

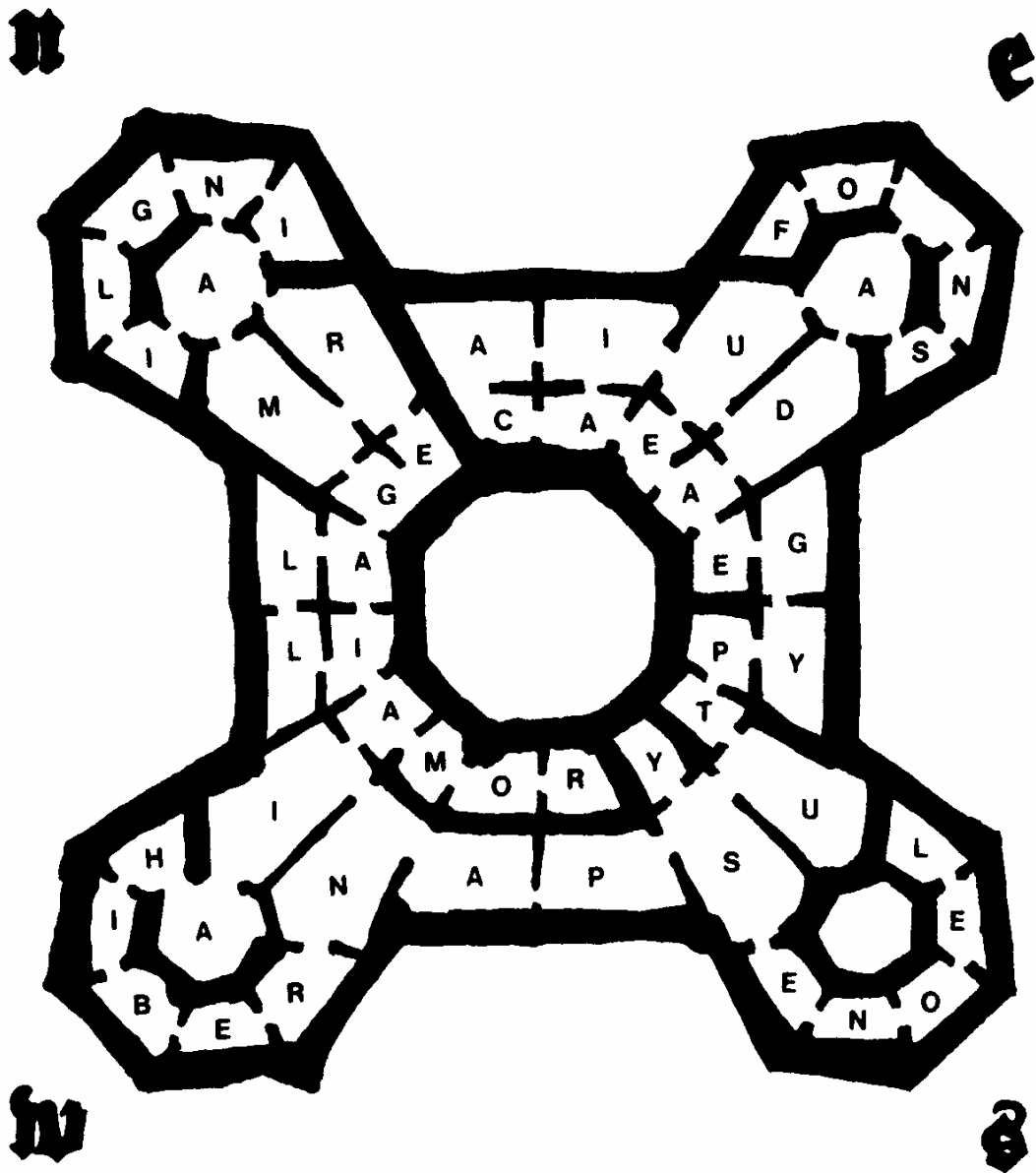
# *In my end is my beginning*

---

En studie av forholdet mellom tekst og musikk i  
Luciano Berios verk *A-ronne* og *Laborintus II*.

**Ingvild Skaatan**

Masteroppgave i musikkvitenskap  
Institutt for musikkvitenskap  
Universitetet i Oslo  
Våren 2005



Illustrasjon fra romanen *Rosens navn* (Eco 2003:343)

## Forord

En masteroppgave som denne har mange begynnelser. Å skulle prøve å nøste opp dens startpunkter kan dermed synes umulig, men jeg kan likevel peke på elementer som har vært avgjørende for den endelige dannelsen av oppgavens tema. Tittelen forteller at det her skal dreie seg om tekst og musikk i forholdsvis ny musikk, nemlig i to av verkene til den nå avdøde italienske komponisten Luciano Berio. Det er vel unødvendig å nevne at disse verkene griper meg på en helt spesiell måte, noe jeg håper kan skinne igjennom i oppgaven. Et avgjørende punkt for valg av utforskningsområde er min bakgrunn som sanger i ulike ensembler og sammenhenger, kombinert med en interesse for språk og litteratur og studier i dette. Resultatet har blitt en fascinasjon for nettopp forholdet mellom tekst og musikk i vokalkomposisjoner, og tilfredsstillelsen var stor da jeg landet på det endelige utgangspunktet for oppgaven min.

Et studium av Berios musikk er et sammensatt prosjekt som det nå er en vel så sammensatt opplevelse å gi fra seg. Jeg føler meg privilegert som har fått mulighet til å fordype meg i et selvvalgt emne og å ha dette som hovedbeskjeftigelse i nærmere to år, og til tross for en del frustrasjoner knyttet til det å være prøvekanin for et nytt universitetssystem har det vært fantastisk å jobbe med dette stoffet.

Ståle Wikshåland har vært min veileder gjennom hele prosessen. Særlig i startfasen var hans rådgivning avgjørende; ved å ha tro på prosjektet, være tilgjengelig og høre på rare ideer og gi konstruktive innspill til disse, samt å støtte meg i at dette stoffet er verdt å jobbe med, både på veiledningstimer og i seminargrupper: Tusen takk.

To måneders tid før innleveringen av oppgaven min deltok jeg på Komponistforeningens årlige seminar på Åsgårdstrand. Her fikk jeg mange nye vinklinger og innspill til oppgavens tematikk fordi emnet dreide seg om nettopp forholdet mellom tekst og musikk, og jeg opplevde at emnet er aktuelt innenfor fagfeltet. Musikkviteren Håvard Enge holdt foredrag om modernistenes forhold til denne problematikken på seminaret og jeg vil takke ham spesielt for å ha tatt seg tid til å lese oppgaven min i slutfasen, samt uoppfordret å sende meg nyttige artikler.

Jeg vil også takke min komponistvenninne Bente for entusiastiske tilrop tidlig i arbeidet, og for hjelpen med å få tak i viktig materiale.

”Festivalgjengene” på ZEB med alle lunsj- og vaffelpauser har vært uunnværlige og bidratt til god stemning underveis. Jeg vil rette en stor takk til dem som har lest kapitlene mine etter hvert, særlig til Mari som leste alt og bidro med sine nyttige kommentarer, og til Magne Hegdal som leste hele oppgaven meget grundig og gjennomgikk stort og smått med meg.

Den største takken går til Erlend for uvurderlig praktisk hjelp, lesing av teksten underveis og diverse diskusjoner, samt middager, kjærleik og oppmuntring.

