

## Að semja aðstæður

### Tónlistun og samfélagsspuni

Pétur Eggertsson

Það dynur í lófataki. Söngvarar í aðalhlutverkum hneigja sig meðan áhorfendur stökkva á fætur, klæddir glæsilegum flíkum og margir hverjir skreyttir gulli og gimsteinum. Söngvarar sungu hverja einustu nótu í rétttri tónhæð, á réttum tíma, á réttan hátt. Innihald textanna var túlkað með svipbrigðum og gjörðum söngvara og söngkvenna sýningarinnar og hljómsveitin lék undir afar nákvæmt, þökk sé leiðsögn stjórnandans, sem hneigir sig líka. Meðlimir hljómsveitarinnar eru rétt eins og áhorfendur klæddir glæsilega, í síðkjólum og kjólfötum, allt svart utan skyrtna karlmannana sem eru hvítar. Áhorfendur berja lófum sínum saman og skapa að auki hávær hljóð með röddinni: flaut, gleðióp og kalla þar að auki valin orð á ítölsku og frönsku. Þau eru í risastórum sal með hundruðum ef ekki þúsundum bólstraðra sæta, veglegu sviði og glæsilega skreyttu lofti. Eftir drykklanga klappstund ganga áhorfendur út úr salnum, rólegir og yfirvegaðir og tala af addáun, en ekki of hátt. Fólkið talar áfram fyrir utan salinn og ræðir upplifanir sínar á viðburðinum áður en það sækir yfirhafnir sínar og yfirgefur að lokum húsið.

Þetta er dæmigerð lýsing á eftirmálum óperusýningar. Ákveðið ritúal á sér stað út frá reglum og siðum sem við fylgjum um hvaða hegðun við sýnum, hvenær, hvar og hvernig. Hinsvegar er ekki alveg ljóst af hverju. Þegar við skoðum annars konar tónlistar-siði þá eru þessar reglur ólíkar, en hegðun áhorfenda við tónlistarhlustun/áhorf er yfirleitt svipuð í hverjum aðstæðum fyrir sig: á roktónleikum, á næturlúbbi, á djassviðburði eða tilraunakenndum spunatónleikum. Það sem þessir siðir eiga sameiginlegt er þó að áhorfendurnir eru neytendur frekar en þátttakendur, meira og minna umkringdir ókunnugum, aðskildir frá flytjendum og eru mögulega undir þeirra valdi.<sup>1</sup> Á rokk, djass og raftónlistar viðburðum eru flytjendur oftast en ekki höfundar efnisins sem flutt er, en á sígildum tónleikum er nýjum hlekk bætt við í stigveldið: hið guðlega tónskáld, oftast látið en lífs og er hugsjón þess miðlað hnökralaust til hins passíva áhorfanda.<sup>2</sup> Þó er snilligáfan allsráðandi í öllum þeim aðstæðum þar sem tónlistarvara hefur verið framleidd, og er það hlutverk áhorf og -heyrenda að vera í sem beinustu sambandi við þessar músikölsku stórstjórnur. Umgjörðin öll í þessum mismunandi aðstæðum er stjórn tæki fyrir þátttakendur þeirra. Hún er rými þar sem finna má líkt-þenkjandi og félagslega sam-

<sup>1</sup> Christopher Small, *Musicking* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998), 44.

<sup>2</sup> Daniel Leech-Wilkinson, *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them* (Óútgefið. 2019 – 2020), <<https://challengingperformance.com/the-book-6-1/>> (Sótt 10. apríl, 2020).

hæfðar manneskjur sem sýna (það sem er fyrir þeim) fyrirmyndarhegðun.<sup>3</sup>

Þessa hegðun má fjalla um með enska hugtakinu *musicking*, sett fram við lok síðustu aldar af tónlistarfræðingnum og heimspekingnum Christopher Small. Í þessum texta þýði ég hugtakið sem *tónlistun*, og breyti þannig orðinu *tónlist* í sögn, rétt eins og Small gerir við hið enska *music*. Hugtakið er notað til þess að fjalla um alla vinkla á mögulegri tónlistarupplifun með því að tala um tónlist sem verkefni frekar en afmarkaðan hlut, sagnorð í stað nafnorðs.<sup>4</sup> Hvort sem þú semur, flytur eða hlustar; í tónleikahöll, sjálfstætt reknun tónleikastað, hofi eða heima hjá þér – ert þú að tónlistast. Jafnframt hafa öll þau rými sem ég taldi upp áhrif á þá hegðun sem þú sýnir við tónlistunina. Það eru ákveðin samfélagsleg viðmið sem við fylgjum í öllum þessum aðstæðum og þau eru misjöfn eftir formi tónlistarinnar í hvert sinn.<sup>5</sup> Hér er um að ræða hegðun sem einkennist af félagslegum reglum mótuðum af ráðandi fagurfræði hvers rýmis.

