

Skremmende og behagelig stille

Noen tilbakeblikk på komponeringen av “kopenhagener stille”.

I

Når var det jeg begynte å gå? Ikke gå som i å lære å gå, men gå som i å gå for gåingens skyld?

På et tidspunkt forandret det seg. Jeg tror det var i 2013 (et på mange måter brokete år; jeg gikk rundt og sa *2014* til meg selv – innbitt, og knapt hørbart).

På et tidspunkt forandret det seg. Jeg var en lathans, langt mer enn nå; jeg har alltid vært lat, og det er jeg fortsatt. Siden barndommen har det ligget i min natur å unngå forpliktelser, ansvar, arbeid, og å måtte flytte på meg for egen maskin. Å gå til skolen, å gå til fotballtreningen, å gå på tur når foreldrene mine dro meg med ut om søndagene i barndommen – det var det mest meningsløse og kjedelige som fantes. Og fortsatt er det det mest meningsløse og kjedelige som finnes. Gåingens natur har ikke forandret seg, det er det jeg som har: jeg har begynt å gå.

Så på et tidspunkt forandret det seg. Og jeg bestemte meg, i 2013, for å omfavne meningsløsheten og kjedsomheten – av nødvendighet, for 2013 var virkelig et meningsløst og kjedelig år. Og dette værømslaget i holdningen min til å gå forandret også musikken min – og lyttingen min.

II

Høsten 2013 flyttet jeg til København for å studere, og der livet mitt i Oslo var preget av mer eller mindre regelmessige avtaler, profesjonelle og sosiale forpliktelser, vaner, små og store ting som markerte tiden og ga den innhold og form, var hverdagen min i København et stort blankt ark. Jeg var rastløs og reiste mye utenlands, på konserter og festivaler, men jeg var også mye hjemme i København, og utenom de 1–2 møtene med veilederne mine i måneden hadde jeg ingen holdepunkter. Det var skremmende og behagelig stille. Jeg hadde utrolige mengder tid, og mye av den ble brukt til å gå lange spaserturer rundt på Amager, med den halve leiligheten jeg leide i Hallandsgade som utgangspunkt. Jeg ble så glad i å gå at sykkelene bare ble brukt i nødstilfeller.

Alle gatenavnene:

De nærmeste: Finlandsgade, Norgesgade, Sverrigesgade. Under Elmene, Æblestien.

De arkaisk-koloniale: Frankrigshusene, Wittenberggade, Bøhmengade, Moldaugade, Kongedybet, Sixtusvej, Hollænderdybet, Persiensvej, Hindustanvej, Kongovej, Ceylonvej, Formosavej.

De hjemlig-eksotiske: Telemarksgade, Nordlandsgade, Romsdalsgade, Hemsedalsgade, Sognefjordsgade, Mjøsensgade.

Holdepunktene: Amagerbrogade, Øresundsvej, Amager Boulevard, Amagerfælledvej, Holmbladsgade, Sundholmsvej, Islands Brygge.

Og de helt egne stedene: Amager Fælleds øde øde. Og Amager Strands lys og åpning ut mot Øresund, med Malmö langt borte i horisonten.

Kartet tok form i meg på denne latterlig flate øya, og selv om jeg etter hvert skulle lære resten av København å kjenne, finne ut av byens virvar av veier, var det denne delen, sør for Christianshavn, som var *min* (et faktum jeg ikke diskuterte med resten av øyas 180 000 beboere). Min øy av tomhet, men også av luft, klarhet og lys. Tid. Og alle disse kvalitetene var gjensidig avhengige.

Og himmelen var stor. Himmel her ment i helt konkret forstand: for en nordmann, som er vant med å ha i det minste en åskam (om ikke et fjell) i horisonten å orientere seg etter, var det en stor forandring å ha en hel halv kule av blå himmel over seg til enhver tid.

Uansett: Musikken.

Inntil videre lot jeg denne opplevelsen av stedet gå sin gang mens jeg komponerte andre stykker som handlet om helt andre ting, og jeg tenkte ikke noe videre på å koble by og musikk, liv og lære.

