

## Rödd hljóðanna

Práinn Hjálmarsson

Þrátt fyrir að tónlist geti verið hvað sem er<sup>1</sup>, er hugmyndaheimur tónlistarinnar skorðaður við skynjun okkar á tónlistinni sjálfri og umhverfi hennar. Þannig hefur samfélagslegt hlutverk tónlistar, hljóðfæraheimur og vettvangur tónlistarinnar hverju sinni lagt tónlistinni línurnar í gegnum tónlistarsöguna. Eru þessir ytri þættir tónlistarinnar jafnframt margbreytilegir eftir tímabilum menningarsögunnar og hefur tónlistin samhliða tekið breytingum. Þannig speglar tónlistarsagan hugmyndir og strauma í samfélaginu hverju sinni, meðvitað og ómeðvitað, og er það oft á færi tónlistarfræðinga að benda á tengsl samfélagsins hverju sinni við tónlistina sem sprettur uppúr þeim jarðvegi.<sup>2</sup>

En skynjun og upplifun okkar á umhverfinu og tónlistinni sjálfri birtist okkur ekki hrein og tær. Franski heimspekingurinn *Maurice Merleau-Ponty* beindi sjónum sínum að vægi líkamans í upplifun okkar á heiminum. Dró hann þá ályktun að skynfæri líkamans settu svip sinn á upplifun okkar á umheiminum, hvernig líkaminn á það til að vera hluti og viðmið okkar í skynjun okkar á ytri heiminum.

*Hér verður [...] á vegi okkar sú hugmynd að maðurinn sé ekki andi og líkami heldur andi með líkama, vera sem fær ekki komist að samleikanum um hlutina nema vegna þess að líkami hennar er svo að segja á bólakafi í þessum sömu hlutum. Við munum verða þess áskynja [í næsta pistli] að þetta á ekki aðeins við um rýmið, heldur gildir það almennt að sérhver ytri vera er okkur einvörðungu aðgengileg í gegnum líkama okkar, og að sérhver slík vera er íklædd mannlegum eiginleikum sem gera það að verkum að hún er líka sambræðingur hugar og líkama.<sup>3</sup>*

Eru þannig allar hugmyndir og hugsanir sem byggðar eru á skynjun okkar lítaðar af líkamanum með einum eða öðrum hætti, þar með talin tónlistin. Hlýtur því tónlistin að bindast líkamanum hvað varðar fagurfræði og hugmyndir um tónlist. Það reynist þó vandasa mt verk að henda reiðu á nærveru líkamans í jafn óhlutbundnum miðli og hljóðinu sjálfu. Beinast væri að rekja þátt heyrnarinnar og áhrifa hennar á tónlistina sjálfa, en þess í stað verður hér sjónum

<sup>1</sup> Práinn Hjálmarsson 2016.

<sup>2</sup> Út frá sjónarhorni samtímans hefur það oft reynst effitt að setja sig inní þau ólíku viðhorf til listarinnar á hverju tímabili fyrir sig. Benda má á bók Paul Oscar Kristeller – Listkerfi nútímans (gefin út af Bókmenntafræðistofnun 2005).

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, Maurice 2017: 26

beint að þætti raddarinnar og tungumálsins í hugmyndaheimi vestrænnar tónlistar. En röddin er ein líkamlegasta tenging mannsins við tónlistina sjálfa og lykilverkfæri í upphafsþróun þess tónræna og hljómræna hugmyndaheims ritaðrar vestrænnar tónlistar. Þrátt fyrir að röddin teljist ekki til skynfæra og falli þannig ekki undir hugmyndir Mearleau-Ponty, þá eru röddin og tungumálið mannum afar nærtæk verkfæri við tjáningu hugsunar okkar og samskipta og litar alla okkar hugsun, því orð eru til alls fyrst. Hlýtur því röddin og tungumálið á svipadán hátt að setja sitt mark á umheim okkar líkt og skynfæri okkar, en tungumálið binst líkamanum sterkum böndum, þar sem andardráttur, raddsvið og munnholið setja tungumálinu líkamleg mörk.

Ætlunin með þessari grein er að vekja til umhugsunar þennan þráð tungumálsins og raddarinnar í tónlistarsögunni. Verður hér stiklað á stóru í ummyndunarsögu raddarinnar innan hinnar rituðu vestrænu tónlistarsögu. Við hefjum vegferð okkar aftur á miðöldum, þar sem röddin og tungumálið voru helsti útgangspunktur tónlistarinnar, og færum okkur hægt og rólega nær samtíma okkar. Á vegi okkar bregða ólíkar birtingarmyndir tungumálsins og raddarinnar fyrir, líkt og „rödd höfundarins“, „rödd nótnaskriftarinnar“, „rödd lesandans“, „tónlist tungumálsins“ og „litur tungumálsins“.

Í síðasta hluta greinarinnar, *Persónubundnar raddir*, er svo sjónum beint að nokkrum nærtækum dæmum úr samtíma okkar, þar sem höfundar hafa unnið með sínar eða annarra líkamlegu raddir í verkum sínum.

## RÖDDIN

Ein af þeim leiðum sem koma orðum skýrt til skila í hljómmiklum rýmum er að hægja á framburði orðanna og bera þau fram með einfaldri „tónun“ þeirra, það er söngi. Upphaf ritaðrar vestrænnar tónlistar má rekja til þessa samtals mannsraddarinnar við hljómmikil kirkjurými miðalda og burði texta í gegnum þessi rými. Þegar þessi hljómmiklu rými taka undir og ómur tónanna nær yfir til þess næsta, skapast grundvöllur fyrir því að leiða hugann að sambandi tveggja samliggjandi tóna og samhljómi þeirra. Laglínuleg hugsun hefst þannig á samtali raddarinnar og rýmanna. Sömu leiðis reynist hraði tónlistarinnar og hugmyndaheimurinn vera bundinn af ómi hljóðanna í rýminu. Hröð orðaskipti í hljómmiklum rýmum koma í veg fyrir að þau heyrast eins vel og skyldi.

Samþætting margra sjálfstæðra laglína í gegnum kontrapunkt er svo ákveðin varða á leið hugsunarinnar til hins hljómræna heims og hins lóðrétta áss laglínanna. Allt frá upphafi eru það þó ekki síst orðin, merking þeirra og tjáning sem eru veigamikill hluti af tónlistinni. Þessi flétta tungumálsins og tónlistarinnar hefur í gegnum söguna verið mis-samofin og hefur fylgt henni mismikil togstreita um það hvort tónlistin gerist þjónn textans eða textinn einhvers konar fylgifiskur tónlistarinnar.<sup>4</sup> Þannig er sem dæmi viðbragð *Claudio Monteverdis* við tónlist samtíma síns eins konar hugmyndafræði sem snýst að því að setja merkingu og flutning textans á nýjan leik í forgrunn og tónlistin gerist þjónn textans.

<sup>4</sup> Harnoncourt 1989:121



**Dæmi 1:** Anne Sofie von Otter flytur "A Dio, Roma! a Dio, patria" úr *L'incoronazione di Poppea* eftir Claudio Monteverdi<sup>5</sup>

### TÓNLIST SEM TAL, TÓNLIST SEM MÁLVERK.

Þegar kemur að barokktímanum með uppgangi hljóðfæratónlistar, er það enn „röddin“, tungumálið og tjáning orðanna sem er leiðarljós tónlistarlegrar hugsunar að mati stjórnandans *Nikolaus Harnoncourt*.<sup>6</sup> Þannig þýðist tjáning orðanna og hljómfall tungumálsins yfir á bogastrok og hendingamótun tónlistarinnar. Í bók Harnoncourt, *Baroque music today: Music as speech*, er fjallað um flutning barokk-tónlistar út frá ólíkum hliðum en hann beinir þó einna helst sjónum sínum að því hversu samofin túlkun hljóðfæraleiks var við tungumál og hljómfall orðanna. Hver tónn ætti að lúta sömu lögmálum og talað mál, myndaður jafn lifandi og atkvæði í setningu er mótað.<sup>7</sup> Þessi *talandi tónlistarinnar* er meðal annars kallaður fram með því að veita tónunum mismikið vægi innan heildarinnar, líkt og áherslur í töluðu máli eru fjölbreytilegar. Tónunum er skipað í tvo flokka, annars vegar mikilvæga tóna, kallaðir *nobile*, og hins vegar undirtyllur, kallaðir *vile*. Bent hefur verið á tengsl á milli upp- og niðurstroks strengjahljóðfæra við þessa hugsun [nobile = n og vile sem =v].<sup>9</sup> Mikilvægi hvers tóns er ályktað út frá ólíkum þáttum, líkt og staðsetningu tóns innan takthluta, hvort hann reynist ómstríður eða ómblíður í samhengi við umhverfi sitt, hvort að á eftir honum fylgi stuttur tónn, hvort hann sé undir skrifuðum boga eða ekki. Til að undirstrika mikilvægi tónanna má fara ólíkar leiðir líkt og með áherslum í bogastroki (n), lengingu tónanna og blæbrigðum við tónmyndun. Þannig skapast nýtt áherslumynstur sem gengur á skjön við hin hefðbundnu hrynmunstur taksins og veitir því tónlistinni aukið líf, ef svo mætti segja.<sup>10</sup>