Þegar ný fagurfræðileg upplifun er mótuð, eða kannski frekar ný tónlistunar-aðferð, mun ný hegðun skapast í leiðinni? Með því að bjóða upp á frjálsa háttsemi, munu nýjar reglur eða mynstur verða til? Hegðunarreglur geta fljótt fest sig í sessi í nýjum tónlistar-aðstæðum. Með því að rýna í fagurfræði má spá fyrir um félagslega samsetningu áheyrendahóps og sömuleiðis hegðunarmynstrið sem verður við lýði. En ef þau fengju tækifæri til, gætu áhorfendur og -heyrendur prófað að gera tilraunir með – eða spinna – tónlistun sína. Úr þessari hugsun sprettur þörf til þess að *semja* tónlistaraðstæður, frekar en tónlist sem fellur inn í fyrirfram-ákveðin tónleikarými eða tónlistartengda siði. Markmiðið verður þá að semja aðstæður þar sem nýjar tengingar og ný hegðun kemur fram. Með því að semja aðstæður og gera tilraunir með ritúalískt formið á tónlistarflutningi, munu tónskáldið, flytjendur og áhorfendur öll fá tækifæri til þess leggja sitt af mörkum og skapa ný, tímabundin samfélög. Að semja fyrir tónlistun hvetur til félagslegrar sköpunar, sem gæti leitt til nýrrar "fyrirmyndarhegðunar" og félagslegra viðmiða sem endurspeglast í samfélaginu öllu.

Í greinasafni heimspekingsins Jacques Rancière *The Emancipated Spectator*, eða „Hinn frelsaði áhorfandi“, má finna hugleiðingar um áhrif fagurfræði á pólitíska hugsun. Rancière nefnir þar að fagurfræðilegt samfélag sé samfélag sem geti framkallað gagnvirk átök sem svipar til raunverulegra átaka í stærra samfélagi.<sup>6</sup> Rancière kallar eftir hugvits-jöfnuði (equality of intelligence) þar sem höfundur eða kennari gerir ekki ráð fyrir að þekking sín sé æðri en þeirra sem er kennt. Það er að hans mati hlutverk höfunda og kennara að kenna það sem þeir vita ekki sjálfir.<sup>7</sup> Þetta þekkist í tónlist til dæmis þegar tónskáld gefa flytjendum sínum grafísk skor þar sem túlkun flytjendanna er stór hluti verksins. Þeir eru ekki hlutlausir miðlarar. En þessa hugmynd má útvíkka enn frekar og taka upplifun þeirra sem miðlað er til með í reikninginn. Þannig mætti gera ráð fyrir að áhorfendur hafi eitthvað fagurfræðilegt til málanna að leggja. Þeirra framlag og skoðun getur verið mikilvægt tól til þess að stýra tónlistinni í nýja átt. En hvernig komið er fram við áhorfendur skiptir miklu máli fyrir þau skilaboð sem verið er að

<sup>3</sup> Small, 44-49.

<sup>4</sup> Ibid., 8-9.

<sup>5</sup> Ibid., 44-49.

<sup>6</sup> Jacques Rancière, „Aesthetic Separation, Aesthetic Community,“ *The Emancipated Spectator*, trans., Gregory Elliott. (London and New York: Verso, 2011), 59.

<sup>7</sup> Ibid., 2.

setja fram með listaverkinu. Í því ljósi, gætu þáttökulistaverk sem hafa að markmiði að grafa undan valdi og harðstjórn, haft ófuga verkan. Að stýra áhorfendum í ákveðna hegðun svo þau átti sig á óréttlæti eða brýnu málefni er alveg jafn kúgandi og pólitíkin sem verið er að mót-mæla. Þátttakan þarf að vera á forsendum þeirra sem taka þátt.<sup>8</sup> John Cage nefndi fyrir hálfri öld „við þurfum tónlist sem þarf ekki að kalla eftir áhorfendaþátttöku, því aðskilnaður flytjenda og áhorfenda er ekki lengur til, tónlist búin til af öllum“.<sup>9</sup> Að fjarlægja stigveldið milli höfunda og áhorfenda hefur lengi þótt mikilvægt og með því að skapa þáttökulist virðist þetta stigveldi molna, en það er ekki svo einfalt. Í slíkum verkum þarf að koma á eins konar hugverka-jöfnuði þar sem höfundur býður upp á verk þar sem áhorfendur skapa alveg jafn mikið og jafn mikilvægt efni og höfundurinn sjálfur, ef ekki meira. Gesti sem sækja slíka listviðburði skal ekki koma fram við sem óvirka áhorfendur af höfundi, frekar sem virka þátttakendur sem hafa frelsi til þess að vera hluti af opnu fagurfræðilegu samfélagi.<sup>10</sup>

Bein þátttaka áhorfenda í flutningi tónverka hefur væntanlega verið við lýði í tónlist frá því að fyrsta tónlistin heyrðist. Samsöngur eða annar tónlistarflutningur við félagslegar athafnir eða skemmtun þekktist í öllum samfélögum en það er minna um slíkt í stofnanavæddri tónlist. Óþarfir að rífa upp stöðu tónlistar upp úr siðaskiptum og hvernig þátttaka áhorfenda dvínar því hærra sem þú ferð upp stéttastigann. Þjóðlög eru flutt af öllum en píanókonserter eru aðeins fluttir af sprenglærðum píanistum. Áhorfendur syngja hátt með á rokktonleikum en þegja á Sinfóníutónleikum. Þó hafa vestrænt-menntuð tónskáld síðustu áratuga reynt (að einhverju leyti) að færa sig frá tónleikahöllunum og tónskáld-flytjanda-áhorfenda þríhyggjunni, og aftur til samfélagslegrar tónlistunar frá fyrri öldum.

