasa*, er en øvelse, hvor overkroppen skal smide armene fremad og op på en afslappet, men præcis måde og holde en afbalanceret struktur i kroppen samtidig. I Ki-Aikido kan det både fungere som en parade eller en del af en teknik, der ender med et kast. For at det kan fungere og ikke blive til en kamp på muskler, må man udføre dette meget præcist. Dette overførte jeg til en øvelse ved instrumentet, hvor jeg flytter en akkord bestående af ene hvide toner til ene sorte toner i en fremadgående bevægelse. Et sådant skift kan ofte give modstand i teknikken, og her kunne teknikken fra Ki-Aikido give mig nye tilgange til at gøre skiftet endnu mere kontinuert og frit.

4. Jf. Videoen "Warm-Up" tilgængelig på www.knarborg.com

KUNSTNERISK UDVIKLINGSVIRKSOMHED?

Titlen *Neu Erhörte Klänge* refererer selvfølgelig til Stockhausens begreb **Nie** *Erhörte Klänge*. Men hvor Stockhausen ville have nye klange, verden aldrig før havde hørt, vil jeg arbejde med, hvordan jeg gennem inddragelse af metoder fra Ki-Aikido kan ændre klang og perception på mit instrument, og dermed høre både klang og værker på en ny måde. Dette har været hovedmålet i arbejdet med KUV-projektet.

REFLEKSION

Men hvordan opfylder et projekt kriterierne for at være KUV? Ifølge Kulturministeriets udredning om KUV fra 2012 er KUV *"en integreret del af en kunstnerisk proces, der fører frem til et offentligt tilgængeligt resultat og ledsages af en refleksion over såvel processen som præsentationen af resultatet"*.⁵ Det er altså ikke selve den kunstneriske proces, der er KUV – fx det at komponere et værk, at improvisere eller at fortolke et værk – men snarere den del, der inkluderer refleksion over både proces og præsentation.

AUTOETNOGRAFISK METODE

Dermed kan der drages en parallel til autoetnografisk metode⁶, hvor man som fagperson undersøger sit eget felt (fx en sygeplejerske, der undersøger forholdene omkring sin behandling af indlagte patienter). Her er det essentielt at balancere ens egen tilstedeværelse i processen ("auto") med det overordnede perspektiv ("etno") og formidlingen af dette ("grafi"). Men den faglige viden fra praksis muliggør samtidigt, at man kan undersøge elementer, der ikke ville kunne ansues udefra.

KUNSTNERISK PROCES

Hvilken del af den kunstneriske proces er så kunstnerisk praksis, og hvilken er KUV? I mit tilfælde er det interventionen i min almindelige praksis, den konsekvente og systematiske brug af metoder fra Ki-Aikido,

5. Kulturministeriet (2012) Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed, København (www.kum.dk)

6. aarts (2015) Autoetnografi, (p.169-180) i Steen Brinkmann og Lene Tanggaard, Kvalitative Metoder. Hans Reitzel

der udgør hovedkernen af det kunstneriske udviklingsarbejde. Et enkelt, men præcist Ki-Aikido program går forud for hver øvnings-session som konceptuel ramme for øvelsen. Det bliver også integreret i koncerter og indspilninger. I forbindelse med koncerten *One Point* bliver Ki-Aikidoen endda genstandsfelt for værket.

EVALUERING

Når man gør sin kunstneriske praksis til genstand for en intervention, vil fortolkningen skifte karakter. Dette vil også være tilfældet, hvis man fx vælger at videoptage sin øvelse og reflektere over den, som lektor i klaver ved DJM Søren Rastogi har udforsket i sit projekt *Forming-Performing*.⁷ I hvilken udstrækning og på hvilken måde dette foregår er dog svært at måle, da det aldrig vil være muligt at sammenligne med, hvordan processen ville have været uden intervention. Evalueringen sker derfor hovedsageligt ud fra det kunstneriske produkt og refleksioner over udviklingen.

DELPROJETER

I dette projekt har delprojekter affødt forskellige former for proces. Det, at samarbejde med en komponist om at skabe et Ki-Aikido-værk, er en anden proces end at samarbejde med en filmskaber om at udarbejde en dokumentarisk formidling, og en helt tredje proces er det på egen hånd at formidle frugtbare metoder i instruktionsvideoer. Hvert element har på forskellig vis været med til at forme min forståelse af udviklingen og personlige oplevelse af overførsel mellem de to kunstarter. Et vigtigt led i denne proces har været muligheden for at evaluere delelementer af udviklingen, fx ved at sammenligne lydoptagelser eller ved at optage konkrete tekniske udfordringer og deres løsning i ultra-slowmotion video.

7. Rastogi, Søren (2017) *FormingPerforming*, E-bog Det Kongelige Danske Musikkonservatorium
<https://www.dkdm.dk/Kunst-og-udvikling/KUV-projekter/Soeren-Rastogi>

REFLEKSION OVER MØDET MED VÆRKET SET I ET KI-AIKIDO-PERSPEKTIV

Kunstnerisk udviklingsarbejde kan enten omfatte en refleksion, der er tæt knyttet til den skabende proces, eller en refleksion, der perspektiverer processen. I min refleksion over selve mødet med værket vil jeg sondre mellem 4 forskellige dele af værkets helhedsmæssige karakter: Koncept, komposition, fortolkning og formidling. Jeg vil ikke påstå, at sondringen egentlig er mulig, men det er en forståelsesramme til at beskrive de områder af fortolkningen, hvor jeg oplevede Ki-Aikido-principper som en aktiv medspiller.⁸

KONCEPT

I Ki-Aikido er et af de vigtige aspekter at kunne læse aggressors intention, allerede før et angreb sætter ind. Dernæst at sætte sig selv i spil på en måde, hvor man er placeret, så man kan vende den aggressive intention til en fredelig udgang. Det spændingsfelt, man skal kunne kontrollere for at blive i stand til dette, inkluderer både rent fysiske bevægelser, der tilstræber at kunne vende og ændre en situation, og mentale tilgange til en situation, som gør, at man kan fortolke intentionen uden at angst eller andre uønskede følelser påvirker ens reaktion. Det fuldendte kampsportssind kaldes *Fudoshin*.⁹

I musikkens verden taler man om den fuldendte fortolkning som en metafortolkning af alle de mulige fortolkninger af den trykte note. Som den ideelle performer kan vi lytte til kernen af dette metaværk uden at ændre noget. Jeg er i min proces blevet inspireret af at drage paralleller mellem den idéelle tilstand som fortolker og *Fudoshin*.

8. Den norske billedkunstner og komponist Bjørn Kruse inddeler et kunstværk i 4 "egenskabsniveauer", der hver repræsenterer en portal ind til en fuldstændig forståelse af værket og som sammenholdt i sidste ende giver en helhedsmæssig oplevelse af værkets karakter. De 4 niveauer er: 1) Koncept – værket som abstrakt idé, 2) Komposition – værket som materiale/struktur, 3) Fortolkning – værket som oplevelse/drama, 4) Formidling – værket som udtryk/kommunikation). (Kruse, 2016).

9. Ruglioni, G (2008) Aikido, the art of perception in a practice of a piece, Erga Edizioni Genova

Ki-Aikidoens abstrakte idé er at skabe harmoni mellem sindet og kroppen. Sindet bevæger sig ikke, som kroppen gør det. Kroppen skal bevæge sig mellem to punkter, men sindet kan flytte sig direkte uden at tage det mellemliggende felt med i betragtning. Et simpelt dagligdags eksempel på dette er, hvis man peger på noget. Ens bevidsthed kan utvungent skifte direkte fra opmærksomhed på én ting til en anden. Så mens ens arm og hånd vil skulle bevæge sig for at kunne pege i den retning, man ønsker, vil sindet kunne bevæge sig direkte til genstanden for ens pege. Fordelene i denne hurtighed er åbenlyse og beskrevet som "kroppen stopper hvor sindet er".

De tekniske fordele i at tænke direkte fra den ene position til den næste, når det gælder de fysiske aspekter af slagtøj, er også åbenlyse. Og i fortolkningen af værkets abstrakte idé har jeg oplevet, at min nye tilgang til at ændre den mentale perception bevidst har gjort det lettere at se værket fra nye synsvinkler og komme til en mere overordnet oplevelse af værket som performer.

KOMPOSITION

I forhold til værkets struktur og kompositoriske opbygning har den netop beskrevne mentale tilgang naturligvis også været frugtbar. Et andet grundlæggende princip i Ki-Aikido er at arbejde med flere retninger på én gang, ikke bare en bevægelse fra et punkt til et andet. Det gælder både i det mentale, hvor man stræber efter tilstedeværelse i hele rummet, og i det fysiske, hvor fx sværdets bevægelse er stærkere, hvis det skærer (inkluderende to retninger), end hvis det hugger (bevægelse mod ét punkt).

Arbejdet med dette princip har efter min overbevisning styrket min evne til at høre flere lag i musikken. Derudover har det givet mig ny indsigt, når jeg gennem Ki-Aikido har arbejdet med, at man enten flytter en fysisk form eller ændrer den fysiske form pludseligt – man kunne sige evolutionær eller revolutionær udvikling. Det at have arbejdet med dette i en fysisk konkret form har gjort det lettere for mig at indse og fortolke det, når det tilsvarende sker i musikkens udvikling.

FORTOLKNING

I forhold til fortolkning¹⁰ af værket havde jeg en helt skelsættende oplevelse. I Ki-Aikido benytter man en særlig meditationsform, hvor man oplever henholdsvis kroppen (mærker hver enkelt del), følelserne og tankerne. I arbejdet med det blev jeg bevidst om, at jeg havde en klarere oplevelse af at kunne mærke kroppen og tankerne, mens oplevelsen af mine konkrete følelser var mindre tydelig. Det ledte til, at jeg undersøgte den mulige sammenhæng med min måde at fortolke musik på. Ved at studere partituret, forestille mig musikken i hver enkelt frase og mærke efter, hvad fraserne betød følelsesmæssigt, forsøgte jeg at inkludere det følelsesmæssige budskab tidligt i fortolkningen.

Her er der ikke tale om førnævnte tilstand af *Fudoshin*, men om at involvere sig i værket og indleve sig i læsningen. Således blev indstuderingsprocessen i højere grad koblet både til de konkrete noder og bevægelser og til en klarere indre forståelse af, hvad hver enkelt del af værket sagde mig på det abstrakte følelsesmæssige plan. Processen ledte frem til en tilstand under opførelser og indspilninger, hvor jeg føler mig til stede på en mere helstøbt måde, og hvor dette afspejler den tilgang til fortolkning, jeg har arbejdet med i øvelokalet.

FORMIDLING

I formidlingen af værket er det i høj grad de nye muligheder for at bruge kroppen på en ny, smidig, afslappet og dynamisk måde opnået gennem Ki-Aikido-træningen, der har ændret mine udtryksmuligheder. Slagtøjsinstrumenternes store fysiske omfang betyder, at en performance nærmest har karakter af en dans bag instrumenterne, og i den forbindelse har Ki-Aikido været med til at udvikle mit udtryk. Derudover har den forberedelsesrutine, jeg har udviklet, gjort, at jeg efter projektet er mere til stede og mere afslappet, når jeg går på scenen.

Af det konkret klanglige udbytte – de "Nie Erhørte Klänge" – er det min oplevelse, at kontakten med instrumentet, i det øjeblik klangen

10. Ved fortolkning forstår man en helhedsopfattelse. Det betyder, at man udtrykker den dybere mening med forlægget – altså budskab og hensigt.

produceres, er blevet udviklet gennem hele forløbet af de mange forskellige tilgange, og at jeg i dag har langt større mulighed for at differentiere min lyd.

OPSUMMERING

I mit forsøg på at overføre de fire egenskabsniveauer til fortolkningsprocessen har jeg – i min egen oplevelse af processen – opnået en mere direkte forbindelse til værkets intention og en klarere proces gennem indstuderingsfasen og opførelsen af værkerne. Hvor andre KUV-projekter om fortolkningsprocesser og kunstnerisk produktion har undersøgt den igangværende proces ved videooptagelser og direkte kommentering af egen metodik¹¹, har jeg prøvet gennem Ki-Aikidoen at ændre min indstilling til indstuderingen på forhånd. Jeg har altså ikke analyseret min arbejdsproces, men introduceret et nyt overordnet element som en metodisk ramme for processen.

PERSPEKTIV

Mit udviklingsarbejde med at forene Ki-Aikido og slagtøjsspil har ført til mange nye oplevelser og en unik udvikling af min lyd og tilgang til musikalsk fortolkning og performance. Ki-Aikido kan hjælpe med at finde måder at blive afslappet på på den mest kraftfulde måde. Og i modsætning til Yoga eller Tai Chi sker det med hovedfokus på også at holde denne kvalitet i en relation til andre. I udgangspunktet i forhold til den voldelige modstander i kampsporten, men i denne sammenhæng også i forhold til musik og til skabelsen af positive relationer mellem kunstner, komponist, instrument, musik og publikum.

De dybtgående undersøgelser og interdisciplinære anvendelser af metoder og didaktik fra et ikke-kunstnerisk domæne – kampsport – som en del af udviklingen af et nyt kunstnerisk udtryk har givet mig

11. Rastogi, Søren (2017) FormingPerforming, E-bog Det Kongelige Danske Musikkonservatorium.
<https://www.dkdm.dk/Kunst-og-udvikling/KUV-projekter/Soeren-Rastogi>

en ny tilgang til kunstnerisk udviklingsarbejde. Såvel processen som resultaterne kan følges af fagfæller og andre interesserede gennem følgende dokumentationsformer:

- 1) en videoindspilning af det japanske marimbaværk: *Mirage* skrevet af Yasuo Sueyoshi
- 2) koncerter med et værk med udgangspunkt i Ki-Aikido udviklet i samarbejde med komponisten Laura Bowler
- 3) en dokumentarfilm om processen i samarbejde med Jacob Nielsen (Visual Classics)
- 4) instruktive videoer om de konkrete Ki-Aikido metoder anvendt på slagtøj
- 5) en række masterclasses om metoden i Italien, Sverige, Norge, Danmark og England
- 6) en hjemmeside, der samler alle aspekter af projektet på www.knarborg.com
- 7) en artikel om interventionsstudiet med titlen "Marimba, Mallet & Mind" under bedømmelse til udgivelse i *New Journal for Music Research*
- 8) en præsentation af projektet med den norske slagtøjsspiller og professor v. Norges Musikkhøgskole Hans Kristian Kjos Sørensen som moderator.

Henrik Knarborg Larsen er lektor i slagtøj v. Det Jyske Musikkonservatorium. Se profil

Jim Daus Hjernøe

Rytmask korledelse – Det intelligente kor

INDLEDNING

RAMA VOCAL CENTER

Da jeg i 2006 blev ansat som professor ved Nordjysk Musikkonservatorium (fra 2010 Det Jyske Musikkonservatorium), var visionen bl.a. at opbygge et Korcenter på niveau med de bedste musikuddannelser i Europa samt at styrke konservatoriets position i et internationalt perspektiv. Visionen blev til realitet, og korcentret er nu kendt under den internationale titel RAMA Vocal Center (RAMA = The Royal Academy of Music Aarhus/Aalborg), og det har ca. 60 studerende fra ind- og udland. Dette har bl.a. resulteret i tilknytningen af den amerikanske sanger Bobby McFerrin som adjungeret professor fra 2011-2016 samt stor søgning til vores mange uddannelses tilbud og flere store internationale samarbejdsprojekter i Europa. Senest har jeg med 16 studerende/alumner optrådt med Bobby McFerrin ved to improvisationskoncerter i København og Aalborg i november 2018.

VOCAL FAMILY

I de sidste 12 år har mine dygtige kolleger og jeg opbygget en kultur og stærk tradition for rytmask korledelse på Det Jyske Musikkonservatorium i Aalborg. Vi betragter os selv – med studerende og alumner – som en stor international 'Vocal Family' med fælles fokus på vidensdeling og videreudvikling af rytmask vokalmusik på højeste kunstneriske og pædagogiske niveau. De nærmeste kolleger er Peder Karlsson (tidl. sanger i The Real Group – komponist og arrangør inden for genrerne jazz, nordisk visetradition og pop), Jesper Holm (leder af vokalsemblet Touché og ekspert i vokaljazz) og Malene Rigrtrup (tidligere sanger

i århusianske Vocal Line og arrangør, komponist og medskaber af konceptet "Ørehænger" med fokus på pop/soul).

HISTORISK KONTEKST

RYTMISK VOKALMUSIK

Baggrunden for udviklingen af en særskilt metodik for rytmisk korledelse begynder med en erkendelse af de begrænsninger, de klassiske korledelsesmetodikker har i mødet med den rytmiske vokalmusik. Der er mange ligheder, men lige så mange forskelle. I den såkaldte "rytmiske" vokalmusik er der oftest tale om musik, hvor rytmen kommer først, og hvor groovets DNA er til stede i forholdet mellem puls, underdelinger og betoner. Dette skal forstås på den måde, at når musikken er i fast puls, vil underdelinger og betoner af disse tydeliggøre den rytmiske spænding. Oplevelsen er, at musikkens rytmiske struktur forløses, når samspillet mellem puls, underdelinger og betoner fungerer, hvilket ikke er noget en korleder kan dirigere sig til. Det kræver, at korsangernes musikalske færdigheder inden for disse afgørende parametre er til stede, og at der er skabt god balance mellem kropslig forankring, kreativitet og sangteknik.

CIRCLESONG

Rytmisk vokalmusik udsprang som en vokalisering af de instrumentale (akkompagnerende) genrer, vi kender som jazz, soul, rock, pop og world-music; et vokalt udtryk, som især den verdenskendte svenske vokalgruppe "The Real Group" var kendt for i starten af deres karriere. I de seneste årtier er genren dog blevet mere raffineret og har fundet sit eget udtryk. I Danmark begyndte denne udvikling især med Jens Johansens pionerarbejde med sit kor Vocal Line i 1990'erne. Vejen hertil er bl.a. inspireret af Bobby McFerrins improviserende kunstform "Circlesong", der, på baggrund af forskellige etniske vokalforme, viser vejen til en selvstændig vokalgenre inden for det rytmiske univers. Det er denne udvikling, der danner baggrund for udarbejdelsen af en selvstændig metode inden for rytmisk korledelse, som vi kender det i dag.

DET INTELLIGENTE KOR

"Det intelligente kor" er først og fremmest en filosofi, der er opstået gennem arbejdet med rytmisk kormusik siden 1990, der danner grundlag for den didaktik og metodik, jeg anvender i den daglige undervisning, og som jeg har udviklet og gjort til mit kunstneriske udviklingsprojekt. Titlen er inspireret af Niels Græsholms og Svend Rastrup Andersens publikation "Slå ørerne ud", hvor de anvender begrebet med fokus på det, de kalder "den årvågne opmærksomhed", der i min videreudvikling bliver til sangerens "bevidsthed" og "medansvar" i den musikalske proces. Når metodikken har fået navnet "Det intelligente kor", er det således et udtryk for den rejse, som sangere og dirigenter foretager fra "det ureflekterede stadie" gennem bevidsthed og ansvarstagen for fælles musikalsk udtryk mod "det reflekterede stadie" = Det intelligente kor.

Med udgangspunkt i den enkeltes musikalitet opnår sangere og dirigenter med denne metode nye musikalske færdigheder og bevidsthed om disse. Det er overraskende, hvordan sangere kan udfolde sig, når de rette forudsætninger og bevidstheden om egen rolle i helheden er til stede. Det kan føles befriende at være i en musikalsk sammenhæng, hvor improvisation er fremelsket og opmuntret, så man kan genopdage glæden ved sammen at skabe musik og lege musikken frem som en pendant til nedskrevet musik.

Metoden kan anvendes i et hvilket som helst kor på et hvilket som helst niveau.

'DET INTELLIGENTE KOR' – METODEN

Metoden udfolder sig inden for tre læringsområder:

- 1) Udvikling af egne færdigheder inden for fem musikalske hovedelementer.
Disse elementer er:
 - a) Intonation
 - b) Rytmer

- c) Klang
 - d) Fortolkning
 - e) Performance
- 2) Vocal Painting (VOPA)
 - 3) Udvidelse af komfortzonen (frigørelse af stemme, krop og psyke)

For at få det fulde udbytte af de tre læringsområder er det vigtigt at overveje, hvordan man kan fremme et godt læringsmiljø i koret. Den enkelte sanger skal trænes i at stå frem foran de andre sangere i en mere modig adfærd og som selvstændigt musikalsk individ. Dette udvikles via teambuilding i koret (musikalske lege/ice breakers) og en grundig træning af sangerens egne færdigheder inden for den nærmeste udviklingszone med fokus på elementerne i punkt 1 fra de tre læringsområder.

INDHOLDSEKSEMPLER

For at fremme de tre læringsområder går metoden "Det intelligente kor" meget målrettet til værks. Her følger eksempler på indhold fra de tre punkter:

1) UDVIKLE EGNE FÆRDIGHEDER INDEN FOR DE FEM MUSIKALSKE HOVEDELEMENTER

1. Intonation: Teori og kropslig hørelære, hvor alle sangere har indgående kendskab til modaltonerarter og relevante skalaer og via solfege-håndtegn på skift kan lede små grupper af medsangere i improviseret flerstemmig sang.
2. Rytmik: Teori og kropslig hørelære med grundtrin, koordination, groove-træning og trommespil/stomp, hvor alle sangere via håndtegn for underdelinger på skift kan lede små grupper af medsangere i improviserede flerstemmige rytmer.
3. Klang: Elementær sangteknik og kontrastøvelser, hvor sangerne forfiner deres stemmekvalitet, tonedannelse og udtryksmuligheder samt lærer at nuancere og egalisere klang i forhold til andre sangere.
4. Fortolkning: Tekstanalyse og øvelser med fokus på historieskabende elementer, herunder scat, rap, poetry-slam og udvikling af ikke-eksisterende sprog.
5. Performance: Der arbejdes praktisk og teoretisk med den musikalske

sceneoptrædens muligheder for at kommunikere på det auditive og det visuelle plan såvel som med bevidsthed om kroppen som musicerende redskab ¹.