Vill *Harnoncourt* skilgreina aldamótin 1800 sem viss þáttaskil í tónlistarsögunni, þar sem tónlistin færast fjær þessum talanda og við tekur *málverkið*, þar sem dregnar eru upp myndir af

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qdFrs2hSQU0>

<sup>6</sup> Á síðustu fjórum áratugum hefur túlkunarhefð tónlistar endurreisnar, barokk og klassíska tímans tekið töliverðum stakkaskiptum, þar sem leitað er í upprunalegar heimildir um túlkun og nálgun í flutningi slíkrar tónlistar. Reynt er þannig að varpa ljósi á þann hugmyndaheim og hljóðheim sem að tónlistin sprettur úr og haft að leiðarljósi við það að nálgast þessa tónlist. Hefur þessi túlkunarhefð verið aðgreind frá hinni hefðbundnu kanónu, með því að vera kölluð upprunaflutningur (e. Historically informed performance practice).

<sup>7</sup> Harnoncourt 1988:41-42

<sup>8</sup> Til vitnis um hversu fjarlæg eyru samtímans eru frá hugsun *Talandans*, má vitna í blaðadóm Jónasar Sen um túlkun Elfu Rúnar Kristinsdóttur á fiðlukonserti í E-dúr BWV 1042 með Sinfóníuhljómsveit Íslands í desember 2016: „Alltof miklar áherslur voru á fyrsta slag í hverjum takti (taktur samanstandur yfirleitt af þremur eða fjórum slögum) og þær voru oftast teygðar í þokkabót. Þetta gerði tónlistina afkárlega, það var eins og að hlusta á grínútgáfu af konsertinum, sem þó var ekkert fyndin.“ - Jónas Sen. 2016. Englaher úr himnaríki. *Vísir.is*. 3. Desember 2016. Sótt 15. Febrúar 2018 af <http://www.visir.is/g/2016161209636>

<sup>9</sup> Harnoncourt 1988:40

<sup>10</sup> Harnoncourt 1988:46

stremningum og tilfinningum í tónum.<sup>11</sup>



**Dæmi 2:** Amandine Beyer flytur 2. kafla (Double) í Partitu nr. 1 fyrir fiðlu BMW 1002 eftir J.S. Bach. Kaflinn er skrifaður sem 16du-partar úti gegn.<sup>12</sup>

## RÖDD HÖFUNDARINS OG NÚLLPUNKTUR SKRIFANNA

Þegar fjarar undan þessari beinu tengingu tungumálsins og raddarinnar við tjáningu tónlistarinnar á klassíska og rómantíska tímabilinu, hefur „rödd höfundarins“ upp raust sína. Verður þar Höfundurinn alltumlykjandi verk sín, tjáning hans og ætlun verður í brennidepli hlustunarinnar, sem eins konar sögupersóna sem dregur upp senur, myndir og tilfinningar í tónum. Það mætti hér staðsetja Beethoven fyrir miðju þessarar þróunar, sjálfstæða tónskáldið sem fer sínar eigin leiðir með sína sterku rödd sem höfundur. Amk. gætti áhrifa hans um langa hríð.

Andófsins við þessari nærveru höfundarins í verkum sínum fór svo ekki að verða vart fyrr en um miðja 20. öldina. Franski heimspekingurinn *Roland Barthes* reið þar á vaðið innan bókmenntanna og kallaði eftir fjarveru höfundarins í textaskrifum bókmenntanna. „Þegar Höfundurinn hefur verið fjarlægður verður krafan um að ráða textann vita tilgangslaus. Að gefa texta Höfund er að setja honum takmörk, að veita honum endanlegt táknið og loka skrifunum.“<sup>13</sup> Hættir því lesendum til að lesa textann út frá hugmyndum sínum um höfundinn eða að sjá leikinn gerðan sem slíkan að rýna eigi í skrif hans með einhverjum leiðum. Af þeim sökum verða skrifin sjálf takmörkuð og bundin við Höfundinn, lesandanum gefst ekki færi á að skapa sína eigin merkingu í gegnum tilfinningu sína fyrir tungumálinu. En með tilkomu „núllpunkt skrifanna“ líkt og Barthes kallaði það, skrifa þar sem fjarvera höfundarins væri allsráðandi, gafst lesandanum svigrúm til að skapa sína merkingu og vinna úr sinni eigin tilfinningu fyrir tungumálinu sjálfu. Þetta var að dómi Barthesar eina leiðin til þess að setja lesandann í odda-sætið, að óska eftir fjarveru höfundarins úr textaskrifunum; „Fæðing lesandans verður að kosta dauða Höfundarins.“<sup>14</sup>

*Í Frakklandi var Mallarmé án efa fyrstur manna til að skilja og sjá að fullu fyrir nauðsyn þess að setja tungumálið í stað persónunnar sem fram að því hafði verið talin eigandi þess. Að áliti hans, og mínu, er það tungumálið sem talar en ekki höfundurinn; að skrifa út frá þessari forsendu um ópersónuleika (sem má alls ekki rugla saman við geldandi hlutlægni raunsæishöfundanna) þýðir að ná því marki að aðeins tungumálið sé að verki en ekki „ég“.<sup>15</sup>*

<sup>11</sup> Hægt væri hér að kafa dýpra inn í heim hljómfraðinnar og vensl hljómrænnar framvindu við tungumál og setningar, en við skulum hins vegar halda okkur við „röddina“ að þessu sinni.

<sup>12</sup> <https://open.spotify.com/embed?uri=spotify:track:2deQXzHxP2uMcTEAVbDUzF>

<sup>13</sup> Barthes, Roland 1991:178-179

<sup>14</sup> Barthes, Roland 1991:180

<sup>15</sup> Barthes, Roland 1991:175



**Dæmi 3:** *Last year at Marienbad* (1961) eftir Robbe-Grillet – Skrif Barthesar um „núllpunkt skrifanna“ höfðu áhrif á höfundu á borð við Alain Robbe-Grillet sem tóku upp á því að lýsa atburðum á hlutlausan máta og leyfa lesendum að rýna í innra líf persónanna.<sup>16</sup>

#### JOHN CAGE OG FÆÐING HLUSTANDANS

Hugmyndir Barthesar speglast í tónlist bandaríska tónskáldsins *John Cage*; „Ný tónlist: ný hlustun. Ekki tilraun til að skilja það sem sagt er, því ef það ætti að segja eitthvað markvísst væru hljóðin mótuð í orð. Eingöngu ætti að gefa hlustuninni sjálfri athygli okkar.“<sup>17</sup> Kallaði Cage þar eftir svigrúmi fyrir hlustandann til að skynja í gegnum tónlistina án þess að baki lægi einhvers konar ásetningur höfundar. Við þessa umbreytingu fæðist rödd hlustandans sem býðst að dvelja í tónlistinni og skapa merkingu, tengsl og hugmyndir á eigin forsendum, leikurinn færir úr tónlistinni yfir í hlustunina.

*Hægt er að losa sig við órana um að stjórna hljóðunum, hreinsa hugann af því sem við teljum tónlist, og hefja vegferðina þar sem við leyfum hljóðunum að vera þau sjálf frekar en miðill mannlegra hugmynda og tjáning tilfinninga. Þetta gæti reynst erfitt sjónum fyrir marga en við frekari skoðun reynist engin hætta á ferð. Þegar við heyrum hljóð, fer hugurinn strax af stað að skapa tengingar og merkingar og tilfinningar okkar fara ósjálfrátt af stað í færi við náttúruna. Hrífumst við ekki ósjálfrátt að mikilfengleika fjalla? Framkallar leikur otra við vatnstraum ekki ósjálfrátt gleði? Kallar ekki næturþelið í skóginum fram hræðslu?<sup>18</sup>*

Í þessu fylgir ákveðin traustyfirlýsing til hljóðanna, að þau séu næg ein og sér, án ásetnings. Í eigin verkum fór Cage ólíkar leiðir til að fjarlægja nærveru sína úr tónlist sinni, á meðal þeirra er nýting hans á slembi við ákvörðunartökur í tónsmíðaferlinu en sömuleiðis gat hann gert annmarka á pappírsláði að heilum tónverkum (í verkaröðinni *Music for Piano*).