Pauline Oliveros er þekktust fyrir djúphlustunar verk sín og hljóð-hugleiðslur þar sem „nóturnar“ eru einfaldar reglur settar fram sem texti.<sup>11</sup> Allir sem hafa aðgang að textanum geta flutt verkin og er verkinu miðlað beint í gegnum nóturnar. Það þarf engan þriðja aðila til að miðla upprunalegu hugmyndinni til áhorfenda. Áhorfendur verksins eru í senn flytjendur og geta þýtt verkið yfir í hljóð sjálf til þess að upplifa verkið. Cornelius Cardew er annað tónskáld sem reyndi að rífa niður skilin milli flytjenda og áheyrenda með verkum þar sem lærðir og ólærðir tónlistarmenn komu saman við tónsköpun, æfingar og flutning.<sup>12</sup> Hópurinn hans *The Scratch Orchestra* var virkur á 7. og 8. áratugum síðustu aldar. Hann samanstóð af áhuga-fólki um tónlist og skipti engu hversu lærðir meðlimir voru í iðn sinni. Þau hittust reglulega til þess að skapa verk og fluttu þau fyrir almenning.<sup>13</sup> Hér er gott dæmi um hugvits-jöfnuð sem Ranciére kallar eftir þar sem þekking eins er ekki tekin fram yfir aðra og lærðir og ólærðir eru við sama borð. Þessi tvö tónskáld hafa vissulega sýnt hvernig hægt er að taka áhorfendur inn í myndina við tónlistarflutning en verkin bjóða þó áfram upp á hlutlaust áhorf. *Scratch Orchestra* flutti yfirleitt verksín fyrir áhorfendur í áhorfendasal og þótt verk Oliveros séu ætluð til hugleiðslu í einkarými eða í félagsskap þá eru þau oft flutt fyrir áhorfendur af sprenglærðu

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> John Cage, „Foreword to M,“ *M: Writings '67–'72* (Hanover, NH: University Press of New England), 67–72.

<sup>10</sup> Ranciére, „The Emancipated Spectator,“ *The Emancipated Spectator*, 11.

<sup>11</sup> Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (Lincoln, NE: iUniverse, 2005.)

<sup>12</sup> John Tilbury, *Cornelius Cardew* (Harlow: Copula, 2008).

<sup>13</sup> Ibid.

tónlistarfólki.<sup>14</sup> Þegar þessi verk eru flutt á slíkan hátt er stigveldinu sem er mótmælt við-haldið, þrátt fyrir að þeirra tilurð sé ætlað að mótmæla því.

Á seinni árum hafa þróast verk þar sem þátttaka áhorfenda er mikilvægur hlekkur. Tónskáld á borð við Jennifer Walshe og Juliana Hodkinson hafa meðal annars nýtt áhorfendaþátttöku í verkum sínum. Þrískipt stigveldi tónleikasalarins er tekið með í reikninginn og þáttur áhorfenda er aðgengilegur og viðvera þeirra og framlag eru mikilvæg. Sama má segja um áhorfendur á rokktonleikum þar sem aðalsöngvari stýrir söng eða dansi allra viðstaddra með gjörðum sínum. Hinsvegar er þáttur þeirra ekki alltaf opinn eða skapandi, þau eru oftast ekki gerð að flytjendum sem fylgja leiðbeiningum tónskáldanna. Komid er fram við þau sem hjörð og viðheldur það stöðu þátttökuverksins sem sjónarspils (e. spectacle).

Ég vil þó alls ekki setja mig upp á móti tónverkum sem eru sjónarspil þar sem mörg verk eru sköpuð til þess og er það vel. Það er gaman að vera hlutlaus áhorfandi og fá listræna upplifun beint í æð. Svo geta þátttökuverk þar sem áhorfendur fylgja leiðbeiningum verið einstaklega skemmtileg og sömuleiðis beitt þjóðfélags-gagnrýni, en eins og kemur fram hér að ofan, verða höfundar slíkra verka að átta sig á hvernig gagnrýnin kemur fram í þætti áhorfenda og hvort hún endurspeglir bara þá hegðun og stéttaskiptingu sem er gagnrýnd. Mér þykir hins vegar forvitnilegt að sjá hvaða aðferðum er hægt að beita þegar kemur að áhorfendaþátttöku í tónverki, sér í lagi ef þátttakan felur í sér skapandi hlutverk. Hvernig lítur þátttökuverk út þar sem áhorfendur hafa listrænt frelsi sem áhorfendur og geta metið verufræðilega stöðu sína innan verksins.