Mot slutten av oppholdet skulle jeg imidlertid samarbeide om et verk med den kanadiske klarinettisten Heather Roche. Hun hadde et residensopphold i København på den tiden, som en del av Danish International Visiting Artists-programmet (som med vår tids hang til ironi og akronymer bare ble kalt DIVA), og bestilte et solostykke fra meg. Jeg hadde ingen anelse om hvordan jeg skulle løse den oppgaven – å skrive soloverk er og blir en helt egen form for utfordring. Samtidig modnet tanken i meg om å la erfaringene av byen ta form i lyd.

(For å være helt ærlig, er det veldig lite av denne startfasen som står klart for meg nå – antagelig var det mer preget av slump og tilfeldighet. Virkeligheten er ofte mer usensasjonell enn vi liker å innrømme. Men ligger sannheten i dette essayet i de faktiske hendelsene, eller i hvordan enkelte biter og utsnitt etter hvert dannet en dypereleggende sammenheng? Om svaret er det første alternativet, ville denne teksten blitt like lang som de 14 månedene det tok fra jeg flyttet til København til stykket var ferdig.)

III

Over et kart av København tegnet jeg inn det som var mine vanligste ruter; veien til og fra konservatoriet, joggeturen rundt Amager Fælled, Christianshavn, Amager Strand osv. Alt med leiligheten som omdreiningspunkt; trådene i nettverket slynget seg lik kronblader rundt Hallandsgade.

Og jeg tenkte at jeg kunne gjøre det samme med klarinetten; oppdage den som en by, ordne den i bydeler, med dens selvstendige områder, faktiske og innbilte øyer, med hovedfartsårer, blindgater og hemmelige snarveier.

Jeg tok utgangspunkt i multifonene (klanger med to eller flere toner, hist. forf. anm.), og sammen med Heather brukte jeg hele dager på å gjennomgå de mange hundre hun kjente til, og vi undersøkte hver enkelts egenskaper; tonehøyder, dynamisk register, klangkarakter, hvilke toner som kunne skilles ut separat ved begynnelse og slutt osv., og hvilke multifoner som gjennom skjulte slektskap kunne skjøtes sammen. Vi ordnet dem i grupper, etter egenskaper, register, tetthet, fylde, som ulike nabolag, ulike hus, farger, stemninger.

Og jeg ville tvinge stykkets tid og lytting inn i et gående tempo, slik jeg selv ofte bruker gåturene til å roe meg ned, døyve stress og rastløshet, kunne tenke og puste; derfor er åpningen av *kopenhagener stille* så monoton, så preget av repetisjon, av det samme – slik det å gå i bunn og grunn handler om å sette en fot fremfor den andre, igjen og igjen og igjen, mens omgivelsene skifter minimalt for hvert enkelt skritt.

Hvor fremmed denne kjedsomheten er slutter aldri å overraske meg. Men man venner seg alltid til den. Så åpner stykket seg i den andre delen. På overflaten klinger det likt, men klangens indre liv utforskes

og nyanseres. Klangfamiliene blandes, krysses, kryssklippes. Her er det ingen bestemt retning som skiller seg ut; det er mange mulige veier videre.

IV

Den tredje og enkleste delen – den delen som minner mest om en gåtur i sin enkleste form – er likevel inspirert av en biltur. Første gang jeg så Andrej Tarkovskijs *Solaris* var det den ene bilsenen i filmen som gjorde størst inntrykk; bilene som kjører på motorveien i Tokyo, i over fire minutter – en scene blottet for dialog og drama. Den spiller heller ingen åpenbar funksjon i den store helheten, annet enn å kvittere den tidligere piloten Berton grundig “ut av saga”.

Denne scenen kunne altså vært mye kortere, om ikke strøket helt (filmene ville fortsatt ha *funget*), men Tarkovskij lar den få rom og spille seg ut, og vi betrakter trafikken, lytter til den, mens Berton sitter fordypet i ettertanke (noe som muligjgjøres av denne – for ham – hendelsløse transportetappen), på vei hjem sammen med sønnen.