Hvert musikalsk element opøves og anvendes med fokus på det svære i det enkle, hvorefter elementerne kan kombineres. Denne proces kalder jeg for henholdsvis "Internalizing" (tilegnelse af færdighed) og "Externalizing" (anvendelse af færdighed i kontekst), og sangerne lærer at fokusere på et eller flere af disse elementer ved indstudering og under optræden.

2) VOCAL PAINTING (VOPA)²

VOPA er et avanceret sæt håndtegn til non-verbal kommunikation mellem dirigenten og vokalsemblet (og sangerne imellem), hvor der til mindste detalje kan aftales og justeres på både kendt materiale og musik skabt i nuet. VOPA er inspireret af Soundpainting (udviklet af den amerikanske komponist, pianist og arrangør m.m. Walter Thompson), men er tilrettelagt som direkte komplementerende til eksisterende direktionsteknik. Der er 75 VOPA- tegn i det nuværende curriculum for kandidater i rytmisk korledelse, men f.eks. er VOPA-5 (de første fem tegn) nok at kende, for at man kan opnå signifikante kontraster i det musikalske udtryk.

De fem begyndertegn er:

- Korte toner (pendant til staccato)
- Lange toner (pendant til legato)
- Energizing (det samlede udtryk uden brug af tonehøjder)
- Externalizing (det samlede udtryk)
- Filter for hørbare underdelinger (improviseret udfyldning mellem tonerne)

1. Med inspiration fra Astrid Vang-Pedersens praktiske og teoretiske arbejde indenfor feltet "koncertdesign".

2. Vocal Painting blev udgivet i App form for iOS og Android i september 2018. Se mere på www.theintelligentchoir.com

Når korlederen og koret som minimum kender brugen af VOPA-5, er det en direkte genvej til at behandle udtrykket inden for de grundlæggende musikalske parametre. Og man vil blive overrasket over det gode resultat, og hvor hurtigt det faktisk virker.

3) UDVIDE KOMFORTZONEN INDEN FOR IMPROVISATION (FRI-GØRELSE AF STEMME, KROP OG PSYKE)

Udover at mestre de i punkt 1 og 2 beskrevne musikalske elementer er sangernes individuelle tekniske færdigheder af grundlæggende vigtighed for korets lyd og udviklingsmuligheder. Det er derfor vigtigt sideløbende at have fokus på træning af stemme, krop og psyke. For at opnå en forståelse af de dybere lag i groove-baseret musik er det nødvendigt, at alle behersker ”kropslig hørelære”, hvor kroppens evne til at forholde sig til underdelinger og betoning på et fysisk plan forankres i den musikalske krop, der kan holde styr på flere lag på samme tid som udgangspunkt og støtte for den stemmemæssige præstation.

Som rytmisk korleder har man et ansvar for at lære sangerne, hvordan man bliver en del af ”Det intelligente kor”, og vejen hertil er en stor del af konceptet. Der findes forskellige værktøjer til at skabe forskellige vokale improvisationssekvenser, og tanken er, at hvert værktøj befinder sig på et trin på en trappe op mod ”Det intelligente kor”. På denne måde må man først mestre ét værktøj, før man kan gå videre til det næste og således arbejde sig frem imod til slut at kunne skabe kvalitetsmusik i nuet på højt kunstnerisk niveau.

Til yderligere fordybelse har jeg beskrevet de syv trin på improvisationstrappen i en særskilt artikel. Artiklen kan læses via dette [link](#).

AFRUNDING

Læring er socialt betinget. En god fællesskabsfølelse og sociale relationer mellem de interagerende sangere styrker læringsprocessen. Ved Det intelligente kor-metoden udvikler sangerne sig markant ved hjælp af personlige erfaringer, som man opnår gennem aktiv deltagelse i de

øvelser og strategier, der implementeres i koret som en ny standard. Der skal være konsensus om, hvad målet er i forbindelse med tilegnelsen af viden og personlig musikalsk udvikling. Korlederen støtter sangeren i dennes erfaringer og hjælper med bearbejdningen heraf samt leder sangeren i den rigtige retning. Korsangere er naturligvis forskellige. Det skyldes blandt andet faktorer som musikalske evner, personlig historie samt kulturel og historisk baggrund.

Når først man har reflekteret over de tre læringsområder, har man lettere ved at afkode den rytmiske musiks kompleksitet, så forudsætningerne er til stede for at præstere på et kunstnerisk højt niveau både som bevidst sanger med medansvar for det musikalske udtryk og som korleder, der faciliterer den musikalske proces.

Kernen i dette KUV-projekt har været at tilføje Vocal Painting som en innovativ komponent til McFerrin's Circlesong koncertformat. På sigt giver det mulighed for at foretage øjeblikkelig, avanceret live-arrangering og -komponering på højt kunstnerisk niveau. Musikken eksisterer kun i øjeblikket, hvorefter man slipper den. I denne sammenhæng har man mulighed for at lade sangerne gå fri af konventionerne ved at bruge Vocal Painting-teknikken. Målet er at kunne udføre improviseret musik, som om den var gennemkomponeret ved at tilføre form og kompleksitet samt diversitet i form af twists og modulationer. Ikke på alle circlesongs, men som et kontrastelement til det "slow-food"-format, der normalt kendetegner circlesongs. Mit mål er at holde publikum i et konstant overraskelsesmoment, som når man ser en film, der holder én helt fremme i sædet.

Det er her, den rytmiske vokalmusiks fremtid er, og formen henvender sig både direkte til det modne publikum, den næste generation af et yngre publikum og til sangere og korledere på alle niveauer i hele verden. Vocal Painting spredes hurtigt i Europa i øjeblikket. Næste træk er Asien og Amerika.

*Jim Daus Hjernøe er professor i rytmisk korledelse
v. Det Jyske Musikkonservatorium og leder af RAMA Vocal Center*

LINKS

TIL HJEMMESIDER

RAMA Vocal Center på Facebook

www.facebook.com/ramavocalcenter/

Uddannelser i Rytmisk Korledelse på Det Jyske Musikkonservatorium

www.rytmiskkorledelse.dk

The Intelligent Choir og Vocal Painting App

www.theintelligentchoir.com

TIL YOUTUBE

RAMA Vocal Center - PR

<https://www.youtube.com/watch?v=dcZ-148T2do>

The Intelligent Choir - what is it?

<https://www.youtube.com/watch?v=wjOd7vK5GiE>

Low latency jamsession over internettet

https://www.youtube.com/watch?v=M_mbSb6ZNZ4&t=1s

The Intelligent Choir med vocal painting i koncert på Aarhus Vocal Festival 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=bq4Ng9HDRMw>

Den Danske Filmskole

Søren Friis Møller: Følelsesmæssig påvirkning, diskurs og praksis



Søren Friis Møller

Følelsesmæssig påvirkning, diskurs og praksis

– nogle semiakademiske, halvkunstneriske overvejelser om kontekstualisering som væsentlig del af KUV som tilblivelsesproces på Den Danske Filmskole

Den romantiske drøm om kunsten som et førsprogligt locus for sandhed og erkendelse (Raffnsøe, 1996) udfordres på mange måder af den ambition om at udvikle en refleksiv praksis i tillæg til den kunstneriske praksis, som KUV lægger op til. Risikoen for at 'tale kunsten ihjel' er til stede sammen med muligheden for, at det refleksive niveau ikke nødvendigvis står mål med den kunstneriske udsigelseskraft, som værket selv tilbyder, ofte af den indlysende grund, at det kunstneriske udtryk så alt rigeligt formår at 'tale på egne vegne'. Diskussionerne om disse udfordringer fylder en del i arbejdet med at udvikle KUV-feltet på Den Danske Filmskole, navnlig når vi når til det punkt i KUV-processen, der handler om at placere projektet i forhold til kunstnerisk praksis og KUV i Danmark og i udlandet. Punktet er ekspliciteret i ansøgningsskemaet til Kulturministeriets KUV-pulje, men ligeså afgørende i projekter, der ikke søger eller får støtte fra denne pulje. Det handler om at kontekstualisere projektet, eller at koordinere sin undersøgelse i forhold til de undersøgelser, der allerede er lavet, som McNamee og Hosking (2012) peger på i deres forsøg på at indkredse handlings- og praksisorienteret forskning.

Når vi nærmer os denne kontekstualiseringsudfordring, udspiller sig stort set samme scene hver gang: samtalen forstummer så småt,

ansigtsudtrykkene får et opgivende drag, modviljen indfinder sig – og, ikke mindst – som en kold og knirkende trækken fra usynlige sprækker indfinder det store akademiseringsspøgelse sig i rummet. Med blikket stift rettet mod diverse ansøgningsfrister, sker der så i reglen det, at et apparat af hjælpende hænder, typisk med akademisk baggrund, træder til og ved fælles hjælp får de involverede løst opgaven og sat en ramme om den undersøgelse, der ønskes igangsat. Denne del af arbejdet giver ofte anledning til både ny indsigt, inspiration og præcisering af KUV-projektet, men paradoksalt nok synes den også yderligere at bidrage til at cementere forestillingen om, at kontekstualisering i sin grund er en akademisk armbøjning, der i bedste fald er unødigt tidskrævende, i værste fald et overgreb mod kunsten, fordi kontekstualiseringsbehovet kan producere en i og for sig forståelig magtesløshed over for opgaven. Og det bliver ikke bedre af, at der på film- og medieområdet indtil videre er lavet forbavsende lidt KUV, hvorved konteksten som oftest skal findes inden for områdets metafor, film- og medievidenskab, eller beslægtede områder som æstetik, semiotik, dramaturgi, narratologi m.v., alle områder, der i deres teoretiske form kun i begrænset omfang har indgået i de filmfagliges uddannelsesmæssige baggrund, og i øvrigt ligger meget fjernt fra deres filmkunstneriske praksis. Det følger heraf, at Den Danske Filmskole som de øvrige kunsthøjskoler må indrette sit KUV-arbejde, så der både i tids- og resursemæssig henseende bliver plads til, at dette omfattende arbejde ikke blot bliver løst, men bliver løst på måder, der inspirerer til videre undersøgelser og udforskning.

Siden den såkaldte '*affektive vending*' (Clough & Halley, 2007), der er optaget af at indfange affekt/følelsesmæssig påvirkning i social interaktion for derved at kunne teoretisere det sociale som det opleves af aktørerne selv (se fx Deleuze og Guattari i Massumis oversættelse, 1987 og Massumi, 1995), har en række samfundsvidenskabelige og humanistiske vidensfelter bekendt sig til forsøget på at overskride en teoretisk eller diskursiv begrænsning for at komme ind til praksis, som den udfolder sig. Der er tydelige spor af denne ambition i den danske KUV-udredning (Kulturministeriet, 2012), fx at det som udgangspunkt er kunstneren selv, der skal udvikle sit eget kunstneriske virke, ikke akademikere, der skal teoretisere over det. Ligeså i det norske program for kunstnerisk udviklingsarbejde, der specificerer, at '[k]rav

til kunstnerisk kjerne står centralt, koblet med krav til refleksjon omkring prosess, metoder og kontekst, og synliggjøring av resultat' (Norwegian Artistic Research Programme, online). KUV-feltet har imidlertid udviklet sig både bredere og i flere forskellige retninger, og som Klein (2010) peger på, er det formentlig ikke længere produktivt at spørge, hvad KUV er, vi må snarere stille spørgsmålet, hvad der kan gøre en undersøgelse til KUV.

Det omfattende spørgsmål skal dette korte indlæg ikke forsøge at besvare. Men med udgangspunkt i følgende vignette, der er en uredigeret gengivelse af en mailkorrespondance (af 30. november, 2018) mellem tonemester og uddannelsesleder ved Den Danske Filmskole, Rune Palving og undertegnede, vil jeg henlede opmærksomheden på en paralleldiskussion fra samfundsvidenskaberne, der forsøger at overvinde afstanden mellem kontekstualisering og praksis. Rune Palving udfolder sammen med Niels Rosing-Schow, komponist og professor ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, Hans Peter Stubbe Teglbjærg, komponist og studielektor ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, og Karsten Fundal, komponist og lektor ved Rytmask Musikkonservatorium og studielektor ved Syddansk Musikkonservatorium aktuelt et KUV-projekt, der under titlen 'Immersiv Audio' undersøger kompositoriske og teknologiske muligheder for at skabe fortællinger gennem omsluttende lyd. Først vignetten:

SFM: *'Hvad har været din umiddelbare oplevelse af arbejdet med KUV'*

RP: *'Dette illustrerer det hele. Beklager at det er til en bog.'*



SFM: *'Hvornår er det sjovt? Hvornår er det lærerigt og opklarende?'*

RP: *'Når man får lov til at lege og ud af det opdager nye ting'*

SFM: *'Hvad har det gjort for undersøgelsen, at flere kunstneriske felter arbejder sammen?'*

RP: *'Det ved vi faktisk ikke endnu. Det er en del af undersøgelsen, men det har åbnet en dør på klem med viden om forskellige fagfelter'*

For den uindviede læser giver teksten og videoklipet næppe megen mening, men for dem, der enten selv arbejder med KUV eller følger med i KUV-feltet, er der måske en vis genkendelighed, og for nogle måske ligefrem en slags mening: vi får mulighed for at opleve kunstneren on the rocks, både mens han udfører sit KUV-projekt og i hans uredigerede refleksioner over dette, og vi bliver ikke længere overraskede over problematiseringen af kravet om at udkomme i bogform, når KUV-materialet selv kan fortælle dets egen historie og kunstnerens historie. I videoklipet er det næsten som at være der selv, og vi genkalder os Haraways (2002, s.3) *'I am a creature of the mud, not the sky'*, når længslen efter materialitetens genkomst ligefrem materialiserer sig som muld og fuglekvidder – tættere på den virkelige oplevelse kommer vi nok ikke. Man forstår, hvorfor denne optagethed af det affektive, materialitetens, biologiens og det sociale og kulturelles følelsesmæssige påvirkning har vundet så stor udbredelse i en tid, der ellers synes mest optaget af at opløse ellers umiddelbart stabile ontologier som køn, race, etnicitet, samfund, lande, samlivsformer m.v. Behovet for en virkelig virkelighed forekommer at stå usvækket samtidigt med, at kunsten og dens undersøgelsesformer, fx KUV, gør hvad den kan for at udfordre, opløse, flytte hegnspæle og genforfatte for at gøre det, der ikke tidligere var muligt eller ønskeligt, muligt og ønskeligt.

Det er i denne klemme mellem længslen efter den virkelige virkelighed på den ene side og den begrundede uvilje mod at acceptere fx kunst, det umulige, køn, race, etnicitet, samfundsordener, lande og samlivsformer som stabile og urokkelige på den anden, at socialpsykologien Margaret Wetherell (2013) forsøger at komme os til undsætning. I en indflydelsesrig artikel inviterer hun os til at overveje, om ikke affekt/følelsesmæssig påvirkning og den diskursive sammenhæng, den optræder i, kan være

en uproduktiv, falsk modsætning. Om ikke det, der for os fremtræder som en virkelig virkelighed, er påvirket af den linse, vi iagttager den igennem. Hvis det forholder sig sådan, bliver det afgørende at kunne både beskrive og forbinde sig til en kontekst, fordi netop beskrivelsen og forbindelsen bliver en del af den oplevede virkelighed. Det er selvfølgelig Wetherells påstand, at det forholder sig sådan, og hendes konklusion er, at det derfor ikke giver nogen mening, hverken at fornægte den følelsesmæssige påvirkning fx kunst kan have på mennesker i et godt forsvar for den diskursive konteksts konstituering af enhver affekt, eller at give den følelsesmæssige påvirkning uindskrænket forrang i et ligeså historieløst forsvar for kunstens immanente udsigelseskraft.

Sammenstødet mellem disse to yderpositioner, eller for den sags skyld; den manglende samtale mellem dem, er grunden til at bringe Wetherells artikel på banen. For selvfølgelig er det ikke meningen, at KUV skal tale kunsten ihjel, eller tage modet fra enhver kunstner allerede inden projektet er gået i gang ved udsigten til at skulle placere projektet i forhold til en dansk og international kontekst. På den anden side bliver det også stadig tydeligere, at KUV-feltet må bidrage til at tydeliggøre, udfordre og nyetablere de diskursive og øvrige kontekstuelle rammer, som feltet er en del af og bidrager til, hvis det skal give mening at fastholde KUV som et selvstændigt undersøgelsesfelt, der kan bidrage til at udfordre og udforske kunstneriske felter og styrke og udvikle kunstneriske praksisser og deres praktikanter i deres virke, ikke blot som kunstnere, men også som bevidste refleksive praktikere. Det er på den måde, KUV-feltet kan udvikle sig, og det er ikke mindst på den måde, KUV-feltet kan tydeliggøre sig selv som selvstændigt vidensproducerende felt, der ikke hverken skal eller vil holde sig tilbage fra at indgå i dialog med andre videnproducerende felter. For at understøtte den udvikling må vi fortsat søge efter nye måder at gøre selve kontekstualiseringsarbejdet relevant og vedkommende som en del af KUV-arbejdet, fx ved at knytte det an til den kunstneriske praksis i øvrigt, der drives af både nysgerrighed, videnbegær og værktrang, alle effektive motiverende faktorer.

I det konkrete KUV-projekt om immersiv audio blev kontekstualiseringen anledning til at indlede dialog mellem forskellige faglige og kunstneriske felter. I den vestlige kulturkreds har kunstnere siden renæssancen

forsøgt at (gen)skabe den altomspændende oplevelse af først fx Himmerige og siden mere verdslige rum ved at narre hørelsen med immersiv audio. For at arbejde med dette felt nu og i fremtiden er det nødvendigt, at en række forskellige fagligheder indgår i faglige og kunstneriske dialoger. Og for at gøre det, er det nødvendigt, at de forskellige fagligheder formår at indsætte deres praksisser i kontekster, der både peger historisk bagud og kunstnerisk fremad. Foreløbigt er KUV-projektet om immersiv audio i fortsat tilblivelsesproces, og det vil det nok være længe endnu. Der er selvfølgelig ikke et konkret udkomme endnu, dertil er projektet for omfattende. Men der tegner sig konturerne af emergerende mønstre i både praksisser og i de kontekstualiseringer, der muliggør det fortsatte oversættelsesarbejde mellem de forskellige involverede kunstneriske felter. Forhåbentlig fortsætter det længe endnu.

- Clough, P.T. & Halley, J. Eds., 2007, *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Duke University Press, Durham
- Deleuze, G. & Guattari, F., 1987, *A Thousand Plateaus*, i B. Massumis engelske oversættelse, Bloomsbury Publishin Plc.
- Haraway, D.J., 2002, *When Species Meet*, University of Minnesota, Minneapolis
- Klein, J., *Gegenworte* 23, Berlin-Brandenburg Academy of Sciences and Humanities, online ed.
- Kulturministeriet, 2012, *Udredning om kunstnerisk udviklingsvirksomhed, Udredning om vidensgrundlaget på de videregående kunstneriske uddannelser*, Kulturministeriet, Kbh.
- Massumi, B., 1995, *The Autonomi of Affect*, *Cultural Critique*, No. 31, *The Politics of Systems and Environments*, Part II. pp. 83-109
- McNamee, S. & Hosking, D.-M., 2012, *Research and Social Change, A Relational Constructionist Approach*, 1st Edn., Routledge
- Norwegian Artistic Research Programme, online, <http://artistic-research.no/kunstnerisk-utviklingsarbeid/>
- Raffnsøe, S., 1996, *Filosofisk æstetik, jagten på den svigefulde sandhed*, Museum Tusculanum, Kbh.
- Wetherell, M., 2013, *Affect and discourse – What's the problem? From affect as excess to affective/discursive practice*, *Subjectivity*, vol. 6, no. 4, pp. 349-368

Søren Friis Møller er studiechef, ph.d., Den Danske Filmskole.

*Artiklen er skrevet med stor hjælp og inspiration fra Rune Palving, tone-
mester og uddannelsesleder, Den Danske Filmskole.*

Rytmask Musikkonservatorium

Lars Brinck: KUV og KUA på Rytmask Musikkonservatorium



Lars Brinck

KUV og KUA på Rytmask Musikkonservatorium

INDLEDNING

2018 har været et spændende år på Rytmask Musikkonservatorium, hvad angår arbejdet med kunstnerisk udviklingsarbejde (KUV/artistic research). To større KUV-projekter finansieret af Kulturministeriets (KUM) Pulje for Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed er blevet afsluttet med offentlige præsentationer på Rytmask Musikkonservatorium, nemlig komponist og pianist Søren Kjærgaards 'Flerlagethed i solo-performance' og komponisten Niels Lyhne Løkkegaards 'Musik for det indre øre'. Desuden blev komponist og pianist Jacob Anderskov indstillet til Nordisk Råds Musikpris for sit værk 'Resonance', som var det kunstneriske udkomme af det interne KUV-projekt 'Aktion-Reaktion' og senest rost i det anerkendte amerikanske musiktidsskrift *DownBeat* for to udgivelser: Dels for en trio-indspilning i forlængelse af KUV-pulje-projektet 'Habitable Exomusics' og for dels det kunstneriske udkomme af et mindre, internt KUV-projekt, 'Proces'. At de kunstneriske resultater af KUV-arbejdet modtages så godt af det kunstneriske felt peger for os på RMC i den helt rigtige retning: KUV må være den form for kunstnerisk udforskning, som sigter mod den ypperste kunst. Det er disse processer og overvejelser og beslutninger, som er KUV's primære ærinde at belyse og dele med andre. Gennem ny kunst og gennem refleksion.

Tre nye projekter har i 2018 opnået støtte fra KUM's KUV-pulje: Komponist og pianist, docent Nikolaj Hess til projektet 'Transformative spejlinger som kunstmetodisk greb'; komponist, lektor Karsten Fundal til projektet 'Immersiv Audio' med kolleger fra Det Kongelige Danske

Musikkonservatorium og Den Danske Filmskole; og komponist og pianist, lektor Jacob Anderskov til projektet 'Lydens overflader. Lydens Farver'.

