

Samhengisslitin og afsvæðavædd nótnarritun (eða listrænar tilraunir á mörkum tónlistar)

Einar Torfi Einarsson

INNGANGUR

Hér að neðan verður fjallað um nokkur af mínum verkum sem ég flokka sem nótnarritunartilraunir. Um er að ræða rannsóknir á afmörkuðu svæði nótnarritunar þar sem útkoma eða afurð rannsóknar og sú þekking sem aflað er leiðir til listaverka. Ég mun byrja á því að staðsetja þessar rannsóknir mínar, eða setja þær í samhengi, og útleggja hugtakarammann (e. conceptual framework). Þar á eftir mun ég svo fjalla um þau verk sem geta kallast „listrænar tilraunir“ innan þessa hugtakaramma. Þetta verkefni er í stöðugri þróun og er því ekki um kynningu á lokaniðurstöðum að ræða. Upphafsspurning rannsóknarinnar var þessi: Hverjar eru mögulegar afleiðingar þess að nota fyrirskipunarnótnarritun í því augnamiði að víkja frá áherslum á útkomur og í staðinn leggja róttæka áherslu á virka skapandi krafta eða framkvæmdaröflin?¹

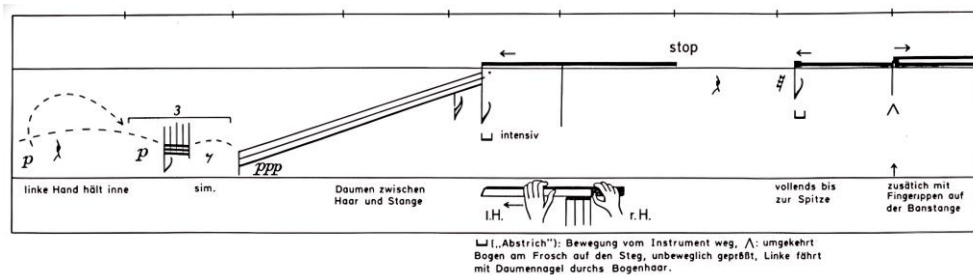
Þessari spurningu er ekki hægt að svara nema með röð tilrauna og þarf ég því aðeins að fjalla um tilraunastarfsemi, og þá kannski sérstaklega hvað ég meina með listrænum tilraunum. Tilraunastarfsemi verður að vera vettvangur sem aflar leiða og tækifæra til að hætta sér inn á óþekkt svæði, að fara á vit þess óþekkt. Í hið minnsta þarf tilraun að afhjúpa nýja notkun á þekktum efnivið eða kanna nýjan efnivið og ný samhengi. Útkoma slíkra tilrauna er oft eitt-hvað óþekkt, ófyrirséð og óvænt, sérstaklega þegar kemur að nákvæmni og smáatriðum og þar af leiðandi endar maður oft á öðrum stað, eða flýgur í aðra átt, heldur en var kannski upphaflega áætlað. Hans-Jörg Rheinberger, vísindaheimspekingur og sérfræðingur í sögu og þekkingarfræði tilrauna, segir að tilraunakerfi (e. Experimental Systems) séu kerfi sem hönnuð eru til að leiða til lykta óþekkt svör við spurningum sem rannsakerndurnir sjálfir geta ekki enn spurt á skýran hátt. Einnig segir hann að slík kerfi þurfi að vera *stöðug* en samt nægilega

¹ Hér er ég að þýða „productive forces“ í Deleuze-ískum skilningi, þ.e. þar sem maðurinn er ekki „meistari“ eða ríkjandi afl í náttúrunni heldur partur af afli alheimsins. Framkvæmdaröflin eru því ekki af mannlegum toga einungis heldur allir þeir kraftar sem umkringjast einhvern atburð (Holland, Eugene. *Deleuze and Guattari's anti-oedipus*, London: Routledge 1999, bls.111). Í tónlistarlegu samhengi tengist þessi spurning að hluta til viðleitni John Cage varðandi opnun á tónlistarlegu kerfi, þar sem útkomur eru ekki alltaf fyrirséðar eða háðar tilviljun. Hér er þó um öðruvísi nálgun að ræða því eins og mun koma fram skilgreini ég framkvæmdaröflin sem efnislegar og líkamlegar breytur, Cage vann aldrei með óvissu út frá líkamlegum breytum eða hreyfingum þeirra heldur vann yfirleitt með óvissu á tónhæðum, rytma og lit. Grunnefniviður er því töluvert fjarskyldur.

óstöðug eða laus í sér þannig að í meginatriðum geti eitthvað óútreiknanlegt átt sér stað og verði að eiga sér stað eftir marga flutninga eða keyrslur.² Slík kerfi standa þess vegna á milli þess að vera stýranleg og stjórnláus. Þessi óþekkti eða ófyrirséði þáttur getur nefnilega birst á marga vegu eða á mörgum flötum. Ég sé þetta sem ramma og ákveðið framkvæmdarými, annað hvort fyrir tónskáld, flytjendur eða hvorutveggja, þar sem eitthvað óþekkt eða óútreiknanlegt getur myndast, og það mikilvæga er að spurningar myndist í stað svara, möguleikar í stað fullvissu. Það er hægt að segja að mínar rannsóknir geri tilraunir með samhengi og efnivið tónlistar, nánar tiltekið samhengi nótnaritunar og efnivið sem líkamlegar/efnislegar hreyfingar. En það er einmitt hugtakaramminn sem er svo mikilvægur þegar tilraunir eiga sér stað því hann afmarkar og setur hömlur á tilraunastarfseminu, setur ákveðinn stöðugleika utan um óstöðugleikann.

HUGTAKARAMMINN EÐA SAMHENGI OG UPPHAF RANNSÓKNARINNAR

Þær rannsóknir sem fjallað er hér um byggja á þeirri tegund nótnaritunar sem kallast fyrirskipunarnótnaritun³ (e. prescriptive notation). Þessi tegund nótnaritunar leggur áherslu á aðgerðir eða *hvað ber að gera* í stað þess að útleggja hvernig hlutirnir eiga að hljóma. Með því að einblína á aðgerðir og líkamleika þarf þessi tækni að taka til skoðunar líkamlegu og efnislegu þætti flytjandans og hljóðfæris, og meðhöndla þá sem breytur og efnivið. Þetta höfum við séð í verkum Helmut Lachenmann og Luciano Berio á sjöunda áratugnum (Mynd 1 og 2). Í for-málanum að verkinu *Pression* (sjá brot á Mynd 1) segir Lachenmann: “the notation of this piece does not indicate the sounds, but the player's actions, i.e. at what place on the instrument the right hand and left hand should operate”.⁴



Mynd 1: Helmut Lachenmann, *Pression* (1969), fyrir sóló selló. Brot frá síðu 2.