Ingvild Skaatan

Nesodden, april 2005

# Innholdsfortegnelse

## Kapittel 1: Innledning

|  |    |
|--|----|
| 1.1: Presentasjon av problemstilling . . . . . | 05 |
| 1.2: Luciano Berio . . . . .                   | 10 |
| 1.3: Edoardo Sanguineti . . . . .              | 12 |

## Kapittel 2: Analyseproblematikk og refleksjoner

|   |    |
|---|----|
| 2.1: Analysens funksjon . . . . .         | 14 |
| 2.2: Dannelse av mening . . . . .         | 16 |
| 2.3: I tradisjonen . . . . .              | 19 |
| 2.4: Analysens relevans og form . . . . . | 21 |

## Kapittel 3: *A-ronne*

|   |    |
|---|----|
| 3.1: Fragmentarium . . . . .  | 22 |
| 3.2: <i>In my end is my beginning</i> : Beskrivelse av diktet . . . . . | 23 |
| 3.3: En lesning av <i>A-ronne</i> : Analyse . . . . .                   | 27 |
| 3.4: Spill på betydningenes grense . . . . .                            | 42 |
| 3.5: Språkets rolle i Berios univers – I . . . . .                      | 44 |
| 3.6: Transformasjon av mening i verket . . . . .                        | 47 |

### [3.7:] Et subjektivt intermezzo:

|   |    |
|---|----|
| <i>Min slutt er min begynnelse og min begynnelse er min slutt</i> | 50 |
|---|----|

## Kapittel 4: *Laborintus II*

|   |    |
|---|----|
| 4.1: Fortid, nåtid og fremtid . . . . . | 53 |
| 4.2: Tekst som tekst . . . . .          | 55 |
| 4.3: Labyrinten . . . . .               | 61 |

|  |    |
|--|----|
| 4.4: Tekst som musikk og musikk som tekst: Analyse |    |
| 4.4.1: Tablå I – <i>Vita Nuova</i>                 | 65 |
| 4.4.2: Tablå II – <i>Inferno</i>                   | 68 |
| 4.4.3: Tablå III – <i>Amore</i>                    | 72 |
| 4.4.4: Tablå IV – <i>Stream of consciousness</i>   | 73 |
| 4.4.5: Tablå V – <i>Usura</i>                      | 75 |
| 4.4.6: Tablå VI – <i>Usura versus natura</i>       | 78 |
| 4.4.7: Tablå VII – <i>Silenzio?</i>                | 79 |
| 4.4.8: Tablå VIII – <i>Adesso:</i>                 | 81 |
| 4.5: Et mimetisk spill?                            | 84 |
| 4.6: Språkets rolle i Berios univers – II          | 89 |

## **Kapittel 5: Works in motion**

|  |     |
|--|-----|
| 5.1: Opera aperta                                    | 92  |
| 5.2: Fra syntese til fragmentering                   | 96  |
| 5.3: Språk – Tekst – Musikk                          | 101 |
| 5.4: Anti-tekstuel? En drøfting                      | 103 |
| 5.5: En dynamisk dialektikk                          | 107 |
| 5.6: <i>A-ronne, Laborintus II</i> og "Opera aperta" | 108 |

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| <b>Avsluttende betraktninger</b> | 111 |
|----------------------------------|-----|

|                        |     |
|------------------------|-----|
| <b>Litteraturliste</b> | 121 |
|------------------------|-----|

### **Appendiks:**

|  |      |
|--|------|
| Appendiks I: Tekst <i>A-ronne</i>                        | i    |
| Appendiks II: Tekst <i>Laborintus II</i>                 | ii   |
| Appendiks III: Uttrykkshenvisninger <i>Laborintus II</i> | viii |

Appendiks IV: Innspillinger av verkene

## Kapittel 1: Innledning

### 1.1: Presentasjon av problemstilling

En oppgave som omhandler forholdet mellom tekst og musikk i vokalkomposisjoner føyer seg inn i rekken av mange lignende arbeider innenfor musikkhistorie og -estetikk. Min erfaring er imidlertid at det går et markert skille mellom disse ”tradisjonelle” arbeidene og undersøkelser av nyere vokalkomposisjoner. Dette påvirker vår holdning til denne problematikken i dag: I en tid hvor språkets og tekstens rolle stadig er i endring, forandres det tradisjonelle synet på hva en vokalkomposisjon er og skal være. Et aspekt som bidrar til dette skillet mellom nyere og mer tradisjonelle vokalverk er synet på og dannelsen av mening. Verkene til Luciano Berio kan bidra til å utfordre det tradisjonelle synet på forholdet mellom tekst og musikk og muligens omdefinere dette i så måte: Som resultat av samvirket mellom teksten og musikken i flere nyere vokalkomposisjoner inntar hans verk en posisjon hvor det meningsløse synes å overskygge det som genererer mening. Dette er en kaotisk posisjon som i seg selv utfordrer den tradisjonelle syntesetenkningen mellom de to bestanddelene tekst og musikk og som fører med seg mange utfordringer og spørsmål.

Berio var unik og banebrytende med sitt bevisste forhold til en musikalsk behandling av tekster slik at hans arbeider står for meg som naturlige og spennende utforskningsobjekter. For å avgrense emnet mitt vil jeg understreke at det her kun skal dreie seg om den tematikken jeg nå skisserer, og ikke om komponisten Berio i hovedsak. Hans arbeider skal brukes til å belyse min problemstilling, fordi jeg mener at han i stor grad har bidratt til utviklingen mot dagens bilde og styrket det gjeldende mangfoldet. Fokus skal her rettes mot musikk skrevet for ensembler, ikke solo- eller større orkesterverk. To av Berios vokalverk griper meg mer enn andre: Hans *A-ronne* og *Laborintus II* fra henholdsvis 1975 og 1963-65. Ut fra inngående analyser med vekt på forholdet mellom teksten og musikken og diskusjoner rundt denne problematikken, håper jeg å kunne danne et bilde av den gjennom en av modernismens viktigste bidragsyttere. Med dette som mål vil jeg spinne observasjonene rundt følgende problemstilling: Hvordan fortøner forholdet mellom tekst og musikk seg i Luciano Berios komposisjoner *A-ronne* og *Laborintus II*?

Innfallsvinkelen min er bred og skal anvendes på et smalt emne. Dette medfører mange rent metodiske utfordringer som jeg vil gjøre rede for i kapittel 2. Kapitlet kan regnes som den første teoridelen, mens den andre følger etter de to analysene sammen med drøftinger av observasjonene mine. For å yte verkene rettferdighet vil jeg fokusere på teorier av nyere opprinnelse. En viktig bærebjelke i valg av teoretisk materiale er en overbevisning jeg har om tekstens kraft og betydning i vokalkomposisjoner; for sangere og lyttere kan musikk uten tekst synes meningsløs ut fra tanken om at selve meningen er å finne i teksten. En slik holdning leder i sin tur til tanker omkring semantisk mening og betydningsdannelse; aspekter som er fundamentale i arbeid med komposisjoner med tekstgrunnlag og som fører til at analysene vil få en vinkling som er semantisk fundert samtidig som de bygger på en klassisk hermeneutisk fortolkningsmodell. Faktum er imidlertid at stadig nye aspekter ved tekstlig materiale blir betont i nyere komposisjoner; det er ikke nødvendigvis lenger slik at tekstens semantiske innhold eller betydning er i høysetet. Dette feltet vil jeg studere inngående, fordi Berio peker seg ut som en komponist med et bevisst forhold til det semantiske nivået. Som en forlengelse av dette kan man ofte erfare at teksten i nyere vokalkomposisjoner tilsløres i klang og lyd slik at det uforståelige og tvetydige dominerer. For noen ligger kjernen i musikkens mening her. Videre bærer sangen selv med seg et dilemma som er enestående for vokalmusikken: Hvordan skal stykket betraktes – som en musikalsk enhet, som musikk satt til tekst eller som en syntese av begge disse alternativene? Et dilemma som dette bunner i modernismens fundamentale brudd med problematikken i motsetning til en mer tradisjonell oppfatning om at musikken skal speile teksten. Resultatet av denne endringen i synet på tekst kommer til syne ved anvendelsen av det tekstlige materialet i komposisjonene slik at teksten ofte blir gjengitt i en ugjenkjennelig drakt i nyere vokalkomposisjoner.

En viktig essens i arbeidet vil være skillet mellom lyd og mening i musikk, og spillet mellom mening og klang i et ofte fragmentarisk lydbilde. Andre relevante differensieringer vil befinne seg i skjæringspunktet mellom språk som klingende og som meningsbærende, samt koplingen mellom disse. I verkene foregår nemlig kontinuerlig en oscillering på meningens grense: Slik teksten opptrer i musikken, har den for det meste semantisk oppfattede trekk som forløpet svinger ut og inn av. Meningsdannelse blir dermed det som vokser ut og inn av språket som klang og rytme slik at fragmentene



hvor vi oppfatter mening og det som oppfattes meningsløst er viktige bestanddeler i betydningsdannelsen. Det å gi seg i kast med et slikt felt med vekt på å artikulere meningsdannelse og eventuelt fravær av dette, er en stor oppgave. Men jeg kan likevel peke ut noen mulige vinklinger: Momentene i dette innledende avsnittet viser at det ikke kun er snakk om *forholdet* mellom de to ulike komponentene, slik det gjerne omtales i tradisjonell kunstmusikk, men vel så mye om *spenningsfeltet* i interaksjonen mellom tekst, musikk og mening. For å danne et bilde av denne problematikken, kan man innta to ulike posisjoner: enten stille seg på sidelinjen og spørre hvor det blir av teksten i moderne vokalkomposisjoner, eller prøve å danne seg et inntrykk av dette bildet ved å lytte og observere på nye måter. Jeg vil forsøke det siste ved å anvende seks sentrale teoretiske spørsmål som verktøy. Disse springer ut fra problemstillingen min, og summen av dem vil gjennomsyre hele teksten og forhåpentligvis virke samlende slik at jeg kan trekke avsluttende konklusjoner til slutt:

- Hvordan fungerer spenningsfeltet mellom språk, tekst, musikk og mening i verkene?
- Hvordan dokumenterer og understreker Berio tekstens betydninger?
- Hvordan fungerer mekanismene som produserer mening i verkene?
- Beholdes inntrykkene og assosiasjonene jeg har tilegnet meg ved å lese tekstene, eller rokkes de ved når tekstene opptrer i musikken?
- Kan man snakke om en ny vokalestetikk som Berio har stått i spissen for?
- Hvordan er nåtidens tendenser; blir tekstens semantikk tonet ned til fordel for klang og lyd?