#### MORTON FELDMAN OG TJÁNING HINNA FRJÁLSU HLJÓÐA

Eftir að hljóðunum gafst færi á að vera þau sjálf, ef svo má segja, skipti það bandaríska tónskáldið Morton Feldman máli hvernig þessu frjálsu hljóð birtust hlustendum sínum í túlkun flytjenda. Nærvera flytjandans í flutningi tónlistarinnar var honum eilíflega hugleikið í gegnum allt hans höfundarverk. Í upphafi ferils síns vann hann með grafíska nótnaskrift, þar

<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VldSQ-Hsukk>

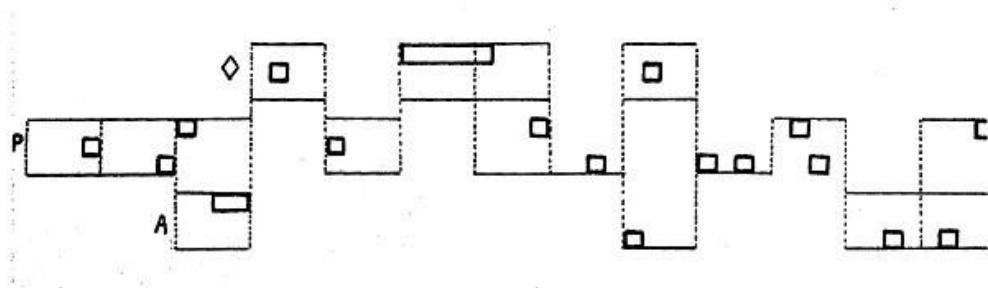
<sup>17</sup> Cage, John 1961: 10 - „New music: new listening. Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, the sounds would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sounds.“

<sup>18</sup> Cage, John 1961: 10 - „one may give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments. This project will seem fearsome to many, but on examination it gives no cause for alarm. Hearing sounds which are just sounds immediately sets the theorizing mind to theorizing, and the emotions of human beings are continually aroused by encounters with nature. Does not a mountain unintentionally evoke in us a sense of wonder? otters along a stream a sense of mirth? night in the woods a sense of fear?“

sem skriftin ákvað flæði tímans en ekki var skilgreind nákvæm gerð hljóðanna (sjá mynd 1). Þannig bauðst flytjandanum visst frelsi með ákvörðunartökum sínum í rauntíma. Ætlunin með slíkri framsetningu var að frelsa hljóðin en þegar á leið fannst Feldman líkt og að framsetning verka sinna væru of laus í sniðum.

*Eftir að hafa samið verk með grafískri nótnaskrift um árabíl fann ég fyrir helsta lesti nálgunarinnar. Ég var ekki eingöngu að frelsa hljóðið undan ásetningi – Heldur reyndist ég einnig frelsa flytjandann. Aldrei hafði ég litið á grafíska nótnaskrift sem form spuna, heldur frekar litið á þetta sem hljóðrænt ferðalag án festu. Þessi upp-götun mín var mér einkar mikilvæg, því nú vissi ég að ef flytjendurnir hljómuðu illa, þá var það ekki vegna smekks þeirra, heldur vegna þess farvegs sem ég hafði skapað flytjendunum og leyft nærveru þeirra að vera áþreifanlegri í hljóðinu.<sup>19</sup>*

Verk Feldmans þróuðust á þá leið að hann hóf að skrifa í hefðbundinni 5-línu nótnaskrift (Guido D'Arezzo skrift), til þess eins að binda frelsi flytjandans (samanborið við fyrri nótnaskrift Feldmans) og lita flutning hans, gera hann fjarlægari hljóðunum ef svo mætti segja (sjá mynd 2). Í tónlistinni fór að bregða fyrir örum takttegundabreytingum og talningum, sem heldur flytjandanum í spennu, yfirborð tónlistarinnar var þó ekki lituð af þessu undirlagi heldur birtist hún hlustandanum sem aflíðandi og „frjáls“.



Mynd 1: Úr *Projection 1* (1950) fyrir einleiksselló eftir Morton Feldman



Dæmi 4: *Projection 1* - fyrir einleiksselló (1950) eftir Morton Feldman. Flytjandi: Taco Kooistra, selló <sup>20</sup>

Dæmi 5: *For Bunita Marcus* - fyrir einleikspíanó (1985) eftir Morton Feldman. Flytjandi: Stephane Ginsburgh, píanó.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Feldman, Morton. 1985:38 - „After several years of writing graph music, I began to discover its most important flaw. I was not only allowing the sounds to be free – I was also liberating the performer. I had never thought of the graph as an art of improvisation, but more as a totally abstract sonic adventure. This realization was important because I now understood that if the performers sounded bad it was less because of their lapses of taste than because I was still involved with passages and continuity that allowed their presence to be felt.“

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=OZcRU3mrDM8>

<sup>21</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wQjXWcO7aRo>

## FOR BUNITA MARCUS

Mynd 2: Úr *For Bunita Marcus* (1985) fyrir einleikspíanó eftir Morton Feldman

Feldman hafði þannig í gegnum ferlið uppgötvað að nótnaskriftin sjálf og útfærsla skriftarinnar beinir flutningnum í vissar áttir. Hann uppgötvar að nótnaskriftin bæri með sér sína eigin rödd sem hefði áhrif á bæði sköpunarferli verksins og flutning.

*Margir munu vera mér ósammála, bæði tónskáld og tónlistarfræðingar, um hversu veigamikinn þátt nótnaskrift hefur á tónsmíðaferlið sjálft. Myndu þau frekar mæla fyrir því að nýjar tónlistarlegar hugmyndir hafi áhrif á framsetningu nótnaskriftar. Því til stuðnings vitna þau í hugmyndir Leibowitz um nýjan „píanóleik“ í fyrri píanóverkum Schoenbergs (Op. 11, 1909). Það er ekki hægt að hrekja þær hugmyndir en það ætti þó að leyfast að setja spurningarmerki við þær. Þær kunna að vera á hálum ís hugmyndir mínar um áhrif útfærslu nótnaskriftar á verk Weberns og Boulez (sem vill svo skemmtilega til að samdi verkið „Nótnaskriftir“). En nótnaskrift getur leikið stórt hlutverk í tónlistinni og búið yfir sterkri rödd að mínum dómi, ef ekki í sköpunarferlinu sjálfu, þá í flutningi hennar.<sup>22</sup>*

Nærtækt dæmi um áhrif nótnaskriftarinnar á flutninginn sjálfan er hreyfinótnaskrift (e. animated notation), þar sem flutningur flytjandans byggir á viðbrögðum við því sem rennur fram á skjá. Ólíkt tónlist af blaði gefst flytjandanum því ekki færi á að móta hugmyndir sínar fram í tímann og neyðir flytjandinn til þess að gefa sig á vald viðbragðanna. Af eigin reynslu virðist sem að stuttur undirbúningstími og ör hraði á skjá kalli eftir spenntari flutningi. Með auknum undirbúningstíma verði viðbrögðin mýkri og gefur flytjandanum aukið svigrúm. Hefur þessi afleiða hreyfinótnaskriftarinnar verði mörgum hérlendum tónskáldum innblástur.