Út frá þessum hugmyndum og hugtökum er hægt að mynda tilgátu að sköpun á *tónlistunarverki*. Verk sem rýnir í og endurskilgreinir hlutverk áhorfenda og skoðar aðstæður fyrir inn-gildingun og skapandi þátttöku. List þar sem þróaðar eru aðferðir við þátttöku þar sem áhorfendum er treyst fyrir skapandi uppbyggingu tónverks, án þjálfunar og jafnframt fundnar leiðir til þess að ögra félagslegum viðmiðum okkar út frá tónlistun.

Mér hefur lengi þótt áhorfendahlutverk á tónleikum heillandi, sér í lagi út frá reynslu minni sem bæði flytjandi og áhorfandi á rokktonleikum. Á DIY rokk tónleikum, sem eru framleiddir alfarið af þátttakendum þeirra, það er flytjendum og áhorfendum, hefur skapast hefð fyrir orkumikilli tónlistun. Viðstaddir tjá sig hressilega með líkómum sínum, jafnvel er virðist hættulega, og syngja eða öskra með flytjendum. Félagslegum viðmiðum er ögrað og hvatt er til hegðunarfrelsis og hefur það framleitt áhorfendasköpuð (og illþýðanleg) fyrirbæri á borð við crowdurf, mosh og circle pit.<sup>15</sup> Upplifun hvers áhorfenda er einstök og er magn þátttöku

<sup>14</sup> Pauline Oliveros, „The Tuning Meditation (1971)“ flutt af Rhoslyn Carney, Kyla-Rae Ashworth, Courtney, Eugenie Puskarz Thomas, Shani Raman, and Clare Hudson. Filmed March 2019. Women of Noise Brisbane. YouTube video, 5'14, April 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=AXy2BHWWCdQ> (Sótt 20. mars, 2020).

„Tuning Meditaton“ flutt af CODARTS Composers Ensemble. Myndað í febrúar 2018. Sett inn April 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=XGnxfUVG2iE> (Sótt 20. mars 2020).

Barbara Rose Lange, „The Politics of Collaborative Performance in the Music of Pauline Oliveros,“ *Perspectives of New Music* 46 (1) (2008): 44.

<sup>15</sup> Ben Green, „This is it!': Peak Music Experiences in the Brisbane Indie Music Scene,“ í *Keep it Simple, Make it Fast! An Approach to Underground Music Scenes*, Vol. 1, ritstj., Paula Guerra og Tânia Moreira (Porto: Universidade de Porto, 2015), 344.

undir þeim komið. Tónlistun þeirra er fagurfræðilega til jafns við tónlistun flytjendanna og stigveldi þeirra á milli er máð út.

Sem tónskáld getur hins vegar reynt erfitt a skapa svo róttækt umhverfi. Sem tónskáld/flytjandi væri hægt að koma fram í svipuðum aðstæðum og áður nefndir rokk tónleikar – þar sem tónleikarnir eru skipulagðir af þátttakendum og áhorfendur hafa algjört hegðanafrelsi – en slíkar aðstæður eru fágætar. Á tónleikum með verkum tónskálds/flytjanda sitja áhorfendur kyrrir, þegja og klappa aðeins þegar búið er að flytja heilt verk. Til þess að áhorfendur geti spunið sína eigin tónlistun þegar þeir sækja tónlistarviðburð, verður að fjarlægja eins mikið og hægt er af félagslegum reglum og viðmiðum því þau eru skor fyrir hvernig eigi að haga sér í hverju rými fyrir sig og geta spáð fyrir um hegðun viðstaddra. Tónskáldið þarf að semja alla umgjörðina fyrir tónverkið frá grunni til þess að ný tónlistun geti orðið til.



**Mynd 1:** Frá Geigen Galaxy #2 í Tjarnarbió árið 2019.

Undanfarin ár hef ég gert tilraunir til þess að semja slíkar umgjörðir og hvetja áhorfendur til skapandi þátttöku. Ef rýmið er skor fyrir hegðun viðstaddra, og það tíðkast að skrifa skor fyrir tónlistarspuna, hlýt ég sem tónskáld að geta „samið“ rými fyrir spunahegðun, í það minnsta vakið athygli áhorfenda á þeim reglum sem þau fylgja, alveg jafn mikið og flytjendur verksins fylgja nótum. Í verkum mínum frá tímabilinu 2016-18 hef ég meðal annars leiðbeint áhorfendum úr tónleikasalnum áður en flutningi verksins er lokið, leiðbeint flytjanda að bjóða gestum freyðivín meðan á verkinu stendur og leyft gestum að njóta afurða tónlistarflutnings með öðrum skynfærum en heyrn. Mestar tilraunirnar hafa þó farið fram á síðustu tveimur árum. Teknófiðludúóíð Geigen sem ég skipa ásamt Gíju Jónsdóttur myndlistarkonu, býður gestum sínum í svart og sætalaust rými til þess að njóta tóna úr fiðlu flutt af uppstríluðum flytjendum sem minna margt á hefðarfólk frá 18. öld. Fiðluhljómurinn er þó rafmagnaður og

umbreyttur og hafa gestir verksins fá viðmið eða beinar leiðbeiningar fyrir hegðun sína. Viðburðum Geigen lýkur undantekningalaust með trylltum dansi og frjálsri líkamlegri tjáningu allra viðstaddra. Flytjendur og höfundar verksins yfirgefa salinn án þess að gestir séu þess varir og taka þau þannig yfir verkið með tónlistun sinni. Þátttakendur eru komnir í forgrunninn og hafa gert byltingu gegn hinum hástéttar-stíliseruðum fiðluverum.