En þróunin á þessari hugmynd hefur leitt til frekari aðgreininga á þeim líkamlegu þáttum sem liggja að baki hljóðfæraleiks sem þá verða að sjálfstæðum nótnaritunar- og formgerðarþáttum. Þetta er eitthvað sem Deleuze og Guattari mundu kalla schizoanalysis eða kleyfgreiningu, þar sem unnið er í átt að frekari margbreytileika og flækju.⁵ Dæmi um slíkar aðgreiningar eða aðskilnað á líkamlegum þáttum finnum við í verkinu *Gesti* eftir Berio, þar sem efni fyrir

² Rheinberger, Hans-Jörg. „Experimental Systems: Historicity, Narration, and Deconstruction“, *Science in Context* 7, I (1994), pp. 65-81

³ Fyrirskipunarnótnaritun (e. prescriptive notation) er líka stundum kallað aðgerðanótnaritun (e. action notation). Ég styðst við skilgreiningu Mieko Kanno: „Prescriptive notation: Limits and challenges“, *Contemporary Music Review*, vol. 26, 2007.

⁴ Lachenmann, Helmut. *Pression* (Breitkopf & Härtel, 1969)

⁵ Deleuze&Guattari. *A Thousand Plateaus* (London: Continuum, 2004), t.d. bls. 14, 208, 225.

munninn og hendur eru aðskildar í nótunum (sjá Mynd 2).

Mynd 2: Luciano Berio, *Gesti* (1966), fyrir blokkflautu. Efni fyrir hendur (neðri) og munn (efri) aðskildar í nótunum.

Berio segir í formála að verkinu: “Because of the frequent ‘contradictions’ between the tension of the lips and the finger positions, and because of the speed of changing patterns, the resulting sound is unpredictable ... sometimes the instrument will produce no sound at all”.⁶ Hér er því búið að opna fyrir ákveðna óvissu og margbreytileika með tilraunum á fyrirskipunarnótarnaritun og aðskilnaði á líkamlegum þáttum.

Við finnum svipaðan aðskilnað á líkamlegum þáttum og innleidda óvissu varðandi flutning á þeim hjá Xenakis, til dæmis í píanókonserntinum *Synaphai* (1969) fær hver finger sinn eigin nótta-streng og í formála stendur: “The pianist plays all the lines, if he can”.⁷ Richard Barret aðskilur einnig finger- og munnhreyfingar í verkinu *EARTH* (1987) fyrir básúnu og meðhöndlar þessa þætti sem sjálfstæðar einingar eða parta.

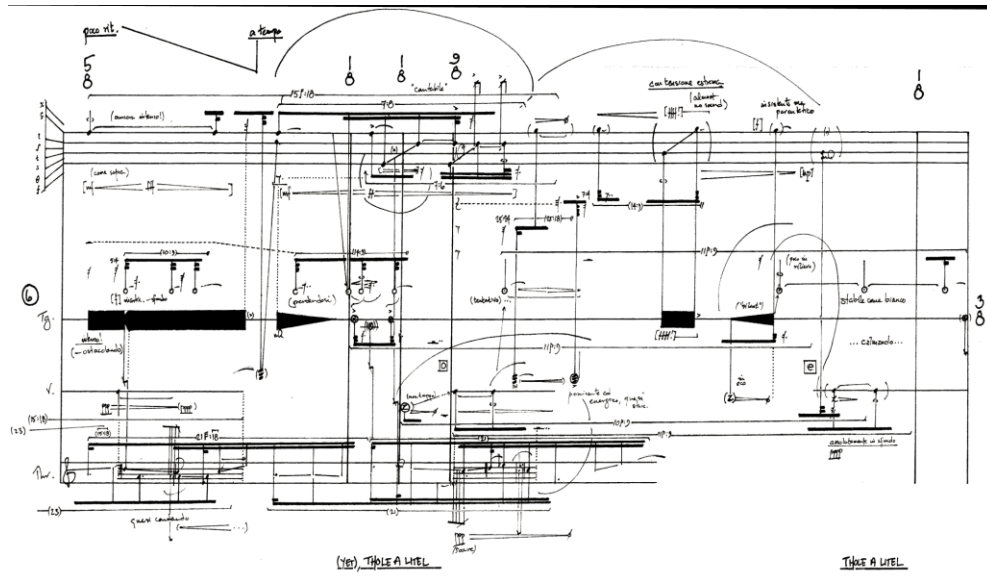
Mynd 3: Aaron Cassidy, *The Crutch of Memory* (2004), fyrir strengjahljóðfæri.

Aaron Cassidy fer töluvert lengra með þessa hugmynd, til dæmis í verkinu *The Crutch of Memory* (Mynd 3) fær vinstri hönd strengjaleikara þrjá nótastrengi og finger vinstri handar orðnið að sjálfstæðum og lagskiptum þáttum: staðsetning fingra eftir streng (efsti strengur),

⁶ Berio, *Gesti* (Universal Edition, 1966)

⁷ Xenakis, *Synaphai* (Éditions Salabert, 1969)

þan eða samþjöppun fingra (mið strengur), og staðsetning handar á fingraborði (neðsti strengur). Evan Johnson fer svipaðar leiðir, hér í verki fyrir sóló rödd þar sem lagskipting og aðgreining líkamlegra þátta er gífurleg og flókin: öngljóðamyndun munns (efsti strengur), tungu-þrýstingur (mið strengur, merkt *Tg.*), rödd (næst neðsti strengur), kverkar (eða tónhæðir, neðsti strengur), ásamt ýmis viðbótum (Mynd 4). Augljóst er að hér skapast töluvert óvissa varðandi flutning þrátt fyrir gífurlega nákvæmni í framsetningu efnisins.⁸



Mynd 4: Evan Johnson, A general interrupter to ongoing activity (2011), fyrir sóló rödd.

Sjálfur hef ég tekist á við slíkar hugmyndir í mínum verkum þar sem aðskilnaður munna, handa og fingra eru kannaðir og koma fyrir sem sjálfstæðir lagskiptir þættir í nótunum (mynd 5).