Samtidig har vi fortsat arbejdet med udvikling af undervisningsfaget Kunstnerisk Udviklingsarbejde (KUA) siden dets indførelse som gennemgående hovedfag på alle konservatoriets musikuddannelser. Her er udgivelsen af bogen 'Egne veje' om udvikling af en skabende pædagogik, hvori der indgår et kapitel om KUA-fagets ideologier, teorier og didaktikker, et markant bidrag. Desuden udgiver saxofonist, adjunkt Torben Snekestad i begyndelsen af 2019 en interaktiv KUA-materialesamling til brug for fagområdets undervisere.

Endelig har konservatoriet intensiveret arbejdet med peer review og efterfølgende publicering af resultaterne af lærernes kunstneriske udviklingsvirksomhed. Her spiller den digitale publicerings- og vidensdelingsplatform *Research Catalogue* en helt central rolle. På de følgende sider fortæller jeg mere indgående om konservatoriets arbejde med udviklingen af KUV-aktiviteterne og deres betydning for vore uddannelser. Men først lidt om årets to store KUV-afslutninger.

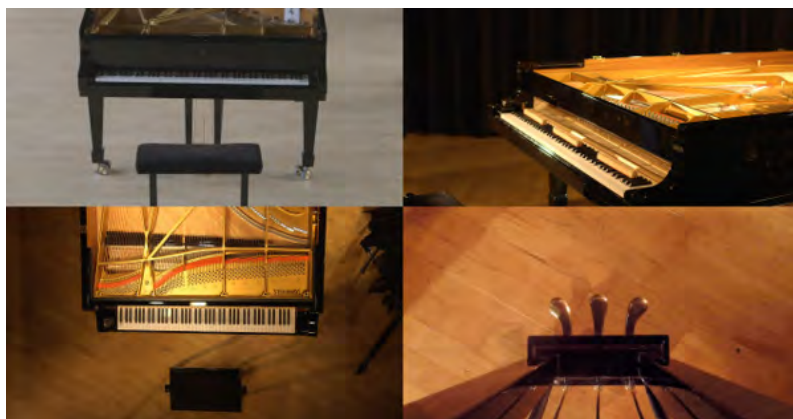
OM SØREN KJÆRGAARDS KUV-PROJEKT 'FLERLAGETHED I SOLO-PERFORMANCE'

(Følgende indblik i projektet må forstås som et illustrativt uddrag og udgør på ingen måde projektets fulde dokumentation).

OM FREMLÆGGELSEN

Søren Kjærgaards KUV-projekt blev bevilget støtte af Kulturministeriets Udvalg for Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed i 2015, og efter mere end to års arbejde kunne projektets kunstneriske og refleksionsmæssige resultater lægges frem for offentligheden i februar 2018 ved en koncert efterfulgt af Søren's præsentation af sine refleksioner omkring processen, sine kunstneriske argumenter, afgørende vendepunkter og andre væsentlige forhold i arbejdet. Kjærgaard havde to uger før fremlæggelsen færdiggjort sin eksposition af projektet på *Research*

Catalogue i en endnu ikke publiceret version, som dagens to kritiske kolleger havde haft mulighed for at gennemlytte og læse, og på den baggrund kunne den kritiske kollegiale dialog nu finde sted. Så vi gav ordet til den norske komponist og artistic researcher Christian Blom, som efter at have gennemført det norske kunstneriske stipendiatprogram nu er leder af Norsk Center for Teknologi og Musik.



Eksempler på projektets billedmateriale

Efter en kort opsummerende kommentar til Søren Kjærgaards eksposition på Research Catalogue, den lille koncert og Søren's mundtlige fremlæggelse, indledte Christian Blom og Søren Kjærgaard en længere dialog om forskellige aspekter af den kunstneriske udforskning. Herefter kunne en tilsvarende kritisk dialog indledes mellem Søren og hans kollega, lektor, pianist og artistic researcher Jacob Anderskov. Og endelig blev der lejlighed til, at publikum kunne stille spørgsmål til projektet og fremlæggelsen. Til slut rundede Søren af. Hele denne session foregik på engelsk, og det samme gælder ekspositionen på Research Catalogue. Følgende uddrag af Kjærgaards beskrivelse af projektet er oversat fra ekspositionens tekst.

OM PROJEKTARBEJDET

Søren Kjærgaard har kigget på de flerlagede og mange-rettede potentialer inden for solo-klaver improvisation, og Kjærgaards arbejde inkluderer audio-visuel dokumentation, som eksperimenterer med forskellige måder at lytte til og se (tilbage) på den kreative proces. Det

har været et meget eksplorativt og eksperimenterende projekt, som har forsøgt at åbne op for nye måder, hvorpå man kan skabe dynamiske og dialogiske kredsløb i den kunstneriske praksis ved at forbinde de forskellige refleksive stadier i processen: før, under og efter musiceren. Kjærgaard har arbejdet indgående med spørgsmål omkring, hvordan man kigger ind i disse tilstande, og hvordan man kan indstille sig på nuancerne mellem dem.

Som performer er Søren Kjærgaard optaget af, hvordan han kan åbne et forskelligartet felt af potentiale inden for de naturlige begrænsninger, som solo-formatet giver. Gennem sin egen improvisatoriske praksis har han undersøgt, hvordan denne tilsyneladende ensomhed kan blive transformeret til en dialogisk situation med mange relationer.

Gennem sin artistic research begyndte Kjærgaard at eksperimentere med audio-visuel sampling, hvilket ledte frem mod udviklingen af et helt nyt instrument: video-keyboardet. Gennem sin performative praksis som både solo-pianist og video keyboardist har Kjærgaard arbejdet på forskellig måde med formens mobilitet og strukturers fleksibilitet gennem at omdanne komponerede elementer fra en legemliggjort kunstnerisk praksis til improviserede situationer af responsiv umiddelbarhed.



Video-keyboard performance på spillestedet 5E på Vesterbro

OM DOKUMENTATION OG VIDENSDELING

Projektet har resulteret i en serie publicerede værker, der alle er manifestationer omkring projektets hovedfokus, solo performance, og som fremstiller forskellige variationer af projektets centrale spørgsmål: Hvordan kan man arbejde med flerlagethed som solo performer ved at indgå i en dynamisk og dialogisk interaktion med sit eget materiale og sine egne ideer? Og hvordan kan dette blive udfoldet i et performativt felt mellem det kompositoriske og det improvisatoriske?

Værkerne præsenteres på tre albums, nemlig 'Studies For Video Keyboard' (dobbel LP), 'Concrescence' (LP) samt 'Live at Freedom Music Festival' (LP); der er desuden publiceret en serie videoer under titlen 'Studies For Video Keyboard'.

Proces-ekspositionen på *Research Catalogue* er aktuelt ordnet under menupunkterne FRONT med overblik over projektet, PROCESS DOCUMENTS, hvor projektets processer og metoder dokumenteres og diskuteres, og PUBLISHED WORKS, hvor projektets kunstneriske værker præsenteres sammen med Kjærgaards refleksioner i 'Letters to Bjørn Kruse'. Bjørn Kruse var Kjærgaards faglige sparringspartner gennem hele processen. Efter peer review processens afslutning vil ekspositionen blive offentliggjort.

OM NIELS LYHNE LØKKEGAARDS KUV-PROJEKT 'MUSIK FOR DET INDRE ØRE'

(Følgende indblik i projektet må forstås som et illustrativt uddrag og udgør på ingen måde projektets fulde dokumentation).

OM FREMLÆGGESEN

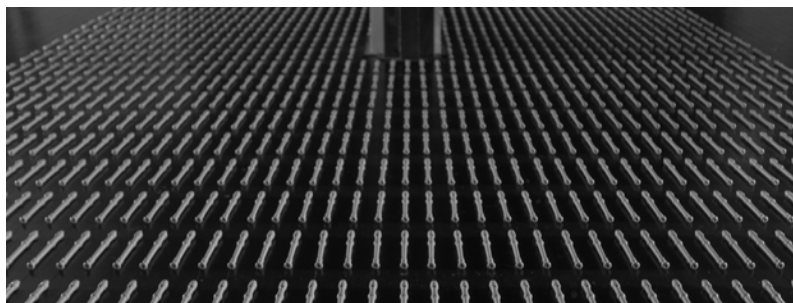
I oktober 2018 præsenterede adjunkt Niels Lyhne Løkkegaard sit KUV-projekt 'Music for the Inner Ear' for et offentligt publikum. Projektet var som det forrige støttet af Kulturministeriets Pulje til Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed, og Løkkegaard havde arbejdet med projektet i ni måneder over en periode på halvandet år. Igen var sproget engelsk.

Valget af engelsk som formidlingssprog er meget bevidst fra konservatoriets side: Vi ønsker dels at sikre os vores arbejdes udbredelse til et internationalt felt af kunstnere og artistic researchere, dels internt at inkludere vore mange udenlandske studerende i den faglige udveksling og vidensdeling, som de faglige diskussioner fører med sig. I denne årbogs-sammenhæng har jeg dog valgt at oversætte langt det meste materiale.

Igen havde vi inviteret en ekstern og en intern artistic research kollega til at bidrage til den kritiske dialog, og igen havde vi valgt en norsk artistic researcher som ekstern, nemlig professor i billedkunst Anne-Helen Mydland fra Institut for Kunst på Universitetet i Bergen. Løkkegaard havde selv peget på Mydland som en mulighed for at diskutere projektet på tværs af konventionelle kunstneriske domæner, og sådan blev det. Intern kritisk kollega var lektor Søren Kjærgaard.

Efter Niels Lyhne Løkkegaards indledende præsentation af projektets ide og resultater, herunder sine refleksioner omkring den kunstneriske udviklingsproces, fik Anne-Helen Mydland mulighed for at indlede en kollegial samtale med Løkkegaard omkring de facetter af arbejdet, som Mydland fandt mest interessant, for eksempel de tværæstetiske aspekter af projektet. Hvorefter Søren Kjærgaard på samme måde tilbød Niels Lyhne Løkkegaard sine refleksioner over projektet og stillede spørgsmål til metodiske valg, kunstneriske argumenter, kontekstuelle forhold, m.m.

Efter spørgsmål fra publikum rundede Niels sin præsentation af med at invitere forsamlingen til åbning af udstillingen 'Into Utopia' i konservatoriets koncertsal og tilstødende rum.



Potential for 1000 recorders (2018). Foto fra Løkkegaards udstilling i Malmø.

OM INTERESSEN

Som komponist og lydkunstner har Løkkegaard gennem en årrække på forskellig vis arbejdet med at prøve at rykke ved lytterens for-forståelser af musik. Senest i værkserien 'Sound X Sound', hvor han gennem mangedobling af lyd undersøger lydens overskridelsespotentiale med musik for eksempelvis 9 klaverer, 18 klarinetter og 16 triangler. Som Løkkegaard formulerer det:

"Vi kender alle sammen det her med at have en sang på hjernen. Alle kan forestille sig musik, alle kan høre noget for det indre øre. Og jeg vil gerne lave en slags musik, som opstår i dét møde med lytteren, så lytteren på sin vis selv bliver skaberen. Den ultimative brugerinddragelse."

Løkkegaard er generelt interesseret i, hvilke magtstrukturer, der ligger i musik. Hvem har ret til at udøve musik? Hvem har ret til at skabe musik? "Jeg kunne godt tænke mig at brede den ud og sige: Alle har ret!", siger han og fortsætter:

"I mødet med musik har mange sikkert også prøvet at gå til koncert og måske skamme sig lidt over sin oplevelse, fordi man fornemmer, at sidemanden bedre har fanget den. De her følelser af skam og usikkerhed, om man har ret til sin egen oplevelse, vil jeg gerne pille ved. Når musikken foregår for det indre øre, som det giver mening for den enkelte, bliver lytteoplevelsen også uangribelig og blottet for skam – et møde med musik, der ikke kan være forkert."

OM PROJEKTET

Løkkegaard har i sit projekt 'Musik for det indre øre' interesseret sig for at udforske soniske potentialer yderligere gennem bl.a. fortællinger, som læses op. Han formulerer projektets hovedinteresse således:

'Musik for det indre øre' er en udforskning af sonisk potentialitet udfoldet inden for forskellige domæner. Projektet kigger på det utopiske rum af imaginær musik og stiller spørgsmålet: Er det muligt at skabe imaginær musik, som kun kan høres for lytterens indre øre? og hvem bliver da komponisten? Kan fortællingen om værket konstituere selve værket? Og hvornår kan noget siges at eksistere?

Kunstnerisk trækker KUV-projektet linjer til flere forgængere i eksperimental-musikken, og det ligger i direkte forlængelse af Niels Lyhne Løkkegaards egen udforskning af, hvad vi forstår som musik, lytning og lyd. Ligesom vi i meget høj grad erkender virkelighed gennem fortællinger, har Løkkegaard undersøgt, hvorvidt fortællinger om musikværker kan gestalte musik for lytterens indre øre, og om fortællingen om værket kan konstituere selve værket. Løkkegaard uddyber:

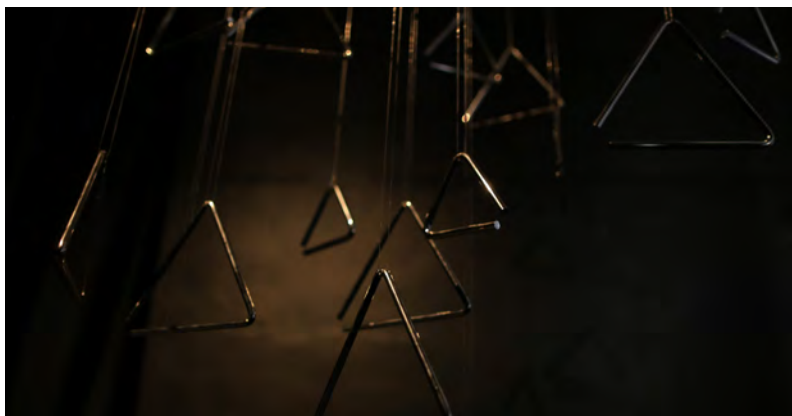
"Når vi lytter med vores indre øre, er vi frie til at skabe utopisk musik, og ved at artikulere ideer ind i det indre øres utopiske domæne kan ideerne kastes tilbage ind i en fysisk virkelighed og aktualisere sig, hvis vi ønsker det. Men det er ikke så let at gå ind i Utopia, og vi er ikke trænede til at gøre det. Vi får nemlig ofte at vide, at det er en fjollet tanke, og i stedet lærer vi at få ideer og gøre os forestillinger, der er indlysende mulige."

*Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe to the spirit ditties of no tone:
(Keats, Ode on a Grecian Urn)*

Niels fortæller (her på engelsk) bl.a. om et vendepunkt i sit KUV-projekt:

"When attending the annual SAR conference in Plymouth in April 2018 the work of French philosopher Catherine Malabou was presented to me. Especially her thoughts on plasticity and destructive plasticity as a creative force were intriguing to me. At the time I did not know why, but during the following days it dawned on me; I had encountered the force of destructive plasticity within my own work – I had encountered an explosion. I started to reflect upon, how a given method can result in a direct result – but also can initiate a chain reaction leading towards critical mass followed by explosion."

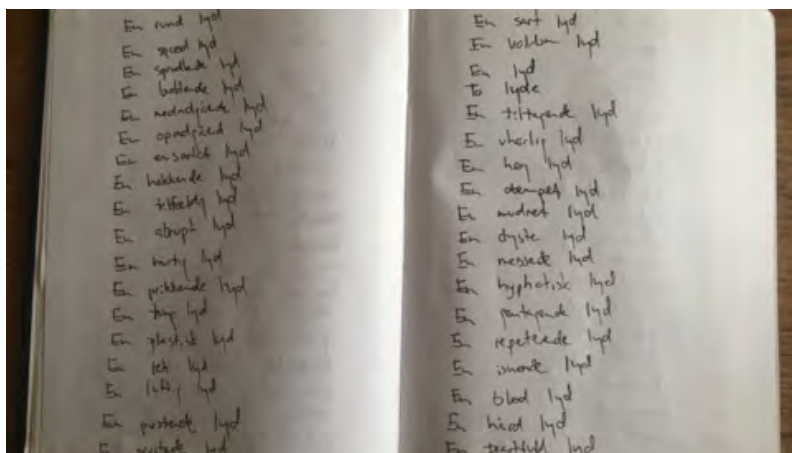
Looking back at my own project I can see that it has in fact exploded – so instead of being only text-works describing sound I´m now dealing with creating different potentials of sound, where text-music is only one media, and sound-installations without physical sound, another. Back in April 2018 I exhibited my latest work at gallery Rum/Klang – a result of the explosion. ‘Potential for 65 triangles’ is a sound installation that operates within a potential state, without any physical sound. The installation is experienced while wearing earmuffs to block background sound, which enables the creation of an imaginary soundscape within the listeners mind. The audience is not allowed to touch the triangles, so the piece will remain a sonic potential without answers.” (Uddrag fra Løkkegaard’s blog på www.rmc.dk)



‘Potential for 65 triangles’ (2018)

Til at komponere sine værker for det indre øre har Niels Lyhne Løkkegaard skabt et sprog, som er lydbeskrivende og samtidig så bredt, at alle kan tilgå det:

”Man plejer jo at sige, at musik er der, hvor sproget ophører, og jeg vender den så om og beskriver alting med ord. Du skal kunne læse og forstå dansk, men derfra skal sproget være så rensat for forudsætninger, at såvel et barn, en sømand og en musikprofessor kan læse et af værkerne og høre noget – et projekt med en utopisk klang.”



Sprogets faste beskrivelser af lyd vil også kunne bruges som en måde at optimere og blive bedre til at kigge ind i sin egen praksis som komponist. Eller som et konkret værktøj i undervisningssammenhænge.

"Hvis en studerende skal komponere for to violiner, men ikke aner hvordan man skriver musik for en violin, så kan jeg sige: Du kan jo forestille dig et stykke musik og prøve at skrive det ned som en fortælling. Bare beskrive, hvad der sker. Når det læses op, står vi og forestiller os musikken, der dermed allerede eksisterer i vores forestillingsverden. Så kan vi prøve at spille det og fortolke det, der lige er blevet læst op. Og den, der før ikke kunne skrive musik for violin, har pludselig skrevet et stykke for violin," forklarer Niels Lyhne Løkkegaard.

OM DOKUMENTATION OG VIDENSDELING

Projektet 'Musik for det indre øre' vil blive dokumenteret endeligt efter peer review.

KUV PÅ RMC. STATUS OG PERSPEKTIVER

KUV SOM VIDENSGRUNDLAG

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed (KUV) er de kunstneriske uddannelsers centrale vidensgrundlag. På konservatoriet har vi – som allerede nævnt – i mange år haft stort fokus på, at vore lærere bedriver KUV som en del af deres virke for konservatoriet, og med KUV-puljens oprettelse

blev det muligt at bevilge stadigt flere lærere mulighed for at arbejde med større projekter. Dette har naturligvis ført til, at flere og flere lærere nu kender til KUV-arbejdet 'indefra' og dermed fremstår som naturlige rollemodeller og fyrtårne for de studerende. De studerende får dermed ikke blot adgang til den nyeste viden om kunstneriske metodologier og opdagelser, de erfarer også, hvordan det kunstneriske udviklingsarbejde selv for den garvede artistic researcher byder på udfordringer, retningsskift, eksperimenter, der fejler, etc. etc. KUV bliver uddannelsernes væsentligste vidensgrundlag på flere planer.

KUA SOM FAG

Med indførelsen af faget Kunstnerisk Udviklingsarbejde (KUA) i 2015 tog konservatoriet et afgørende skridt hen imod at forstå fremtidens musiker, producer, komponist som en kunstner, der som sin bærende kompetence besidder evnen til konstant at gå til sit kunstneriske virke med en udforskende, granskende, nysgerrig, spørgende tilgang. Den 'forskende' studerende bliver i stand til løbende og livslangt at forny sig, stille nye spørgsmål, undres. Og i konservatoriets KUA-klasser på 6-7 studerende lærer de unge artistic researchere at argumentere for deres valg, at udveksle ideer og metodologier og at forholde sig åbent og samtidig bevidst og kritisk til eget og andres arbejde.

I den nyligt publicerede bog 'Egne Veje. Udvikling af en skabende musikpædagogik' fortæller konservatoriets lektor Søren Kjærgaard om sine og KUA-kollegernes erfaringer med at undervise i KUA, om forskellige pædagogiske greb til udvikling af de studerendes evne til proces- og produktrefleksion, til at give og modtage kritik, osv.¹

I den forbindelse kommer konservatoriets egen publicerings-portal på *Research Catalogue* til at spille en afgørende rolle for de studerendes videndeling: I første omgang solist-studerende vil snart kunne lægge deres projekter op på en lukket platform på *Research Catalogue*, hvor

1. Læs mere om KUA på RMC i Søren Kjærgaards kapitel 'Frem at gå, efter vej' i den netop publicerede *Egne Veje. Udvikling af en skabende musikpædagogik* (Brinck et al. 2018, Rytmaskonservatoriums Forlag).

lærere og medstuderende vil kunne følge med i arbejdet og kommentere såvel undervejs i processen som på den endelige eksposition. Dette udviklingsarbejde forventer vi os meget af.

KUV'S BIDRAG TIL UNDERVISNINGEN. DE STUDERENDE SOM 'MEDFORSKERE'

Det er indlysende, at indførelsen af kunstnerisk udviklingsarbejde som centralt fagområde sætter øget fokus på lærernes KUV. På hvilken måde er lærerne rollemodeller for de studerendes spirende artistic research-interesse? Hvad ser de studerende deres lærere udforske, undre sig over, udfordres af, eksperimentere med, fejle, gennemføre? I de kommende år bliver videndelingen omkring lærernes løbende KUV-arbejde et område, som vi vil sætte øget fokus på. KUV-projektejerne / KUA-lærerne vil i højere grad end tidligere skulle præsentere og diskutere deres projekter med de studerende, såvel i proces som i forbindelse med ekspositioner, dokumentationer og andre former for formidling.