Som nevnt, appellerer de to modernistiske verkene momentant til meg og fanger oppmerksomheten fra første tone. *A-ronne* kan kort og overflatisk beskrives som en kompleks blanding av ekspressivitet, lyriske og vakre partier, galskap og sensualitet som sett under ett resulterer i et komplekst spill med mening. Verket ble opprinnelig komponert til fem skuespillere, men det jeg skal ta utgangspunkt i her er den senere konsertversjonen for åtte sangere – sangere som også må fungere som skuespillere i det rike uttrykksregisteret Berio legger opp til. Denne andre versjonen har blitt stående for ettertiden. *Laborintus II* har et helt annerledes preg. Det er utlagt for en større besetning

og tar hovedsakelig for seg andre tema, selv om de to verkene har noen grunnleggende tematiske fellestrekk. Begge verkene bygger på tekstmateriale fra dikteren Edoardo Sanguinetis hånd og består for det meste av tekstfragmenter og brokker hentet fra ulike tidsepoker og verk, men graden av fragmentering varierer. Deler av analysen av *A-ronne* tar utgangspunkt i en semesteroppgave jeg skrev våren 2004, hvor jeg betraktet verket i lys av dets mangefasetterte spill med mening ut fra en problemstilling om hvordan mekanismene som produserer mening fungerer i verket. Denne vinklingen vil sette sitt preg på masteroppgaven og inneholder viktige aspekter jeg mener bør tas hensyn til når det gjelder Berios spill med ord. Gjennomgangen av *Laborintus II* kommer derfor til å trekke veksler på observasjonene jeg nå kommer fram til ut fra arbeidet med *A-ronne*. Fordi likhetene mellom de to verkene absolutt er til stede, har jeg reflektert mye rundt oppgavens form og sammenhengen mellom dem; deres tematikk og bruk av tekster, samt generelle musikkvitenskapelige grunnlagsproblemer. Jeg synes det er naturlig å starte med gjennomgangen av *A-ronne*. Men en disposisjon som først presenterer en lineær framstilling av verkene for så å foreta en drøfting av dem, strider imot mine oppfatninger av dem på grunn av deres interaksjon med hverandre. Derfor har jeg landet på en løsning med en sirkulær disponering av stoffet; sirkulær i den forstand at visse elementer kommer til å være tilbakevendende i diskursen. Med en slik framgangsmåte streber jeg etter å tilegne meg ny kunnskap, vel å merke uten å komme tilbake til det samme punktet slik man gjør i sirkelbevegelser. Et element som for eksempel vil være tilbakevendende i stadig nye avskygninger etter begge de to analysene, er en drøfting av Berios anvendelse av det tekstlige materialet i og med at komponisten hadde et bevisst forhold til bruk av tekst i sine komposisjoner og at dette er en av premissene for min problemstilling. Etter å ha utforsket disse aspektene i verkene, vil jeg gå mer i dybden ut fra observasjonene. Denne disponeringen av stoffet er også valgt ut fra en overbevisning om at musikken har en temporal karakter som forløpet svinger inn og ut av; til fordel for et syn på musikken som en lineær disiplin velger jeg å betrakte verket som en synkron vev hvor et hav av betydninger ligger lag på lag. Hvilken form analysene vil anta, kommer jeg tilbake til i kapittel 2.

Analytisk arbeid kan innebære en utopi som kan overskygge analysens egentlige egenskaper og potensial: En søken etter entydige svar. Denne begrensningen og vrangforestillingen er jeg oppmerksom på når det gjelder Berios verk, og har derfor

valgt et teoretisk fundament for oppgaven ut fra to målsetninger: For det første vil jeg anvende teori som belyser forholdet mellom tekst og musikk i etterkrigsmodernismen generelt og hos Berio spesielt, og for det andre ønsker jeg å betrakte disse verkene spill med mening fra flere vinklinger og ulike teoretiske ståsteder. Disse målsetningene krever en avgrensning av selve meningsbegrepet, noe jeg vil komme tilbake til gjentatte ganger. På lik linje med oppgavens tematikk, står aspekter som omhandler meningsbegrepet sentralt i mange musikkhistoriske og estetiske arbeider, og mange har gjort forsøk på å konstruere meningsbegrep knyttet til musikk med det resultat at det finnes utallige slike oppfatninger. Jeg ønsker ikke å trække opp gamle stier i så henseende. Mening blir ofte assosiert med noe abstrakt, men likevel kan det karakteriseres som en konkret oppfatning som er nært knyttet til basale menneskelige situasjoner. Særlig i *A-ronne* skinner dette igjennom, noe jeg håper å få vist i analysekapitlet. Komplekse verk med høy grad av ambivalens kan inneholde flerfoldige meningsaspekter og flere nivåer av dette. Derfor ønsker jeg innledningsvis å poengtere at mening i musikk er et dynamisk samspill mellom lytteren og det klingende verket. Dette fører til at mine subjektive observasjoner hovedsakelig vil bygge på det klingende materialet med støtte i partituret. I verkene skiller Berio klart mellom språk som lyd og språk som semantisk mening, slik at et nytt grenseland blir avdekket og inviterer til utforskning. Som følge av dette blir lytteren ofte satt på sporet av et semantisk innhold eller kan fornemme dette vagt. Likevel er graden av fragmentering stor, noe som i sin tur avdekker lagvise betydningsnivåer. Dette siste aspektet medfører et meningsbegrep som trekker det innholdsmessige til et høyere nivå – til noe som kan fortelle oss noe mer. Mot denne bakgrunnen vil jeg utforske de to verkene.

Foreløpig finnes det lite litteratur om Berio. Jeg står derfor forholdsvis fritt og uten føringer når det gjelder valg av et teoretisk nivå, selv om det likevel er sentrale tenkere som knytter seg både til Berio som komponist og til denne oppgavens tema omkring forholdet mellom tekst og musikk. En naturlig bidragsyter er Berios nære samarbeidspartner og venn Umberto Eco. Tankene til den italienske forfatteren, professoren og semiotikeren kommer til å få en sentral plass i oppgaven min og presenteres i det som utgjør den andre teoridelen, kapittel 5. Hans lansering av begrepet ”opera aperta” utgjør hovedessensen i dette avsnittet, sammen med en betoning av lytterens rolle når det gjelder persepsjon av musikk, her altså i ny musikk med

tekstgrunnlag. En lignende holdning inntok også en annen person hvis ideer hadde stor betydning for Berio, nemlig den franske såkalte poststrukturalisten Roland Barthes. Flere av hans essays om tekstteori var viktige for Berios utvikling, og de glir rett inn i en tankerekke som omhandler tekst, musikk og mening. Slik kan hans teorier forhåpentligvis bidra til en forankring av observasjonene jeg gjør i verkene. I og med at store deler av oppgaven dreier seg om synet på tekst og dens posisjon, er det naturlig å anvende begreper fra tekstteorien som kan bidra til å klargjøre forholdet mellom modernistiske tekster og modernistisk musikk og samtidig sette tekstene i seg selv under lupen. Derfor vil jeg foreta grundige gjennomgåelser av tekstene før de to analysene. Etter dette arbeidet samt drøftinger i etterkant av analysene, vil jeg mot slutten av oppgaven trekke noen tråder fra Berio og hans samtidige til situasjonen omkring forholdet mellom tekst og musikk i nyere tid. Fordi dette ikke angår mine utforskningsobjekter direkte blir dette en kort sekvens. Jeg vil så oppsummere de viktigste momentene i et drøftingskapittel før jeg trekker noen endelige konklusjoner i det avsluttende kapittelet. Men før musikken selv spiller opp, skal jeg gjennomgå noen aspekter som kan belyse komponisten Luciano Berios forhold til tematikken, samt gjøre rede for og diskutere min tilnærming til det analytiske arbeidet.<sup>1</sup>