Það sem þessi verk hafa sameiginlegt er eitthvað sem ég vil kalla sjálfstæðisbaráttu eininga eða einfaldlega *aðskilnaðartilhneigingu*⁹. Þetta á sér stað á mismunandi hátt á mismunandi svæðum innan tónlistar en veldur opnun á nýjum svæðum og eykur fjarlægðir á milli efnisþátta. Við getum talað um þrjú megin svæði þar sem finna má aðskilnaðartilhneigingu:

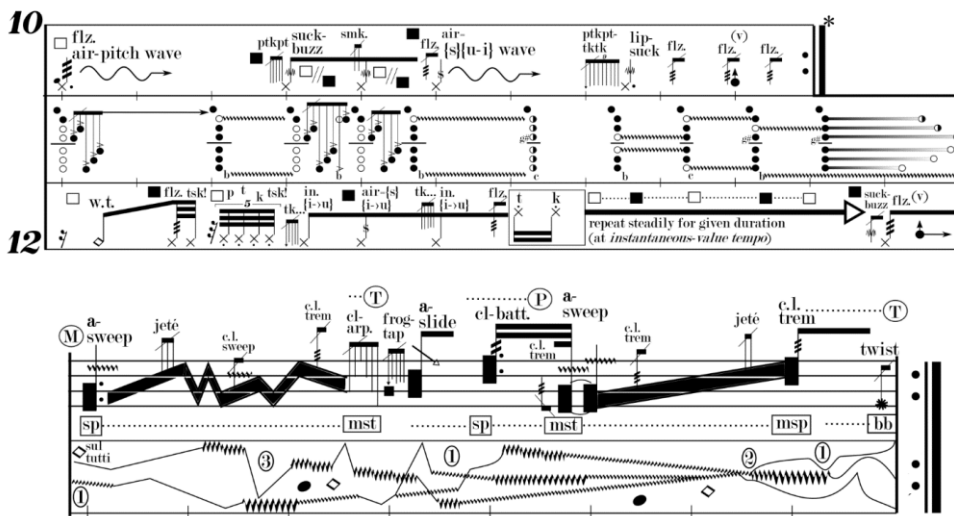
- **Flytjanda-hljóðfæra svæðið.** Hér birtist aðskilnaður á líkamlegum þáttum: hendur, fingur, munnur, og svo framvegis, þar sem líkamlegir þætti verða sjálfstæðari og auka þar af leiðandi áreynslu og erfiði (flækju). Þetta getum við líka séð sem ákveðna framandgervingu (e. defamiliarization) þar sem flytjandi þarf að endurstilla sig og

⁸ Þetta má setja í samhengi við svokallaða nýflækju (e. new complexity) þar sem Brian Ferneyhough er í farabroddi, og spretta þessi verk augljóslega upp úr þeim farvegi. Hér er samt gengið lengra og vísitandi opnaður heimur óvissunnar í gegnum nákvæma nótenskrift þar sem lagskipting á líkamlegum þáttum á sér stað. Það má því segja að um sé að ræða blöndun á Cage-ískum hugmyndum um óvissu og þeim móðernisma sem Ferneyhough og nýflækjan hafa kannað. Óvissan er samt annars eðlis því hún miðast að líkamlegum þáttum og áhættusamspili þeirra.

⁹ Mín tillaga og þýðing á því sem hef kallað á ensku „separation tendency“.

nota líkamann og hljóðfæri sitt á nýjan hátt.¹⁰

- **Flytjanda-skor svæðið.** Hér er aðskilnaðartilhneiging á milli flytjanda og skors og myndast vegna ógerleika og umframmagni af upplýsingum sem kannaður er í mörgum af þessum verkum, sem leiðir til áherslna á ófullkomleika og meiri fjarlægðar á milli þess sem flutt er (eða útkomu) og það sem stendur í skorinu. Þetta er því sjálfstæði skora og flytjandans því þetta umbreytir túlkun.
- **Nótnarritunar-flytjanda-hljóð(-áheyrenda) svæðið.** Nótnarritunin í þessum verkum einblínir á líkamlega og efnislega þætti og skilur sig þannig frá útkomunni (eða hljóðinu). Hljóð verður því aukaafurð eða aukaverkun þeirra þátta sem virkir eru, þ.e. aukin fjarlægð myndast á milli skora, flytjanda og útkomu flutnings – þetta verða ólíkir heimar. Þetta er ákveðið sjálfstæði nótnarritunar.



Mynd 5: Einar Torfi Einarsson, Desiring-Machines (2012), fyrir 24 sólista. Brot úr flautuparti (efri) og fiðluparti (neðri).

Þessi svæði eru auðvitað náskyld því þau falla öll að keðjunni: tónskáld-skor-flytjandi-áheyrendi. En þetta sýnir fram á líkamlegt og vitsmunalegt strit út frá aðskilnaði og framandgervingu á þessum einingum tónlistar (keðjan að ofan), og gæti vel kallast fagurfræði áreynslunnar.¹¹ Samkvæmt því er hér um nótnarritunarathæfi að ræða sem fjarlægist hljóðið eða stýringu á því sem á að hljóma (það er nákvæmar hljóðútkomur) og miðar að því að formgera líkamlegu hlið tónlistarflutnings og baráttusamband flytjanda við nóturnar í stað þess að formgera hljóðheim á beinan hátt (auðvitað myndast hljóðheimur í þessum verkum en á óbeinan hátt). En það sem ég vil draga út úr þessu er sjónarhorn þessarar tegundar af nótnarritun, frá því sjónarhorni spilar hljóðið ekki inn í, hljóðið er hér *ekki* efniviður, það verður aukaafurð, verðandi eða ófyrirséður eiginleiki (e. emergent property), og *varðar* ekki þessa nótnarritun. Þessi tónlist, þessi tónsmíðatækni, sem er í raun nótnarritunarleg, leggur því

¹⁰ Hér má nefna að þetta gengur lengra en svokölluð óhefðbundin tækniþættir (e. extended techniques), því ekki verið að vinna með tækni eða búa til nýja spilataekni sem miðar alltaf að ákveðni útkomu eða hljóði, heldur er frekar verið að setja samband hljóðfærleikara, hljóðfæris og nótnarritunar í uppnám.

¹¹ Mín tillaga.

áherslu á þá staðreynd að tónlist, allavega sú tónlist sem hér er verið að rannsaka, grundvallast á nótnaritun.

Þetta er fyrirmynd sem breytir stigskiptingu tónlistar og fjarlægist þá skilgreiningu að tónlist eða tónsmíðar hverfist um skipulagningu á hljóði. Efniviður verður líkamlegur og efnislegur, og nótnaritun óhlutstæðari eða meira abstrakt.

SAMHENGISLITIN NÓTNARITUN

Þessa abstraksjón sem ég nefndi er hægt að taka lengra og í aðra átt, þar sem aðskilnaður nótnaritunar og tónlistar er kannaður, og þar sem ákveðin brottför frá yfirvaldi hlustunar er til skoðunar.¹² En þegar ég tala um að aðskilja nótnaritun frá tónlist er hér um að ræða, á þessu stigi, einungis aðskilnað í hugsun sem hefur þær afleiðingar að hugsunin er neydd til aðgerða, neydd til að bregðast við – hvað er nótnaritun án tónlistar? Í þeim skilningi er um ákveðinn grunn eða ramma, og ögrun, að ræða fyrir skapandi tilraunastarfsemi eða eins og François Laruelle sagði: „creative precisely because its most dominant finalities are taken out of play“¹³, það er sett eru spurningamerki við mikilvægi hljóðs og hlustunar (eða hið hefðbundna stigveldi tónlistar).