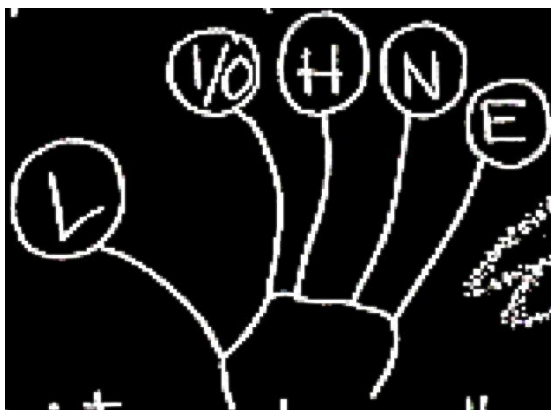
<sup>22</sup> Feldman, Morton. 1985:132-134. - "Many composers and theorists will disagree with the almost hierarchical prominence I attribute to the notation's effect on composition. They would argue that new musical concepts, resulting in innovative systems, necessitated changes in notation. This is the referred to as, say, a new "piano style", as Leibowitz did in discussing an important early piano piece (Op. 11, 1909) by Schoenberg. This interpretation cannot be refuted, but some room should be left open to question it. My speculation over how a „notational look“ may have contributed to the music of Webern, or for that matter Boulez (who, incidentally, has composed a work called "Notations"), might appear dubious. But notation can have an aspect of "role playing", and I feel it as a very strong voice, if not on stage, then off."



**Dæmi 6:** Guðmundur Steinn Gunnarsson, *Lardipésa* (fyrsti kafli) (2009). Í flutningi höfundar.<sup>23</sup>

LITUR TUNGUMÁLSINS

Í skornum en víðum hugmyndaheimi<sup>24</sup> rúmenska tónskáldsins *Horatiu Radulescu* er það heimur hljóðsins með sínum hafsjó bylgna, sem reynist eina viðfang tónlistarinnar. Í stað þess að tónlist byggji á samhengi tveggja og fleiri hljóða og þeirri frásögn sem af þeirri hliðrun sprettur, er það hljóðið sjálft sem verður að viðfangi tónlistarinnar. Tónlistin verður ferðalag inni hljóðið sjálft þar sem hlustandanum gefst færi á að dvelja innan þess. Innan hljóðsins verður allt ein samfella, þar sem runnið er, án skýrra marka, á milli ólíkra ástanda hljóðsins. Hugmyndin um hefðbundna tóna verður að tíðnisviðum með ólíkt afmörkuðum tíðnibilum. Ástand hljóðsins ferðast á korti (e. sound compass) sem teikna má upp með tveimur ásum, annar ásinn vísar til þéttni tíðnanna, frá „suði“ (e. noise) og „tóns“ (e. sound) og hinn ásinn vísar til „þéttleika hljóðsins“, sem reynist vera ýmist sem *gisið* (e. Width) eða *þétt* (e. Element).



**Mynd 3:** Fimm uppsprettur hljóðanna - Skýringamynd úr bók Horatiu Radulescu: *Sound Plasma*. [L - Language], [I / O - Instrument / Object], [H - Human], [N - Nature], [E - Electronics]

Fyrst við dveljum innan sama hljóðsins og færumst á milli ástanda, reynist hefðbundinn hrynjandi ekki vera til sem afmörkuð hugmynd, heldur er sá hrynjandi, sem birtist hlustandanum á yfirborðinu, eins konar afleiða við framköllun hljóðanna, úr þeim fimm hljóðuppsprettum sem móta tónlistina. *Tungumálið (L), Náttúran (N), Rafhljóð (E), Hljóðfæri / Hlutir (I/O) og Maðurinn [hljóð sem maðurinn framkallar með eigin líkama – m.a. röddinni] (H).*

<sup>23</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EzNrR1ld1Yc>

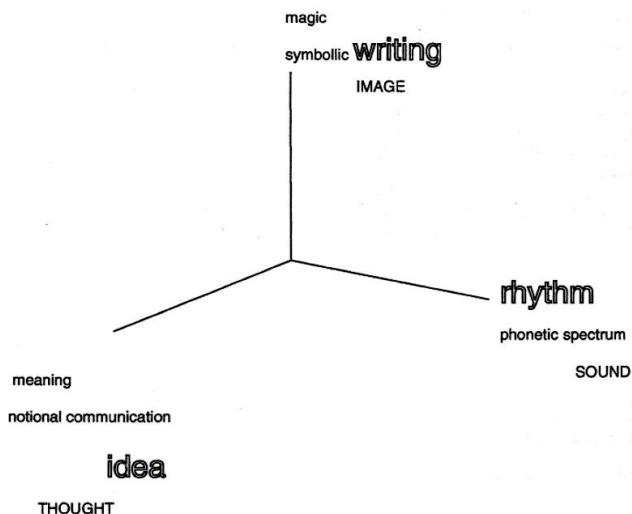
<sup>24</sup> Radulescu, Horatiu. 1975. *Sound plasma - music of the future sign or my D high opus 19∞*. Edition modern. München, Pýskalaland.

Af þessum ólíku hljóðuppsprettum reynist tungumálið eitt búa yfir formfastri mynd ef svo mætti segja – þar sem öll önnur hljóð hinna hljóðflokka mæta okkur *a priori* sem hlutlaus/merkingarlaus. Hljóðheimurinn sem Radulescu kallar *hljóðplasma* (e. Sound plasma) sprettur fram úr vafningi þessara fimm hljóðástanda og er tungumálið honum mikilvæg uppspretta hvað varðar túlkun og ásetning í flutningi verkanna. Þannig nýtir Radulescu texta í mörgum verkum sínum (m.a. Capricorn's nostalgic cricket og fimmta strengjakvartettinum) sem birtist flytjendum eingöngu í nótum verksins og biður flytjandann um að lita flutning sinn með því að tjá ólíka þætti þess texta í gegnum hljóðfærin, líkt og *Skriptina* (*Galdur, Tákn, Mynd*), *Hrynjanda* (*litróf hljóðana, hljóð*) og *Hugmynd* (*merkingu, hugrenningu, hugsun*) textans (sjá mynd 4). Þannig á flytjandi að fylgja eigin innsæi og tilfinningu fyrir hrynjanda textans, merkingu hans, hljómfalli og þeim hugrenningatengslum sem af honum spretta. Meðan að við sem erum áheyrendur, finnum eingöngu fyrir nærveru tungumálsins.

Í fimmta strengjakvartetti Radulescus (op. 89) frá árinu 1993 er texti Lao-Tzu, *Dao Deh Jing*, undirlag flutningsins sem birtist hlustandanum í gegnum tilfinningu flytjandans fyrir textanum. Í eftirfarandi flutningi *Asasello* kvartettsins má á vissum stöðum heyra hvernig hrynjandi textans brýst fram í túlkun kvartettsins, sem dæmi á 2:14.

## USE OF THE VERSES IN OPUS 89 (Lao-tzu : DAO DEH JING)

### TRY TO REALIZE IN SOUND THESE THREE DIMENSIONS



**Mynd 4:** Úr formála fimmta strengjakvartetts Horatiu Radulescus, „*Before the universe is born, opus 89*“ (1993)



Dæmi 7: Fimmti strengjakvartett, opus 89 (1993) eftir Horatiu Radulescu í flutningi *Asasello Kvartettsins*<sup>25</sup>

RÖDD LESANDANS (E. SUBVOICE)

Ósk Barthesar um fæðingu lesandans birtist okkur töluvert ólíkt í tónlist gríska tónskáldsins *Yannisar Kyriakides*, sem fer ekki fram á dauða höfundarins, heldur þess í stað gerir „rödd áheyrandans/áhorfandans“ áheyrilega með hjálp texta á skjá sem birtist samhliða flutningi tónlistarinnar. Allt frá árinu 2004 hefur Yannis skoðað þessi tengsl á milli lesins texta og tónlistar í verkum sínum og kallar hann þessi verk sín „tónlistar-texta-kvikur“ (e. music-text-film). Það er því einhver galdur sem á sér stað þegar við reynum að meðtaka tvö ólík skilaboð samtímis, það er lestur texta og virka hlustun. „Þegar við lesum texta í rauntíma samhliða hlustun tónlistar verðum við meðvituð um okkar innri rödd. Við heyrum í sjálfum okkur lesa.“<sup>26</sup> En með fjarveru sýnilegs söngvara, einhvers sem við getum heimfært textann eðlilega á, skapast tómarúm þar sem „rödd textans“ getur ferðast á milli ólíkra miðla, skapað hljóðum tónlistarinnar merkingu, holdgerst í hljóðunum eða haldist sem sjálfstæð rödd á tjaldi. Án sýnilegrar miðju fyrir röddina flýtur hún á milli miðla í verkunum.