## **1.2: Luciano Berio (1925-2003)**

Den italienske komponisten ble født og vokste opp ved sjøen i området Liguria, og trodde lenge at havet skulle bli hans framtidige arbeidsplass. Beriokjenneren David Osmond-Smith anvender en enkel metafor for å illustrere at på en måte ble det også slik: ”Even now [...], Berio will describe his music as a voyage that has taken in many ports of call” (Osmond-Smith 1991:1). Gjennom hele denne reisen preges Berios stil av eksperimentering på flere plan; både med hensyn til virkemidler, stilarter og teknikker. Verkene jeg her skal konsentrere meg om, er fra en slik eksperimenterende periode på 1960- og 70-tallet. Dette selektive utvalget av verk fra en noe begrenset periode av komponistens virke, kan legitimeres ved at det var i dette tidsspennet Berio synes å

---

<sup>1</sup> Tekstene og innspillinger av verkene er plassert som appendiks til oppgaven, mens noteeksemplene jeg henviser til underveis er integrert i teksten. Partituret til *A-ronne* er håndskrevet av Berio. Dessverre er hans versjon utydelig og tar seg ikke så godt ut på trykk, så jeg har valgt å skrive eksemplene av selv.

blinke seg ut skrivemåter og tema han ønsket å befatte seg med videre. Et av de områdene han valgte å utforske, var stemmen. Han fant stadig nye vokalteknikker og utviklet særegne stiler og kjennetegn. Samtidig hadde han et bevisst forhold til tekstene i sine komposisjoner, og brukte mye energi på å finne tekster han kunne anvende som enten semantisk eller fonetisk kunne passe som strukturelle elementer i seg selv i verkene (Osmond-Smith 1991:60). Som vi skal se, står dette fonetiske materialet sentralt i Berios vokalverk fordi det tillegges en egenverdi som klanger og klangbærere og trekkes ut av sin opprinnelige syntaks. Osmond-Smith påpeker at slikt materiale kan analyseres på to måter; enten i form av dets akustiske struktur eller ved beskrivelse av munnen og halsens posisjon når lydene formes (Osmond-Smith 1991:62). I denne forbindelse kan spørsmålet som ble stilt innledningsvis være betimelig: Hva skjer med det semantiske innholdet når det fonetiske og klanglige tar så mye plass? Spørsmålet kommer til stå sentralt i denne oppgaven. Berio utforsket selv semantisk kontinuitet i forhold til tekstene på tre forskjellige måter:

The first is the interface between words as bearers of meaning and words as sound materials. The second is the simultaneous use of different texts. And the third is the deliberate use of texts whose meaning is fragmentary or incomplete. Each can be used as a contribution to the overall structural design, but entails different considerations (Osmond-Smith 1991:67).

Denne utforskingen av det lydlige materialet er tydelig i de to verkene det her skal dreie seg om. Særlig i *A-ronne* er dette tilfellet fordi teksten genererer nye betydninger ved hver repetisjon av diktet. Slik må lytteren søke etter sin egen vei gjennom verkens labyrinter for å finne dem meningsfulle.

Når det gjelder forholdet mellom tekst og musikk, understreket Berio selv at han var opptatt av "how to bridge the distance between poetry and music" (Berio 1985:143). I det følgende vil jeg undersøke *hvordan* og *om* han oppnår dette ved hjelp av sin sjonglering med tekstene av den samtidige kompanjongen Edoardo Sanguineti som tar for seg store temaer som fødsel, død – og den reisen som er i mellom.

### 1.3: Edoardo Sanguineti

Som en av Berios viktigste inspirasjonskilder, står Sanguineti bak mye av tekstmaterialet til komponistens viktigste og mest innovative verk. Tekstene til *A-ronne* og *Laborintus II* er satt sammen av ham, selv om de hovedsakelig består av fragmenter fra andre diktere. Stilen hans kjennetegnes av en kollasjteknikk med sammensatte tekster hentet fra vidt forskjellige tidsepoker, sjangere og forfattere; et element som gjør det vanskelig å plassere ham i en litterær bås. Samarbeidet mellom de to viser at Berio hadde et bevisst forhold til bruk av tekst i komposisjonene, særlig er dette tilfellet i *A-ronne*: I stedet for at Berio fikk en ferdig tekst i hendene for så å tonesette denne, betraktet han det hele som en prosess med gjensidig påvirkning fra begge to mot det endelige – eller kanskje fremdeles uferdige – produktet.

I 1961 ble Sanguineti gruppert som en av fem diktere i tekstsamlingen *Novissimi*. I introduksjonen til samlingen kan vi lese at dikterne ikke hadde som mål å kreere en ny stil, men snarere å nærme seg en kunstnerisk kjerne de karakteriserte som en

schizo-morphic vision. This means: to intensify the expression of discontinuity in the imaginative process, to employ a ruptured syntax and weave dissonant propositions within a completely semanticized metric texture. It means: to give a rhythm to heterogeneous lexicons, to the short circuiting of events, to the perpetually disturbed nexuses of reality (Attinello 1997:213).

Sett i lys av de to verkene det handler om her, kan dette sitatet synes som Sanguinetis manifest. Særlig i *Laborintus II* skinner dette klart i gjennom. Et element som bidrar til et slikt uttrykk, er dikterens kombinerings av ulike tekster og språk: Resultatet er sammensatt, komplekst og balanserer kontinuerlig på grensen av det uforståelige i sin behandling av store spørsmål og dissekering av språket og dets innhold. Med dette programmet nådde Sanguineti samme posisjon i italiensk litteratur som Berio hadde i musikken. Begge kunstnerne brukte femtiårene til utforskning; dikteren på sin side ved å bringe nytt liv i en radikal og hovedsakelig anglosaksisk tradisjon som ikke hadde slått rot i Italia tidligere. Han hentet inspirasjon fra eksperimentene til Ezra Pound og tidlig Eliot (Osmond-Smith 1991:70), og brukte også utdrag fra tekstene deres i sine kollasjer. Før jeg vender blikket mot mitt hovedanliggende, nemlig resultatet av samarbeidet mellom Berio og Sanguineti, vil jeg stoppe opp ved Umberto Ecos beskrivelse av den italienske dikteren:

Sanguineti's poetry, deriving as it does from a Marxist type of historical judgment, recognizes the existence of a state of alienation which it is the main undertaking of poetry to represent objectively. But poetry can record a historical alienation only by way of its reflection on language, language as a historical depository. The historical exhaustion of language, its ability to play out every variation, though in a depictive style, its potential evocation of myths which no longer offer us any release – these are Sanguineti's themes (Eco 1989:243).

## Kapittel 2: Analyseproblematikk og refleksjoner

### 2.1: Analysens funksjon

Analyser av Berioverkene *A-ronne* og *Laborintus II* står altså sentralt i denne oppgaven. Etter å ha bestemt meg for å utføre disse analysene, står spørsmålene i kø snarere enn løsningene; hvorfor og hvordan skal jeg analysere verkene? Og hvordan skal jeg forsøke å gripe denne musikken som momentant griper meg? Er det snarere snakk om å *begripe* musikken, og hvilke aspekter bør da vektlegges for å finne elementer som kan være meningsdannende? I den prosessen det er å stake ut en videre kurs for arbeidet, spør jeg nå hva analyse egentlig er eller burde være – i dag, altså ikke hvilken funksjon den har hatt gjennom historien, og jeg vil belyse synspunkter rundt denne grunnleggende diskursen i dette kapitlet. Emnet og problemstillingen for oppgaven kan synes å legge visse føringer for hvordan dette arbeidet skal være, i og med at det er snakk om samspillet mellom teksten og musikken i forholdsvis nye verk. Det første momentet som melder seg i den forbindelse, er musikkvitenskapens tradisjonelle analysemetoder som for eksempel strukturelle analyser. Disse har for mange stått som en hemske snarere enn et hjelpsomt verktøy, og bidratt til å nøre opp om negative holdninger knyttet til teoretisk virksomhet omkring musikkverk i stedet for å finne det interessante – og meningsfulle – ved en komposisjon. Ny musikk med tekst bryter i seg selv med strukturanalysen: Her er det ikke alltid mulig å finne entydige svar. Med et slikt utgangspunkt finner jeg det ikke fruktbart å gjøre rede for ulike analysemetoder her, for så å finne ut om de kan fungere som redskap til forståelse av Berios modernistiske verk. Hensikten er heller ikke å utarbeide et eget system basert på subjektive erfaringer rettet mot en dypere forståelse av *A-ronne* og *Laborintus II*, noe jeg vil utdype på neste side. Til sist vil jeg her eksplisitt understreke at rent tekniske analyser av harmoniske, rytmiske og melodiske forløp og vendinger ikke vil passe inn i mitt arbeid, det må i så fall bli hvis slike poenger kan harmonere med problemstillingen min og belyse den direkte.