Vegna þessarar áherslu á líkamlegar og efnislegar hreyfingar sem fyrirskipunarnótnaritunin útfærir má draga fram tillögu eða abstraksjón fyrir tilraunastarfsemi: Ef nótnaritun fer frá þeirri stefnu að leggja áherslu á útkomu (hljóð) og í staðinn leggur róttæka¹⁴ áherslu á framkvæmdaröflin (eða líkamlega og efnislega þætti) þá er hún ekki nauðsynlega bundin hljóðfærum eða samhengi tónlistar. Þetta varð að grunnnumgjörð fyrir þær tilraunir sem farið verður í að neðan.

Út frá þessari tillögu eða yfirlýsingu getur nótnaritun í raun efnt til venslna við hvers konar athöfn og fyrir vikið kallast samhengisslitið nótnaritun.¹⁵ Samhengisslitið nótnaritun er því nótnaritun sem aðhyllist líkamlegar/efnislegar breytur án tillits til útkomu eða hljóðs og byggir á róttækum sjónarhóli fyrirskipunarnótnaritunar. Þetta kalla ég að hugsa í gegnum fyrirskipunarnótnaritun eða rannsókn á möguleikum hennar og þar af leiðandi er ekki um að ræða notkun á nótnaritun sem tól eða hjálpartæki til að ná fram ákveðinni útkomu heldur er nótnaritun túlkuð sem hvatberi og örvun fyrir tónlistarlega eða listræna hugsun. Opnast því möguleiki á að kanna tónlist út frá *nótnaritunarlegri afstöðu*, sem er lykilatriði hugtakarammans sem umvefur þessar tilteknu tilraunir sem farið verður nánar í hér að neðan. Ef við drögum þetta saman í smá yfirlit, lítur það svona út:

- Samhengisslitið nótnaritun kannar aðskilnað nótnaritunar og tónlistar og hefur til skoðunar brottför frá yfirvaldi hlustunar.

¹² Hér á ég við að tónlist er yfirleitt skilgreind sem fyrirbæri hljóðs og þ.a.l. hlustunar en þessi viðleitni eða abstraksjón bendir á að tónlist samanstendur af fleiri virkum þáttum (eða framkvæmdaröflum) sem hægt er að vinna út frá rétt eins og hljóði.

¹³ Laruelle. *Photo-Fiction: a Non-Standard Aesthetics* (Minneapolis: Univocal, 2012) bls. 63

¹⁴ Róttæk því gagnert er unnið með framkvæmdaröflin í einangruðum skilningi, þeas. án tillits til útkomu. Þessi róttækni er ekki beint til staðar í verkunum sem farið var í að ofan en myndast út frá möguleika-rými (e. possibility space) nótnaritunarinnar, sem ég svo styðst við.

¹⁵ Mín þýðing á því sem ég hef kallað á ensku „decontextualized notation“.

- Hefur ekki endilega skynjunartengda fagurfræði heldur hugtaka- og formgerðarlega.
- Um er að ræða rannsókn á nótnarritun þar sem tilraunir á tiltekinni abstraksjón fara fram.
- Tilraunakennt af því afleiðingar eru ófyrirséðar og nauðsynlega fela í sér röð af tilraunum.
- Tilraunakennt af því að verið er að kanna *möguleika* ákveðinnar tegundar af nótnarritun án tillits til útkomu (nótnarritunarleg afstaða)

Þessi nálgun nýtur frekari stuðnings frá hugtökum úr heimspæki Deleuze og Guattari, þá sérstaklega hugtakið afsvæðavæðing (e. *deterritorialization*) sem er skilgreint sem margslungið ferli þar sem eitthvað strýkur frá eða segir skilið við ákveðið svæði, og þar sem svæði getur verið einhvers konar kerfi eða virkni, hvort sem það er fræðilegt, málvísindalegt, félagslegt, tónlistarlegt, eða eitthvað annað. Deleuze og Guattari segja einnig að slík kerfi eða svæði innihalda alltaf vektora afsvæðavæðingar eða flóttalínur, og að afsvæðavæðingu fylgi ávallt endursvæðsbinding eða *reterritorialization* sem þýði *ekki* að snúið er til baka heim, heldur vísar það hugtak á þá möguleika sem afsvæðavæðdir þættir hafa til að stofna til nýrra sambanda eða venslna. Þá hvetja þeir kappar einnig til uppgötvunar á slíkum flóttalínunum til frekari rannsóknna, og er því um ákveðna aðferðafræði að ræða sem tengist einnig kleyfgreiningu sem minnst var á að ofan. Á einfaldan hátt er því hægt að segja að samhengisslitin nótnarritun sé tilraun með eina slíka flóttalínu þar sem nótnarritun segir skilið við sitt venjubundna umdæmi.¹⁶

TILRAUNIR / VERK

Innan þessa svæðis og samhengis sem gefið er að ofan og út frá þessum hugtakaramma fór ég að leita að athöfnum eða aðgerðum sem slík nótnarritun gæti fangað eða myndað vensl við. Ég endaði á tilraunakenndum verkum fyrir blýanta (eða krotun), fyrir strokleður (eða útstrokun), og fyrir lyklaborð (eða vélritun). Hvert verk einbeitti sér að athöfninni sem var til skoðunar og líkamlegu þáttum hennar í tengingu við fyrirskipunarnótnarritun með áherslu á samhengisslitinn vettvang *nótnarritunar*. Það er auðvitað ekkert nýtt að nota slíka aðskotahluti í tónlist en hér er nálgunin gjörólík því um er að ræða verk fyrir athafnir, og þessi tól ekki notuð sem hljóðgjafar heldur sem vettvangur ákveðinna sambanda við manninn og líkamann. Til viðbótar byggir nótnarritunin á þeim líkamlegu og efnislegu þáttum sem standa að baki athöfnunum sem verður þar á meðal efniviður verkanna.