Mynd 2: Frá One Time Only í IÐNÓ sumarið 2019.

Sumarið 2019 setti ég upp fjögurra klukkustunda langa spunaóperu sem var mikið innblásin af þáttökuvinklinum hjá Geigen. Flutningur var í höndum almennings ásamt því sem ég og fleiri hljóðfæraleikarar og söngvarar hjálpuðum við að koma verkinu af stað. Flutningsrýmið var opið og máttu flytjendur taka þátt eins og þeim hentaði. Með því að útvega einföld hljóðfæri, búninga og texta (sem framleiddur var af hugbúnaði) varð til hálfgerður tónlistar leikvöllur þar sem þátttakendur gátu gert það sem þeim sýndist – þeir spunnu saman tónlist, texta, leik og aðra hegðun. Rétt eins og í Geigen var rýmið laust við áhorfendasæti og voru í raun engin skil milli flytjendasvæðisins og áhorfendasvæðisins. Sviðsmynd, leikmunum, hljóðfærum og misvísandi leiðbeiningum var dreift um allt rýmið sem varð til þess að óljóst var hvar flutningurinn ætti að fara fram. Þeir sem vildu einungis fylgjast með voru hálfpartinn inni á milli flytjendanna, á sjálfu sviðinu og urðu þannig hluti af verkinu einnig. Það kom mér satt að segja á óvart hve margir tóku þátt af fúsum og frjálsum vilja, smelltu sér í búning og gripu hljóðfæri og fóru að skapa hljóð. Ég hafði vissulega fengið hjálp frá félögum til þess að hefja leikinn sem hjálpaði tvímælaust við að festa fagurfræðina í sessi, en ég trúi því að samverkan margra annarra þátta hafi bæði gert viðburðinn aðgengilegan og hvatt gesti til þátttöku. Óperan var hluti af stærri viðburði sem fór fram samtímis í mörgum rýmum Iðnó, við tjörnina í Reykjavík. Á meðan við fluttum óperuna í stóru herbergi á efri hæð hússins voru gjörningar í anddyrinu og stigaganginum og stórtónleikar í veislusalnum. Í horni óperusalársins var bar sem bauð upp á frían bjór í upphafi viðburðarins sem hafði mögulega

einhvern þátt í fjölda þátttakenda. Ég prentaði út leiðbeiningar og hengdi óreglulega á veggina. Leiðbeiningarnar voru í mótsögn við hvora aðra og ómögulegt að fylgja þeim almennilega en þær gáfu þannig í skyn opna stemningu verksins og frelsið sem var í boði. Þar að auki voru búningar og hljóðfæri frekar ýkt og litrík og settu þau tóninn fyrir (ó)alvarleika verksins. Sköpunargleðin sveif yfir vötnum og minnti orkan á hugmyndaríkan heim barna. Ímyndunaraflið var óbeislað og engin stéttaskipting meðal þátttakanda. Kaótískar aðstæðurnar sköpuðu einstakt andrúmsloft sem einkenndist af jafnræði. Allir viðstaddir í rýminu tónlistuðu að einhverju leyti og hvert form tónlistunar var jafn mikilvægt.

Þessi tvö dæmi sýndu að opið rými og margræðni meðal hlutverka og forms geta framkallað andrúmsloft sköpunargleði og jöfnuðar. En er hægt að semja slíkar aðstæður? Er skor áhorfenda jafn mikilvægt og skor flytjenda? Hvaða aðferðum er hægt að beita til þess að semja fyrir tónlistun áhorfenda, og hvernig getur tónlistun þeirra haft áhrif á sjálft verkið?

*Chamber Music II: Sonic Retribution* var frumflutt á skólalóð Mills College vorið 2020, aðeins rúmri viku áður en skólanum var lokað og öllum íbúum Kaliforníu skikkaðir að halda sig heima vegna heimsfaraldurs kórónuveirunnar. Verkið, sem snýr sérstaklega að nánd milli flytjenda og áhorfenda, var tilraun til að svara spurningunum í síðustu málsgrein. Ég lagði upp með að skapa grind fyrir umlykjandi tónlistarupplifun þar sem öllum þátttakendum væri frjálst að spinna sína tónlistun en samtímis að skapa heildstæða tónleika-einingu með mörgum mögulegum niðurstöðum. Verkið er einskonar yfirfærsla á hlutverkatölvuleikja-umgjörð yfir í tónleikaform. Ég vildi leyfa áhorfendum að ferðast um verkið á eigin forsendum og velja hversu mikið þeir vildu taka þátt. Þeir myndu verka virkir þátttakendur, en halda sinni nafnleynd og persónulegu upplifun. Að auki átti hljóðheimur verksins að reiða sig á áhorfendur þess og hegðun þeirra innan flutningsrýmisisins. Markmiðið var að áhorfendur myndu bæta verkið með áhorfi sínu en ekki endilega verða að flytjendum.