Og vi vil også oftere se, at studerende deltager aktivt som 'med-forskere' i det daglige KUV-arbejde: At KUA-studerende udfører større eller mindre dele af en lærers KUV-projekt i tæt samarbejde med læreren og ideelt får arbejdet krediteret som en del af det curriculære forløb. En praksis, som vi kender fra universitetsverdenen, hvor studerende enten ved siden af studierne udfører opgaver for forskere eller direkte deltager i større forskningsprojekter med deres eget uddannelseselement. Vi har allerede set, hvordan et sådant samarbejde kan forløbe i Søren Kjærgaards projekt 'Flerlagethed i Solo Performance', hvor kandidatstuderende Gianluca Elia var Kjærgaards medforsker i den komplicerede udvikling af projektets video-keyboard.

KVALITETSSIKRING, BEDØMMELSE

Som allerede nævnt er vi i skrivende stund i færd med at udvikle måder, hvorpå arbejdet med at udvikle ny viden og indsigt gennem KUV kan kvalitetssikres og vidensdeles på varige, offentlige platforme. Målet er, at de kunstneriske og metodologiske resultater af konservatoriets KUV får afgørende betydning for såvel det kunstneriske som det KUV-faglige felt – i det omgivende samfund og dermed også ift. konservatoriets

egne uddannelser. Vi er involveret i et tæt samarbejde med Society for Artistic Research (SAR) og redaktører og udviklere bag SAR's publiceringsplatform *Research Catalogue* omkring, hvordan vi bedst kan udnytte og fortsat udvikle de muligheder, som denne platform tilbyder. Spørgsmål omkring kuratering, kvalitetssikring, peer review, etc. optager os meget i denne tid, og her bliver samarbejdet med andre kunsthøjskoler i ind- og udland utroligt vigtigt. Vi ser frem til endnu et spændende år med nye udfordringer inden for kunstnerisk udviklingsarbejde på de kunstneriske uddannelsesinstitutioner.

Den Danske Scenekunstscole

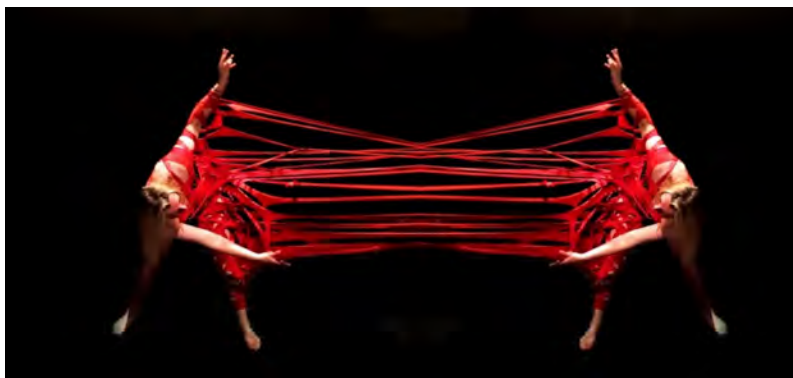
- Charlotte Østergaard: Proces og projektbevægelser i KUV
 - Lone Baltzer: Essence, expression, e/motion
 - Marion Reuter: Autofictional assemblage monologue
-



Charlotte Østergaard

Proces og projektbevægelser i KUV

Uddrag af en samtale om researchpraksis



Charlotte Østergaard
Signe Allerup
Ralf Richardt Strøbech

Ralf:
Nå men, hej Charlotte

Charlotte:
Hej!

Ralf:
Kan vi ikke lige sige til båndet, hvem vi er?

Charlotte:

Jo, jeg er Charlotte.

Ralf:

Charlotte Østergaard ...

Charlotte:

... Charlotte Østergaard. Jeg laver KUV om *Dialogen med Materialet - om fysikalitet i designprocessen*.

Ralf:

Ja? (Alle ler)

(*Til Signe*) Og hvem er du?

Signe:

Signe Allerup, KUV-producent.

Ralf:

Og jeg er Ralf Richardt Strøbech, KUV-ansvarlig på Den Danske Scenekunsthøjskole. Vi har inviteret Charlotte til at tale med os om *Proces og Projektbevægelser* inden for KUV, for det er vi rigtig interesserede i. Og vi er ekstra særligt interesserede i det, fordi der er en årbog, som KUV-netværket laver ...

Charlotte:

Okay...

Ralf:

... som vi har nogle bidrag til. Jeg ved ikke helt præcis, hvordan og hvorledes vi kommer til at bruge det her, om overhovedet eller hvordan. Men i hvert tilfælde så kunne vi godt tænke os at have fokus på processer og projekter, snarere end på færdiggjorte produkter. Når man er færdig med et projekt, så performer man også en større færdighedsgrad og en større formålsrettethed, end der egentlig var tilfældet, mens man var i processen.

Charlotte:

Ja.

Ralf:

Vi har også bidrag fra Lone Baltzer og Marion Reuter, som også er procesorienterede. Vi bruger nogle citater fra det her interview også, eller måske transskriberer jeg nogle lidt længere bidder. Vi må lige se på det, for vi er begrænset på pladsen. Men det er i hvert tilfælde det, der er anledningen...

Charlotte:

Ja, men det er jo meget fedt at prøve det her format, og så se lidt nærmere på, hvad man selv tænker. Eller på noget nyt (alle ler).

Ralf:

Forud for samtalen så sendte jeg dig et spørgsmål: Kan du beskrive tre momenter, hvor dit projekt har bevæget sig? Hvis du kunne starte med det første, ville det være skønt.

Charlotte:

Ja, det første jeg har lyst til at sige noget om, er en kostumeworkshop, jeg holdt i juni. Jeg havde inviteret bredt, både undervisere, studerende og skræddersalen. Det spændende var, at jeg deltog på lige fod med de andre deltagere. Det var en øvelse i, om vi kunne stille os i en mere lige position. Det lykkedes faktisk meget godt. Det blev en fælles øvelse og ikke bare min.

Den første dag var der en bestemt slags samtale om *karakter*, som jeg hører rigtig meget på den her skole. Karakteren er bundet op på et symbol, på det psykologiske aspekt og på en tekst. Men der er jo også en fysikalitet.

De to næste dage begyndte samtalen at forandre sig: Hvad gør det med min fysikalitet, at jeg får noget bestemt på. Workshopen informerede mig rigtig godt om dét. Den bevægede sig fra, at hvis jeg tager det her på, så er jeg den og den, og til at når min krop bliver begrænset eller highlightet på en bestemt måde, så kommer jeg ud over min vane. Og Så kan jeg blive til en anden eller repræsentere noget andet.

Det var interessant at se den bevægelse over de tre dage. Det har gjort

rigtig meget for mig at få den oplevelse sammen med nogle andre, at det ikke bare er en teori oppe i mit hoved. Det bliver konkret.

Ralf:

Hvordan oplever du, at det adskiller sig fra din teori?

Charlotte:

Det adskiller sig måske ikke, men det bliver konkretiseret. Det bliver til bud på, hvordan man kan sætte det i spil. Man får nogle erfaringer med nogle andre mennesker. Så måske især italesættelsen af det, af det processuelle. Vi havde nogle samtaler, som jeg optog. Da jeg lyttede dem igennem, kunne jeg se en forandring i de samtaler, vi har haft.

Signe:

Hvordan afviger det i forhold til din forestillingspraksis? Og hvad er det, som er anderledes end i din undervisning?

Charlotte:

Det er et godt spørgsmål. I min forestillingspraksis er processen mest noget, jeg har med mig selv. Her er den noget, jeg har sammen med de andre. Der kommer en bredde på stemmerne. Det kan godt være, at jeg har dialog med nogen i en forestillingskontekst, men det er en bestemt slags ramme. Her var vi ikke på jagt efter et bestemt mål, der var ikke en forestilling. Det er bare en undersøgelse, vi havde sammen.

Ralf:

Kan vi gå videre til det næste moment? Det kan godt være, vi vender tilbage til nogle af de ting, vi snakker om her. Men så vi lige kan få lidt bredde på det?

Charlotte:

Det kan vi sagtens.

Jeg vil også nævne de tre konferencer, jeg har været på det seneste stykke tid. Det er noget, jeg synes er helt vildt vigtigt og interessant. Der tager jeg nogle af de ting, jeg går og tænker på, og præsenterer dem for nogle andre.

Der er selvfølgelig nogle rammer, man skal skrive sig ind i. Så kigger jeg på paletten. Jeg prøver at komme en vinkel på mit materiale. Hvordan

kan det tale ind i det her? Jeg prøver at udfordre mig selv. Det kan godt være det failer *big time*, og at folk synes, at det er helt vildt mærkeligt. Men det har været helt vildt interessant at stille sig åben. Og så er det vigtigt at høre på, hvad man får af refleksioner tilbage.

Ralf:

Hvordan har det bevæget dit projekt at være til konferencer?

Charlotte:

Der er mange, der har sagt: "Det der laver du vel også med skuespillere"? Og det er helt vildt interessant: hvem er det rent faktisk, man har de her samtaler med? Det er spilleren eller performeren, der er på gulvet, som har fysikaliteten. Hvordan kan man få den samtale med dem tidligere i processen?

Ralf:

Når du har skullet forberede de her abstracts og præsentationer, har det ændret noget ved din egen tænkning? Har selve det at skulle præsentere ændret noget for dig?

Charlotte:

Ja, det gør, at jeg tænker helt vildt meget over, hvad det er, jeg har gang i. Når jeg genlæser de *abstracts*, jeg har fået sendt ind, så tænker jeg, hvordan skal jeg sige noget om det? På den måde opdager jeg mangfoldigheden i, hvordan jeg kan bruge materialet. Hvad der er af blik ned i det, jeg laver. Det påvirker mit projekt, når jeg kan mærke, at jeg er helt og totalt fremme på *beatet*, som her på den seneste conference jeg var på. Det giver lyst til at tage ud og tænke, jeg har fandme noget at sige internationalt. Der er nogen, der synes, at jeg har noget at sige. Det er jo virkelig givende og en motor i en selv.

Ralf:

Så det er faktisk reelt din viden og ikke din kunstneriske praksis som kostumedesigner, der er i fokus.

Charlotte:

Ja, det er min viden, det er ikke min praksis. Det er ikke, at jeg har lavet

x antal forestillinger på x antal venues, det er ligegyldigt. Det er slet ikke det, der er i spil. Det er simpelthen den viden, som jeg har opbygget, og de tanker jeg gør mig om kostumefaget. Det synes jeg faktisk er helt vildt.

Ralf: Så det er faktisk et eksempel, hvor projektet bevæger noget uden for sig selv.

Charlotte:

Ja. Det der med at *bounce* projektet med noget ude i verden. Det er virkelig det, der har gjort, at jeg har tænkt: Gud, jeg har virkelig gang i noget, som ikke bare interesserer mig. Der er helt vildt mange andre, der tænker noget lignende, og som tænker, ej, det glæder jeg mig til at læse noget mere om, når du har skrevet noget. Og jeg tænker, *shit...*!

Ralf:

Så du har fået 100-doblet dine kolleger?

Charlotte:

Fuldstændig! (*De ler*). Og det har kæmpestor betydning, at der er allerede nogen, jeg er begyndt at udveksle med, og jeg tænker bare, at jeg har fundet nogle totalt *homies*, det er jo for vildt!

Ralf:

Må jeg høre om det tredje moment?

Charlotte:

Det tror jeg ikke, jeg er kommet til.

Ralf:

Jeg havde egentlig forestillet mig, at du ville snakke om, at projekter kan gå mange steder hen. Det er jo noget af det, vi to har talt om baseret på din eksperimentfase.

Charlotte:

Der er noget med hele den der tanke om kostumet, noget med den kollektive proces i det. Hvem der er med i kollektivet. Det kan være helt

fysisk, hvem der har kostumerne på. Men det kan også være hvem, man har hvilke samtaler med.

Det er helt tydeligt, at hvis vi har det klassiske teater, så har vi også bestemte slags samtaler med nogle bestemte mennesker. Hvorfor er det på den måde?

Nogle gange tænker jeg, det var da satans, hvorfor har jeg samtaler med dem, og ikke med dem? Det kan jeg mærke undrer mig. Måske var det de andre, der ville sige noget, hvor jeg blev helt vildt overrasket eller helt vildt vred på en helt ny måde.

Jeg har også lavet interviews med forskellige folk. Det er, som om de taler ind i en helt bestemt virkelighed. Og der er så mange forskellige slags virkeligheder, man kan se kollektivt på. Jeg tænker på, hvordan er det hierarkisk. Der er noget i det. Hvad er det for et hierarki? Der er mange, der siger: "Jeg havde en samtale med dem, men jeg fik min vilje i sidste ende". Så tænker jeg, at det er alligevel også super interessant.

Ralf:

Ja?

Charlotte:

Så har det jo ikke en skid med kollektivet at gøre, så er det bare noget, jeg har bestemt. Det reflekterer tilbage på designprocessen. Det er faktisk noget af det, jeg har talt om på konferencerne, spørgsmålet: hvad sker der, hvis "*I decide*" eller hvis "*I invite*"?

Det er to fuldstændigt forskellige perspektiver i en arbejdsproces.

Ralf:

Det stiller vel også forskellige krav til dig som professionel at være en, der *decider* eller en, der *inviter*?

Kan du knytte nogle ord til det?

Charlotte:

Ja, i virkeligheden er det et etisk spørgsmål.

Hvis jeg *decider*, så er det sådan set besluttet, og så kan du hoppe og skrige og sige, hvad du vil, jeg er ligeglad. Hvis jeg skal sætte det på den yderste grænse, så er jeg diktatoren.

Og hvis jeg inviterer dig – hvis jeg VIRKELIG gør det – så skal jeg også

være virkelig rummelig, fordi jeg får nogle helt andre informationer, end jeg troede, jeg ville have. Og det, synes jeg, er super interessant, for hvordan er det, vi kan stille os med vores faglighed og alligevel være rummelige overfor, at folk ser noget andet, end man selv ser gør? Eller taler på en anden måde end man selv gør? Og hvordan kan vi mødes i det på en spændende måde? Og hvordan kan man også sætte rammerne op for det? Hvordan laver man en undersøgelse? Hvordan inviterer man til en refleksion? Hvordan gør man det?

Jeg kan mærke, at der også er en hel masse der, jeg bliver mere og mere nysgerrig på.

Ralf:

Du har jo allerede en egentlig researchpraksis. Det kan man jo tydeligt høre, når man snakker med dig.

Du ved godt, hvordan man researcher og skriver et abstract og holder et oplæg.

Charlotte:

Ja, det med at sende et abstrakt ud, det er med til, at man får kigget ned i sit projekt og tænkt, hvad er det, jeg har genereret lige nu af viden? Nu hedder det "*Migration og Stasis*", hvad kan jeg byde ind med her, når jeg kigger på det med den brille? Det er jo super interessant, for det åbner endnu mere for, hvordan man kan se på sit projekt og for, hvad man kan gå videre med.

Signe:

Så du møder mennesker på konferencer, som åbner dit projekt mere og mere. Og så kommer institutionen, som jo er os, og siger, nu vil vi gerne have du lukker lidt ned igen, så vi kan få suget noget viden ud af dig (*de ler*). Hvad tænker du om det?

Du har jo tidligere oplevet, at nu skulle du lave en visning, og nu skulle du lave en fremlæggelse.

Charlotte:

Man kan lige så godt tænke: "Nu er det, hvor det er. Og så må I få det, der er, i forhold til formatet". Jeg kan ikke nå hele vejen rundt, så hvad er

i fokus? Så selvfølgelig vil institutionen have noget, og det synes jeg også er en forpligtigelse, man har.

Signe:

For den visning du kommer til at lave til januar, den kommer så til at handle om en ansøgning, du lavede for halvandet år siden.

Charlotte:

Ja, men det er jo også interessant at kigge på den. Jeg læser den faktisk en gang imellem. Jeg kunne jo bare svare på den. Så kom der dén og 47 bobler ud fra den. Det er da mega fedt og måske meget sjovt at dele. Men det er også en proces, hvordan man skal afrapportere, og tør man at gøre det på en måde, så man også udfordrer sig selv.

Ralf:

I virkeligheden synes jeg, at det andet perspektiv er mere interessant, at man har en researchpraksis, og så kigger man på den gennem en række vinduer. Nogle er projektpræsentationer, og nogle er konferencer, og nogle er visninger og nogle er udstillinger. Det er vel i virkeligheden en meget frugtbar måde at se det på. Det er også den måde, jeg hører dig tale om det på. På den måde bliver man heller ikke færdig. Du italesætter jo heller ikke på nogen måde den fremlæggelse, du skal have i januar, som en afslutning.

Charlotte:

Nej, jeg tænker, at jeg har SÅ meget gang i noget, som skal fortsætte, om det så bliver KUV eller hvad, så har det her i hvert tilfælde gjort, at jeg tænker nogle andre ting. Det er den her fordybelse, og det er jo en gave.

Ralf:

Der er en anden ting, jeg har tænkt på, som er lidt spøjst med din kostumepraksis og din researchpraksis.

(De ler).

De eksperimenter, der har dannet grundlag for din researchpraksis, de er blevet til en ny kunstnerisk praksis. Nogle af de performative eksperimenter, som du har lavet, er jo selvstændigt og uden om refleksionen og conference-cirkulationen blevet til nye værkskabelser alligevel.

Kan du ikke lige prøve at sige noget om det?

Charlotte:

Jo, jeg synes jo, at det er virkelig guddommeligt, fordi det påvirker ens egen praksis. Man er tvunget til at skulle reflektere over det på en anden måde, fordi man skal dele det med andre. Når jeg sidder og arbejder alene på mit værksted, så kan jeg bare præsentere værket. Så kan I sige, hvad I vil om det, det kan sådan set være lige meget. I kan lide det eller lade være, det repræsenterer bla bla bla (*de Ier*), eller, jeg synes ingenting, I kom ikke forbi, I så det ikke,...

Ralf:

..., vi kunne ikke den dag,...

Charlotte:

... men når man så begynder at opdage, hvad sker der, når man er i dialog med andre i samtalen. Når man reflekterer over noget. Så opstår der nye tankesæt. Og måske også nogle andre måder at arbejde på, man ikke har prøvet før, som jo så påvirker den praksis, man har. Og det er jo sådan set meget fedt.

Ralf:

Vi er altid på udkig efter måder at kollektivisere KUV-viden på, fordi vi har haft en tradition, hvor præsentationerne blev meget *artist talk*-agtige, og ikke reelt delte viden, der var brugbar for andre. Har du nogen tips? Kan du prøve at hjælpe os lidt med at brainstorme på nogle ideer?

Charlotte:

Jeg synes, det interessante er, at man reflekterer med sin egen faglighed ind i det, man hører. Selvom det ikke er en, der arbejder med kostume: *"set fra mit felt, så kunne jeg se, at det du tænker, det kunne man omsætte sådan ovre i mit felt", eller "det her forstår jeg faktisk ikke helt, jeg forstår måske noget helt andet"*.

Men det kommer også an på, om folk er vant til at gøre det. Og jeg kan også mærke, at det stadigvæk er noget, som jeg øver mig på, når jeg er afsted.

Hvordan er det, at jeg selv aktivt giver feedback. Hvis der er færre, så føler

jeg mig også forpligtet til at byde ind. Jeg synes, der er en generøsitet i at opleve, når der er flere på spil. Jeg ved det faktisk ikke.

Måske er det nogle gange lidt svært, og vi er stadig på øvebanen? Måske har det stadig ikke fundet sin form?

Ralf:

Det handler jo nok rigtig meget om at blive i usikkerheden i stedet for at lande i afgørelsen. Der er jo rigtig mange scenekunstprocesser, som handler om at træffe afgørelser. Og det er jo en fuldstændig anden ting. Bare det du siger *"set fra min faglighed forstår jeg det sådan og sådan"*, det ville folk faktisk aldrig sige.

Charlotte:

Det var det, jeg syntes var interessant i Beograd. Der var en mand, der sagde: *"set fra min faglighed ser jeg sådan på det her projekt, så hvorfor gør du ikke sådan her"*? Først blev jeg helt paf, men så tænkte jeg, hold da op, hvor guddommeligt, for det var jo faktisk enormt generøst, for det var set fra et helt andet perspektiv, som åbnede mit blik for nogle andre potentialer. Og det tænkte jeg var super interessant. Så det er også en peer-samtale.

Ralf:

Vi skal til at lukke ned, har du noget her på falderebet, du vil nævne?

Charlotte:

Nej, jeg synes bare, det er fedt at lave. Der er noget fantastisk ved at have en dialog med sin egen faglighed. Det udvikler ens tænkning, og det gør også noget ved, hvordan man går ind i et undervisningsrum. Det synes jeg faktisk er enormt befordrende.

Signe:

Tak for det, Charlotte!

Ralf:

Ja, tak.

Charlotte:

Ja, selv tak, i lige måde.



Lone Baltzer

Essence, expression, e/motion

– at stå midt i en undersøgelsesproces

Kunstnerisk udviklingsvirksomhed var *Rummet med den aflåste dør*. Jeg var hidtil gået forbi den og havde aldrig turdet åbne den. Jeg tænkte, at det at beskæftige sig med kunstnerisk udviklingsvirksomhed var noget, andre gjorde, alt imens jeg passede mit eget velkendte, behagelige og genkendelige rum. I skrivende stund er jeg *smack dab in the middle* af en proces.

*Det øjeblik i min proces, som uundgåeligt næres
af udfordringer, modstand og tvivl.*

Jeg er en måned fra min undersøgelsespræsentation. Spændt og fortravlet. Fyldt med tanker og anelser. I gang med begrebsafklaringer, metodebeskrivelser og dataanalyser og midt i skabelsen af struktur, håndtering af grafik og bearbejdelsen af den indhentede viden. Samtidig med at jeg mærker og gennemlytter, bearbejder og behandler, vurderer og afprøver musikken, som det hele handler om og drejer sig omkring. Om kort tid skal det hele ende ud i et scenekunstnerisk værk og eksperiment, som skal afspejle min første undersøgelsesperiode.

Jeg har låst døren op, og jeg har nu mindst to rum!