Byrjum á því að líta aðeins og verkin fyrir krot og útstrokun (eða blýanta og strokleður). Eins og ég sagði áður voru þessi tól ekki valin sem hljóðgjafar heldur sem könnun á athöfninni sem í notkun þeirra felst eða könnun á undirliggjandi framkvæmdaröflum og sambandi okkar við þessi tól. Aðgreining og lagskipting á eftirfarandi framkvæmdaröflum varð svo að grunni þeirrar nótnarritunar sem hönnuð var: þrýstingur, hraði, stefna, stærð og lögun. Vegna þess að þessi verk skipta sér ekki af útkomunni var nauðsynlegt og vel tilfallandi að „opna“ verkin þannig að útkoman yrði aldrei sú sama (ófullkomleiki og óvissa). Þessir efnisþættir nefndir að ofan (þrýstingur, hraði, stefna, stærð og lögun) koma því fyrir sem öfl eða kraftar með

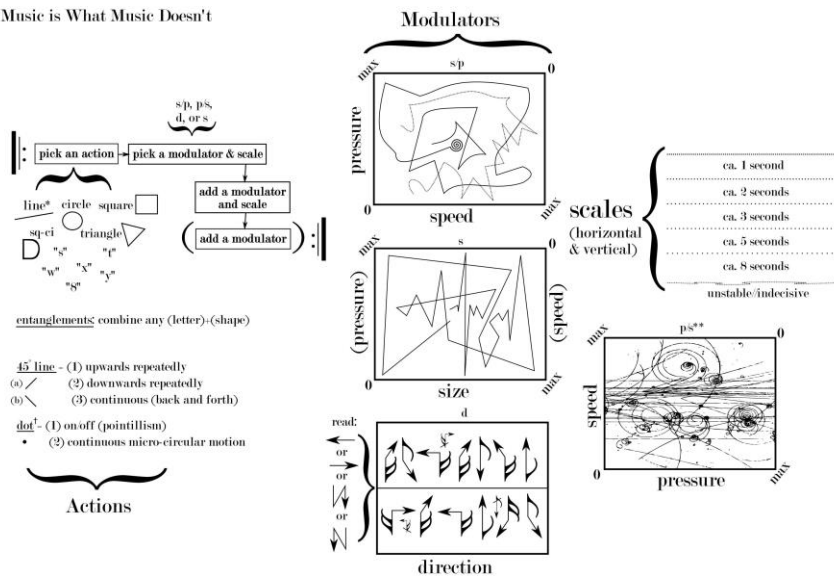
¹⁶ Deleuze & Guattari. *A Thousand Plateaus* (London: Continuum, 2004) og *What is Philosophy* (London: Verso, 1994)

sjálfstæðar hreyfingar og með margháttaða víxlverkun, það er að segja að flytjandi getur túlkað þessa þætti á mismunandi hátt og þættirnir sjálfir geta haft ólík áhrif hvor á annan. Verkið, séð svona, gengur til liðs við ólínuleika, margháttaða stefnu og ófyrirséða ferla, einmitt til að auka áhersluna á framkvæmdaröflin (sem ávallt geta tekið nýja stefnu) í stað útkomu og festu. Það er því ógerlegt að flytja verkið á sama hátt tvisvar, það er engin festa hvað varðar útkomu, hvort sem talað er um hljóðútkomu, grafíska útkomu eða hvernig verkin eru *framsett* af flytjendum. Þetta síðastnefnda, opni þátturinn varðandi *framsetningu*, tekur ekki eingöngu á hvernig flytjandi túlkar skorið heldur hvernig flytjandi ákveður að tengja verkið við áheyrendur, sá þáttur er einnig nauðsynlegur vegna þess að um er að ræða verk sem setur fram tilraunakenndar aðstæður á mörkum tónlistar og ef til vill ekki hægt að styðjast við hefðbundnar tónleikaaðstæður. Verkin reyna því að áframsenda tilraunastofn þess inn í heim flytjenda samkvæmt Rheinbergískum skilgreiningum á tilraunastarfsemi. Til viðbótar er flytjandinn settur í aðra stellingu gagnvart undirliggjandi öflum athafnarinnar, þar sem maðurinn sem slíkur er ekki ráðandi/rikjandi/stjórnandi heldur partur af framkvæmdarafssúpinni.

Pencil Piece I

Music is What Music Doesn't

Einar Torfi Einarsson



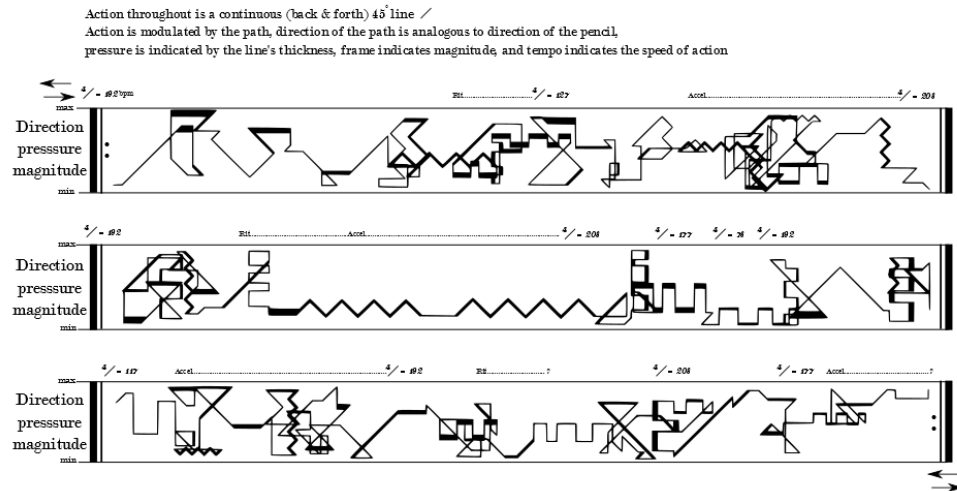
Mynd 6: Pencil Piece I (og Eraser Piece I). Bæði þessi verk styðjast við sama skorið.

Fyrstu verkin fyrir blýanta og strokeður eru verk sem styðjast við sama skor (Mynd 6 og 7), þar sem um er að ræða mjög keimlík framkvæmdaröfl eru þau þannig séð tvær hliðar á sama pening. Grunnnefnið í *Pencil Piece I* eru sífellt endurteknar lögunaraðgerðir (e. actions), eins og hringur, ferningur, þríhyrningur, punktur, línur, og svo framvegis og svo mótunaraðgerðir (e. modulators) sem afskræma eða hafa afgerandi áhrif á lögunaraðgerðir, eins og þrýstingur, hraði, stefna og stærð. Verkið bíður svo upp á mismunandi leiðir í lestri og yfirferð og er einnig opið hvað varðar lengd, fjölda flytjenda hverju sinni, og framsetningu eins og áður sagði.

Eraser Piece II

Sous Rature - Reframing Mohr and Linearity (again)

Einar Torfi Einarsson



All the paths are retraced upside-down from P-061 © 2009 Manfred Mohr

© 2017 Einarsson

Mynd 7: Eraser Piece II (og Pencil Piece II), bæði verkin styðjast við sama skor.