*Eitt af því sem einkenndi verkin var að þau veltu vöngum yfir staðsetningu „raddarinnar“. Það er líkt og að það skapist eilíft millibilsástand þegar frásögn textans fléttast saman við tónlist sem er án áþreifanlegrar (holdlegrar) tengingar við textann – í gegnum leikara eða söngvara. Vil ég meina að vegna þessarar áþreifanlegru fjarveru og það hvernig textinn birtist í tíma líkt og söngur eða talaður texti, hefur lestrarrödd áhorfandans upp raust sína. Verður þessi innri rödd alltumlykjandi flutningin sjálfan og hluti að verkinu sjálfu.<sup>27</sup>*

Samband textans við tónlistina getur haft ólíka virkni og verið margbreytilegt í gegnum sama verkið. Tónlistin getur dregið fram hrynjanda textans, merkingu hans, hljómfall hans, en tónlistin getur einnig verið í bakgrunni og skapað textanum og frásögn hans andrúmsloft. Í verki *Yannisar*, *Words and song without words*, fyrir einleiksselló, raffljóð og texta, birtast okkur bréfaskrif *Felix Mendelssohnar* til vinar síns *Marc-André Souchay* frá því um miðja 19. öld. Mendelssohn skrifar um það hvernig honum reynist tungumálið vera margtálkanlegt í höndum fólks, þar sem tilfinning hvers og eins fyrir tungumálinu er margbreytilegt og þannig reynist erfitt að nota tungumálið til þess að miðla skýrri upplifun. Að dómi Mendelssohnar

<sup>25</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=K1YK3ah4nAA>

<sup>26</sup> Kyriakides, Yannis. 2017:9 - „When we read text in time with music we become very aware of our inner voices. We hear ourselves reading.“

<sup>27</sup> Kyriakides, Yannis. 2016: 233 – Hearing Words Written - „One of the issues that arose out of these pieces was the question of location of the 'voice'. It is as if a state of limbo is created between the narrative voice of the text and the implied voice of the music, due to the absence of conventional focal point to pin it on – an actor or a singer. I would like to suggest that because of this vacancy and the way the projected word takes the place of the sung or spoken voice, the inner voice of the audience becomes activated. This then becomes a vital immersive dimension in the performance, as the inner voice of the audience finds its place within the space of the composition.“

reynist tónlistin ein fær um að miðla sömu tilfinningu og upplifun til allra.<sup>28</sup> Hér leikur Kyriakides sér að því að skapa tengsl á milli sellóraddarinnar og raddar textans, þar sem textinn þýðist yfir á tónhendingar sellósins, en jafnframt skapar Yannis textanum skorðaða merkingu og tilfinningu, að hætti orða Mendelsohnar með „andrúmslofti“ sínu þegar líður á verkið.



**Dæmi 8:** Yannis Kyriakides - *Words and song without words* (2013) fyrir einleiksselló, rafhljóð og texta. Flytjandi: Larissa Groeneveld<sup>29</sup>

Í verkinu *Correspondance* vinnur Yannis með fræg bréfaskrif John Cages og Pierre Boulez frá miðbiki 20. aldar. Ljái þar tónlistin orðum raust sína þar sem hljóðin og stök orð birtast hlustendum samtímis á skjá og hljóðan. Röddunum tveimur sem hér skrifast á eru jafnframt gefnar sitt hvor hljóðheimurinn. Fyrir þá sem þekja til ættu að geta séð tengsl á milli hljóðheims „undirbúna“ píanósins sem fylgir rödd John Cage og þeim hljóðheimi sem fylgir rödd Pierre Boulez. Þessi framsetning textans, þar sem hver setning birtist lesandanum sem straumur af stökum orðum, gerir að verkum að við upplifum tímann í stærri sneiðum og þessi stöku orð sem birtast lifa innra með lesandanum þangað til að þeim tekst að mynda sannfærandi heild að mati lesandans. Í gegnum þennan leik með hrynjanda textabirtingarinnar opnast fyrir vinnu með „framburð“ orðanna, þar sem bilið á milli birtingu orðanna skapar þeim ákveðið vægi og setningunni sitt hrynmynstur, sem við lesum í af eigin tilfinningu fyrir tungumálinu.



**Dæmi 9:** Yannis Kyriakides - Brot úr *Correspondance* (2015). Flytjendur: KHZ kollektiv<sup>30</sup>

## ALLT TAL ER SÖNGUR

Hljómur og tjáning talaðs máls hefur jafnframt verið höfundum í gegnum tíðina visst skapalón eða fyrirmynd í þeirra eigin listsköpun. Í tónlist bandaríska tónskáldsins *Harry Partch* er tjáningu texta gert hátt undir höfði sem útgangspunktur tónlistarinnar. Tónlistinni er þar ætlað að falla sem best að hljómfalli orðanna og þjóna frásögn og tjáningu textans. Í upphafskafla bókar Partch, *Genesis of music*, rekur Partch upp þráð textaflutnings í gegnum menningarsöguna allt frá árinu ca. 700 fyrir Krist. Gerir hann í umfjöllun sinni þar huglægán greinarmun á eðli textaflutningsins. Annars vegar ræðir hann Partch um „líkamnaða“ (e. Corporeal)

<sup>28</sup> Kyriakides, Yannis. 2014. *Words and song without*. *Yannis Kyriakides - composer*. Sótt 15. Febrúar 2018 af [http://www.kyriakides.com/words\\_and\\_song\\_without\\_words.html](http://www.kyriakides.com/words_and_song_without_words.html)

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=F7J94yFpFaQ>

<sup>30</sup> <https://player.vimeo.com/video/146822516>

tónlist, þar sem tjáningin er hvað næst eðlilegri frásögn talaðs máls og í forgrunni er miðlun textans og merkingu hans. Hins vegar er það hin „formfrjálsa tónlist“ (e. abstract music), þar sem tónlistin hefur farið sína sjálfstæðu leið og slitið sig frá tjáningu orðanna og miðlun frásagnar textans.<sup>31</sup> Undir hatt líkamnaðrar tónlistar falla sungnar sögur og tónaður ljóðaflutningur. Undir hatt hinnar „formfrjálsu tónlistar“ falla, að hans dómi, sönglög þar sem tónlistin skapar eingöngu stemningu fyrir orðin, söngur þar sem frásögn textans kemst ekki til skila (að hans sögn flestar Óperur) og öll hljóðfæratónlist, þó að „prógramm-tónlist“ geti á stundum fallið undir hatt „líkamnaðrar tónlistar“.<sup>32</sup>

*„Fyrir hartnær sautján árum sagði ég alfarið skilið við hefðbundnar tónstillingar, hefðbundin hljóðfæri og hefðbundin form (í raun upphófst aðskilnaðurinn um 1923) og hélt á eigin mið. Ég hafði komist að því að talað mál væri kjarninn í því sem ég hafði verið að leita að og til þess að nálgast þann kjarna þyrfti ég nýjar tóntegundir og önnur hljóðfæri. Þetta var niðurstaða einlægrar sjálfskoðunar, ekki óri byggður á vitrænni niðurstöðu um að týna upp týndan og afkáralegan þráð í sögunni. Þetta var án efa tilfinningaleg ákvörðun.“<sup>33</sup>*

Leið Partch að hinni „líkömnuðu tónlist“ og að hljómfalli tungumálsins, lá í gegnum nýjar tónstillingar og ný hljóðfæri sem buðu uppá smástígari tónbil en áður. Hóf hann að þróa ólíkar tónstillingar þar sem áttundinni er deilt ólíkt niður, allt upp í 43 tóna í áttund (í stað þeirra hefðbundnu 12 jafnstílltu). Með sínum smástígu tónbilum teygði tónlistin sig nær hinu eðlilega tónfalli tungumálsins og hinum hversdagslega talanda.

Í verkum sínum vann Partch með texta úr ólíkum áttum, meðal annars 8. aldar texta hins kínverska Li Po, þar sem hann tónaði orðin og lék undir á sína eigin umbreyttu fiðlu. Ásamt því vann hann senur uppúr Shakespeare og tónsetti sálma upp úr Biblíunni. Einnig sótti hann í sinn eigin reynsluheim sem umrennings á 4. áratugnum. Í verkinu *Bitter Music* byggir Partch á talanda flakkara, í verkinu *Barstow* er að finna orðfæri puttaferðalangra sem áletruð höfðu verið á mannvirki við þjóðvegina. Reynsla Partch af ferðalagi um þver Bandaríkin má finna í verkinu *U.S. Highball* og grátur bláðasölumans er í fyrirrúmi í verkinu *San Fransisco*.<sup>34</sup>

Nálgun Partch með nýjar tónstillingar sem meðal annars buðu uppá smástígari tónbil en áður, má sjá í betra ljósi útfrá skýringarmyndum og hugmyndum Atla Ingólfssonar um „söngrófið“, sem birtust í grein hans, *Sex alhæfingar um óperuformið*. Í greininni deilir Atli með lesendum

<sup>31</sup> Partch, Harry 1974:9

<sup>32</sup> Ibid.