I mylderet av teorier og retninger er det lett å gå seg vill. På leting etter orienteringspunkter i denne jungelen, og som et bidrag til strukturell tenkning og mulig etablering av et rammeverk, kan det være nyttig å utforske Roland Barthes' ideer. Den franske filosofen, semiotikeren og litteraturkritikeren kan stå som naturlig bidragsyter i



denne diskursen med sine mange essays og beskjeftigelse både med tekst, språk, musikk og mening. En av hans tekster fikk vesentlig betydning for Berio selv, noe jeg skal komme tilbake til senere. I innledningen til sin oversettelse av Barthes' essaysamling *I tegnets tid*, oppsummerer Knut Stene-Johansen Barthes' ideer og har noen interessante betraktninger med henblikk på denne problematikken i det de kretser rundt nettopp metodikk, et begrep Barthes synes å ha et anstrengt forhold til:

Det dreier seg ikke så mye om et valg mellom mer eller mindre stringente teoretiske modeller som om en erkjennelse av metodenes egne "fiktive" karakter. På tross av en høy grad av formalisme kan teori aldri gjøre krav på å være mer "virkelig" enn den fiksjonen den studerer. Sannsynligvis finnes det minst to måter en teori organiserer seg på for å omgå dette problemet: Enten leverer teorien ferdigsmidde analysemodeller for anvendelse, hvor modellen er formulert slik at den er uavhengig av den som anvender den, eller så karakteriseres teorien av at den ikke gir noen direkte anvendbar eksperimentell eller teoretisk modell. Det er den sistnevnte typen teori som best muliggjør en innreflektering av fiksjonens rolle i teorien selv. Roland Barthes' teoretiseringer er ikke av det slag man først lærer seg for så å overføre mer eller mindre umiddelbart på et objekt, eksempelvis en tekst [...]. Barthes minner her en del om Jacques Derridas filosofiske dekonstruksjon, som mer presenterer en strategi og en holdning til fortolkning enn en metode (Barthes 1994:7).

Overført til arbeidet med de konkrete musikkverkene det her skal fokuseres på, forstår vi at fortolkeren står relativt fritt i sitt arbeid ut fra Barthes' syn på analyse; han ser ikke relevansen av å presse sine observasjoner inn i et på forhånd gitt system. Et slikt aspekt kan henge sammen med Barthes' tilsynelatende tvetydige forhold til vitenskapen. Fundamentet for en holdning som dette er betydningsdannelsen, noe også Stene-Johansen utdyper: "Vi er omgitt av betydningsdannelse, vi lever i betydningsdannelsen, i en "semiosis": Alt *betyr* noe, og betydningene lar seg ikke fastsette endelig, men proliferer<sup>2</sup> ustanselig" (Barthes 1994:9). Herfra kan jeg trekke paralleller til mine utforskningsobjekter. De resultatene jeg måtte komme fram til i analysene, er ikke endelige. Konklusjonene kommer til å bli dannet ut fra en forståelse jeg kommer fram til der og da, og kan endres i neste øyeblikk fordi betydningene stadig tillegges nye konnotasjoner og assosiasjoner. Betydningsdannelse har altså en sentral posisjon i dette analytiske arbeidet og krever en avgrensning som Barthes med sin posisjon i utviklingen av tekstteori på 1960-tallet kan bidra til å danne. Hans oppfatning av dette knytter seg nært opp til synet på begrepet "tekst". I følge Barthes' egen tekstteori betegner ikke dette begrepet kun det litterære verket, men en litterær egenskap som oppstår når

---

<sup>2</sup> Proliferer: Trolig en fornorsking av det engelske ordet *proliferate* som betegner rask formering, myldring eller hurtig økning. (I følge H. Svenkeruds ordbok. Cappelen 2002).

ambivalente sammenstillinger skaper et ”polysemisk rom, der flere mulige betydninger krysser hverandre” (Barthes 1991b:76). Slik er teksten heller ikke et produkt med en endelig betydning – på lik linje med resultatene jeg måtte komme fram til i analysen – teksten er kontinuerlig *betydningsproduserende*: Lesingen av teksten avsluttes ikke. Slik kan en nærgående analyse av Berios verk karakteriseres som en *lesning*. Med dette trekker Barthes et distinkt skille mellom betydning og betydningsprosess. I boken *I tegnets tid* viderefører han dette ved at begrepet betydningsdannelse forstås som en prosess ut fra diskrepansen mellom språket som lingvistisk system og språket i dets aktuelle og sanselige bruk. Denne prosessen krever et bestemt arbeid av subjektet ”både i og med språket” (Barthes 1994:139). Videre påpeker han at begrepet om betydningsdannelse er fundert i subjektets konfrontasjon med språksystemet, men at det ikke kan fastsette en forståelse av mening (ibid). Samtidig er ikke betydningsdannelsen kun et lingvistisk begrep, men noe som angår det sanselige og kroppslige ved persepsjonen (Barthes 1994:140).

Siste instans i det Barthes karakteriserer som en prosess, er *meningsdannelsen*. Begrepet er overordnet *betydning* i prosessen og vil således stå sentralt i denne oppgaven slik at det krever en ytterligere avgrensing. Som nevnt i innledningen, kan jeg som analytiker ikke slå fast en entydig mening i verket eller gjøre rede for komponistens intensjoner i så måte, i stedet må observasjonene baseres på subjektive antagelser – samtidig som det er viktig å skille mellom private assosiasjoner og intersubjektive tolkninger. I den estetiske debatten er forholdet mellom kunst og mening stadig tilbakevendende, og i denne oppgaven kan det betraktes som relevant i og med at vi befatter oss med tekst som alltid vil være meningsbærende. Men på hvilken måte? Hvor langt kan et slikt meningsbegrep trekkes; hvordan og for hvem kan dette gi mening? Eller: Kan Berios musikk, dens tekst og samspillet mellom disse fungere som et lite supplement til vår forståelse av den kaotiske virkeligheten?

## **2.2: Dannelse av mening**

I sin hovedoppgave i musikkvitenskap om Arne Nordheims verk *Nedstigningen*, er professor Hallgjerd Aksnes innom mange av grunnlagsproblemene omkring musikk,

tekst og mening og diskuterer ulike tilnæringsmåter til nye verk. Hennes avhandling er todelt med en teoretisk del og en analysedel som belyser hverandre, og sentralt i teoridelen står aspekter omkring analysens funksjon og meningsdannelse. Noen av disse momentene kan stå som grunnleggende på vei mot dannelsen av et meningsbegrep også i denne oppgavens diskurs:

Gjennom grundige studier av verket, dets kontekst i videste forstand og dets virkningshistorie vil analytikeren kunne utvide sin egen forståelseshorison maksimalt; og ved å formidle sin forståelse videre, vil han selv kunne gi et verdifullt bidrag til verkets virkningshistorie. Det analytikeren derimot ikke vil være i stand til, er å *gjengi* verkets mening. [...] Analysen representerer således et ”supplément”; det vil si en erstatning av og et tillegg til verkets mening [...]. Imidlertid vil analysen sette i gang en betydningsproduksjon som bidrar til lesernes *egen* meningsproduksjon, for derved å bidra til verkets spill av mening (Aksnes 1994:95).