KUV-rummet har vist sig at være et rum med 1000 andre rum, blandt andet det velkendte rum med åben dobbeltdør, hvori mit kunstneriske fundament og min dyrebare faglige platform bor. Jeg troede egentlig, at jeg befandt mig bedst i den velkendte

etværelseslejlighed, jeg hidtil har været i. Men noget i mig fortæller mig, at jeg faktisk befinder mig endnu bedre i den skyskraber, hvor jeg ikke kender koden til alle låsene på dørene. Den er besynderlig dragende og synes uendelig høj.

Jeg er Lone Strandsbjerg Baltzer, og jeg har siden 2012 været studieansvarlig på Den Danske Scenekunstscole, Uddannelsen i musical, hvor jeg derudover underviser i sang og præsentation. Jeg er uddannet sanger og sangunderviser fra Complete Vocal Institute i København i 2005 med re-autorisation i 2008, 2015 og 2018. Jeg har gennem de sidste 16 år arbejdet både nationalt og internationalt med studerende på højeste niveau samt med professionelt udøvende rytmiske sangere/ artister i Danmark.

Jeg har arbejdet på et utal af forestillinger i Danmark som musicalperformer, og jeg har optrådt som koncertsolist med symfoniorkestre, bigbands og været med i diverse shows på både tv og teatre. Derudover holder jeg foredrag for øre-næse-hals-læger og audiologopæder på landets sygehuse og laver kurser og oplæg i Complete Vocal Technique på konferencer verden over, senest på NYU Steinhardt, Music and Performing Arts professions.

Jeg har deltaget i udviklingen af nye visuelle crossover koncertprojekter med landets symfoniorkestre samt fungeret som vocalcoach på op imod 35 professionelle musicals og tv-shows.

KUV har åbnet for en ny mulighed for indsigt og udvikling.

Muligheden for tid.

Tid til at dykke ned og bruge nødvendige kræfter på at dissekere og undersøge. Tid og ressourcer til at fordybe sig og skabe viden og gøre mig overvejelser om de kreative processer, som altid har fascineret mig. Tid til at stille indgående spørgsmål om vejene ind til kreativiteten. Tid til at fare vild, finde tilbage, finde nyt, finde rundt og finde nye måder.

FRA FLAD TIL FIN TIL FANTASTISK

En væsentlig baggrund for min undersøgelse er, at jeg igennem de sidste 20 års arbejde med scenekunsten har oplevet en u hensigtsmæssig og manglende stillingtagen til det materiale, der arbejdes med, ikke mindst når det kommer til materialets oprindelse, og et udeblivende fokus på det dybere researcharbejde i forhold til det materiale, der skal formidles videre til et publikum.

Det sker ikke, fordi vi som scenekunstnere ikke vil, men muligvis fordi vi ikke helt kender den proces, det givne materiale har brug for. Og fordi tiden altid vil være en faktor. Tid er penge, og penge er der ikke mange af.

En ting, jeg har oplevet flere gange, er, at nyfortolkninger, især af originalt sangmateriale, til tider ikke synes helt forløst. Min oplevelse er, i dialog med kollegaer og samarbejdspartnere, at det er udfordrende at sætte præcise faglige fingre på, hvorfor det IKKE fungerer, og at kritikken nogle gange skydes i mange retninger uden egentlig specifik faglig viden bag.

Selvfølgelig har jeg også oplevet at gå fra koncerter eller forestillinger med en oplevelse, som var fin. Min tanke har så været, at det måske kunne have løftet sig endnu mere, fra en *fin* til en *fantastisk* oplevelse, hvis grundarbejdet havde været større og mere funderet i kunstnerisk faglig viden, indsigt og bevidst og grundig research.

En lige så stor drivkraft til at undersøge dette felt er oplevelsen af den diametralt modsatte slags. Jeg har mærket at blive blæst omkuld, at få kuldegysninger, at blive rykket rundt indeni, at blive overvældet, at blive blæst bagover og at blive glædeligt overrasket. Oplevet at det hele faldt i hak og forløste sig – forløste publikum.

Den slags oplevelser, hvor bredbåndsforbindelsen var pivåben.

Derfor vil jeg med min undersøgelse gøre et forsøg på at styrke og udvide min egen viden og kunstneriske kompetencer på dette område.

Hvad er det, der kan gøre den flade oplevelse til den fantastiske oplevelse?

Er der noget, vi ikke ved? Er der noget i researchfasen og fortolkningsprocessen, vi burde dykke længere ned i?
Starter vi mon det rigtige sted? Tanker som disse har skabt en forpligtigelse til at dykke længere ned og længere ind.

PROJEKTET

KUV-projektet tager udgangspunkt i populærmusikken, og hvordan vi som performere/sangere kan give nyt liv til en fortolkning uden at miste originalsangens emotionelle essens.

Via forskellige praktiske og researchmæssige metoder har jeg undersøgt processer, hvorpå en dybere kunstnerisk faglighed og veje ind til nyskabens rum kan tage afsæt.

Jeg har skabt praktiske procesorienterede eksperimenter med henblik på at skabe og oparbejde større faglig og kunstnerisk bevidsthed, og jeg har gjort brug af kvantitative undersøgelser. Det praktiske og eksperimenterende arbejde har også haft til hensigt at skabe en dybere forankret teknisk metode til afkodning af et givent originalnummer. Alt dette samtidig med, at man **ikke** mister den emotionelle essens fra originalen.

I arbejdet med at forstå nyskabens arbejder jeg med udvalgte musikalske og udtryksmæssige virkemidler, og samtidig har jeg prøvet at have øje for balancen i skabelsen af den gode nyfortolkning.

Hvornår bliver det blot en dårlig kopi?

Hvornår bliver det til en fantastisk nyfortolkning?

Er der en grænse for, hvor meget vi kan ændre og modellere uden at miste den emotionelle essens?

Er der virkemidler, som vi i første omgang mener er brugbare, men som senere viser sig at være forhindrende?

FRA TANKEN OM ESSENS TIL PRAKTISK BRUG AF BEGREBET EMOTIONEL ESSENS

For at komme længere ned og længere ind, har jeg begrebet essens i tankerne.

Jeg vil undersøge, om dette er en vej at gå: At dykke ned og finde essensen af et nummer.

I så fald skal jeg først forsøge at afdække begrebet og forståelsen i forhold til et nummer.

Mange steder står essensbegrebet forklaret således:

"Det sande, det virkelige og det væsentlige ved en ting."

Dette fører selvfølgelig til spørgsmålet: Hvad er så det sande, det virkelige og det væsentlige ved et nummer?

Resultatet er et kaos af subjektive svar. I den dialogbaserede og processuelle snak om essens stiller jeg et hav af spørgsmål såsom: Er essensen intentionen med nummeret? Betydningen af nummeret? Teksten? Melodien? Idéen? Kunstneren? Klangen? Lyden? Noden?

Flytter essens sig over tid, mellem generationer og mellem forståelser? Hvordan kan vi bruge begrebet? Er det for bredt, for subjektivt, for specifikt, for løst, for tolkeligt, for ingenting, for alting?

Ja, vi kan bruge det.

Blot spørgsmålene åbner op for en masse spørgsmål til et givent nummer, som producerer viden tilbage til os som sangere. Vi skal blot lære at være bevidste om, hvorfor vi spørger, og hvilken viden vi vil hente. For hvad siger teksten? Hvad er mon idéen bag nummeret? Hvad gør klangen ved mig? Hvorfor er noden skrevet således?

Denne tilgang til et nummer er bestemt ikke ny eller revolutionerende, og derfor havde jeg en fornemmelse af at skulle længere ind bagved. Jeg ville ind til:

Emotionen INDEN idéen, noden og teksten.

Tanken og snakken om essens og vejen ind til begrebet emotionel essens opstod altså ud af en *dialog* om begrebet essens. Det åbnede op for et eksisterende forskningsområde, der vedrører emotioner og følelser, hvilket var mig yderst interessant.

For at få en platform at stå på, for at tilegne mig en dybere forståelse af menneskets emotioner og følelser, og for at forstå forskellen mellem disse begreber blev forskningsbaseret tilegnelse af viden en nødvendighed. Forskningen i emotioner og følelser er områder, hvor et utal af teorier er blevet fremlagt igennem årenes løb, og hvor kapaciteter inden for neurovidenskab, psykologi og filosofi til stadighed er højlydt uenige.

To bøger greb min opmærksomhed og læselyst. Den ene var *Musik på hjernen* af musiker og hjerneforsker Peter Vuust. Den handler kort sagt om, hvad der sker i hjernen, når vi udøver eller lytter til musik, og hvordan vi bliver påvirket følelsesmæssigt og kropsligt. Den anden var *The Feeling of What Happens* af den portugisisk-amerikanske hjerneforsker og professor i neurovidenskab, psykologi og filosofi Antonio Damasio. Den er en klassiker inden for neurovidenskaben.

I denne bog forklarer Damasio dybdegående om at:

bevidstheden er følelsen af, hvad der sker i kroppen – altså emotionerne.

At vores hjerne mærker kroppens reaktion på verden og reagerer på den oplevelse.

Disse to bøger har givet mig et vigtigt og nødvendigt fundament for overhovedet at gå i gang med og legitimere min undersøgelse.

EMOTIONEL ESSENS

For at arbejde med emotionel essens skal vi forsøge at forstå en smule om emotioner og følelser.

Emotioner og følelser kan defineres som værende to sider af samme sag, som har tråde ind i hinanden.

Man kan sammenligne det med en mønt. På den ene side er emotionerne

og på den anden er følelserne. De hænger sammen, støder op til hinanden, omend de er forskellige.

I min undersøgelse tager vi udgangspunkt i at:

Emotioner er energi i bevægelse ("Energy in motion"- derfor ordet E-Motion).

Emotion er en fysiologisk proces.

At en følelse aktiveres af en emotion, og

at en følelse er bevidstheden om emotionen.

Følelserne, som ligger i forlængelse af en emotion, skal være den bevidste motor og samarbejdspartner med fordybelsen, fortolkningen eller skabelsen af ny kunst. Emotionerne er med os hele tiden. Lad os derfor starte med vores emotioner og følelser, når vi tager fat i en sang. En egenskab, som vi mennesker ad åre og gennem evolutionen har udviklet, er viden, indsigt og evne til at gå metodisk til værks. Men dette arbejde og dette videnslag lægger vi efter emotionerne og følelserne.

EMOTION AND FEELING WHEEL

Der findes mange forskellige grafiske modeller af emotioner og følelser alt efter, hvordan de skal bruges, og hvordan den teoretiske opfattelse af disse er. Jeg valgte at bruge "Emotion and Feeling wheel" som min/ vores arbejdsmodel. Den er ikke perfekt, men for os var den brugbar (for et billede af modellen: se [her](#))

I modellen kan man se, hvordan emotioner hænger sammen i emotionskategorier. Vi kan i processen med musik anvende den til at blive bevidst om og konkrete på, hvor et nummer befinder sig emotionelt, og hvor sangeren selv er emotionelt. Dette blev en arbejdsmetode, jeg fandt mere og mere vigtig og bevidsthedsudvidende i undersøgelsesprocessen. Det blev en metode, som førte til kompetenceudvidelse i emotionel genkendelse og emotionel selvtilsidesættelse.

I arbejdet med nogle specifikt udvalgte numre valgte vi, at emotionel essens skulle begrænses til 5 emotions- eller følelsesbeskrivende ord; de ord, som for os alle 8 i rummet var tungest vægtede. Ordene skulle vælges fra vores Emotion and Feeling wheel.

RESEARCH OG GENNEMBEARBEJDNING

– VI SKAL VIDE, HVAD VI TOLKER PÅ!

A1: Gennemlytning og nedskrivning af EE

A2: Gennemlytning og nedskrivning af EE

A3: Gennemlytning og se evt. musikvideo. Nedskrivning af EE

B: Research og gennembearbejdning:

Musikhistorie

Genre

Kunstner

Komponist

Teksten

Melodien

Akkompagnement

Arrangement

Lyd

Klang

Lyt evt. til andre fortolkninger

Prøv nummeret på egen krop (dans det, syng det)

Intentionen

Betydningen

Musikken kontra teksten

Søg viden fra flere medier.

Alle værktøjer tages i brug

A4: Gennemlytning og nedskrivning af EE (nu med alt opsamlet viden fra A1-B)

Observér: Har EE flyttet sig?

A5: Endelig nedskrivning af EE.

* EE=Emotionel essens

Ovenfor ses vores første oversigt over den metode, vi har arbejdet ud fra, efter gennemgang af andre veje rundt og flere mislykkedes forsøg. Vi erfarede efter mange forsøg, at det var godt at vente med det visuelle, især virkede 80'ernes MTV-musikvideoer forstyrrende i forsøget på at finde ind til den emotionelle essens. Vi valgte derfor først at måtte se musikvideoer ved punkt 3.

Til gengæld erfarede vi, at musikvideoer fra 00'erne og til nu på mange måde understøtter og løfter det, vi forstår ved den emotionelle essens og nummeret som helhed på en helt anden måde end tidligere.

DET KOLDE OG DET VARME / DATA OG EMOTIONER

Den anden vej ind i undersøgelsen af et originalnummers emotionelle essens var udarbejdelsen af surveys. Jeg udarbejdede blandt andet et kvantitativt spørgeskema, hvoraf jeg udtrak en omfattende og bred analyse af tilfældige respondents oplevelse af en sangs emotionelle essens.

I undersøgelsen spurgte vi ind til, hvordan respondenterne opfatter 3 originale numre. Spørgeskemaet kom til at rumme sange fra forskellige genre og tidsperioder, og formålet var blandt andet at give os større viden om, hvorvidt folk fra forskellige aldersgrupper oplever og mærker den samme emotionelle essens, eller om den emotionelle essens ændres med tid og alder, genre, baggrund og sted. Jeg udarbejdede ydermere et spørgeskema til et mere specifikt udvalg af fagrelevante personer, som arbejder med scenekunst på et professionelt niveau. Formålet med undersøgelsen var det samme i de to sæt spørgeskemaer, men jeg ønskede at undersøge, om den emotionelle essens opfattes anderledes af folk, som ikke arbejder med musik til daglig.

De 3 numre som respondenterne skulle gennemlytte, var "Let It Be" af The Beatles, "Hello" af Adele og "Signed, Sealed, Delivered" af Stevie Wonder.

Vi valgte at spørge ind til kun 3 numre for både at kunne få et reelt sammenligningsgrundlag og for at få flest mulige respondenter.

Jeg modtog i alt 87 besvarelser fordelt nogenlunde ligeligt på de to grupper. Respondenterne var i alderen 14 år til 92 år, og besvarelserne var jævnt fordelt ud over hele landet.

En overvægt af respondenterne skrev, at de sad ned, var alene i rummet og i deres eget hjem, imens de besvarede spørgeskemaet.

Besvareelserne fra de 2 surveys samt besvareelserne fra arbejdet med de studerende var stort set enslydende, hvilket var både overraskende og på samme tid rart konsoliderende.



Hjemmearbejde i sofaen med mange skønne besvarelser, som skulle udredes og analyseres. En opgave jeg ikke tænkte tog lang tid, men som endte med at fylde en hel del. Det tager tid at finde ud af, hvad der ligger bag ordene og procentmålingerne. Mange kopper kaffe senere...

Ud af alle de mulige emotions-og følelsesbeskrivende ord valgte alle med 95 % nøjagtighed de samme ord i arbejdet med at finde den emotionelle essens. De sidste 5 % valgte andre ord fra samme emotionelle kategori, altså ord, som kunne føres ind til den inderste cirkel, hvor grundemotionerne befinder sig.

Vi kan observere, at musikken er emotionernes og følelsernes sprog. Den virker umiddelbart og universelt. På kryds og tværs af faglighed, alder og sted.

DOGMEREGLERNE

Der opstod hurtigt et behov for en tydelig definition af, hvilke slags musiknumre, vi skulle beskæftige os med. Lysten og behovet for at lave nogle klare dogmeregler for udvælgelse af numre blev tydelig.

Vi gennemgik grundigt forskellige kategorier af musik og udfærdigede derefter et sæt dogmeregler at arbejde ud fra. Vi mente, at dette ville kunne skærpe muligheden for at drage paralleller på forhånd til hinandens arbejde og i forhold til spørgeskemaerne.

Nummeret skal hænge uløseligt sammen med sangeren.

Komponist og sanger skal være den/de samme.

Det kan både være en solist og et band.

Begge køn skal være repræsenteret.

Internationale hits (kan også være danske kunstnere på engelsk).

Vi skal alle otte anerkende og genkende nummeret.

MONOLYTNING OVER TID

Mange timers undersøgelser og samtaler om arbejdet med begrebet emotionel essens samt researcharbejde i forhold til originale numre førte til en tanke om tidens indvirkning på lytningen, og på om den subjektive emotionelle tilstand og kontekst ville få indflydelse på vores individuelle perception af nummeret.

Det, jeg i første omgang satte mig for at undersøge, var, om den emotionelle essens ville ændre sig fra første til sidste lytning. Til denne undersøgelse inddrog jeg igen syv studerende. I dette samarbejde udarbejdede vi en procesmodel, som sikrede, at alle arbejdede på samme måde.

Reglerne for den 14 dages periode, hvori monolytningen skulle foregå, blev således:

Model til metodeafprøvning:

- Alle vælger ét specifikt nummer at lytte til gennem fjorten dage ud fra undersøgelsens dogmeregler.
- 4 x koncentreret lytning pr. dag.
- Vi gør udelukkende brug af ordene fra emotions- og følelseshjulet.
- Vi nedskriver 3 emotions- og følelsesbeskrivende ord.
- I tilgangen til nummeret bruger alle deltagere sætningen: "Nummer,

hvad vil du? Og dernæst *”Nummer, hvad vil du med mig?”* Vi valgte disse spørgsmål i modsætning til *”Hvad synes jeg?”* og *”Hvad mener jeg?”*, som er spørgsmål, som ikke starter i materialet, men som har et mere indadvendt og dømmende udgangspunkt.

- Efter 1. lytning: Nedskriv emotionel essens.
- Efter 4. lytning: Nedskriv emotionel essens.
- På dag otte startes researcharbejdet for at se, om det ændrer opfattelsen af den emotionelle essens.

Vi valgte sange lige fra Lady Gagas *”Million Reasons”*, Mister Misters *”Broken Wings”* og Joni Mitchells *”Both sides now”*.

Vi ville observere, hvad der skete med vores opfattelse af sangen, og hvorfor og hvordan det skete. Vi ville se om (og hvorfor) den emotionelle essens flyttede sig. Vi ville se på den subjektive omstændighed og kontekst, og vi ville stille spørgsmål til, hvad der hører til sangeren, der skal tilegne sig sangen, og hvad der hører til sangen selv.

Efter de 14 dage mødtes vi igen og observerede, at nogle emotionsbeskrivende ord ændrede sig undervejs for et par stykker af deltagerne. De fandt tilbage til den først observerede emotionelle essens inden dag 14. Efter dialogbaseret analyse og gennemgang af vores dagbøger kunne vi danne et billede af, at når den emotionelle essens ændrede sig, var det fordi den enkelte person var personligt emotionel over andre ting. Det kunne være stress over noget andet i livet, indvirkningen fra en dum telefonsamtale, skænderi med kæresten, dårlig søvn i et par dage og så videre. Vi opdagede, at når personen var i en form for neutral tilstand igen og repeterende spurgte nummeret *”Hvad vil du med mig?”* og *”Hvad vil du?”*, kom vi tilbage til de først observerede emotionsbeskrivende ord.

En anden observation var, at oplevelsen af en emotion eller følelse kunne vokse sig større eller mindre alt efter egen personlig kontekst. *”Glad”* kunne ændre sig til *”lykkelig”* og omvendt. *”Vrede”* kunne ændre sig til *”ophidset”* og til *”irritabel”* og tilbage igen. Igen havde det noget at gøre med personens egen kontekst og sindstilstand, det blev tydeligt, da vi fik afdækket det igennem samtaler.

Fra denne øvelse konkluderede vi, at hvis vi separerer personen og musiknummeret, så vil musiknummerets emotionelle essens egentlig ikke rykke sig særligt. Det er mennesket, som rykker sig emotionelt, og derfor kan opfatte og mærke et nummer kraftigere eller svagere. Der var ingen radikale ændringer, blot små variationer i de emotionsbeskrivende ords intensitet.

Denne konklusion blev en stor del af vores bevidsthed i det videre forløb. En bevidsthed, som vi mente ville kunne styrke vores udgangspunkt for at arbejde bedre, mere fagligt og på materialets præmisser.

Vi observerede også, at nogle af numrene gav os forskellige udfordringer og tilgange.

Tilstandsbeskrivende numre, som åbnede med det, jeg vil beskrive som *ufuldendte stier*, hvori lytteren har stor frihed til at lægge egne emotioner, minder og billeder, krævede længere tid i emotionsgenkaldelses- og researchfasen.

Her var udfordringen at forblive fokuseret på nummeret i længere tid og at være opmærksom på, hvad der hørte til sangerens egen emotionelle verden, og hvad der hørte til nummerets. Det var til gengæld også de numre, som gav størst inspiration til fortolkning for alle deltagere, måske fordi vi umiddelbart kunne personificere det, spejle os i det, fordi sangen stod åben for os.

Her var vi omkring numre som *"Both Sides Now"* af Joni Mitchell, *"Fix You"* af Coldplay, *"Kiss from a Rose"* af Seal og *"Broken Wings"* af Mister Mister.

Andre numre blev hurtigere aflæst i researchfasen og føltes knap så frie. Her kan Lady Gagas *"Million Reasons"* nævnes. Den flyttede sig ikke i researchfasen. Lagene blev hurtigt fundet, og jeg mærkede en følelse af at være uinspireret og låst i tanken om at skulle fortolke det. Man ville uden tvivl kunne lave en nyfortolkning af nummeret, men på grund af de lidt mere lukkede porte var det en udfordring. På den anden side var nummeret meget nemt at tage fat om og uddrage emotionel essens af, der var ikke så meget at rafle om.

I vores branche kan vi ofte stå med materiale, som ikke umiddelbart inspirerer. Her er vores opgave at lede, løfte, dreje og vende det rundt, indtil vi finder inspirationen og stjerne ind, for derefter at kunne tage det på os og give det nyt liv.