Fyrsta mál á dagskrá var að finna hentugt rými, sem væri bæði hvetjandi og frjálstlegt fyrir áhorfendur. Augljós lausn væri að flytjendur gætu verið einir á móti einum flytjanda, í lokuðu einkarými. Þetta myndi bæði hvetja til frjálstrar hegðunar og hjálpa flytjendum að sérsníða flutninginn sinn. Mér hefur alltaf þótt spennandi að skapa brotakernt verk þar sem áhorfendur þurfa að ímynda sér útsetningu hljóðheimsins svo ég var ekki lengi að stökkva á þá hugmynd að aftengja flytjendur hverjum öðrum. Flytjendunum sjö var því dreift í mismunandi rými í skólanum, flest lítil og tilkomulaus en þannig fæddist titill verksins, *Chamber Music* (viðbótin II: *Sonic Retribution* vísar svo að sjálfsgöðu í hefðbundna tölvuleikjatitla).

Flytjendum voru gefnar leiðbeiningar um hvernig ætti að lesa áhorfendurna, en fá þó aukinn sveigjanleika er líður á verkið. Tónlist þeirra er byggð á útliti áhorfendanna: aldri, hæð, hársidd og lit, húðlit og kyni. Með þessu skori vildi ég varpa ljósi á handahófskenndan lestur mannvera á hverri annarri, út frá sameiginlegu safni félagslegra viðmiða. Til að styrkja þann þátt ákvað ég að hafa jafn viðkvæmar breytur svo sem kyn og húðlit með í spilinu. Til þess að ýta undir handahófið og koma í veg fyrir ósjálfráða fordóma þá var allur efniviður skipulagður út frá röðunartækni. Útlitsþættir voru kortlagðir yfir í flutningsaðferðir eða hljóðgerð sem var hægt að setja í línulegt róf, með tveimur ýktum þáttum sitt hvoru megin, til dæmis pizzicato og arco á strengjahljóðfæri. Þessi strengjatekni var í skori fiðlunnar í *Chamber Music II* og kortlögð á aldursróf, þar sem arco var ungt og pizzicato þýddi gamalt. Sami útlitsþáttur

var svo kortlagður á annan hátt hjá öðru hljóðfæri. Á kontrabassa var aldur framsettur sem bogaprýstingur en pizzicato og arco var nýtt til þess að lýsa hárlit viðstaddra.

Verkið var skrifað fyrir saxófón, bassaklarínnett, sópran rödd, hljóðgervil, roto-tom, fiðlu og kontrabassa. Hljóðfærin voru valin til þess að hafa fjölbreyttan hljóm og raddsvið. Tónar voru ákvarðaðir út frá fatalitum áhorfenda og styrkur út frá staðsetningu þeirra innan rýmsins. Sjó hljóðfæri, sex útlitsþættir, 11 litir og fjórar áttir geta skapað ansi fjölbreytta og ófyrirséða upplifun.

Score Example:

The markings are in accordance to the person imaged on the previous page. It is not advised to mark the page while performing.

Audience goal: smile  
Position: close = loud, standing = fast

flutter	<input checked="" type="checkbox"/>	no flutter
male	<input checked="" type="checkbox"/>	female
legato	<input type="checkbox"/>	staccato
dark hair	<input checked="" type="checkbox"/>	light hair
air tones	<input type="checkbox"/>	ord.
dark skin	<input checked="" type="checkbox"/>	light skin
non vibr	<input checked="" type="checkbox"/>	vibrato
young	<input checked="" type="checkbox"/>	old
ord.	<input checked="" type="checkbox"/>	pizz + clicks
no hair	<input checked="" type="checkbox"/>	long hair
sparse	<input checked="" type="checkbox"/>	dense
short	<input checked="" type="checkbox"/>	tall

Mynd 3: Úr skori Chamber Music II: Sonic Assault, dæmi um flytjendaleiðbeiningar.

En lykilmáttur flytjendaskorsins var áhorfendamarkmiðið. Þetta markmið er tól til þess að ýta undir og ramma inn tónlistun áhorfendanna. Í hverju rými höfðu áhorfendur sérstakt verkefni til þess að leysa. Verkefnin voru byggð á hegðun sem er yfirleitt litin hornauga á klassískum tónleikum: að tala við flytjandann, geispa, setjast á gólfíð, ekki setjast, hlæja, halda fyrir eyrun og að gretta sig. Áhorfendur vita ekki hver verkefnin eru fyrirfram og eru hvött til þess að spinna hegðun sína til þess að ljúka við verkefnin og fá verðlaunpening fyrir. Verðlaunapeningarnir gefa svo aðgang að leynisvæði þar sem vídeóinnsetning með beinu streymi úr hverju rými var að finna. Fjöldi peninga stýrir fjölda myndbanda sem sjást í einu og er rýmið vakt að verði, leikið flytjendahlutverk. Vörðurinn stjórnar aðgengi að rýminu og kveikir á réttum fjölda skjáa í eins langan tíma og fjöldi peninga leyfir. Aðeins einn gestur getur komið inn í einu og fær þannig einstaka tónlistarupplifun byggða á eigin erfiði. Ef allir verðlaunapeningarnir fást, fær sá áhorfandi sem nær þeim að heyra heildarhljóm og kontrapunkt verksins í nokkrar mínútur.