Pencil Piece II og *Eraser Piece II* byggja á aðeins öðruvísi grunnefni, eða eingöngu fram og til baka 45° línu, en styðjast svo við sömu mótunaraðgerðir. Þau eru líka sett upp á aðeins hefðbundnari hátt en stuðst er við lestur sem getur farið frá hægri til og vinstri eða öfugt og stefnubreyting getur gerst frjállega eða á öðrum hvorum endanum (sjá Mynd 7, endurtekningamerkin geta virkað sem slíkir stefnubreytar).

Þessi verk verða til án tillits til útkomu. Þau eru tilraunir með nótnaritun og samhengi hennar. Þeim er því kannski beint meira að flytjendum í stað áherenda. Í rauninni búa þau til gjá milli þess hvað flytjandi sér og upplifir og hverju áheyrendur taka á móti. Þetta tengist auðvitað aðskilnaðartilhneigingunni og þeim verkum sem ég nefndi í upphafi og hér birtist það ein-kenni í ýktri mynd. En um leið og þessi verk koma til greina til flutnings verðum við að hugleiða útkomur.

Ef við skoðum það nánar þá eru að sjálfsgöðu útkomur eins og veikt hljóð (sem mætti magna upp eða ekki), grafík, krot eða útstrokanir (sem mætti varpa upp á vegg eða jafnvel hengja upp á vegg sem hluti af innsetningu), og svo líkamleg beiting flytjandans (sem er sjónrænn þáttur) sem felur í sér áreynslu, einbeitingu og skuldbindingu. Hins vegar myndast hér smá vandamál því ekkert af þessum útkomum var hluti af minni áætlun. Minn ásetningur var hreinlega að samhengisslíta nótnaritun og framandgera athöfnina, flytjandann og nótnaritunina (og kannski áheyrendur). Mín áform voru því hugtakalegs eðlis, það er að segja að draga nótnaritun út úr sínu venjubundna sambandi við tónlist og láta hana standa andspænis „ómúsíkalskri“ athöfn.

Við nánari skoðun varðandi flutning á þessum verkum hallast ég að því að þau virki sem boð um frekari tilraunastarfsemi og þá einmitt tilraunir fyrir flytjendur hvað varðar framsetningu eða hvernig flytjandi afhendir verkið áheyrendum. Þar sem þessi verk hugsanleg passa ekki inn í hefðbundið sniðmát tónleika opna þau fyrir tilraunakenndri lausn á flutningi. Þetta er vegna þess að verkin ramma inn athöfn sem er framandi fyrir tónlistarflutning.

Ekki veit ég hvernig er best að flytja þessi verk en ég veit að það er engin ein lausn. Túlkun breytist því hér í ákveðna tilraunastarfsemi þegar verk eru þetta opin og flytjendum ætlað að hafa víðtækari áhrif á framsetninguna. Þá er ég að tala um þætti eins og hvort nota eigi svið eða ekki, sal, myndvörpun, hljóðmöggun, einn eða fleiri flytjendur dreifðir um sal, eða hvað sem viðkomanda dettur í hug. Verkin óska eftir eða jafnvel krefjast þess konar tilraunamennsku og skuldbindingu. Einn flytjandi til dæmis ákvað að flytja blýantaverkið á skrifborði fyrir aftan flytjendur. Ég hef flutt verkin saman (það er blýantaverk I og strokleðursverk II) á sama yfirborði (á sama pappír) og hef líka stungið upp á því að verkin verði að efni fyrir vídeóverk sem sýnir einungis hendur, eða sem efni fyrir innsetningu. En einmitt þessi þáttur: að verkin passa ekki á augljósan hátt, að þau standa á tvíræðum grunni, að þau bjóða upp á möguleika, er jákvæður þáttur að mínu mati því búið er til vandamál sem krefst listrænna lausna, og þannig virka þessi verk sem hvati.

Annað sjónarhorn á þessi verk fyrir blýanta og útstrokun er hugtakalegs eðlis. Hugtakalist (e. conceptual art) hefur oft stundað það að *endurramma* hluti, það er að segja að setja hversdagslega hluti, eða hluti sem teljast yfirleitt ekki sem list, í annað umhverfi eða samhengi og ná þannig fram listrænu sjónarhorni, því hlutirnir skynjast í nýju ljósi. Þetta var upphaflega kallað fundinn hlutur eða *found object*.¹⁷ Nótnarritun er hins vegar vettvangur aðgerða, ávallt fer nótnarritun fram á athöfn, hvernig sem við lítum á það, og ef við tengjum þessi verk við hugtakalist er ekki verið að endurramma hluti heldur athafnir, og það mikilvæga er að þessar athafnir virkuðu ekki sem innblástur fyrir tónverk (sem mundi upphaflega hljóðrænu vídd þeirra) heldur er hér hreinlega um *endurrömmun* að ræða – athöfnin innrammast í nótnarritun. Um er því að ræða fundna athöfn (eða *found activity*)¹⁸ í staðinn fyrir fundinn hlut.

Þessar hugmyndir urðu að frekari þróun á mínum tilraunum og loks að tilraunakenndu verki fyrir lyklaborð (eða vélritun, sjá mynd 8). Hér er einmitt hugmyndin um endurrömmun sett skýrar fram og fyrir vikið eykst sjálfstæði nótnarritunar til muna eða við getum sagt að hún slíti sig meira frá tónlist.