En annen som skisserer konturene av et mulig meningsbegrep knyttet til en diskurs som denne, er Lawrence Kramer i boken *Musical Meaning – Toward a Critical History*. I et av kapitlene tar han for seg det paradoksale ved vokalmusikken ved å vise til en scene som mange kan identifisere seg med fra George Eliots siste roman *Daniel Deronda*. Hovedpersonen memorerer her sin mors vuggesang – som han aldri forsto teksten på, men som likevel står for ham som øyeblikk hvor livet antar en meningsfull form (Kramer 2002:51). Men: ”Paradoxically, however, this abundant provision of meaningfulness depends for its effect on a lack of meaning” (ibid). Barnet forsto sangen som full av lykke og kjærlighet fordi, eller kanskje på tross av, at han ikke forsto sangen i det hele tatt. For mange kan møter med nyere vokalmusikk fortone seg akkurat slik; stemmen og sangen er det som griper snarere enn det semantiske innholdet i komposisjonen. Men en slik posisjon utelukker utgangspunktet for det meste av vokalmusikken, nemlig at den bygger på en tekst enten ved å ha den som utgangspunkt eller ved å gjengi den direkte. Uten å komme inn på andre diskusjoner, skal det her tas utgangspunkt i at det er i *teksten* og dens språk vi finner semantisk mening; *musikk* er heller ikke språk. I og med at mitt tema omhandler tekst, er det naturlig med en slik lingvistisk fundert oppfatning av mening: Teksten utgjør i seg selv forskjellen mellom vokal- og instrumentalmusikk. *Semantikken* blir altså den delen av meningsbegrepet det her skal handle om, slik jeg så vidt nevnte i innledningen. Med et slikt utgangspunkt skal jeg betrakte mekanismene for hvordan mening dannes og forgår.

Brad Bucknells artikkel ”Sirens” and the Problem of Literary and Musical Meaning fokuserer på lignende aspekter ved meningsbegrepet som dem ovenfor. Artikkelen kan oppleves som en analogi til en dyptgående gjennomgang av et sent Berioverk der den snirkler seg rundt tema som mening, lytting, lyd og klang i første kapittel av James Joyces verk *Ulysses*. Den irske forfatteren var avgjørende for utviklingen av Berios stil, da særlig med hensyn til den fragmentariske teknikken. Innledningskapittelet til *Ulysses* er musikalsk i sin form, og inviterer til å bli lest høyt med sine fragmenter og eksperimentering med ord. Bucknell skriver: ”[...this] may not be the first place in Joyces’ *oeuvre* where language comes to the fore, but it is certainly the first place where words themselves seem to take over. Interestingly, the eruption of language is performed under the auspices of music” (Bucknell 2001:121). Allerede i åpningsfragmentene av Joyces kapittel dominerer det tvetydige, og han bruker problemstillinger omkring mening i musikk og mening i litteratur til å reflektere og belyse hverandre gjensidig. Stadig tilbakevendende er relasjonen mellom musikk og språk som lyd og klang sammen med fokus på selve ordet, både dets leksikalske og ikke-leksikalske betydning, dets denotasjoner og konnotasjoner. I et slikt bilde kan den semantiske meningen synes dus og nærmest usynlig, et element som stadig er tilbakevendende i Berios musikk; men både i Joyces og Berios universer dominerer likevel *språket* – med hele sitt spekter av betydningskonstellasjoner er det ikke mulig å unnsnippe språkets klarhet. Som Bucknell påpeker, introduserer ikke åpningsfrasene til *Ulysses*-kapittelet noen temaer i den konvensjonelle betydningen av termen (Bucknell 2001:132). Snarere presenteres leseren for fraser, rytmisk presenterte fonemer og onomatopoetika som drar fokus bort fra en tilsiktet og fortellende kontekst. Selv om fragmentene har en viss familiær kvalitet, forblir de ”largely an encoded transcription of sound” (ibid) som bryter ned både kausalitet og en lineær, ensrettet utvikling i forløpet. Men i motsetning til de fonetiske fragmentene, kan denne lyden (”sound”) av et leksikalsk ord ikke skilles fra sin semantiske betydning: ”It is virtually impossible to hear a sound *as* a sound when it simultaneously informs us what sound it is supposed to represent” (Bucknell 2001:134). Bucknell siterer her Derek Attridge som fortsetter med å trekke den slutning at i leksikalske onomatopoetika er det et forsterkende forhold mellom semantiske og fonetiske elementer av ordet som intensiverer *begge* aspektene ved språket (ibid). Målet med et slikt samspill er i følge Attridge

[to] cast emphasis on language in the act of producing meaning and thereby momentarily fusing the abstractness of *langue* and the concreteness of *parole*, the ahistoricity of the system and the historicity of this moment in time, the shared social convention upon which language depends and the individuality of my vocal activities as I speak the words (Bucknell 2001:135).

Det å skulle finne en entydig og helhetlig mening i lyd og klang, enten den er referensiell, blir talt, skrevet eller sunget, er altså umulig og lite vesentlig. Samtidig kan vi som lyttere oppdage at tilnærmingen til de erkjennelsene vi søker via den tilslørte leksikaliseringen av en signifikant, muligens finnes i konteksten. Selv om vi ikke entydig kan fastsette dens mening, betviler vi ikke signifikantens tilstedeværelse.<sup>3</sup>

Tidligere har jeg påpekt at Barthes setter verket, det være seg en tekst eller et musikkstykke, i sentrum og lar dette selv få komme til orde ut fra seg selv og sitt eget system. I analysearbeid av forholdsvis ny musikk kan dette være veien å gå, noe også Robert P. Morgan peker på i sin artikkel om analyse av ny musikk. Han siterer Edward T. Cones tilnærming til emnet når han vektlegger betydningen av objektet som skal under lupen – og dets egenskaper: ”The good composition will always reveal, on close study, the methods of analysis needed for its own comprehension” (Morgan 1985:173). Morgan utvider denne tesen selv med nok et bidrag til strukturell tenkning omkring verket: “Knowledge of a work’s individual system is as important for analysis today as knowledge of the tonal system was in the case of earlier music” (Morgan 1985:179). I tilfellet Berio dannes verkens system av tekstene, komponistens disponering av dem – og deres samspill med musikken. Denne forståelsen er avgjørende i spørsmålet om hvordan mening dannes i verkene.

### 2.3: I tradisjonen

Som nevnt i innledningen, finnes det lite litteratur knyttet til et generelt teoretisk nivå om komponisten Berio og hans virksomhet. Denne begrensede teoretiske virksomheten åpner opp for utallige innfallsvinkler for den som beskjeftiger seg med hans musikk på et vitenskapelig plan – både på godt og vondt. I og for seg er jeg skeptisk til et fastsatt, generelt teoretisk nivå i forhold til denne musikken, noe dette kapitlets synspunkter

---

<sup>3</sup> De semiotiske begrepene *signifiant* og *signifié* henviser til tegn og deres betydning. Til tross for at jeg velger å se bort fra semiotikkens lære om tegn her, noe jeg kommer tilbake til på neste side, bruker jeg likevel de velkjente begrepene i dette avsnittet for å belyse ulike aspekter ved mening.

viser og finner støtte i. Begrunnelsen for en slik påstand kan også ligge i den klingende musikken selv og dens ambivalens i uttrykksformen. Likevel berører denne oppgaven sentrale musikkvitenskapelige grunnlagsproblemer omkring språk, tekst, musikk, betydningsdannelse og mening. Vi har for eksempel sett at Barthes kan bidra med strukturell tankegang og vise hvilke tilnærminger som kan anvendes til problematikken. Hans tilnærming til stoffet knytter seg imidlertid til litteraturteori og dens begreper. Men slik Barthes selv påpeker, tilhører musikken semantikken og ikke semiotikken (Barthes 1994:116), og selv om en interdisiplinær diskurs har vært gjeldende lenge vil jeg ikke belyse musikken med semiotiske begreper fra litteraturteorien og ta utgangspunkt i det her. Likevel vil mange av Barthes' tanker være tilbakevendende i oppgavens diskurs.