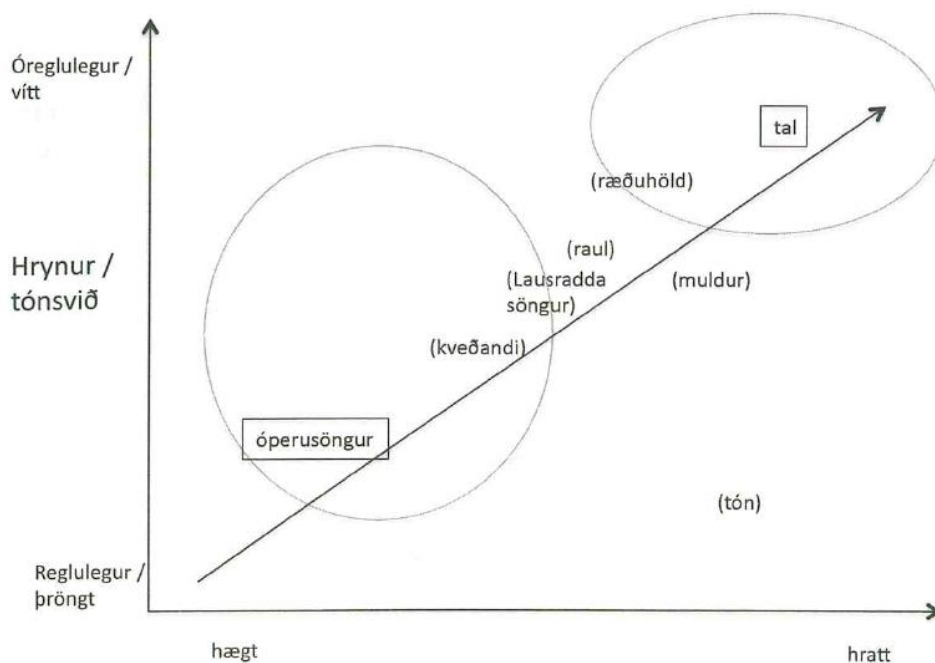
<sup>33</sup> Partch, Harry 1974:5 Genesis of a music - „Some seventeen years ago I abandoned the traditional scale, instruments, and forms in toto (I had begun to abandon them as early as 1923), and struck out on my own. I came to the realization that the spoken word was the distinctive expression my constitutional makeup was best fitted for, and that I needed other scales and other instruments. This was the positive result of self-examination-call it intuitive, for it was not the result of any intellectual desire to pick up lost or obscure historical threads. For better or worse, it was an emotional decision.“

<sup>34</sup> Partch, Harry 1974:6 - Genesis of a music - „Having decided to follow my own intuitive path I began to write music on the basis of harmonized spoken words, for new instruments and in new scales, and to play it in various parts of the country. I set lyrics by the eighth-century Chinese Li Po, intoning the words and accompanying myself on my Adapted Viola, scenes from Shakespeare, Biblical psalms; later, drawing on my experiences as wanderer, I wrote music exploiting the speech of itinerants (*Bitter Music*), hitchhiker inscriptions copied from a highway railing (*Barstow*), a cross-country trip (*U.S. Highball*), and news-boy cries (*San Fransisco*), generally using an ensemble of my own instruments.“

sinni listrænu nálgun á textaflutning á sviði, sem reynist vera honum meira og minna ólík form af söng. Því þegar allt kemur til alls er söngur, tal, sem einfaldað hefur verið í hrynjanda og tónmunstri.<sup>35</sup>



Dæmi 10: Harry Partch - *The Wayward: San Francisco* (1955). Flytjendur: Newband, Dean Drummond<sup>36</sup>



Mynd 5: Söngróf - skýringarmynd úr grein Atla Ingólfssonar, *Sex alhæfingar um óperuformið* (Skýrnir 2016)

Á meðfylgjandi skýringarmynd Atla á söngrófinu, er textaflutningi skipað niður annars vegar eftir hraða flutningsins, sem fylgir þeirri reglu að talað mál reynist hraðara en sungið, og hins vegar eftir því hversu óreglulegt/reglulegt að hrynjandi og vítt/þröngt tónsvið flutningsins reynist. Sem dæmi er söngur almennt skorðaður við 12 tóna innan áttundarinnar en talað mál lútir ekki slíkum lögmálum og inniheldur oft mun smástígari tónbil en svo. Á söngrófi Atla rúmast því ólík „form söngs“ allt frá hefðbundnu tali, ræðuhöldum, kveðanda og yfir í óperusöng. Þessi skýringarmynd er þó engan veginn tæmandi fyrir allt litróf raddarinnar þar sem ekki er tekin inn í myndina þau ótal blæbrigði sem finna má í töluðu máli. Útfrá skýringarmynd Atla reynist ljóst að Partch, með meiri upplausn á tónsviði söngsins og hljóðfæra sinna, færir sig hér nær hinum eðlilega talanda.

<sup>35</sup> Atli Ingólfsson 2016:189

<sup>36</sup> <https://open.spotify.com/embed?uri=spotify:track:3RZVWTWpHshetywsD0ld5j>

Eitt af því sem Atli kemur líka inn á í grein sinni og vert er að nefna hér er að á sviði lýtur framburður texta öðrum lögmálum en í hefðbundnu hversdagslegu tali. Textanum þarf jú nefnilega að koma til áhorfenda skýrt og greinilega þvert yfir rýmið.<sup>37</sup> Fínlegir drættir í töluðu máli, hvað varðar styrkleikabreytingar og smágerð hljóð hverfa eftir því sem rýmið stækkar. Það er áhugavert að bera þessa hugsun saman við þróun söngstíla hinnar „klassísku tónlistar“ þar sem hljómleikarými stækkuðu eftir því sem á leið 19. öldina. Því mætti ætla að þróun söngstíla innan klassíkurinnar haldist í hendur við stækkun hljómleikasala, þar sem bera þarf orðin yfir stór hljómleikarými. Með spennnum boganum fækkar öllum þessum fingurðum blæbrigðum (aukahljóðum) sem finna má í talmáli og eru jafnframt litrík palletta tungumálsins.

Með tilkomu upptökumiðilsins og uppmögnunar gefst færi á að vinna með tjáningu textans í meiri smáatriðum og færa söngtæknina nær „talandanum“ án þeirrar hættu að smáatriðin skili sér ekki til hlustandans. Í samtímanum er þessi leikur sérstaklega eftirtektarverður innan Hip-hopsins vestanhafs. Þar sem flytjendur vinna afar náið með persónubundna tjáningu raddar sinnar og beita rödd sinni afar ólíkt, allt frá sterkri röddu yfir í hálf-sefandi kveðanda.



**Dæmi 11:** Young Thug - *Constantly Hating* (feat. Birdman) (2015) flutningi höfunda.<sup>38</sup>

#### MAGNÚS PÁLSSON - TÓNLIST TUNGUMÁLSINS

Á meðal íslenskra höfunda sem hafa unnið með talað mál sem efnivið í verkum sínum er myndlistarmaðurinn Magnús Pálsson. Allt frá 10. áratugnum hefur Magnús einblínt á textaverk þar sem skynjun hlustandans flakkar á milli inntaks og hljóðan orðanna.

*Ég var lengi framan af mest í skúlptúr og myndlist, svo að ápreifanlegri list, en svo mjakaðist ég smám saman yfir í orðlist – þessa gjörninga sem eru samt skrifað eda talað mál. Þetta eru gjörningar byggðir á talmáli og því sem í því felst. Þetta er á mörkum ljóðlistar og tónlistar. Rytminn í tungumálinu hefur heillað mig. Þetta gengur út á tónlistina í tungumálinu. Þessa tónlist sem við erum alla tíð að skapa þegar við tölum saman. Við tölum saman í ýmsu tónu,“ syngur Magnús. „Frá mínu sjónarmiði er þetta tónlist. Ég heyri tónlistina í því sem við erum að skapa núna þegar við tölum.“<sup>39</sup>*

Efnivið verka sinna sækir Magnús víðs vegar að og í orðræður ólíkra menningarkima. Má þar nefna Íslendingarsögur í verkunum *Taðskegglingar* (2009) og *Freyskötlu* (1993), götuslangur lundúnarbúa í verkinu „*Eye talk*“ (1986), „*P-mál*“ í „*Tjöpörnipinnip*“ (1995), ítölsk ævintýri í *Ævintýr* (1997) og allt yfir í sérhæfða umræðu um erfðabætingu íslensks kúakyns í verkinu *Kúakyn í hættu* (2015) – fyrir kór og sinfóníuhljómsveit.