Til að áhorfendur átti sig á hlutverki sínu fá þeir sitt skor að verkinu strax í upphafi, sem er kort að svæðinu með upplýsingum um hlutverk sitt, leikreglur svo að segja. Þorpsbúinn, annar leikinn karakter, gengur svo um tónleikasvæðið og gefur vísbendingar til flytjenda og hjálpar þeim að átta sig á aðstæðum. Ferðalag áhorfenda um mismunandi rýmin, samtal þeirra við aðra áhorfendur og leiðangur þeirra á leynisvæðið byggja upp tímalínu verksins í stað fyrirfram ákveðinnar, eða jafnvel spunninnar tónlistar sem flutt er á sviði. Hegðun þeirra og tengsl við flytjendur og sjálft verkið eru ófyrirséð og að mestu óútreiknanleg, líkt og spunnið tónverk. En með því að aðskilja bæði áhorfendahópinn og flytjendahópinn verður upplifun hvers og eins alveg einstök. Hver einasti þátttakandi fær innilega og einstaklingsbundna upplifun sem deild er með öðrum í gegnum umgjörð verksins. Tónlistin er til á meðan flutningurinn stendur yfir, en samtímis er hún ekki til, því við vitum ekki stöðu hennar nema við getum opnað rýmið, líkt og köttur Schrödinger sem er samtímis lifandi og dauður innan í lokuðum kassa.<sup>16</sup> Ímyndunaraflið ákvarðar hvað er að gerast innan í hverju rými fyrir sig en getur aðeins verið staðfest út frá samtölum eftir á eða með baktjaldaleiðinni inn í rýmin á leynisvæðinu. Hljómurinn er á sama tíma ímyndaður þar sem allir vita að sex aðrir flytjendur eru líka að spila verkið... eða hvað? Með því að byggja verkið upp á þennan hátt - þar sem áhorfendur þurfa að ímynda sér meirihluta verksins og vita í rauninni ekki hvað er að ske í stóra samhenginu - verða aðstæðurnar að sjálfri tónsmíðinni. Hljóðin sjálf hafa minnkað vægi og víkja fyrir því tímabundna samfélagi sem verður til við flutning verksins. Ferðalag áhorfandans, tengsl þeirra og samtöl eru hjarta verksins.

Lokapunktur verksins er bæði ruglandi og hálfgerst anti-klímax en rammað inn sem ómissandi og sérsniðin upplifun. Hljóðin þar eru síuð í gegnum takmörkuð hljómgæði streymisins og óáreiðanleika nettengingarinnar. Hljóð verksins eru enn hulin og ýtir það undir hve lítinn tilgang þau hafa í verkinu. Þau eru bara efnid sem bindur tónlistunarsamfélagið saman. Leynirýmið hjálpar áhorfendum frekar að átta sig á því að þeirra framlag og hegðun sé í raun aðalinnihald verksins. Það breytir ekki miklu hvort þeim takist að ná öllum verðlaunapeningunum eða ekki. Þeir eru ekkert nema *MacGuffin*, sagnartæki sem hjálpar framvindu verksins.<sup>17</sup> Með því að standa í röð fyrir utan mismunandi rými, eru flytjendur í aðstöðu til þess að tala við hvort annað, kynnast og skiptast á upplýsingum og tilgátum um Chamber Music reynslu sína. Áhorfendurnir á frumflutningnum hjálpuðu hver öðrum og ræddu strategíur og tilraunir sínar. Þeir sem fengu verðlaunapeninga veltu fyrir sér afhverju þeir hlutu hann og sögðu hinum flytjendunum hvaða hegðun þeir héldu að væri málið. Voru gangarnir meðal annars nefndir spjallborðið eða reddit síða leiksins. Verkið er ekki keppni (þótt sumir gætu tekið þann pól í hæðina, sem er vel) heldur er þetta hvatning til hegðanafrelsis og skapandi tónlistunnar sem gefur af sér einstaklingsbundna fagurfræðilega upplifun en kannski fyrst og fremst, samvinnu. Hér ríkir bæði hugvits- og hugverka-jöfnuður.

Við frumflutning verksins var ég sjálfur flytjandi og lék á fiðlu. Eins og allir aðrir átti ég mína einstöku upplifun. Hún var undir áhrifum frá öllum þeim áhorfendum sem komu inn í mitt

<sup>16</sup> Adam Mann, „Schrödinger's Cat: The Favorite, Misunderstood Pet of Quantum Mechanics,“ Live Science (February 2020), <<http://livescience.com/schrodingers-cat.html>> (Sótt 4. apríl, 2020).