Har undersøgelsen en relevans og afsmittende effekt?

Umiddelbart tør jeg godt ranke ryggen og ytre et ja.

Mit eget perspektiv er udvidet og vil forhåbentlig motivere og inspirere kollegaer, studerende og folk i branchen. Måske vil andre sågar prøve at arbejde med begrebet og metoderne.

Jeg ser frem til den videre KUV-proces, som for mig byder på samarbejde med Thomas Terkildsen.

Thomas er Msc. Psych. med specialisering i neuropsykologi og forskning. Thomas er Lab Manager og videnskabelig medarbejder på Institut for Psykologi ved Københavns Universitet. Vi vil lave et pilot-laboratoriumforsøg ud fra de 3 numre, jeg brugte i mine spørgeskemaer. Vi vil undersøge, om vi kan finde *evidens, valens, arousal og specificering*. Dermed sætter jeg mig selv, min krop og min hjerne i spil. Kan vi, via laboratorievejens målinger, afkode hvilken emotion, der bevæger sig i mig ved lytning af et specifikt nummer?

Men i dette øjeblik

må jeg have fokus på bolden. Der venter en undersøgelsespræsentation, en installation og et værk den 21. december. Indtil da har dét mit fokus. Listen over, hvad der kommer til at ske i næste refleksionsperiode, er lang. Jeg kigger på den, når den tid er inde. NU er tiden til den gode fordybelse, som jeg så kraftigt opfordrer til i det faglige arbejde.

Emotioner og følelser er noget, alle mennesker rummer.

Med større bevidsthed om, hvordan disse teoretisk formodes at hænge sammen, og hvor de adskiller sig, og med forskningsbaseret indsigt i hvordan krop og hjerne fungerer som bevægelsen ind til en skabelse eller idé, kan vi opnå større kunstnerisk faglighed, styrke og inspiration til at dykke ned i et givent materiale, for derefter at tage det på os og skabe nyt til videregivelse til et publikum.

Det uanset om det drejer sig om et trin, en tekst eller et musiknummer.

Fra emotionernes bevægelse starter det hele.

Mon vi med den bevidsthed og viden kan gå fra flad til fantastisk?

LITTERATUR

Musik på hjernen

Af musiker og hjerneforsker Peter Vuust

The Feeling of What Happens

Af den portugisisk-amerikanske hjerneforsker og professor i neurovidenskab, psykologi og filosofi Antonio R. Damasio

Vores musikalske hjerne

Af overlæge og Dr. Med. Lars Heslet

Emotional intelligens

af Eva Meldal Foged (Speciale ved Institut for Psykologi, Københavns Universitet)

DOKUMENTAR/INTERVIEW/FILM

James Taylor

Lady Gaga

Amy Winehouse

Joni Mitchell

Carol King

George Michael

Michael Jackson

Bohemian Rhapsody

FOREDRAG

Det sansende menneske – v. Peter A.G.

"Kunst skal først og fremmest sanses og opleves. Forståelsen kommer i anden række."

REFLEKSIONSPARTNERE

Susanne Hjelm Pedersen

Ralf Richardt Strøbech

REFLEKSION OG SAMARBEJDE (opstart august 2018)

Anden årgang ved DDSKS, uddannelsen i musical

Emil, Conny, Laura, Vibeke, Oliver, Simon og Markus

FAGLIG SPARRING (koncerten)

Martin Konge

Ulla Ankerstjerne

Helle Hansen

Andreas Gundal

Per Toft Lehmann

INTERVIEW OG SAMTALE

Line Rafn

Sheri Sanders

Thomas Terkildsen

TEKNISK HJÆLP

Mikal Larsen

Ole Andersen

Marion Reuter

Autofictional assemblage monologue of The Monster- Headed Carousel Machine

- Collecting, Sampling and Recycling as an artistic practice for artistic research

In the *autofictional assemblage monologue* I play with my artistic research experiences in form of contextualizing and reflecting on the experimental interaction between different co-players: Recollection/Time/ Talks/Collaborators/ Thoughts/ Writings/Reading/ / Relations/ Perception-attentions.

During this autofictional debate I investigate my own artistic method: The Monster-Headed Carousel Machine.

It is an attempt to make my artistic practice and the emergence of The Monster-Headed Carousel Machine's production-process vivid, visible and comprehensible.

It is a sampling of my own writings and talks with:

Stefanie Lorey, Martina Ruhsam, Pauliina Hulkko, Eduard Erne, Marcus Mislin, Mari LB Kamsvaag, Petra Adlerberth-Wik, Carina Randløv and Mette Tranholm as well as recycled excerpts and thoughts from: Volker Caysa: *Empraxis*, Hermann Schmitz: *Neue Phänomenologie*, Sarah Kane: *4.48 Psychosis*. Walt Whitman: *Love Poems*, Rainald Götz: *Loslabern*, Mette Tranholm: *Disincarnation: Jack Smith and the Character as Assemblage* (2017). Gustav Mahler 1. *Symphonie D-Dur*.

*This is only an excerpt from the research project.
The text is drastically shortened, and no audio-visual material is included.
The completed artistic research-project is currently undergoing peer review
but will likely be accessible on Research Catalogue by March 2019.*

CONTENT AND STRUCTURE

- A: The Monster-Headed carouselmachines chaos landfill:
Without silencer and continuity. Wobbly.
- B: Initials. Never everything: Moving strongly but not too quickly.
Exposed.
- C: Babble-ahead: Regardless of the pace. Do not drag. Slowly increas.
- D: Inside the carousel: Set up very far away. In far distance. Always
forward.
- E: Feelings and atmospheres: In the beginning a very leisurely pace. Do
not drag. Very simple and modest as a folk song.
- F: Disincarnation, the nomadic identity and the carousel: Invisble voice.
Very sonorous. A kind of ease.

A: THE MONSTER-HEADED CAROUSELMACHINES CHAOS LANDFILL. WITHOUT SILENCER AND CONTINUITY. WOBBLY.

1. I remember The Monster-Headed Carouselmachine method is
meant as an acting method and process tool.
2. I remember it can be used in so many other ways.
3. I remember The Monster-Headed Carouselmachine method is
game-structures between fiction and the performers autobiography
4. I remember The Monster-Headed Carouselmachine is an auto-
fictional method.
5. I remember it enables the actor to discover and create him or herself
as a manifold nomadic player in artistic processes
6. I remember the performer learn to fictionalize her/his own
autobiographical material.
7. I remember the performers move through improvisations and
performance modes.

8. I remember the autobiographical and the fictional, presentation and representation twist into each other
9. I remember I tried the Monster-Headed Carouselmachine method before and worked with my students testing it out.
10. I remember I have developed it further, but it is rooted in my first experience.
11. I remember I use it in general in all my work.
12. I remember it has become so complex, what it is, the carousel and how it runs and where it throws and flings me, it has become so complex.
13. I remember The Monster-Headed Carouselmachine, that is not normal.
14. I remember it has become so complex, what it is, the carousel and how it runs and where it throws and flings me
15. I remember this is an operation to one`s open heart.
16. I remember the main ingredients in the Monster-Headed Carouselmachine are improvisation, memory and repetition
17. I remember I dream there is some hope.
18. I remember three is a collection. Improvisation- Memory and Repetition
19. I remember AuftragLoreys performance: Bouncing in Bavaria with Traute Höss and Felix Manteufel at Schauspiel Frankfurt.
20. I remember a stream of memories.
21. I remember Stefanie saying art is to rethink life.
22. I remember I need a simple and consequent strategy to enter the chaoslandfill of my Monster-Headed Carouselmachine and expose it`s topography of plenty.
23. I remember my psychoanalyst Monika Hauswirth in Berlin.
24. I remember lying on the couch and telling her that in the theatre industry famous directors say: Stupid acts good.
25. I remember her asking: Like stupid fucks good?
26. I remember I always want to have an immediate reaction in practice.
27. I remember I want to have a reaction from my colleagues, from the director, from the stage designer, from the musician, from the dramaturge, from the assistant, from the stage manager, from the audience.
28. I remember I want love.

29. I remember now I`m doing a performance about my artistic research.
30. I remember it is not so dramatic.
31. I remember I can choose a topic and then I`m allowed to associate freely like the students do in the Monster-Headed Carouselmachine.
32. I remember choosing memories as the topic.
33. I remember doing the monologue on my own.
34. I remember I get angry about this imagination.
35. I remember now I`m my own audience.
36. I remember as an actor I am a multiple character.
37. I remember now I`m my own writer. My own director. My own colleague.
My own performer. My own friend. My own woman. My own lover.
My own student. My own audience.
38. I remember that I will start with "Initials".

B: INITIALS. NEVER EVERYTHING: MOVING STRONGLY BUT NOT TOO QUICKLY. EXPOSED.

1. I remember the film "Foreplay". I play the main character Ruth. She is 15. I am 15.
2. I remember staying naked in front of a big mirror in the Hilton Hotel in Munich.
3. I remember feeling scared and fascinated, looking at my oestrogen DNA powered growing teenage body.
4. I remember my prospering breasts and my round belly.
5. I remember the merciless sharp eye of the camera and all the other eyes from the team looking at me during shooting
6. I remember a burning feeling in my body
7. I remember I fall in love with the cinematographer
8. I remember Traudl, the director, saying to me: You have to do some professional training; otherwise, you will always depend on the directors.
9. I remember I move to Berlin from Munich with two friends, Uschi and Marion Meyer.
10. I remember that all bars and discos are open all night long in Berlin.

11. I remember my night-time dancing as my preparation for the entrance exam for drama school at the disco Ballhaus Spandau.
12. I remember David Bowie living in Berlin in the Hauptstrasse above the Cafe Neues Ufer
13. I remember the DJ in Ballhaus Spandau playing Let's dance again and again.
14. I remember the words. Let's dance. Put on your red shoes and dance the blues. Let's dance. To the song they're playing 'on the radio. Let's sway. While colour lights up your face
15. I remember I read the letter from the UdK. You are accepted. I cry for at least one hour.
16. I remember the big grey working carpet on the factory floor in the Bundesallee
17. I remember the carpet as a transition to the playfield. I remember the holy territory of the self-awareness battle with the other sixteen first semester students.
18. I remember standing in front of the carpet and practicing the task to let go of all private and mental states that distract energy.
19. I remember elementary psychophysical externalisation-experiments. Holotropic breathing and trance can work according to Stanislav Grof, can be traced back to the time of embryonic development with LSD breathing.
20. I remember unusual states of consciousness due to hyperventilation.
21. I remember not needing mind-expanding drugs, the body does it without them.
22. I remember Scream. Rear up. Sob. Hold me tight. Love. Cry. Tremble. Shake.
23. I remember ecstasy and exhibitionism.
24. I remember public loneliness and common intoxication.
25. I remember the unconditional will power to turn the inside out.
26. I remember the demand that we hyperventilate ourselves into a state of boundless play-freedom, madness and distortion.
27. I remember cramps in my mouth and in my hands. Frozen mouse paws. Anxiously pressed fingers.
28. I remember shaking off all that is private.
29. I remember furious dances to fight off the depression.
30. I remember the bioenergetic exercises to strengthen willpower and endurance.

31. I remember I stay with my arms raised for a long time
32. I remember my arms shaking like crazy.
33. I remember the feeling of them breaking off.
34. I remember my arms no longer belong to me

C: BABBLE-AHEAD. REGARDLESS OF THE PACE. DO NOT DRAG. SLOWLY INCREASE

1. I remember the pony I'm sitting on in the carousel as quite small and uncomfortable.
2. I remember the horizon is diffused.
3. I remember everything is turning. Turning to not be stuck.
4. I remember Oracle Master Rainald Confused from the internet oracle getting into the carousel
5. I remember him saying: Ms. Reuter, relax. Not so twitchy. My motto from my last book BABBLE-AHEAD is:

ALWAYS FIRE AWAY LIKE NEW.
FORGET EVERYTHING THAT YOU KNOW.
FORGET EVERYTHING THAT YOU KNOW.
ALWAYS FIRE AWAY.

6. I remember it infects me.
7. I remember I am carried away by the electric energy
8. I remember the electric energy burns away all crippling doubts.
9. I remember saying to myself: Naturally. Forget everything you know.
Always get started again like new. Away with the old experiences,
that drag you down.
10. I remember that`s how I meet my problems.
11. I remember that`s how one encounters fear.
12. I remember that`s how you go on stage
13. I remember that`s how you write.
14. I remember that`s how you research.
15. I remember that`s how you live.
16. I remember that`s how you love.

BABBLE AHEAD
ALWAYS FIRE AWAY LIKE NEW.
FORGET EVERYTHING THAT YOU KNOW.
FORGET EVERYTHING THAT YOU KNOW.
ALWAYS FIRE AWAY.
BABBLE AHEAD.

D: INSIDE THE CAROUSEL: SET UP VERY FAR AWAY. IN FAR DISTANCE. ALWAYS FORWARD.

Is your Monster-Headed Carouselmachine method an autobiographical method?

Are there any patterns or structures in the Monster-Headed Carouselmachine?

1. I remember my first meeting with the carousel in Frankfurt at the TAT in 1987.
2. I remember Elke Lang saying I want to give you material as an actor, so you can live on stage
3. I remember the material arises in the improvisation encounters
4. I remember Elkes carousel structure builds on Arthur Schnitzler's dramaturgy in the play *Der Reigen (La Ronde)* from 1897
5. I remember Schnitzler taking you on a ride in a love carousel for ten encounters.
6. I remember the ten encounters having a circular dramaturgy:
A prostitute picks a soldier up off the street. The soldier dances with a maid. The maid seduces her young master. The young master spends the night with a rich man's wife. And so on and so forth.
7. I remember we investigate the dangerous term "love" in the piece "Paris, 16. November 1781.
8. I remember it was an excerpt by Jo Straeten based on "Les Liaisons Dangereuses" by Choderlos de Laclos
9. I remember Elke calling me a rat.
10. I remember her voice is gentle and loving. The rat leaves the manhole at night and walks abroad.
11. I remember that we travel to Paris and see a big Fragonard exhibition

E: FEELINGS AND ATMOSPHERES: IN THE BEGINNING A VERY LEISURELY PACE. DO NOT DRAG. VERY SIMPLE AND MODEST AS A FOLK SONG.

Feelings as motivators, monitors and negotiators of the artistic process
Feelings as catalysts for the processes of questioning, understanding and problem solving.

1. I remember the term “empractical” from Volker Caysa
2. I remember at the level of the empractical, we find ourselves in the state of not only taught, but also wise ignorance.
3. I remember the state of an apparently naive competence, in which the acting persons appear as fools, idiots, dilettantes or geniuses.
4. I remember in the empractical everything seems to succeed by itself.
5. I remember we are in the state of a child, absorbed in his play.
6. I remember the child knows what to do in the game, because in its absorption it forgot to know and therefore knows.
7. I remember the empractical appears at this level as an unconditional, reflection-less new beginning, as a causeless beginning, as a game, as a self-rolling wheel, as a first movement, as a sacred Yes-Say.
8. I remember I reach the other through what I feel.
9. I remember I know how to act according to a plan, but decide differently in certain situations, on an emotional level.
10. I remember I feel I would not reach my partner if I just play my programme and my own strategies.
11. I remember I feel, therefore I am
12. I remember I have to be able to deviate from my pre-setting to reach my counterpart.
13. I remember I have to decide I cannot just go through my mission, but I must react to my partner.
14. I remember all acting is reacting.
15. I remember I want to provoke a reaction from my counterpart.
16. I remember I feel, therefore I am
17. I remember knowledge cannot be reduced to scientific knowledge.
18. I remember we have live-knowledge, which is not based on science.
19. I remember knowledge-forms of this action are: Intuition, Premonition, Impulse, Desire, which are set in relation to certain wishes such as anxiety and longing.

20. I remember I do not say anything anymore.
21. I remember speech-forms of silence.
22. I remember silent perception.
23. I remember the dangerous silent-being.
24. I remember silently we hear nothing.
25. I remember the void space. The vacuum.
26. I remember the uncertain. The shame.
The shortness of breath
27. I remember nothing makes speechless.
28. I remember one is speechless, wordless, meaningless, silent.
29. I remember the language sands in the nothing
30. I remember the trace of language disappears in the nothingness of silence.
31. I remember resignation spreads in silence.
32. I remember the others have the say, the self does not say anything anymore, because the others have the say in what self was and is.
33. I remember we are silent because we cannot say anything anymore.
Cannot scream anymore. Nothing helps.
34. I remember silence is the ability to say nothing, not to scream.
35. I remember it is the ability to cry out silently, to refuse, to disappear, to return.
36. I remember silence can also mean a monstrous, dangerous mute.
37. I remember they tell you how to remember your own life. They know it better than yourself.

It is about the sound of the body.

Atmospheres and my felt body.

1. I remember a shame grasps me.
2. I remember it concerns me.
3. I remember it crowds me
4. I remember I split myself when I observe my shame.
5. I remember on one hand I side with my shame and on the other I distance myself from my shame.
6. I remember how difficult it is to observe how I feel my feeling.
7. I remember I grow stiff in my fright.
8. I remember I lose my temper.

9. I remember the anger coming over me
10. I remember that the anger comes from the outside
11. I remember that the anger pushes on
12. I remember the attack character of the anger
13. I remember first I have to go along with the anger to recognise it, then I can handle the anger.
14. I remember not all feelings are come so dynamic and alarming as anger and shame.
15. I remember love comes lingering.
16. I remember sorrow comes thronging.
17. I remember wide, tight, burdensome silence.
18. I remember I listen to the sound of my feelings
19. I remember I follow my feelings.
20. I remember I walk with my feelings.
21. I remember the feeling in a sense is superior to myself.
22. I remember my feelings as grasping forces
23. I remember my feelings are vaguely spacey like my body.
24. I remember my feelings enlarge my body.
25. I remember my felt body is surfaceless and pre-dimensional
26. I remember my feelings as grasping atmospheres in the area of my felt body.
27. I remember my feelings cannot just grasp me, I also can perceive them.
28. I remember when I enter a cemetery, I sense an atmosphere, a feeling there that is contrarian to myself, but touches me.
29. I remember these feelings as a conscious phenomenon.
30. I remember the atmosphere effectuates my feeling
31. I remember my feelings are vaguely spacey like my felt body
32. I remember I feel the boundaries between body, feeling and space getting blurred.
33. I remember: Grand is the seen, the light to me – grand are the sky and the stars.
Grand is the earth, and grand are lasting time and space. And grand their laws, puzzling and evolutionary.
Earth, my likeness, though you look so impassive, ample and spherical there,
I know suspect that it is not all. I now suspect there is something fierce in you eligible to burst forth.

True Right Correct

Anyone or anybody

Each every all

drowning in a sea of logic
this monstrous state of palsy

34. Ich erinnere mich: Grandios das Gesehene, das Licht, für mich – grandios sind Himmel und Sterne. Grandios ist die Erde, und grandios sind immerwährend Raum und Zeit, und grandios sind ihre Gesetze, so vielfältig, rätselhaft und evolutionär. Erde mein Ebenbild, obwohl du so unbewegt erscheinst, üppig und sphärisch dabei, Vermute ich jetzt, das ist nicht alles. Ich vermute jetzt da droht etwas Wildes in dir zu bersten.

Wahr Richtig Korrekt
Irgendwer oder jemand
Jeder jedes alle
Ertrinkend in einem Meer von Logik
Dieser ungeheure Zustand der Lähmung

F: DISINCARNATION, THE NOMADIC IDENTITY- AND THE CAROUSEL: INVISIBLE VOICE. VERY SONOROUS. A KIND OF EASE.

Disincarnation as dramaturgical practice to understand the carousel

1. I remember Mette enters the carousel.
2. I remember seeing her.
3. I remember that I hear her whispering:

Disincarnation

Constant becoming

An in-between identity that is never fixed but in constant becoming.

The unfinished nature of becoming

A constant movement

An ongoing process

No beginning, No middle, No end

Alice is becoming larger and smaller, that is more and less, simultaneously.

Alice in Wonderland is a character with an infinite identity or identity in constant variation or becoming

4. I remember asking: Can I be a character with a non-fixed identity?
Alice does not have a fixed identity:
She is multiple things at once, a multiple subject.
5. I remember asking: Does this creates identity confusion?
It poses a challenge to the stability of her identity
6. I remember asking: To the identity of her character?
All of her life and work are a passage, a becoming, all kinds of becomings between ages, sexes, elements, and kingdoms
A series of processes, energies and forces, a mode of linkage, a discontinuous series of processes, organs, flows and matter
7. I remember asking: Is Alice a nomad?
A nomadic character is always in the making, in process, in becoming, moving around between different stages, positions, and identities.
8. I remember asking: How does a nomadic character manage the identity confusion?
The idea of a nomad does not reject the creation of a stable base for identity.
The consciousness of the nomad lies in the refusal of a permanent identity.
The nomad travels from one identity to the next so we cannot speak

of a permanent stable identity but rather a transgressive identity.

9. I remember asking: A non -fixed identity that is stable in a transgressive identity assemblage?

Disincarnation

10. I remember asking: How does the transgressive identity assemblage act in disincarnation?

The different concepts of character act asimilarly on deconstructive and autobiographical (post-dramatic) material (Artaud), semiotic (Aristotle) discursive and social flows (Brecht).

11. I remember asking: Similarly to acting as an ongoing becoming process?

Becoming is material as opposed to the montage. Becoming is a montage at a material level. Disincarnation is an assemblage or montage carrying a material dimension that expresses itself by means of the traffic between emotional immersion/identification, physical presence/insistency, and critical reflection.

12. I remember asking: An in-betweenness nature like the mainplayer in the carousel?

The main player performs a nomadic multiple subject: Alice. She performs different "colours, shapes and sides" of her subjectivity. She is performing herself while responding to the supporting players as in life we respond differently to different people in different situations. The fact that she is performing herself means that she becomes aware how each scene adds new nuances to her identity. Every time a new person enters her room, we see a new colour, shape or side of the main player because each meeting sets new demands. She drives back and forth between the four character-concepts in a constant process of becoming. Similarly to a dream or Alice her identity is in flux in the carousel. In each scene each supporting player has a desire or longing that she/he wishes to fulfil with the main player. This desire creates a fictional goal that addresses a specific segment of the main player's personality. They all want something different from her.