Jeg liker den veldige stillheten i scenen, hvordan de blir sittende urørlige, at det finnes ingen annen utvikling enn at bilen beveger seg fremover, i det samme, stødige tempoet. De passerer noen biler, andre biler passerer dem, de går inn i en tunnel, og ut av den igjen – trafikken flyter behagelig, og ingenting bryter harmonien. Og i denne stillheten flyttes oppmerksomheten over på de små detaljene. Når alt som har skjedd de første 30 minuttene av filmen har fått sunket inn, blitt absorbert, blir vi vår at ingenting hender. Men likevel sitter vi der, og ser, og lytter. Og tiden går. Jeg gjentar: Men likevel sitter vi der, og ser, og lytter. Og tiden går. Vekslingen fra sort/hvitt til farger blir slående – sterk – og likeså variasjonene i lys og mørke, og mellom ulike tempi i bilenes hastighet og tetthet. Scenen spiller på denne måten en rolle i filmen, den har en *funksjon* hva gjelder å gire om, skape et skille mellom før og etter, tømme filmen for momentum og berede grunnen for handlingen ute i verdensrommet. Men den peker like fullt mot seg selv og skaper sitt eget rom og innhold.

Jeg forsøkte altså å overføre noen av disse tankene til formingen av den tredje av de fire delene i *kopenhagener stille*. Materialet er enkelt: en gruppe av seks multifoner (alle tostemmige, med intervaller på mellom en none og en decim) ordnet i stigenede, kromatisk rekkefølge. Den jevne pulseringen av multifonene og det begrensede materialet samler oppmerksomheten om det lille som forandres, det lille som faktisk er uforutsigbart: *når* det byttes multifon, og til *hvilken*. Det er fascinerende hvor mye plass en så liten hendelse – en enkel musikalsk lek – kan ta, og hvor mye tid den kan fylle med innhold. Heller enn å overlesse lytteren med informasjon, peker denne delen mot sin egen materialitet – mot den klanglige rikdommen i multifonene – og mot lytterens lytting: delen blir langdryg for den som ikke åpner seg, men kort for den som gjør det.

V

Den formalistiske litteraturteoretikeren Viktor Sjklovskij betraktet kunstgrepet som kunstens viktigste egenskap: det å gjøre ting kunstig – *underliggjøre* det – gjør kjente ting fremmed igjen for betrakteren, forlenger persepsjonstiden. Betrakteren får et *syn*, ikke en gjenkjennelse. Stenen som sten. Byen som by. Lyden som lyd.

Det å gå, det å komponere inn et (altfor) langsomt hendelsestempo som en tvangsforlengning av persepsjonsprosessen. Det musikken forteller oss når ingenting hender, men det likevel finnes lyd og vi likevel er til stede og lytter. Hva hører vi da?

Å gå er å erfare ens egen situering på en sann måte, å gå i ett med rommet, med kroppens tid. Å trosse det i verden og det i oss selv som ikke kan vente, ikke har tålmodighet.

Minne: I 2011 dro jeg med Eurostar-toget fra sentrum av Paris til sentrum av London. Det tok litt i overkant av to timer å forflytte seg mellom disse byene. Dette er løgn, tenkte jeg da jeg gikk av på St. Pancras stasjon og så den britiske hovedstaden omgi meg. Dette er løgn.

En skarp kontrast til da jeg var i Venezia i 2014, ved Luigi Nono-arkivet; ingen biler, busser eller tog. Kun gange, små avstander, og små båter som tøffet bortover vannet. Her var alt langsomt. (Men de moderne transportmidlenes fravær pantsettes med masseturismens nærver (er det verdt det?)) Nono skrev selv denne trossende musikken, denne tvangsforlengte persepsjonen, inn i sine verker.

I København, mens jeg forberedte meg til studieturen: lange gåturer mens jeg lyttet til *Prometeo*, med dens varighet på over to timer. En dag jeg hadde gått lenge havnet jeg ute ved Amager Strand, ved strendene, moloene og bryggene der. Det var januar, isende kaldt. Vinden bet. Og sjøen, bølgene, var blitt til is. En fastfrosset bevegelse. Ingen tid.