<sup>17</sup> McGuffin er framvindutól notað í kvikmyndum og varð þekkt í kvikmyndum Alfred Hitchcock: „MacGuffin,“ TV Tropes, Engin dagsetning, <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MacGuffin> (Sótt 30. apríl, 2020).

rými og mínum eigin viðbrögðum, byggðum á skorinu. Ég leiðbeindi flytjendunum að auka hlutverk sitt smátt og smátt. Þau byrja í þögn en bæta við nýjum þáttum við með hverjum áhorfenda og að lokum fara út fyrir skorið. Bæta við eigin breytum og taka eigin ákvarðanir um framvindu verksins. Ég, tónskáldið, vissi nákvæmlega ekkert hvað væri að gerast í verkinu. Ég vissi bara að grindin sem ég smíðaði myndi halda verkinu saman. Allir stjórnðu atburðarásinni saman og báru ábyrgð á eigin ferð og ákvörðunum í þær tvær klukkustundir sem verkið varði. Reglurnar sem ég hafði skapað mátti beygja og jafnvel var möguleiki til að beygja okkar sameiginlegu viðmið sem eru við völd í samfélaginu öllu. Það sem skapaðist var tímabundið, anarkískt samfélag. Verkið var tillaga að samfélagsgerð, byggð á tónlist og fagurfræði, þar sem sameiginleg framleiðsla verður til við einstaklingsbundið framtak.



**Mynd 4:** Innsetningin í “Leynirýminu” – frá uppsetningu Chamber Music II í Mills College vorið 2020.

Það væri áhugavert að sjá hvernig flutningur verksins yrði yfir lengri tíma. Hve lengi getur svona samfélag verið til og hve stórt getur það orðið? Ég gerði heidarlega tilraun til þess að þýða verkið yfir í raunverulegan tölvuleik sumarið eftir flutning, þar sem ómögulegt var að flytja verkið við þær nálægðartakmarkanir sem voru við völd þá. Vefmyndavélarnar buðu að sjálfsögðu ekki upp á jafn nána upplifun og einkarýmin en voru þó skemmtileg nálgun á þetta samfélag og veraldarvefurinn margfaldaði mögulegan þátttakendafjölda verksins. Þó er erfitt að henda í tölvuleik á stuttum tíma sem þarf að virka með svo mörgum þátttakendum samtímis og gerðu tæknilegir örðugleikarnir það að verkum að hætta þurfti við flutninginn og honum frestað um ókomna tíð. Nú á dögum hefur samfélagið vanist þeirri nánd sem stafræn tækni hefur upp á að bjóða og væri kjörið tækifæri að hrista aðeins upp í viðmiðum og síðareglum þegar kemur að tölvusamskiptum. En það er erfitt að finna fyrir samfélaginu á bak við tölvuskjá. Þegar við getum komið almennilega saman á ný verður forvitnilegt að sjá hversu mikil áhrif stafræna veröldin hefur haft á viðmið og síðareglur heimsins. Hvernig fagurfræði

---

fjarfunda, streymdra viðburða og sýndarveruleika breytir samfélaginu okkar á eftir að koma almennilega í ljós en það er víst að þeir þættir munu hafa áhrif. Það er svo undir okkur komið að semja nýjar aðstæður og skapa samfélag þar sem raunverulegt jafnræði er við völd.

*[Meirihluti textans er þýddur úr meistararitgerð höfundarins frá Mills College: „Composing Situations: Escaping Social-Norms Through Musicking“.]*

## HEIMILDASKRÁ

Cage, John. Aðfararorð *M. Í M Writings '67 – 72* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1973).

Green, Ben. „This is it!": Peak Music Experiences in the Brisbane Indie Music Scene. *Keep it Simple, Make it Fast! An Approach to Underground Music Scenes, Vol. 1*. Edited by Paula Guerra and Tânia Moreira. Porto: Universidade de Porto, 2015.

Lange, Barbara Rose. "The Politics of Collaborative Performance in the Music of Pauline Oliveros." *Perspectives of New Music*, (46) (1),(2008): 44.

Leech-Wilkinson, Daniel. *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*. Óútgefið. 2019-2020. <<https://challengingperformance.com/the-book-6-1/>> 5. apríl, 2020.

Mann, Adam. „Schrödinger's Cat: The Favorite, Misunderstood Pet of Quantum Mechanics." *Live Science*. February 2020. <<http://livescience.com/schrodingers-cat.html>> April 4, 2020.

Oliveros, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (Lincoln, NE: iUniverse, 2005).

— — —. „The Tuning Meditation (1971).“ Flutt af: Rhoslyn Carney. Kyla-Rae Ashworth, Courtney, Eugenie Puskarz Thomas, Shani Raman, Clare Hudson. Myndað í mars 2019. *Women of Noise Brisbane*. YouTube myndband, 5'14". Sett inn í apríl 2019. <<https://www.youtube.com/watch?v=AXy2BHWWCdQ>> 20. mars 2020.

— — —. „Tuning Meditaton.“ Flutt af CODARTS Composers Ensemble. Myndað í febrúar 2018. YouTube myndband, 18'41" Sett inn í apríl 2018. <<https://www.youtube.com/watch?v=XGnxfUVG2iE>> 20. mars, 2020.

Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Þýð. Gregory Elliott (London og New York: Verso, 2011).

Small, Christopher. *Musicking*. Middletown (CN: Wesleyan University Press, 1998).

Tilbury, John. *Cornelius Cardew* (Harlow: Copula. 2008).