<sup>37</sup> Atli Ingólfsson 2016:188

<sup>38</sup> <https://open.spotify.com/embed?uri=spotify:track:1UIUkZtlgyrjPcH2agNomU>

<sup>39</sup> Kristján Guðjónsson. 2015. 85 ára samdi tónverk um íslensku beljuna. *DV*. 17. Apríl 2015. Sótt 15. Febrúar 2018 af <http://www.dv.is/menning/2015/4/17/85-ara-samdi-tonverk-um-islensku-beljuna/>

## PERSÓNUBUNDNAR RADDIR

Hér eftir verða tekin fyrir nokkur styttri dæmi um höfunda á síðari hluta 20. aldarinnar sem hafa gert tungumálið og rödd sína eða annarra að viðfangsefni og/eda útgangspunkti í verkum sínum. Í sumum tilvikum verða verk þeirra vart aðskilin frá þeirra eigin persónubundnu rödd. Er listinn langt í frá tæmandi.

MEREDITH MONK



Dæmi 12: Meredith Monk - *Our lady of late: Slide* (1986) í flutningi Monk.<sup>40</sup>

Verandi oftast en ekki flytjandi sinna eigin verka hefur bandaríska tónskáldið *Meredith Monk* kannað mörk eigin raddar í verkum sínum. Í sköpunarferli verka Monk, allar götur frá verkinu *16 Millimeter Earrings* (1966), hefur Monk litið á viðföng sín sem afmarkaða heima. Röddin, textinn, lýsing, hreyfingar, eru allt saman ólíkir heimar sem hún kannar í verkum sínum. Hún varð svo sjálf að viðfangi verka sinna, það er hennar eigin líkami og allt líf hennar. Hefur hún lýst því yfir að hana hafi langað til þess að kafa dýpra ofan í röddina og nálgast hana á ólíka vegu sem karakter, landslag, mynd, hljóðgjafa eða sem hlutgert hljóðfæri.<sup>41</sup> Þessi nánd hennar eigin raddar gerir jafnframt að verkum að tónlist hennar þróast samhliða hennar eigin líkamlegu rödd.

*Þar sem ég er sjálf minn eigin flytjandi, hefur mig alltaf leiki forvitni á að sjá hvernig röddin þróast er árin líða. Ég vona að ég geti samið tónlist fyrir það verkfæri sem líkami minn býr að þegar ég verð níræð.<sup>42</sup>*

ROBERT ASHLEY

Hárfín smáatriði í talanda verða að veigamiklum vísbendingum um karakter í óperu verkum bandaríska tónskáldsins *Roberts Ashleys*. Sköpunarferlið hefst í raun á því að skapa persónum

<sup>40</sup> <https://open.spotify.com/embed?uri=spotify:track:3cvspUA2VKiO6WxyPdCXz6>

<sup>41</sup> Bonnie Marranca 2014:83–84 - „*Hugmynd mín að verkinu [16 Millimeter Earrings] var að hvert viðfang væri sinn eigin heimur. Ég vann með heim hreyfinga og bendinga (e. gesture). Ég vann með heim raddarinnar. Ég vann með heim textans. Ég vann með heim lýsingarinnar. Áferð búninga, búninga sem áferð og að fléttu þeirra í flókin form. Þessi nálgun virtist vera fullkomín. Mér leið einsog ég hafi fundið það sem ég hafði leitað að í langan tíma. Ég vann með sjálfa mig sem efnivið. Ég vann með líkama minn, hárið mitt. Ég gat notað allt í mínu lífi sem efnivið, en svo hlutgerði ég þessi viðföng og gerði að nokkurs konar táknum fyrir sjálfa sig. Eftir „16 Millimeter Earrings“ hóf ég að leida hugann að því næsta og spurði mig hvert ég gæti farið héðan í frá með hlutina? Eitt af því sem gerðist á þeim tíma kom fyrir mig þegar ég sat við píanoíð. Ég fékk hugljómun um einblína á mannsröddinna og að nálgast röddina sem hljóðfæri. Mig langaði til þess að kafa dýpra ofan í röddina sem karakter, sem landslag, sem mynd, sem leið til að framkalla hljóð, sem hlutgert hljóðfæri. Í þessum tveimur nálgunum fann ég mína röddina.“*

<sup>42</sup> Bonnie Marranca 2014:43 - „*Since I am my own composer, I have always wanted to see what happens to the voice as life goes on. I hope that I can make a piece when I am ninety with whatever instrument I have. That being said, the limitations are not always so easy. Physically, I have to work a little harder to use my body as an instrument that is instinctively telling me what to do.“*

sínum vissa rödd, vissan talanda, visst viðhorf í gegnum smágerð blæbrigði talandans.

*Ég byrja útfrá ljóðrænu tungumálsins. Ég byrja á að spurja hvornig karakterinn talar og tjáir sig við annað fólk. Af þessu leiðir að hver persóna verður sérstök líkt og hvaða fólk sem þú finnur. Ég geng útfrá sjónarhorni rithöfundarins. Fyrstu þarftu að leiða hugann að því hvaða persónu þú ert með í höndunum og smám saman tekur persónan yfir. Ef þú ert trúr þessum persónum, þá er ómögulegt fyrir þig að reyna að sjá útkomuna fyrir fram. Þú leyfir þeim að segja það sem þau vilja. Ég hef mestan áhuga á persónubundnum einkennum í talanda og hvornig persónur tjá sig.<sup>43</sup>*



**Dæmi 13:** Robert Ashley – *Perfect Lives: 1. The Park (Privacy Rules)* (1978-1983) í flutningi Ashleys.<sup>44</sup>

ALVIN LUCIER

Í verkinu *I am sitting in a room* frá árinu 1969 gerir bandaríska tónskáldið *Alvin Lucier* eigin talgalla, stam, að viðfangsefni sínu. Ætlun Luciers er að setja af stað ferli þar sem hljóðritun af sínum eigin talanda afmáist hægt og rólega svo að úr verði straumlínulagaður hljómur. Í verkinu er hljóðritun af tali hans (eða flytjanda) leikin inni rými og hljóðrituð jafn óðum af hljóðnema sem staðsettur er inn í rýminu. Úr verður „ný kynslóð“ af tali Luciers sem litað er af ómi rýmisins þar sem upptakan fer fram í. Þessi nýja kynslóð sem upp úr þessu sprettur er svo leikin inni rýmið og leikurinn er endurtekinn. Þetta ferli er svo endurtekið kynslóð eftir kynslóð af hljóðritunum.

Hægt og rólega tekur hljómur rýmisins yfir talandann á hljóðrituninni. Sléttist smám saman úr hverri fellu í tali Luciers, sem loks verður að syngjandi tóni.

*I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.<sup>45</sup>*

<sup>43</sup> Jason Gross. 1997. *Robert Ashley Interview by Jason Gross*. Perfect Sound Forever. Nóvember 1997. Sótt 15. Febrúar 2018 af <http://www.furious.com/perfect/robertashley.html> - „I start from the poetry of the language. I start from the question of how this character speaks and communicates with other people. Then the characters are as different as any five people in a room. I start with the point of view of a novelist. First, you have to find out who the character is that you're writing about and then the character sort of takes over. If you're loyal to the character, you can't really predict how the novel is going to come out. You'll let the character have his or her say. I'm mainly interested in the characteristics of speech and how a certain character expresses himself or herself.“

<sup>44</sup> <https://vimeo.com/712547531>

<sup>45</sup> Wikipedia. 2004. *I am sitting in a room*. Sótt 15. Febrúar 2018 af



**Dæmi 14:** Alvin Lucier - *I am sitting in a room* (1969) í flutningi Luciers.<sup>46</sup>

PETER ABLINGER

Í verkaröð Austaríska tónskáldsins *Peters Ablingers, Voices and piano*, beinir tónskáldið sjónum okkar að persónulegu hljómfalli og talanda ólíkra þekktra einstaklinga. Verkin telja í dag 54 talsins og er í hverju verki fyrir sig að finna hljóðritun af tali eins einstaklings ásamt undirleik píanós. Hlutverk píanósins er að draga fram syngjanda og hljómfall raddarinnar, þar sem það leikur glefsur úr hljómfalli raddarinnar og er þar allt tónefnið unnið upp úr hljóðgreiningu á hljóðrituninni sjálfri. Hér etur Ablinger saman „tónlist“ og talanda og er tónlistin fyrir Ablinger líkt og leifturmyndir af röddinni, vörður í stöðugu flæði tímans.<sup>47</sup>

Kveikjan að þessari verkaröð er persónuleg upplifun Ablingers af röddum. Segir hann að hann meðtaki frekar syngjandan í röddum viðmælenda sinna en inntak. Á meðal þeirra radda sem heyra má í verkaröðinni má þar telja fram *Guillaume Apollinaire, Bertolt Brecht, Marcel Duchamp, Morton Feldman* og *Agnes Gonxha Bojaxiu (Mother Theresa)*.