Et rammeverk for denne oppgaven er nå skissert. Det kan imidlertid by på innvendinger. Én kan være at oppgavens utgangspunkt fungerer som grobunn for forenklete slutninger knyttet til verket, slik at man ikke går i dybden med den eksplisitte skepsisen til fastsatte systemer, men kun presenterer en lineær *beskrivelse* av forløpet med et nærmest fenomenologisk utgangspunkt. Dette er selvfølgelig ikke mitt mål; når jeg skal forsøke å begripe Berios verk, kommer jeg til å gå utover en ren beskrivelse ut fra en hermeneutisk vinkling som omfatter både tolkning, analyse, det å gripe musikalsk mening og samtidig skape en flik av et bilde av vår egen tid. I og med at jeg er av den oppfatning at tradisjonelle verkanalyser med fokus på spesifikke detaljer i partituret verken er interessante eller kan bidra til en dypere forståelse, håper jeg å kunne vise at andre metoder kan være vel så dekkende. På samme måte som modernismens musikk kan illustrere et brudd med tradisjonelle komposisjonsmetoder, vil analysearbeid med modernistiske verk markere nettopp dette. Analysearbeidet har likevel med forholdet til tradisjonen å gjøre; denne studien kommer til å føye seg inn i rekken av mange arbeider med fokus på forholdet mellom tekst og musikk innenfor musikkhistoriske og estetiske rammer. Som Gadamer sa: "Å stå i tradisjonen og å lytte til den er åpenbart den veien til sannhet som det gjelder å finne for humanvitenskapene" (Gadamer 2003:11). Han fortsatte slik:

Den som bedriver historiske studier, erfarer selv også historie og bestemmes gjennom denne. Historien blir alltid skrevet på nytt fordi vi er bestemt av samtiden. Historie er ikke bare en rekonstruksjon, et forsøk på å gjøre det forgangne samtidig. Forståelsens egentlige problem og gåte er at det vi på denne måten har gjort samtidig med oss selv, alltid allerede var samtidig med oss, som noe som vil være sant. Det som så ut til å være

en ren rekonstruksjon av det forgangne, smelter sammen med det som umiddelbart fremstår som sant. [...] Historisk erkjennelse er aldri bare å bringe noe opp i samtiden. Men heller ikke forståelsen er en ren konstruksjon av mening, bevisst fortolkning av ubevisst produksjon. [...] Spørsmålets primat over utsagnet betyr for hermeneutikken at man selv stiller ethvert spørsmål man forstår. Sammensmelting av samtidshorisont og fortidshorisont er de historiske humanvitenskapers beskjeftigelse (Gadamer 2003:31).

## 2.4: Analysens relevans og form

Synspunktene ovenfor danner fundamentet til den teoretiske plattformen ved startpunktet på oppdagelsen av Berios verk. Analysene kommer til å ha en deskriptiv og lineær form med vekt på forholdet mellom musikken og teksten og hvordan teksten er disponert. Videre legger oppgavens problemstilling føringer for hvilke aspekter som vil dominere analysearbeidet. Tekniske og musikkteoretiske detaljer vil ikke være i høysetet. Verkene er som nevnt komplekse i sitt uttrykksregister, og dette vide spennet skaper grobunn for utallige interpretasjonsmuligheter, noe som i sin tur kanaliserer arbeidsmetodene i én retning; nemlig mot det klingende verket og dets grunnleggende relevans. Den tradisjonelle analytiske terminologien tar ofte utgangspunkt i musikkens notasjon. I Berios verk finnes flere elementer som ikke er noterte i det hele tatt, og det blir hensiktsmessig å legge større vekt på lydbildet, også fordi musikken snarere er ørets enn øyets kunst. Ved gjentatte lyttinger som vil danne ulike betydninger og omdanne disse, håper jeg å begripe Berios tonespråk og Sanguinetis tekst med dette som utgangspunkt, for så å søke etter meningsfulle sammenhenger mellom det rent auditive og det jeg observerer i partituret. En beskrivelse av tekstenes innhold og oppbygning vil stå sentralt som første ledd mot en slik forståelse, i og med at tekstene er viktige som tekster i seg selv.

Ovenfor har jeg presentert mine refleksjoner rundt temaet analyse og det å være analytiker, samt et teoretisk grunnlag for oppgaven min så langt. Mitt mål er at dette viser at jeg ønsker å ha visse ambisjoner knyttet til analysearbeidet og til oppgavens bestrebelse mot dannelsen av mening, noe Morgan kan bidra til å understreke slik:

To be human is to be analytical, for I take it that part of what we mean by living a full life is being cognizant, as far as this is possible, of the nature and implications of our actions. Recent music may well have a lesson to teach in this regard: that the focus of the analyst's inquiries must exceed the parochial and ultimately encompass the entire range of human activity (Morgan 1985:191).

## Kapittel 3: *A-ronne*

### 3.1: Fragmentarium

Det er på tide å vende oppmerksomheten mot oppgavens hovedanliggende: Alle momentene som er nevnt hittil skal nå veves sammen med en analyse. Strukturen på analysen henger sammen med det faktum at *A-ronne* ikke har noen spesiell form. Verket består ikke av setninger eller et oppstykket forløp, men springer ut av en tekst med tre vers som blir gjentatt et tjuetalls ganger, stadig i nye variasjoner som i og for seg kan betraktes som formdannende faktorer. I tråd med dette, kommer analysen til å gå i ett, men med noen strukturerende elementer i teksten. Som jeg har vært inne på, kommer analysen nedenfor til å ha hovedvekt på hvordan teksten er disponert i Berios fragmentarium, samt på de ulike uttrykksformenes elementer som leder mot mekanismene som transformerer mening. Videre kommer observasjonene til å bli basert på innspillingen jeg forholder meg til. I cd-coveret til *A-ronne* har Berio noen refleksjoner omkring sine ideer om verket: "The musical sense of *A-ronne* is basic: that is, it is common to any experience, from daily speech to theatre, where changes in expression imply and document changes in meaning" (Berio 1976:3 i cd-cover, se øvrige kilder). Videre forklarer han at Sanguinetis dikt kan leses på flere måter og at han ikke kun har satt musikk til teksten – i stedet er tekstmaterialet behandlet som en tekst som stadig skal analyseres og brukes som generator for ulike vokale uttrykk og situasjoner (ibid).

Som nevnt i innledningen ble verket opprinnelig komponert til fem skuespillere. Senere ble det omskrevet til en konsertversjon for åtte sangere; to sopraner, to alter, to tenorer og to basser, som det skal tas utgangspunkt i her. Sanguinetis dikt består av oppstykkede tekstfragmenter slik at teksten opererer i et grenseland av betydningsnivåer som lytteren stadig kan oppfatte gjenkjennelige fragmenter og situasjoner i. Dette bunner i komponistens uttalte ønske om bevisst å gjenskape handlingsmønstre og lyder vi oppfatter som hverdagslige, noe som går fram i sitatet hans i avsnittet ovenfor. Dette konkrete aspektet kan oppfattes som noe sanselig som lytteren stadig blir konfrontert direkte med og kastet tilbake til. På tvers av dette sanselige oppfatter imidlertid lytteren alltid noe mer i den rike teksturen; det er dette *noe* jeg her skal undersøke i detalj. Diktet kan ut fra Berios eget ønske leses på flere måter, og han utvikler dette aspektet i sin tonesetting slik at verkets musikalske progresjon ofte oppfattes som et kaos av klanger



og inntrykk. Hvilke konsekvenser kan dette ha for lytteren? Og hvordan fungerer forholdet mellom språk, musikk og mening i verket?

### **3.2: *In my end is my beginning*: Beskrivelse av diktet**

Den modernistiske kompleksiteten som ligger i det at diktet kan leses på flere måter, medfører en prosess som tar for seg transformasjon av mening på flere nivåer. Jeg vil starte på et deskriptivt nivå med en beskrivelse av diktet og dets mulige semantiske konstellasjoner: Tekstfragmenter og sitater i ulike språkdrakter danner basisen. Sitatene kommer delvis til syne som oppløste elementer og er hentet fra ulike litterære dokumenter: Johannesevangeliet i latinsk og gresk oversettelse, utdrag fra Goethes *Faust*, Eliots *Four Quartets*, Dantes *Convivio* og *Divina Comedia*, noen ord fra et essay av Barthes og de innledende ordene fra det kommunistiske manifest, samt de tre siste bokstavene fra det gammelitalienske alfabetet som her får en framtrædende funksjon både syntaktisk, ortografisk og semantisk. Sanguineti har satt sammen fragmentene til et tredelt dikt som omhandler livet; dets begynnelse og slutt – og det som er i mellom. Leserens tolkning av diktet kunne imidlertid gått i en helt annen retning hadde han ikke blitt fortalt at denne tematikken om livet fra vugge til grav var dikteren og komponistens ønske for komposisjonen. Her finnes kimen til danning av betydningsnivåer i teksten: mekanismene som setter dette spillet i gang er hele tiden i sving og for hver nye del av diktet kan leseren oppdage nye sammenhenger, samtidig som andre går til grunne. Tematikken om livets begynnelse og slutt gjenspeiles først i verkets tittel og er overført til språklige termer: Fra første bokstav i alfabetet til det som var den siste bokstaven i det opprinnelige italienske alfabetet; fra *a* til *ronne*.