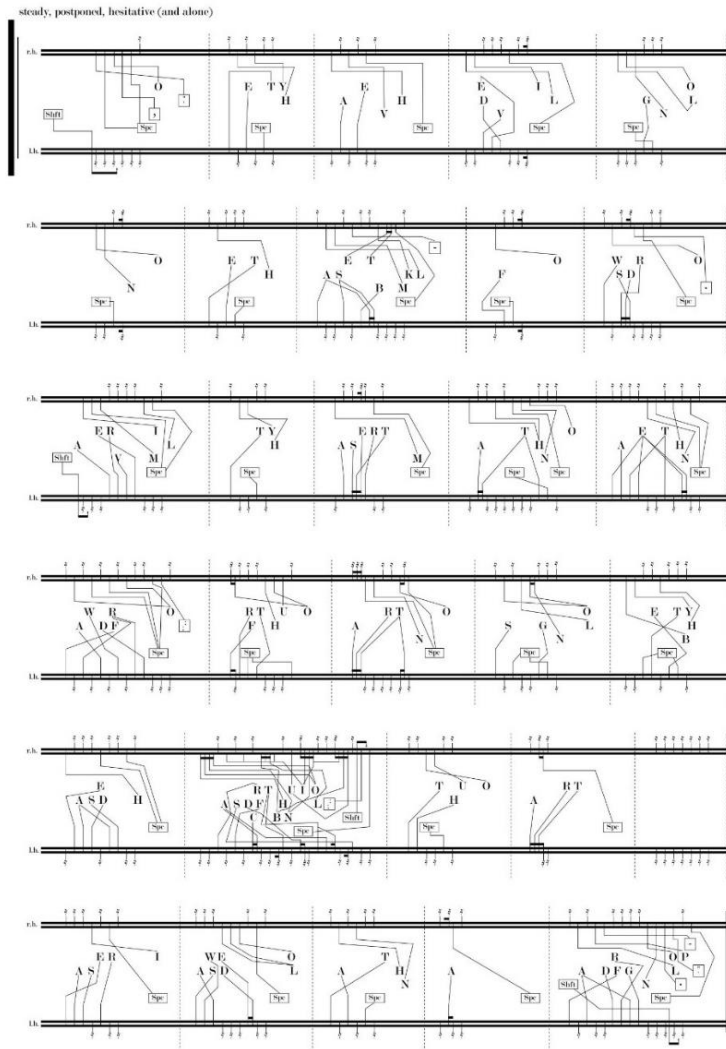
¹⁷ “Found object” eða “objet trouvé” á rætur sínar að rekja til Marcel Duchamp *Fountain* (1917) sem þróaði hugtakið „ready-mades“ í kjölfarið. Sjá t.d. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/f/found-object>

¹⁸ Þetta er mín tillaga, en þetta má t.d. setja í samhengi við gjörninga og aðra flutninga *fluxus* hópsins. Þar var hins vegar yfirleitt stuðst við textaskor, þeas. leiðbeining á aðgerðum fór fram í gegnum textalýsingu.

Keyboard Piece I

Notation is Cryptodynamic

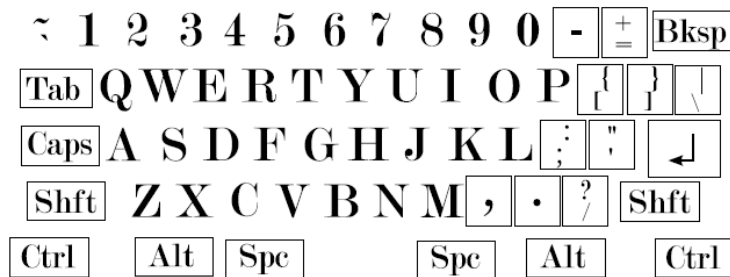
for qwerty keyboard (US international layout)
Einar Torfi Einarsson



Mynd 8: Skorið af Keyboard Piece I.

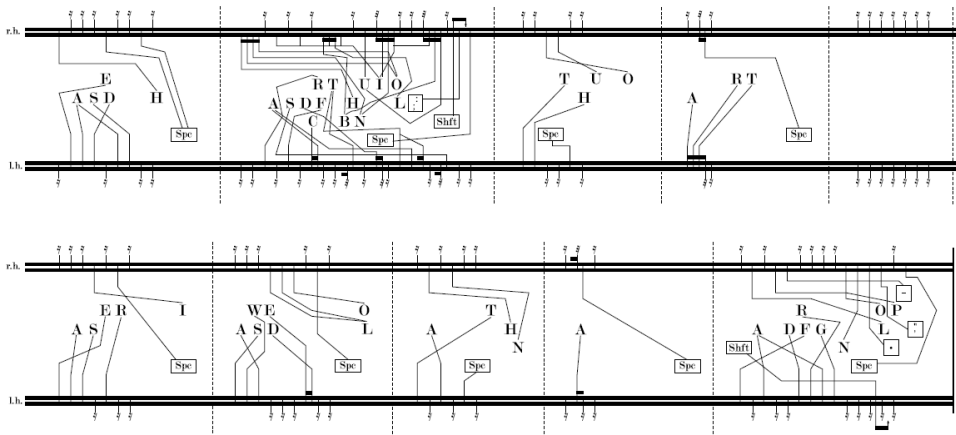
Eins og með krot- og útstrokunar-verkin þá byggist þetta verk á fyrirskipunarnótnarritun og skoðar framkvæmdaöflin sem liggja að baki athöfninni en endurrammar athöfnina á bókstaflegri hátt. Enn fremur byggir nótnarritunin á enfislegum þáttum eins og hönnun og uppsetningu lykklaborða, það er að segja umfang og fyrirkomulag takkanna (sjá mynd 9).

Qwerty US International Keyboard Layout



Mynd 9: Uppsetning Qwerty lykklaborða (samkvæmt US alþjóðastaðli)

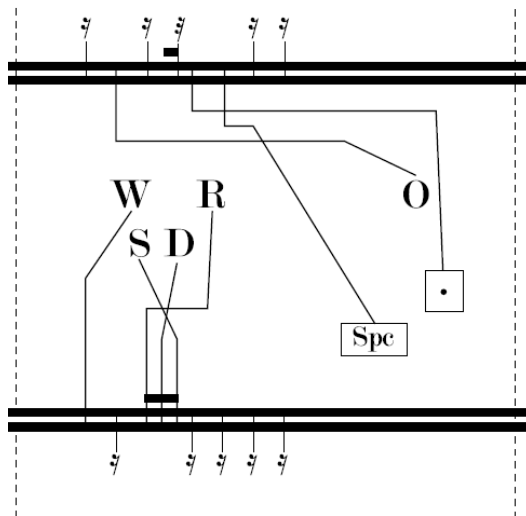
Þetta viðmót verður að hálfgerðu korti fyrir hverja aðgerð. Nálgunin er því eins og þegar fingrasetningar eru ritaðar fyrir blásturshljóðfæri þar sem útlagt er hvaða tökkum og/eða fingrum ber að þrýsta niður hverju sinni, ákveðin tablatúra (sjá Mynd 10 og 11)



Mynd 10: Brot úr *Keyboard Piece 1*

Hver aðgerð, eða vélritun á stöku orði, teiknast því á þetta kort sem verður svo að nótnarrituninni (Mynd 11). Tekið er einnig tillit til tímaáss aðgerðarinnar, það er að segja tímaröð stafanna, sem rennur þá frá vinstri til hægri á bjálkum eins og hefðbundin nótnarritun, og er

Því um að ræða myndræna blöndun á tíma og rúmi athafnarinnar. Einnig er gert ráð fyrir efni fyrir hægri (efri bjálki) og vinstri hönd (neðri bjálki) samkvæmt „klassískum“ fingrasetningum í vélritun.