**Dæmi 15:** Peter Ablinger - *Voices and piano: Hanna Schygulla* (1998-). Flytjandi: Neus Estarellas, píanó.<sup>48</sup>

PAMELA Z

Bandaríska tónskáldið og söngkonan *Pamela Z* hefur ávallt verið heilluð af tungumálinu og talandanum. Hefur hún í mörgum verkum sínum leitað í brunn mannsraddarinnar, ýmist sem innblástur eða sem uppsprettu fyrir efnivið.<sup>49</sup> Í upphafi höfundarferils síns kannaði hún einna helst í verkum sínum sína eigin rödd, sem hún jafnframt víkkaði með hjálp rauntíma

[https://en.wikipedia.org/wiki/I\\_Am\\_Sitting\\_in\\_a\\_Room](https://en.wikipedia.org/wiki/I_Am_Sitting_in_a_Room)

<sup>46</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3OyK>

<sup>47</sup> Ablinger, Peter. 2018. *Voices and Piano*. Peter Ablinger. Sótt 15. Febrúar 2018 af [http://ablinger.mur.at/docs/voices\\_engl\\_dt.pdf](http://ablinger.mur.at/docs/voices_engl_dt.pdf) - *Speech and music is compared. We can also say: reality and perception. Reality/speech is continuous, perception/music is a grid which tries to approach the first. Actually the piano part is the temporal and spectral scan of the respective voice, something like a coarse gridded photograph. Actually the piano part is the analysis of the voice. Music analyses reality.*

<sup>48</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ks8iBZUblLs>

<sup>49</sup> Z, Pamela. 2018. *And the movement of the tongue (KCO)*. Vimeo. Sótt 15. Febrúar 2018 af <https://vimeo.com/252496588> - *I have always had a fascination with language and speech, and have made many works that use the sound of the human voice as both an inspiration and a primary source for the actual generation of the music. I spend a lot of time listening to, exploring, and working with speech sounds, but in this case my focus was on the sometimes subtle and sometimes extreme differences in pronunciation and inflections of various English speakers.*

hljóðvinnslu, en í seinni tíð hefur Pamela í auknum mæli skrifað tónlist fyrir aðra hópa.

Í verkinu *And The Movement of the Tongue* (2017), sem upphaflega var samið fyrir Kronos kvartettin, beinir Pamela kastljósinu að syngjanda og ólíku hljómfalli framburða í tungumálinu. Er verkið unnið uppúr fjölda hljóðviðtala við ólíka einstaklinga sem Pamela vann sérstaklega fyrir verkið. Í verkinu etur hún saman hljóðbrotum úr viðtölum, sem Pamela tók við ólíka einstaklinga með ólíka bakgrunni, við lifandi tónlistarflutning strengja. Draga strengirnir þar fram í ljósið vissan syngjanda sem heyra má í framburði þessara ólíku einstaklinga. Nefnir Pamela að í sköpunarferlinu hafi hún einna helst verið að vinna með hljóðritanir viðmælenda sinna útfrá hljómfalli og tónlistarlegum eiginleikum hljóðanna fremur en merkingu orðanna og samhengi.<sup>50</sup>



**Dæmi 16:** Pamela Z - *And the Movement of the Tongue* (2017) í flutningi Kaleidoscope Chamber Orchestra.<sup>51</sup>

## NIÐURLAG

Þennan þráð raddarinnar í gegnum tónlistarsöguna hefði örugglega mátt rekja upp með öðrum leiðum og dæmum en hér hefur verið gert og er þessi upptalning hvergi nærri tæmandi. Varpað hefur verið ljósi á það hvernig röddin og tungumálið reynist vera sterkur þráður í upplifun okkar á tónlist. Bæði gerist það meðvitað, sem viðfang í verkum höfunda en er oftast ekki síður ómeðvitað í gegnum túlkun og flutning tónlistarinnar. Tónlistin reynist því vera okkur eins konar rödd. Rödd sem býður ávallt uppá nýtt og lifandi samtal þó að sagan hafi jafnvel oft verið sögð áður.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> <https://vimeo.com/252496588>

## HEIMILDIR

- Atli Ingólfsson. 2016. Sex alhæfingar um óperuformið. *Skírnir*. 190: Bls. 185-204
- Barthes, Roland. 1991. Dauði höfundarins. *Spor í bókmenntafræði 20. aldar: frá Shklovskij til Foucault*, bls. 173-180. Ritstýrt af Garðari Baldvinsyni, Kristínu Birgisdóttur og Kristínu Viðarsdóttur. Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands, Reykjavík.
- Bonnie Marranca. 2014. *Conversation with Meredith Monk*. PAJ Publications. New York. Bandaríkin.
- Cage, John. 1961. *Silence: Lectures and writings by John Cage*. Wesleyan University Press. New England, Bandaríkin.
- Feldman, Morton. 1985. *Essays*. Beginner Press, Þýskaland.
- Harnoncourt, Nikolaus. 1988. *Baroque Music Today: Music as Speech - Ways to a new understanding of Music*. Amadeus Press. Portland, Oregon, Bandaríkin
- Harnoncourt, Nikolaus. 1989. *The Musical Dialogue - Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*. Amadeus Press. Portland, Oregon, Bandaríkin.
- Jason Gross. 1997. *Robert Ashley Interview by Jason Gross*. Perfect Sound Forever. Nóvember 1997. Sótt 15. Febrúar 2018 af <http://www.furious.com/perfect/robertashley.html>
- Jónas Sen. 2016. Englaher úr himnaríki. *Vísir*. 3. Desember 2016. Sótt 15. Febrúar 2017 af <http://www.visir.is/g/2016161209636>
- Kyriakides, Yannis. 2014. Words and song without. *Yannis Kyriakides - composer*. Sótt 15. Febrúar 2018 af [http://www.kyriakides.com/words\\_and\\_song\\_without\\_words.html](http://www.kyriakides.com/words_and_song_without_words.html)
- Kyriakides, Yannis. 2016. Hearing Words Written. *Organised Sound*. 21(3): 233-241.
- Kyriakides, Yannis. 2017. Imagined Voices. *Heimasíða höfundar*. Sótt 15. Febrúar 2018 af <http://www.kyriakides.com/downloads/imagined%20voices.pdf>
- Kristján Guðjónsson. 2015. 85 ára samdi tónverk um íslensku beljuna. *DV*. 17. Apríl 2015. Sótt 15. Febrúar 2018 af <http://www.dv.is/menning/2015/4/17/85-ara-samdi-tonverk-um-islensku-beljuna/>
- Merleau-Ponty, Maurice . 2017. *Heimur skynjunarinnar*. Heimspekistofnun Háskóla Íslands. Reykjavík.
- Radulescu, Horatiu. 1975. *Sound plasma - music of the future sign or my D high opus 19∞*. Edition modern. München, Þýskaland.
- Wikipedia. 2004. I am sitting in a room. Sótt 15. Febrúar 2018 af [https://en.wikipedia.org/wiki/I\\_Am\\_Sitting\\_in\\_a\\_Room](https://en.wikipedia.org/wiki/I_Am_Sitting_in_a_Room)
- Z, Pamela. 2018. And the movement of the tongue (KCO). Vimeo. Sótt 15. Febrúar 2018 af <https://vimeo.com/252496588>

Þráinn Hjálmarsson. 2016. *Formleysi hljóðanna*. Þræðir. 19. Febrúar 2016. Sótt 20. Febrúar 2018 af <http://www.lhi.is/tolublad-1-formleysi-hljodanna>