13. I remember asking: How does the actor move through these demands?

She immerses herself in what the supporting players bring along and does not go to zero between the visits. A spiral movement is at play where the main player spirals deeper and deeper into different layers of her personal identity and the fiction of her supporting players. This means that one scene spills into the next and that the main player crosses over into a fictional universe created by the supporting players.

14. I remember asking: How can I be myself in a multiple personality?

In the carousel. The carousel method is a tool to train life as an unstable nomadic subject. Everybody tries everything and get material from everybody in the carousel.

The main player gets different information and materials from the supporting cast. They challenge him/her and he/she has the opportunity to experience him- or herself in multiple ways during the different meetings in the carousel.

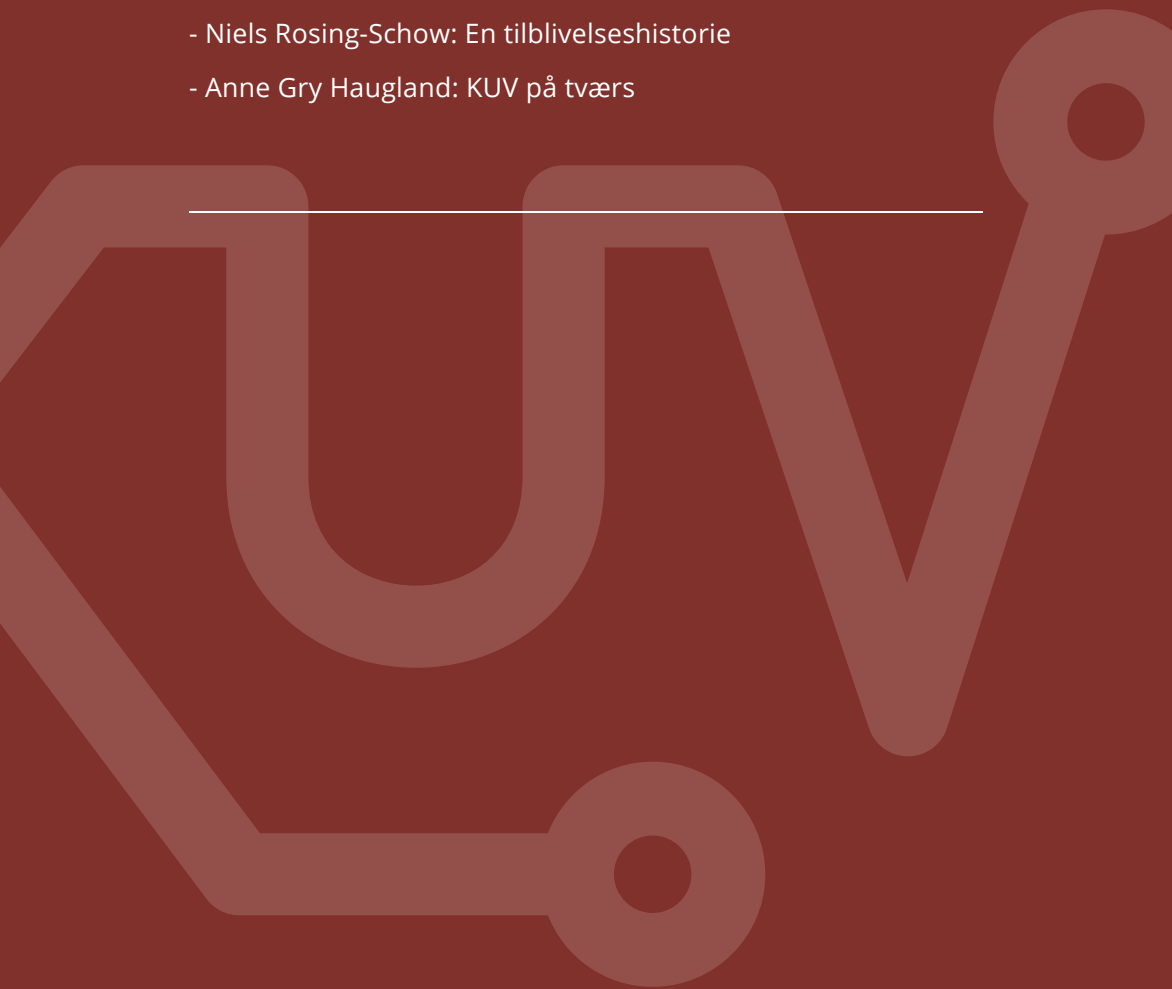
15. I remember asking: Constantly in flux driving back and forth between the autobiographical situation and the challenge to fictionalise the play?

Yes. Like in the disincarnation practice as a constant becoming, constantly in flux driving back and forth between centres such as the four concepts of characters, never settling in any one of them in an autofictional assemblage of my own biography and auto fictional encounters with the supporting players.

16. I remember that the autofictional character is a transgressive identity assemblage in the carousel.

Det Kongelige Danske Musikkonservatorium

- Niels Rosing-Schow: En tilblivelseshistorie
 - Anne Gry Haugland: KUV på tværs
-



Niels Rosing-Schow

En tilblivelseshistorie. En kritisk refleksion over egen kompositionsproces

Nærværende projekt er en undersøgelse af en skabende proces. Undersøgelsens genstand er arbejdsprocessen i forbindelse med kompositionen *Nu og efter*, som jeg skrev til fejringen af Det Kongelige Danske Musikkonservatoriums 150 år d. 17. november 2017. Med mit eget kompositionsarbejde som udgangspunkt vil jeg således forsøge at kaste lys over karakteren af de refleksionsprocesser, der ligger bag et kunstværks tilblivelse.

OM VÆRKET

BAGGRUND

DKDM er en institution, som på mange måder står som indbegrebet af den klassiske musiktradition i Danmark. Konservatoriet blev grundlagt af Niels W. Gade, havde – om end kortvarigt – Carl Nielsen som direktør, og senere var komponisten Knudåge Riisager direktør i en noget længere periode. Ud over at disse komponister i et historisk perspektiv har tegnet institutionen på lederniveau, har en perlerække af navnkundige komponister og fyrtårne i musiklivet været tilknyttet stedet som lærere. Så det skabende aspekt af konservatoriets virke har altid stået centralt og må naturligvis være repræsenteret ved en sådan fejring. I efteråret 2016 indgik jeg således aftale om at komponere et nyt værk til jubilæet. Rammerne for værket blev besluttet: en komposition

på ca. 25 – 30 min for vokalsolister, kor og fuldt orkester. Herefter kunne kompositionsarbejdet begynde.

TEKSTVALG

Tekstvalget til værket blev uddrag af Theis Ørntofts *Digte 2014*. Da jeg læste denne samling kort efter udgivelsen, opstod en spontan lyst til at arbejde musikalsk med disse digte. Jeg registrerede allerede da en i konventionel forstand 'usangbarhed' i disse tekster, men lagde ikke desto mindre bogen til side med en kildrende bevidsthed om, at der her fandtes afsæt for et kommende kompositorisk arbejde. Det stod mig på det tidspunkt ikke klart, hvornår eller hvordan dette kunne realiseres.

Forud for kompositionsarbejdet havde jeg således en klar bevidsthed om, at der ventede mig et betydeligt arbejde med Theis Ørntofts teksters 'usangbarhed'. Teksterne kunne heller ikke siges umiddelbart at understøtte fest og fejring. Men samtidig var der i Ørntofts tekster, foruden stærke kontraster, et billedsprog og et voldsomt og vedkommende udtryk, som tiltrak og udfordrede mig. Gennem læsningen af Ørntofts lyrik dannedes der snart en første, uhåndgribelig vision om et værk, hvor det smukke og poetiske er *glinsende smukt*, og det barske og brutale er *råt og voldsomt*: en tidlig, men vigtig ledetråd for den kommende udarbejdelse af værkets særlige udtryksrum.

KONCERTENS DRAMATURGI

I det klassiske musikliv har den traditionelle koncertform igennem en årrække været genstand for nytænkning i større eller mindre grad. Et enkelt greb, som af og til forsøges, er en brudløs sammenkædning af koncertens forskellige indslag. Uden ophold til publikums applaus og de medvirkendes (dirigents, solisternes) exit og fornyede entré følger forskellige værker efter hinanden. Tanken er at undgå at bryde publikums koncentration og fordybelse ved koncertformens ekstras musikalske ritualer. Men for at dette skal give mening, må de værker, som bringes i umiddelbar forlængelse af hinanden, naturligvis 'tale sammen' på en eller anden måde. Der skal med andre ord være en kunstnerisk tanke, som umiddelbart kan gribes af publikum, for at sådant koncertdramaturgisk greb skal lykkes.

I forbindelse med programsætning af min egen orkestermusik havde jeg længe leget med tanken om at sætte et af mine værker i umiddelbar forlængelse af Charles Ives' (1874-1954) ikoniske værk: *The Unanswered Question*. Det slog mig, at muligheden for at effektuere dette ville være til stede med det nye værk til konservatoriets jubilæumskoncert. Jeg følte mig sikker på – uden dog at vide præcis hvordan det skulle realiseres – at det ville være muligt at skabe en magisk dramaturgisk overgang mellem *The Unanswered Question* og mit kommende værk. Jeg sikrede mig derfor ved aftalen om at skrive værket, at Ives' legendariske komposition kunne programsættes umiddelbart før mit nye værk.

PRÆKOMPOSITORISKE OVERVEJELSER

Vi er her i efteråret 2016, inden en tone er tænkt, endsige sat på papiret. Ud fra nogle vage fornemmelser af muligheder, som syntes mig elektrificerende, havde jeg opstillet nogle udfordringer, en kunstnerisk modstand eller nogle snubletråde for det kommende kompositionsarbejde: Det nye værk måtte i sin fremtoning på en selvindlysende måde retfærdiggøre og gøre det oplevelsesmæssigt meningsfuldt

- a) at bruge en 'usangbar' tekst af Theis Ørntoft uden umiddelbar relation til fest og fejring, og
- b) at programsætte Charles Ives' værk *The Unanswered Question* som optakt til det nye værk.

Indledende tekstarbejde

Den prækompositoriske arbejdsfase, som lagde beslag på min tid fra november 2016 til medio januar 2017, drejede sig om at få et produktivt forhold til disse problemstillinger.

Arbejdet med teksten rummede tre forbundne problemstillinger: 1) at udvælge relevante tekstpassager fra digtsamlingen, 2) at finde/udvikle sangstil eller sangstile, som ville kunne forløse disse tekster i den påtænkte musikalske ramme og 3) at finde en vinkel på tekstmaterialet, som viste en relation til jubilæet, hele kompositionens anledning.

- 1) Arbejdet med tekstudvalget omfattede både spørgsmålet om, hvilke digte/tekstafsnit, som rummede et billedsprog, der fremkaldte stærk musikalsk resonans hos mig, og en formproblematik, hvor

jeg i tekstudvalget søgte efter muligheder for gentagelser, nøgleord eller tilbagevendende billeder. Tidligt i januar 2017 havde jeg valgt de digte, som blev værkets senere hoveddele, samt 2 - 3 supplerende tekster, som evt. kunne inddrages (kun én af disse fandt senere vej til den endelige komposition i form af det korte intermezzo mellem 1. og 2. del).

- 2) Disse ikke-sangbare tekster måtte bryde med en bel canto-tradition, det operaagtige, dramatiske, som traditionelt er fremførelsesidealet for klassisk uddannede sangere (tre af fremførelsens fire solister var studerende ved operaakademiet). Jeg arbejdede mig frem til flere mulige vokalstile, som kunne 'relativere' det opera-dramatiske i det stemmelige udtryk og dog lade stemmernes potentiale udfolde sig. Det gik så langt som at inddrage en form for *rap* eller *poetry-slam*-inspireret recitation (værkets 2. del).
- 3) Gennem læsning og genlæsning af de valgte tekstuddrag fik jeg øje på en tilbagevendende tematisering af begrebet "tid". En nøglesætning i den forbindelse er fx: 'der er alle tider i et sekund', og det blev klart, at udfoldelsen af tiden i digtene blev forbindelsen til værkets anledning: En 150-års fejring kan siges at se nuet i lyset af fortiden. Mit værk skulle se alle tider – også fremtiden – i lyset af nuet. Titlen *Nu og efter* dukkede frem.

The Unanswered Question

Gentagne lytninger og en analyse af Ives' værk bestyrkede mig i, at det kunne fungere som optakt til mit endnu uskrevne værk. Men hvordan den præcise musikalske overgang skulle udformes, var langt fra klart for mig på dette tidspunkt. I en tidlig note, endnu før noder fandt vej til papiret, skrev jeg:

"Det kan (skal!) gøres til en pointe at værket er 'et svar' på 'The Unanswered Question' – men et svar, eller et ikke-svar, som i Inger Christensens ånd lægger billede uden på billede og skaber et netværk af relationer i stedet for en lineær bevægelse mod slutningen (stilheden = døden), men lader os være i det åbne. Fx nedbrydning = ny begyndelse."

I forlængelse af disse spekulationer havde jeg en intuitiv fornemmelse

af, at den helt særlige lysende strygerklang, som begynder og slutter Ives' værk, måtte kunne forbinde sig med det, som jeg vidste skulle være første tekstlinje i mit værk: "To øjne åbner sig".¹

Klar til take off

Efter halvanden måneds overvejelser følte jeg mig sikker på mit tekstudvalg samt den kompositoriske behandling af teksten og var samtidig blevet bestyrket i beslutningen om at bruge Charles Ives' værk i koncertens og – som det skulle vise sig – i mit værks dramaturgi. Dette var ikke ensbetydende med, at 'det prækompositoriske arbejde' havde demonteret de nævnte snubletråde, men veje til at håndtere dem var åbnet, og de vedblev at være på en gang pejlemærker og kilder til modstand i kompositionsarbejdet.

KOMPOSITIONSFASEN

Den egentlige kompositionsfase strakte dernæst sig fra medio januar til medio august 2017. Her var musikken komponeret færdig i en version, som kunne danne grundlag for udarbejdelsen af et klaverudtog og andet materiale til solisternes og korets indstuderingsarbejde. (Dette måtte af praktiske grunde påbegyndes ved studieårets start ultimo august). Jeg redigerede herefter det endelige partitur, hvilket indbefattede en gennemskrivning af det samlede manuskript. Det færdige partitur er dateret 22. september 2017.

REFLEKSION OVER REFLEKSIONER

METODISKE OVERVEJELSER

Sidst på efteråret 2016 aftalte jeg også at skrive nærværende artikel om den kunstneriske arbejdsproces i forbindelse med det forestående

1. Det er påfaldende, at flere musikfolk, jeg har talt med, spontant nævner denne G-dur strygerakkord som noget ganske særligt, når talen falder på Ives' *The Unanswered Question*. Akkorden er helt enkel, men alligevel instrumenteret på en særlig lysende måde. Som jeg har komponeret den overgang til mit værk, 'nedbrydes' denne klang ved et langt glissando mod dybet, hvorefter mit værks indledende, udholdte akkord træder frem: en ny begyndelse, "To øjne åbner sig".

kompositionsarbejde. Igennem hele tilblivelsen af værket skrev jeg derfor løbende notater om arbejdsprocessen. Noterne veksler mellem at være bemærkninger helt tæt på tilvirkningen af det musikalske stof, kommentarer til værkets progression og refleksioner, som mere indirekte knytter sig til kompositionsarbejdet.

At føre en form for dagbog i forbindelse med kompositionsarbejdet er mig ikke fremmed, det er en arbejdsform, som har fulgt mig i en stor del af mit komponistvirke. Denne sideløbende sproglige fastholdelse af refleksioner tilfører et for mig nødvendigt element af distance til de mere umiddelbare og spontane elementer i kompositionsprocessen. Det løbende sweep fra at være fuldstændig opslugt i processen til at anlægge et distanceret og styrende blik er naturligt og uundværligt. Eller: Den altopslugende selvforglemmelse og selvdistanzen bor side om side inde i selve kompositionsprocessen.

Som en beskrivelse af og refleksioner over egen kunstnerisk proces skriver denne artikel sig ind i et felt af selv-spejlende 'artistic research' med de metodiske problemstillinger, som er forbundet med at være sit eget undersøgelsesobjekt. Men for mig er det tilsyneladende paradoksale i at lade 'øjet betragte sig selv' et naturligt og nødvendigt aspekt af mit kompositoriske arbejde: Det distancerede blik ikke er fremmed, men – uden at være statisk eller 'alvidende' – stimulerer tilblivelsesprocessens fremdrift.

Dokumentationen bag denne artikel er således en forstørrelse af den form for materiale, der allerede indgår som en del af min arbejdsproces. Bevidstheden om, at det skulle danne grundlag for en kommende artikel var således et beskedent indgreb og skabte hverken forhindringer, genveje eller fremprovokerede før u-tænkte arbejdsmetoder. Ligesom det er min fornemmelse, at det færdige resultat ikke er blevet anderledes, end det ellers ville være blevet. – Eller måske? Dette lader sig selv sagt ikke eftervise objektivt.

LÆSNING AF NOTERNE

I den nedenstående gennemgang har jeg valgt at tage afsæt i denne dobbelthed, dvs. både at være ét med stoffet og samtidig fastholde det

eksterne blik på det, man foretager sig. Denne vekslen mellem nærhed og distance i det skabende kunstneriske arbejde vil jeg læse ind i to beskrivelser af eller modeller for refleksionens udfoldelse i forhold til en henholdsvis håndværksbaseret og kunstnerisk praksis: 1) Steen Wackerhausens skelnen mellem 1. og 2. ordens refleksion i artikel "Erfaringsrum, handlingsbåren kundskab og refleksion"² og 2) Anne Gry Hauglands forslag om at se det kunstneriske arbejde i forlængelse af legens dobbelte blik på sin egen udfoldelse i artiklen "Distancens kunst – refleksion og sommerfugleflugt i kunstnerisk udviklingsvirksomhed"³ – et forslag, der blandt andet er inspireret af Inger Christensens poetik. Hertil kommer 3) nogle afsluttende betragtninger over processens iterative karakter.

1) APPLIKATION AF WACKERHAUSENS TO REFLEKSIONS NIVEAUER

Skellet mellem 1. og 2. ordens refleksion er central i Wackerhausens artikel, og forskellen på de to typer refleksion er kort fortalt en forskel mellem en refleksion *i* og en refleksion *over* praksis. 1. ordens refleksion beskriver Wackerhausen bl.a. som: "En problemløsende refleksion, hvor det, der tænkes *med*, er sædvanen og traditionens *egne* begreber, etc., og hvor det, der tænkes *ud fra*, er sædvanens traditionelle perspektiver, osv. En refleksion som i langt højere grad (hvis ikke udelukkende) er sædvane-bekræftende end sædvane-udfordrende; en refleksion hvor praksisfeltets etablerede begrebslige ressourcer, perspektiver og handlerum ikke stilles til diskussion." (Wackerhausen, s. 16).

Lignende former for refleksion *i* og *med* materialet har jeg beskrevet i flere notater, som er nedfældet i forbindelse med eller i umiddelbar forlængelse af intense arbejdsphas. De spejler tæt det direkte arbejde med det musikalske stof. De henviser til rummet for improvisation, de umiddelbare ideer; det er stedet, hvor materiale opstår, findes

2. Steen Wackerhausen: "Erfaringsrum, handlingsbåren kundskab og refleksion" i Steen Wackerhausen & Anette Samsø (ed.): Refleksion i praksis: skriftserie, RUML 2008.

3. Anne Gry Haugland (2017): "Distancens kunst – om refleksion og sommerfugleflugt i kunstnerisk udviklingsvirksomhed" i Anders Ehlers Dam og Marianne Stidsen (ed.): Distancens patos, U Press

og udvælges: melodifraser, klanglige elementer, rytmisk stof osv. Processen er i høj grad præget af ordløs tænkning i lyd (inner hearing), og den udfolder sig intuitivt i lyset af forarbejdet med tekst og værkidé.

Så snart man træder ud af denne type refleksioner, hvor man så at sige er ét med stoffet, tegner der sig et meget nuanceret felt af refleksioner med forskellige funktioner i den fremadskridende skabende proces. De inddrager synsvinkler og perspektiver, som er af en anden og mere sammensat natur end den umiddelbare fremelskning af og primære manipulation med stoffet. Sammenfattende er der tale om refleksioner – ofte begrebslige/sproglige – som virker tilbage på den primære proces på korrigerende og/eller retningsgivende måde.

Disse processer problematiserer og stiller spørgsmål til det mere umiddelbare arbejde. Det er kritiske refleksioner, hvor præferencer, beslutninger og arbejdsprocesser vejes for deres 'anderledeshed' og for deres potentiale i forhold til at kvalificere værkets udtryksmæssige særkende og individualitet. Det kan næsten beskrives med en negation af Wackerhausens 1. ordens refleksioner: Det er en refleksion, som *ikke* er sædvane-bekræftende, men sædvane-udfordrende; en refleksion hvor praksisfeltets etablerede, begrebslige ressourcer, perspektiver og handlerum genovervejes og stilles til diskussion. I mit notemateriale er der flere eksempler på refleksioner af denne kategori, som på forskellige måder spiller en afgørende rolle i værkets fremvækst. Eksempelvis:

I. Refleksioner over organisering af arbejdet

Notater, der beskriver tilrettelæggelsen af arbejdsgangene for at komme i mål med en passage, satsdel eller sats: Hvilke problemstillinger kan identificeres, og i hvilken rækkefølge skal de behandles. Afsnittene beskriver og skaber overblik over enten allerede gennemførte, igangværende eller forestående arbejdsprocesser.

II. Refleksioner over musikkens legemliggørelse af idémæssige og metaforiske lag

Beskrivelser af billeder og visioner (in casu med afsæt i tekstforlægget) og ledetråde til deres musikalske realisering.

III. Gryende værkforståelse og refleksioner på kvalitativt vurderende niveau

Overvejelser med afsæt i det allerede komponerede. Hvad træder frem? Tanker om det værk, som vokser frem. En 'gøren status', som løbende betragter proces og resultat og kan være retningsanvisende for, hvordan værket skal vokse videre. Der relateres ofte til de prækompositoriske beslutninger.