Mynd 11: Dæmi um hvernig orðið „words“ birtist í Keyboard Piece I

hugsanlega áhugavert en ég vil meina að með auknu sjálfstæði nótningaritunar verður verkið að ákveðinni nótningaritunarlist eða skorsköpun og væri því hægt að kalla það *nótnaverk*, sem fer ekki endilega fram á flutning (því það getur staðið sjálfstætt) þó það sé enn opið fyrir slíkum tilraunum. Mín afurð í þessu tilfalli er því skorið, því ég horfi ekkert lengra með tilliti til flutnings eða framhaldslíf nótanna. Þetta verk er því hægt að túlka sem myndlist eða hugtakalist sem á rætur sínar að rekja til tónlistar og þá sérstaklega nótningaritunar. Þetta tengist aftur hugtakalistinni því verkið endurrámmar þá aðgerð að vélrita texta á lyklaborð en dregur jafnframt fram nýtt sjónarhorn á þessa athöfn sem byggist á líkamlegum og efnilegum þáttum hennar. Við getum því talað um framandgervingu á þeirri athöfn að vél-rita, óháð því hvað er verið vélrita, en við getum líka tengt verkið við skynjun okkar á orðum og á lestri og þá talað um framandgervingu á þeim þáttum. Því til þess að lesa textann sem liggur að baki nótningarituninni þurfum við að „spila“ nótturnar, eða alla vega þurfum við að styðjast við lestur sem er óhefðbundinn og fremur ómeðfæranlegur, lestur sem krefst aukinnar áreynslu. Þetta gæti því líka tengst á einhvern hátt ljóðlist því lestur og skynjun orða er hér framandi (og gæti því hleypt af stað annarri nálgun á ljóðið). Hver sem er getur lesið þetta ef hann kærir sig um, og er því flytjandi og áheyrandi samtímis, ef tekinn er slíkur póll. Tvískipting flytjandans og áheyrandans er því afnumin í þessu tiltekna ferli þegar nótningaritun slítur sig frá tónlist á þennan hátt, jafnframt er um list að ræða sem er snefill af tónlist, vottur af ljóðlist, slika af myndlist og þá væntanlega staðsett einhvers staðar inn á milli listforma því verkið „líkamnast“ ekki á skýran hátt. Þetta er einmitt það sem vekur áhuga minn á þessum tilraunum, þetta tvíræða rými sem myndast á milli listforma.

Á þennan hátt verður hver aðgerð, hvert orð, að sérstöku mynstri sem er ekki hannað af mér heldur myndast við þessar nótningaritunarlegu aðstæður (þar sem vægi *staðsetningar* eða tilvísun á staðsetningu og tímaröð er jafngild öðrum framkvæmdaröflum).

Nótningaritun er hér orðin sjálfstæðari og er skorið í raun verkið (ekki flutningurinn á því) en það er klárlega um nótningaritun að ræða sem setur sig í töluvert meiri fjarlægð við flytjendur og áheyrendur (eða slitnar frá þeim). Við getum ímyndað okkur flutning á þessu verki, en bein útkoma á flutningnum er textabrot eftir Shakespeare – það væri því um einhvers konar lestrar-tónleika að ræða.¹⁹ Það er

¹⁹ Þetta er reyndar bara útkoma í þeim aðstæðum sem við hugsum lyklaborðið yfirleitt í, þ.e. tengt við tölvu og skjá með tilheyrandi stýrikerfi og ritvinnslu forriti.

NIÐURLAG

Þessi verk sem ég hef fjallað um eru bæði tilraunir og ákveðnar útkomur úr niðurstöðum tilrauna sem fást við spurninguna um möguleika-rými fyrirskipunarnótnaritunar og flóttaleiðir hennar. Þessi verk eru möguleg svör en engan veginn endanleg svör. Sem tilraunir tengjast þau innbyrðis sem afleiður og halda áfram að virka sem tilraunir og rannsóknir. Þær lýsa ákveðnu ferli þar sem sjálfstæði nótnaritunar – nótnaritunin færir í ákveðinn forgrunn – er kannað á opinn hátt í samfloti með skilgreindu hugtakasafni. Jafnframt verða verkin að nýju samhengi sem kallar á spurningar eins og hvernig er best að miðla þessum verkum og hvernig megum við umbreyta stigveldi tónlistar á annan hátt, þar sem aðrar „minni háttar“²⁰ tónlistar-einingar eða bakgrunnseiningar geta risið upp í forgrunninn? Einnig kalla þær á frekari tilraunir með aðgerðir, verknað, meðhöndlun tóla, samskipti/samband okkar við verkfæri/aðgerðir og hvernig við stöndum að innleiðingu nýrra þátta inn í tónlistarrýmið.

Johann Goethe sagði: “Ég voga mér að halda því fram að ein tilraun eða jafnvel nokkrar sameinaðar sanna ekkert ... en sama hvað ein tilraun reynist gagnleg þá hefur hún aðeins gildi í samsetningu og tengingu við aðrar tilraunir”.²¹ Goethe er auðvitað að fjalla um þá tegund tilrauna sem miða að því að *sanna* eitthvað en eins og ég sagði í upphafi eru listrænar tilraunir þess eðlis að ekki er verið að sanna neitt heldur uppgötva rými til skoðunar og hugsunar, að búa til möguleika og hugtakarammaðar aðstæður sem hleypa einhverju óþekktu inn í leikinn. Slík tilraunstarfsemi einskordast samt ekki við listir, Hans-Jörg Rheinberger hefur til dæmis bent á að margar af merkustu uppgötvunum vísindanna komu fram innan tilrauna sem voru að leita að einhverju öðru en því sem uppgötvaðist (með öðrum orðum „there's no success like failure“²²).²³ Þetta finnst mér heillandi því tilraun getur verið vel skilgreind og staðsett en samt veit maður ekki hvar maður endar, og á ekki að vita það samkvæmt Rheinberger, því þá er ekki hægt að opna fyrir eitthvað óþekkt (þetta gerir skilgreininguna samt ekki óþarfa). En Goethe er nauðsynlegur til að skilja það að ein tilraun getur ekki sagt mikið, að oft þarf röð af tilraunum, eða samhengi tilrauna, til að uppgötva eitthvað og að tilraunir verða að leiða til frekari tilrauna.

²⁰ Nótnaritun getur talist „minni háttar“ eining við hliðina á tónskáldi, flytjanda, áheyrenda, hljóði og slíkum forgrunnseiningum.

²¹ Goethe, *The Experiment as Mediator Between Object and Subject* (1792)

²² Dylan, Bob. *Love Minus Zero/No Limit* (Columbia, 1965)

²³ Rheinberger, Hans-Jörg. „Experimental Systems: Historiality, Narration, and Deconstruction“, *Science in Context* 7, I (1994), pp. 65-81