Da forsvant noe av stresset i meg (selv om jeg for en gangs skyld burde ha stresset – jeg kom hjem en time senere, kald, forfrossen, og våknet med en kraftig forkjølelse neste morgen). Hvilken ro.

VI

Men jeg tror det var i Paris jeg begynte å gå. Ikke da jeg studerte der, men da jeg var der i to uker i 2013 på ManiFeste-kurset ved Ircam. All den tiden, og den byen, de avstandene. Lange morgenturer på to timer fra Cité Universitaire i sør til øvelser på Centquatre helt i nord. De lange turene på en time, halvannen, hjem om natten etter vi hadde vært ute og drukket. Jeg har nesten ingen minner om disse turene, antageligvis fordi de var så monotone, men jeg husker dem som kvalitetstid.

Er det dette som er den fjerde og siste delen av stykket? Her har jeg tenkt (men hva vet vel jeg) at stykket åpner seg opp i et rom, lik en by. Parametrene – klangene, varighetene, pausene – er ordnet i serier som gjentas og permuteres, men de har et ulikt antall verdier, slik at det er det samme som hele tiden inntreffer, men i nye konstellasjoner. Same same, but different. Det kunne ha startet hvor som helst, og delen ville i én forstand ha vært den samme (hvor *begynner* egentlig en by – i sentrum eller i utkanten? ved starten eller slutten?). Men her er ikke tiden eller kronologien spørsmålet – det er snarere snakk om å oppfatte helheten som tilstedeværende i hver lyd, hver tone. Slik rommer en multifon ikke kun seg selv, men også alle de andre multifonene i verket.

Å gi slipp på tiden forstått som utvikling, og heller se på den som en forutsetning for å kunne erfare det romlige.

Innen neurologien snakker man om denne motsetningen mellom hjernehalvdelene: når den venstre, som blant annet ordner ting i tid, men som også liker gjenkjennelse, ikke får nok stimuli og kjedes, inntreffer et kognitivt skift over til den høyre, som erfarer ting spatialet og ser tingene for det de er. (Er det denne frihetsfølelsen som finnes i kjernen av ethvert paradigmeskifte, av enhver revolusjon?)

VII

De lange tidsspennene byr likevel på utfordringer. En av mine sterkeste konsertopplevelser noensinne er Cikadas fremføring av Morton Feldmans *Piano and String Quartet* i Oslo i 2010. Men det er også en av de tyngste: 80 minutter på en hard trestol. Etter de første, vakre klangene legger den lange tiden seg på opplevelsen som en tung dyne – en byrde. Konsentrasjonen og lyttingen glipper. Man er fanget, og det er langt igjen.

Jeg forsto ikke hvorfor Feldman ville skrive så langt; angtagelsene mine strakk seg ikke lenger enn til at han bare ville være vrang og vanskelig, og det kan for alt jeg vet ha vært tilfelle. Men de ekstremt lange verkene hans tar i det minste tiden på alvor; de trekker meg ut av den vante tidserfaringen og fremmedgjør

meg, ulikt det 1:1-forholdet mellom musikkens og lytterens tid det meste av vår musikk – gammel, ny, vanskelig, tilgjengelig – synes å opprettholde (dette forholdet er ikke ulikt en samtale der man er så opptatt av konsensus, av å *være* enige heller enn å *bli* det, at man egentlig ikke snakker sammen. Feldmans overdrevent lange verker, derimot, forandrer meg).

VIII

Hva ble egentlig *kopenhagener stille* til til slutt? Jeg hører gjennom det, og mange av minnene fra det året kommer tilbake til meg med proustiansk kraft. Men alle disse assosiasjonene skaper også en avstand mellom verket og meg. Jeg klarer ikke å se det klart, lytte åpent til det. Det slipper meg ikke inn. Jeg trenger tid. Først om noen år kan jeg kanskje møte det på nytt (også det er en vei å gå), og endelig lytte til det for første gang.