Denne type af refleksioner – måske især den sidstnævnte – er tæt på Wackerhausens udtryk for 2. ordens refleksion som en refleksionsform, der "ser på den sædvanlige refleksions genstande (og tematisering af disse genstande), ser på de begrebslige ressourcer, vi normalt tænker med, ser på de perspektiver, vi normalt tænker og handler ud fra, og ser på de kontekster, som vi normalt tænker og handler inden for. En refleksion af 2. orden reliefsætter og synliggør det usynlige i det sædvanlige" (Wackerhausen, s. 16).

Hvis man således vil relatere refleksionsprocesserne i denne skabende kunstneriske praksis til Wackerhausens 1. og 2. ordens refleksion, er mangt og meget genkendeligt. Det opleves under kompositionsarbejdet som en stadig vekslen mellem de forskellige niveauer af refleksion. Eller: Det fungerer som et feedback loop, hvor 'situationen' til stadighed kalder på en problemfokuseret, vurderende refleksion, som virker korrigerende tilbage på det grundlæggende arbejde med det musikalske materiale. Som værket folder sig ud i sin individualitet, kommer større og større enheder og materialekomplekser under den overordnede refleksions 'distancerede blik', hvilket muliggør korrigerende og retningsgivende feedback på stadig mere helhedsprægede værkelementer. Dette sweep mellem refleksionsniveauer er således en drivmotor i et feedback loop, der gradvis breder sig ud til at omfatte værkets helhed.

I det praktiske, kunstneriske arbejde holder den *løbende* refleksionsproces således det til enhver tid opnåede kritisk op mod et overgribende, 'ideelt' niveau. I denne proces er det prækompositoriske arbejdes snubletrådene spændt ud og er med til at sikre, at værkets egen-identitet og særkende udfoldes. Holdt op mod Wackerhausens begrebspar må man sige, at elementer af 1. og 2. ordens refleksion

er uadskilleligt sammenflettet i det kritiske refleksionsrum, som det skabende, kunstneriske arbejde udfolder sig i.

Endelig kan totaliteten af det værkrelaterede kunstneriske refleksionsarbejde gøres til genstand for yderligere refleksion. Det sker fx i udviklingen fra værk til værk, idet komponisten kritisk – med Wackerhausens ord – “ser på de perspektiver, vi normalt tænker og handler ud fra, og ser på de kontekster, som vi normalt tænker og handler inden for”, eller nærværende værk kunne gøres til genstand for en kritisk undersøgelse i relation til sin kontekst: institutionsforankret jubilæumskomposition. Eller den kunstneriske proces som sådan kan gøres til genstand for kritisk refleksion, som det er tilfældet med denne artikel.

Sammenfattende om Wackerhausen

Min konklusion i forhold til applikation af Wackerhausens begrebspar som en model for en bevidstgørelse af refleksionsarbejdet i forhold til skabende, kunstnerisk arbejde er således, at 1. og 2. ordens refleksioner er genkendelige i processen, men at modellen ikke er udtømmende. Som udfoldet her har det skabende, kunstneriske arbejde begge niveauer indfoldet i sig i et dynamisk samspil. Hertil kommer så videre kritiske refleksionsprocesser – et yderligere niveau af 2. ordens refleksioner – som er proces-, værk- og/eller kontekstrelaterede, og som er nødvendige for komponistens udvikling som kunstner.

2) DET DOBBELTE BLIK

Kompositionsprocessens iboende, ‘eksternaliserede’ blik giver plads for synsvinkler, som hidrører fra både prækompositoriske overvejelser og udefra kommende erfarings- eller vidensfelter, hvilket overhovedet er grundlaget for udfoldelsen af disse mere overordnede refleksioners korrektive potentiale. Det førmtalte, gentagne sweep mellem refleksionsniveauerne i arbejdsprocessen kan imidlertid også beskrives som på én gang at være i stoffet og sideløbende underkaste det et eksternt, vurderende blik, der holder øje med arbejdets udfoldelse og retning, *mens det sker*: Jeg ser på det, jeg gør, mens jeg gør det.

Anne Gry Haugland foreslår i artiklen *Distancens kunst – refleksion og sommerfugleflugt i kunstnerisk udviklingsvirksomhed* det perspektiv på det kunstneriske arbejdes selvdistance og dette dobbelte blik, som vi kender fra legen: Vi er på én gang 100% opslugt af legen og samtidig bevidste om, at det netop er en leg, hvor vi selv har sat de regler, der styrer legen. Vi har fra barnsben lært at håndtere dette helt uproblematisk og er ofte vældig hittepåsomme inde i legens univers: "Skønt legen således opererer med en bevidst selvdistance hos den legende, virker legens distance hverken fremmedgørende eller hæmmende for den kreative tanke". Legens regler kan løbende revurderes og ændres, og legens slutning er i princippet ukendt. Som i legen ser jeg i den kunstneriske proces med distancens blik på mit handlende selv for hele tiden at kunne se, hvor den bringer mig hen, for kritisk at vurdere og revurdere 'legen' og dens regler.⁴ Som i legen er det skabende arbejdes afslutning principielt åben.

– Og dog. Ved processens slutning er ofte en dybt tilfredsstillende oplevelse af, at noget 'falder i hak'. Det står med ét klart, at det opnåede resultat må være på netop denne og ikke nogen anden måde. Mine noter beskriver dette i flere situationer, fx:

26/7: [M]usikken *opfører sig* som tekstens billede beskriver [...] Da jeg arbejdede med kvartetsatsen var alt dette ikke tydeligt for mig, hvordan det var muligt. Men billedet var ansvarligt for fravalg og de tilvalg, der bragte mig i den ønskede retning. Det blev først tydeligt, da det endelig 'klikkede'.

Netop bag arbejdet med kompositionen af denne passage lå en afprøvning af – en leg med – mulige 'oversættelser' af tekstens metafor til musikalsk struktur, idet jeg ønskede, at musikken 'under overfladen' skulle spejle teksten. Men at legen førte i mål, stod først klart, da det var nået.

4. Også komponisten Per Nørgård taler i forbindelse med sin skabende praksis om en dobbelt bevidsthed, der – ganske som i legen – på en gang er deltagerens og iagttagerens: "Det er nemlig heri [i kompositionsarbejdet], jeg i tiltagende grad gennem årene har udviklet en art "dobbelt-bevidsthed", som både er deltagerens (den følede, tænkende og handlende) og – efterhånden – iagttagerens." Per Nørgård (1982): Vækst – som ledebillede og proces, s. 3. http://www.kb.dk/export/sites/kb_dk/da/nb/dcm/udgivelser/norgard/artikler/VaekstSomLedebillede.1979.pdf

Mens legemetaforen dækker den eksperimenterende, åbne del af arbejdsprocessen, hvor muligheder afprøves og 'spilleregler' kan ændres og testes, så adskiller det kunstneriske arbejde sig fra legen ved alligevel at have en retning. Eller: 'legen' har – eller får på et tidspunkt – en slutning, om end den eneste viden om den undervejs er, at denne findes. Der er med andre ord en instans, der overvåger legen og fortæller, når den har fundet sit endemål. Vil det være at drive legemetaforen lovlig vidt ved at påpege, at al leg jo har et bagvedliggende mål, næppe bevidst for de legende, nemlig udforskning og læring?

3) DET ITERATIVE PRINCIP

Mine noter kredser ofte om den før omtalte vekslen mellem nærhed og distance – med Wackerhausen: mellem forskellige refleksionsniveauer eller ved udfoldelse af 'legens dobbelte blik'. Allerede tidligt i kompositionsarbejdet refereres til denne 'teleskop-agtige' vekslen mellem at være i detaljen og anlægge helhedens distancerede blik.

30/4: Der er noget teleskop-agtigt ved arbejdet: zoom ind – zoom ud – zoom ind – zoom ud. Detalje – helhed – detalje – helhed i en iterativ proces. I processen bliver planen klarere og klarere ligesom detaljerne står tydeligere og tydeligere. ... [D]er træder gradvis en "logik" frem: sådan her og ikke anderledes må det selvfølgelig være. Jeg begynder at forstå mit værk.

Og senere i processen:

Ljubljana, 8.- 11./5 og St. bededagsferien (hjemme): Den var svær at skrive, denne lille korpassage (knap 1 min. musik) [...]. Passagen blev igen arbejdet frem ved den teleskop-agtige metode. Måske mere ved en fornemmelse af, at den voksede frem ved at tingene 'lagde sig uden på hinanden', selv om resultatet er et forløb i tid.

Centralt står således gentagelsen og oplevelsen at, at tingene vokser eller gradvis 'træder frem' mere end tænkes frem gennem gentagelsen af delprocesser og handlinger. Progression gennem reflekteret gentagelse er et velkendt princip i forbindelse med indlæringsprocesser. Det gælder fx øvelse i musikalsk sammenhæng, hvilket også er belyst i flere KUV-projekter, hvis fokus har været på at beskrive og bevidstgøre

refleksionsarbejde i indstuderings- og øveprocesser.⁵ Foruden i indstudering synes dette således også at spille en væsentlig rolle i den skabende proces.

Et notat knap tre uger før mit kompositionsarbejdes afslutning, hvor det meste i værket er faldet på plads, kigger tilbage på dette mønster i en mere overordnet betragtning:

1/8: Formen dikterer stoffets udfoldelse og stoffets udfoldelse giver formen mening. Denne dialektik, oplever jeg, kan i sin konkrete materialisering ikke tænkes logisk frem. Det sker i en iterativ proces, hvor genbesøg af detalje og helhed, alt imens stoffet udvikles og organiseres, bringer en forståelse frem af hvad, det er, vi ikke vidste, at vi vidste.⁶

Her fremhæves det, at det iterative aspekt i det skabende arbejde opleves som en proces, der får stof og form til at falde på plads i et fremadskridende forløb samtidig med, at forståelsen af kompositionens indhold og betydning vokser frem. Notatet fremhæver, at gentagelsen er vigtig, og at den iterative proces netop stiller sig i stedet for en logisk ordnet progression. Det er med andre ord *ikke* sådan, at fx de tidligere omtalte prækompositoriske beslutninger giver grundlag for noget, der kunne ligne en deduktiv metode. De har en anden funktion.

EPILOG: GENKENDELSEN AF DET IKKE-KENDTE

Forståelsen af det, vi ikke vidste, at vi vidste, er for mig en omskrivning af det tidligere nævnte paradoks: at genkende et ikke-kendt mål. Det sidste notat i dagbogen umiddelbart efter at dobbeltstregen er sat, peger i denne retning. Det udstråler følelsen af at være kommet i mål, og at noget er lykkedes (dog med et lille, tvetydigt forbehold):

5. Se fx Søren Rastogi (2016): "Forming performing – en undersøgelse af den klassiske musikers øveproces" i Anne Gry Haugland (ed.): Kunstnerisk udviklingsvirksomhed – en antologi.

6. Dette er en omskrivning af en formulering af Kirsten Hastrup: "at levere 'genkendelse' af det uprøvede." Kirsten Hastrup (1999): Viljen til viden. En humanistisk grundbog, Gyldendal, s. 196.

19/8: At komponere et værk er en stor efterrationalisering! Udarbejdelsen af værket er at afdække og finde en forståelse af værkets idé og *raison d'être*. Men forståelsen bliver (heldigvis) aldrig 100%.

Værkets skabelse, *at give musikken en håndgribelig, klanglig form* som meningsbærende, klingende gestalt i tiden, ses her som processen at *finde ind til og verificere* værkets idé og *forstå* grunden til, at værket må findes i verden. Komponisten stiller sin samlede kompositoriske kunnen og kunstneriske indsigt og erfaring til rådighed for dette projekt.

Adskillige komponister har i beskrivelsen af deres kompositionsarbejde henvist til oplevelsen af, at musikken allerede fandtes et sted og kom til dem. De oplevede sig som medier eller talerør, der 'blot' gav denne ukendte musik mæle: "Jeg var det kar, hvorigennem *Le sacre flød*" sagde Stravinsky om kompositionen af *Le sacre du printemps*.⁷ Jeg kan fornemme, hvad han taler om, men vil konkretisere det: Forud for kompositionsprocessen oplever jeg en 'inkubationstid', hvor der danner sig en uhåndgribelig, knap bevidst, ikke-begrebslig mental repræsentation af det kommende værk. Komponisten Per Nørgård taler om et *ledebillede*: "jeg drives [...] derved af et ledebillede, hvis former jeg kun aner, men som er der, "et sted i tiden", bag al virkelighedens uro og mangfoldighed."⁸

Sideløbende med dannelsen af denne mentale repræsentation af værket (eller ledebilledet) bliver der i denne prækompositionelle fase lagt mere bevidste pejlemærker ud for det kommende værk og den kommende proces. Bestræbelsen i kompositionsarbejdet er hermed – med

7. Stravinsky (1960): *Apropos of le Sacre*. Recorded commentary by Igor Stravinsky about the history of a musical landmark. LP, CBS 72054. Carl Nielsen er ved flere lejligheder inde på noget lignende: "Jeg har fortalt Dig, at da jeg arbejdede paa "Maskarade" havde jeg af og til den Forestilling at jeg var som et stort Drænrør hvorigennem der løb en Strøm, jeg aldeles ikke kunne gøre for." Citeret efter Jens Brinckers artikel om Carl Nielsen, afsnittet Carl Nielsens udvikling i Dansk Komponistforenings komponistbase https://komponistbasen.dk/node/2247#_ftnref

8. Per Nørgård op. cit.

pejlemærkerne som ledetråde – at finde den håndgribelige form, som kommer så tæt som muligt på at afsætte netop dette uhåndgribelige, knap bevidste aftryk i sindet: Der gives mæle til det, ‘vi ikke vidste, at vi vidste’. Og når vi hermed genkender det ikke-kendte, har den skabende, kunstneriske tanke fundet sin form, den har nået det punkt, som kun bagudrettet kan (gen)kendes som målet.⁹

Og det tvetydige forbehold: *“Men forståelsen bliver (heldigvis) aldrig 100%”*?

– Derfor må der stadig komponeres nye værker. Og forståelsen af den skabende proces bliver næppe nogensinde tilbundsående. Men hermed er ydet et beskedent bidrag.

Se et interview med Niels Rosing-Schow samt en film fra uropførelsen af Nu og efter, 17. november 2017 [her](#).

Se partituret [her](#).

Niels Rosing-Schow (f. 1954) er komponist og professor og prorektor ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium.

9. Her er en påfaldende parallel til Jesper Hoffmeyer (2017): 7 ting vi plejer at tro på, Tiderne Skifter, s. 75. Med henvisning til Stuart Kauffman hedder det: “Ingen kan forudse, hvad der nøjagtigt vil ske i en evolutionær proces. Vi kan kun retrospektivt konstatere, hvad der altså skete.”

Anne Gry Haugland

KUV på tværs – proces og dialog i KUV-Forum

Det Kongelige Danske Musikkonservatorium (DKDM) har gennem de seneste 5 år haft megen glæde af at kunne sætte store KUV-projekter i gang med støtte fra Kulturministeriets pulje til KUV. Den slags projekter genererer ikke alene nyttig viden for DKDM – de rager op i landskabet, vækker behørig opmærksomhed og er på den måde også med til at synliggøre KUV's potentiale for udvikling og vidensdeling internt på DKDM, og det er dette interne aspekt, jeg ønsker at fokusere på i det følgende.

KUV (og PUV) lægger om noget op til vidensudvikling og vidensdeling på tværs af faggrupper og undervisningsrutiner. Netop det sidste har vi på DKDM i stigende grad rettet fokus mod. For hvordan kommer man fra at konstatere et potentiale til udfoldelsen af dette potentiale? Hvordan kommer man fra enkeltstående projekter til en kollektiv proces på tværs af projekterne?

DKDM er en institution med mange lærere tilknyttet: Der er en stab af fastansatte lærere i varierende stillingsgrader og derudover en række timelærere, som også har meget varierende timetal. Dette er helt nødvendigt for at dække de mange forskellige kompetencer og færdigheder, som vores studerende skal undervises i. Det gør også, at lærerstaben har en meget værdifuld forankring i kulturlivet uden for DKDM. Men det betyder samtidig, at der ikke er tale om et lærerkollegium, der hver dag mødes over frokosten i kantinen og naturligt udveksler erfaringer og ideer. Hvis vi gerne vil have, at

vidensdeling og vidensudvikling bliver integreret i dagligdagen på tværs af hele lærerkollegiet, skal vi som institution derfor opbygge nogle strukturer eller formater, som gør udvekslingen mulig og kan få ideerne til at blomstre! Vi har naturligvis præsentationer af KUV-projekter ved inspirationsmøder, personaledage o. lign., men vi har også haft lyst til at afprøve nogle mindre, mere åbne formater.

Et af de formater, som vi nu har afprøvet nogle gange, er det, vi kalder KUV-Forum. KUV-Forum er en møderække, der kører efter en fast skabelon: En gruppe lærere samles over tre møder med en mødefacilitator. Hvert møde varer to timer, og møderne optages på en lydfil. Efter hvert møde skriver mødefacilitatoren et dokument i form af en slags udvidet referat, som sendes ud til mødedeltagerne i god tid inden næste møde. Mødedeltagerne skriver til, retter, kommenterer osv. i dokumentet, som derefter danner baggrund for samtalen ved næste møde. På denne måde skriver alle med på den samme tekst, der efter de tre møder klagøres til udgivelse af mødefacilitatoren og udgives som arbejdsblad på DKDM's hjemmeside. Vi kalder det "arbejdsblad", fordi der ikke nødvendigvis er tale om egentlige resultater eller gennemprøvede argumenter, men om et kig ind i et arbejdsrum, som kan inspirere andre og åbne for videre samtale. Deltagerne i KUV-Forum kan være i gang med egne større eller mindre KUV-projekter, men de kan også blot have et ønske om at diskutere et emne med kolleger. På denne måde er der mere fokus på deling af viden og udvikling af gode spørgsmål end på projektdesign og resultater.

KUV-Forum har nogle fordele, som gør det værd at arbejde videre med: Dels er det helt oplagt at skabe rum for konkret vidensdeling i lærerkollegiet undervejs i de forskellige projekter og processer og ikke kun, når de er afsluttede, og resultaterne kan formidles. Dels får man meget forærende ved selve dialogformen og den mere kollektive proces, som KUV-Forum tilbyder. Når man sidder sammen med lærere fra andre faggrupper og skal fortælle og forklare, kommer den kritiske refleksion næsten af sig selv. De andre deltagers spørgsmål og kommentarer kaster nyt lys på ens egen praksis – og ting, som man tager for givet og måske slet ikke tænker over, bliver pludselig synlige, ligesom helt nye ideer kan opstå. På den måde bliver den refleksion

om og over egen praksis, som er kernen i KUV, udviklet og sat i spil i fællesskab, og den får karakter af et redskab frem for et resultat. Vi må ikke glemme, at den absolut vigtigste del af DKDM's videngrundlag er den kunstneriske praksis, og at det reflektive lag, som KUV tilføjer den kunstneriske praksis, skal være ét blandt flere værktøjer til den stadige udvikling af DKDM's forvaltning af denne praksis. Et vigtigt udgangspunkt for arbejdet i KUV-Forum er, at det skal bidrage meget konkret til deltagernes egen praksis: Man skal som deltager opleve, at man virkelig "får noget med hjem" fra disse møder!

I øjeblikket arbejder KUV-Forum med krydsreferencer i fagsproget mellem sangere og strygere. Arbejdet tog udgangspunkt i en enkel men interessant observation, som var blevet udvekslet en dag på gangen på DKDM: Det viste sig, at mens lærer i sang Eva Hess Thaysen ofte brugte henvisninger til strygere i sin undervisning af sangere, gjorde det tilsvarende sig gældende for violinisten Elisabeth Zeuthen Schneider, når hun underviste violinister. De to lærere henviste således til hinandens fagområder, når de underviste i deres eget: Eva talte f.eks. om "buestrøg" og Elisabeth om "vejrtrækning". De arbejder nu i KUV-Forum sammen med undertegnede, Anne Gry Haugland, med disse spørgsmål:

- 1) Kortlægning: Hvilke begreber låner de to fagsprog fra hinanden?
- 2) Analyse: Hvilke funktioner har de pågældende begreber i undervisningen?
- 3) Udvikling: Kan man, gennem afprøvning i fælles workshops, opbygge en form for fælles og ekspliciteret fagsprog på baggrund af den mere intuitive "lånevirkosmhed" i hinandens fagfelter?

Vi er stadig i fuld gang med dette arbejde, og det føder helt naturligt ind i andre projekter på DKDM og udfylder dermed sin rolle som et forum for udvikling og deling af viden og erfaring. Skulle man have lyst til at se et eksempel på et tidligere KUV-Forum arbejde, er arbejds papiret "Kunstneren i spejlkabinettet" tilgængeligt på DKDM's hjemmeside [her](#).

Erfaringerne fra KUV-Forum har dannet baggrund for udvikling af mødeformatet i det ph.d.-gruppearbejde, der knytter sig til forskningsprojektet *Kunst og læring* (se mere [her](#)). Her har fokus også været at skabe et levende og inspirerende miljø på DKDM for de ph.d.-studerende, som – fordi de kunstneriske uddannelser ikke er gradsgivende på 3rd cycle niveau – ud over deres forankring på DKDM også er tilknyttet forskellige universiteter og deres respektive forskningsmiljøer. I tillæg til den specialisering, som hver af de i alt 4 ph.d.-projekter repræsenterer, har *Kunst og læring* et fælles, tværgående forskningsmæssigt fokus, som udfoldes, udvikles og formidles gennem gruppens arbejde. Og som med KUV-Forum tiltrækker gruppens arbejde andre projekter både internt på DKDM og eksternt fra forskellige fagmiljøer.

På den måde kan KUV-Forum som institutionel struktur også bruges i andre sammenhænge – hvem ved; måske kunne den også bruges tværinstitutionelt?

Anne Gry Haugland (f. 1971), ph.d., lektor ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium med fokus på kritisk refleksion og KUV, projektleder for Kunst og læring.



 netværket