Diktets typografi er tilsynelatende enkel. I cd-coveret til innspillingen jeg bruker, følger linjene etter hverandre slik at der en linje slutter, fortsetter neste linje like under, slik som her i det første verset:

*am anfang war: in principio: die kraft:*

*die tat:*

*nel mio principio:*

Dette oppsettet kan ved første øyekast bidra til å gi leseren mer oversikt i virvaret av tekstfragmenter som ikke en gang kan kalles fraser fordi språket er så fragmentarisk i seg selv. Men rent visuelt ser diktet kaotisk ut på trykk i sin helhet (se appendiks 1). Her finnes kun et par hele setninger, mens ordet og stavelsene er tillagt stor egenverdi. I henhold til tematikken og forløpet fra begynnelse til slutt har diktet en klar inndeling i tre hvor hver del preges av de korte fragmentene som er atskilt av kolon, noe som kan sies å ha en betydning ut over det rent ortografiske: kolon markerer bruddsteder grafisk samtidig som de skiller fragmentene fra hverandre. Men de gir også en forventning om at det kommer noe mer – hele tiden. Selv diktets avsluttende ord fra det gammelitalienske alfabetet; *ette, conne, ronne*, er etterfulgt av kolon. Videre finnes kun små bokstaver, korrekt tegnsetting er tilsidesatt og faste ordstillingsmønstre er stokket om. Av språklige virkemidler står allitterasjon sentralt; bruken av vokaler danner et komplekst spekter av ulike assosiasjoner og klanger med sin sammensetning, betoning og klangfarge. Dette kommer klart til uttrykk hvis diktet leses høyt – første linje preges av den åpne vokalen *a*; dette er jo begynnelsen. I den andre linjen dominerer og betones den lyse vokalen *i*:

*in: in principio: nel mio principio:*

- mens andre vers starter med en vektlegging av vokalen *e*:

*nel mezzo: in medio:*

Avslutningsvis finner vi en blanding av *e* og den mørke *â*; uttalen av den italienske *o*:

*l'uomo ha un centro: qui est le sexe:*

[...]

*ette, conne, ronne:*

Ved å skifte betoning av vokaler på denne måten, fokuserer Sanguineti på at vokalenes klang og plassering – både i teksten og i munnen når lydene dannes – spiller en stor rolle når diktet blir overlatt til Berios tonesetting. Ut over disse strukturerende virkemidlene kan ikke diktet sies å ha en spesiell form. Teksten ser ut til å være disponert helt fritt, ulike språk og tekster står om hverandre og danner en og samme ”frase”: Vi ser konturene av det komplette kaos. Hva så med diktets mange lesemåter og

tema som ble nevnt innledningsvis, hvordan arter dette seg? Emner som kretser omkring den nevnte tematikken om begynnelse og slutt, skinner ofte klart i gjennom, i hvert fall i bruddstykker. Det er opp til leseren hvor langt han vil trekke graden av forståelighet. For å gjøre et forsøk på å finne noen mulige veier i det semantiske virvaret, må vi som lesere skifte nivå fra å beskrive diktets ytre kropp og bestanddeler til tolkningsplanet og en dypere forståelse – før oppmerksomheten vendes mot musikken. Jeg har allerede vært inne på at spillet med betydninger tidlig kommer til overflaten. Norbert Dressen skriver i sin bok om Berios vokalkomposisjoner at tekstfragmentene i diktet viser til tematikken i en Rondeau av Machaut, som igjen omkranser innholdet i Sanguinetis dikt og gir tyngde til et tematisk ankerpunkt i ordene ”my end is my beginning” (Dressen 1982:159). Jeg har kontaktet en spesialist i gammelfransk litteratur for å få en oversettelse av Machauts tekst. På sitt gåtefulle vis lyder den slik:

*Ma fin est mon commencement*

*Et mon commencement ma fin*

*Est teneüre vraiment*

*Ma fin est mon commencement*

*Mes tiers chans trois fois seulement*

*Se retrograde et ainsi fin.*

*Ma fin est mon commencement*

*Et mon commencement ma fin.*

- - -

*Min begynnelse er min slutt*

*og min begynnelse er min slutts*

*eiendom i sannhet.*

*Min slutt er min begynnelse.*

*Min tredje sang tre ganger bare*

*vender seg tilbake og slik slutter jeg.*

*Min slutt er min begynnelse  
og min begynnelse er min slutt.*<sup>4</sup>

Som en kuriositet kan det her nevnes at Machauts Rondeau rent komposisjonsteknisk spiller på temaene omkring begynnelse og slutt ved at identiske melodier spilles oppå hverandre, forlengs og baklengs ved at stemmene begynner på forskjellige punkter men ender på samme sted. Det ligger nok ingen dypere mening i dette. Men i Berios verk er det annerledes: han strekker disse aspektene omkring begynnelse, midte og slutt til et metanivå ved å la dem omfavne den semantiske tematikken i verket. Dette tematiske rammeverket som skaper den sykliske tematikken inneholder noen strukturerende elementer som kan gi liv til de ulike betydningsnivåene; nemlig ord som er framtrepende og blir gjentatt. Tidlig synliggjøres en forkjærlighet for nettopp ordet: *o logos*:. Videre står *das wort*: som et eget fragment i første vers, men er satt sammen med et italiensk sitat til det subjektive *nella mia fine war das wort*: i siste vers. Slik dannes en sirkel fra begynnelse til slutt hvor ordet er i fokus. Dette snus imidlertid i neste setning til utsagnet *in my end is my music* – en av de få hele setningene i diktet – og fokuset flyttes avslutningsvis fra ordet til musikken. Det subjektive trekkes stadig fram, det dreier seg om *min* begynnelse, *min* midte og *min* slutt; leseren får assosiasjoner som er identifiserbare med sitt eget liv. I det andre verset løper en slags dialog om at midten kanskje er begynnelsen – min begynnelse – ”konklusjonen” så langt blir at begynnelsen og slutten sammenføres: ”in my beginning: aleph: is my end:” – igjen en sirkel fra begynnelse til slutt, som i Machauts Rondeau. Introduksjonen av ordet *vei*, *cammino*, kan illustrere at midtdelen er underveis i noe. Dialogen foregår altså på minst to nivåer; et som omhandler den fysiske menneskekroppens skjebne og et høyere nivå om mer eksistensielle spørsmål. Plutselig bryter en helt annet stemning inn i form av det uhyggelige *ein gespenst geht um*: – før siste vers introduseres med en ide om at mennesket har et sentrum; *l'uomo ha un centro*:.

Diktet er konstruert over et flyktig og til dels uhåndgripelig materiale. De isolerte ordene består riktignok for det meste av klang og rytme, men likevel er det

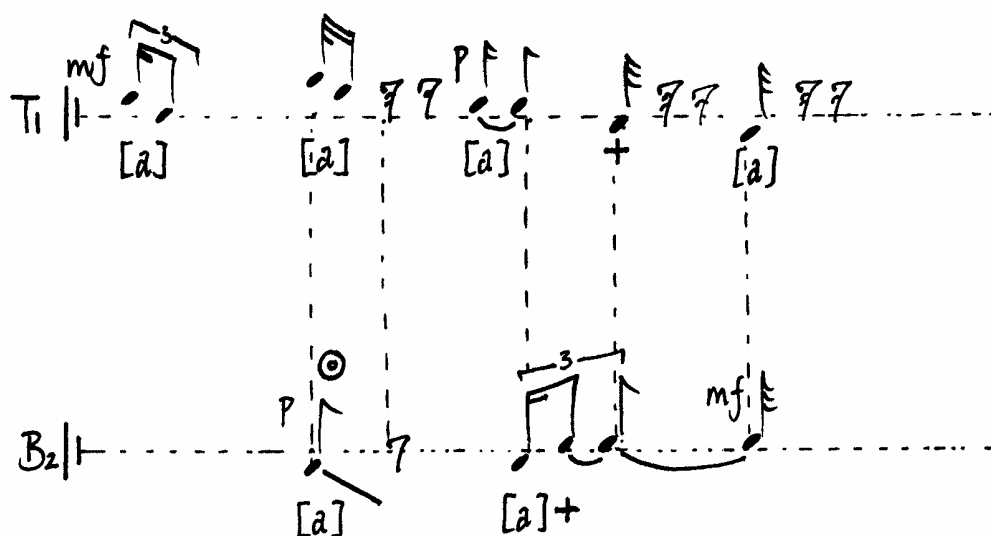
---

<sup>4</sup> Tentativ oversettelse fra Trond K. Salberg, mottatt på e-post 29. mars-04.

mulig å trekke ut et innhold fra teksten; selvstendige ord har både denotasjoner og konnotasjoner som Berio kan plante mening i. I og med at artikler og småord for det meste er fjernet, genererer teksten betydninger ut fra hvor ordene er plassert i forhold til hverandre, hvor ofte og når de repeteres, hvor lenge de varer og ut fra hvilket uttrykk og kontekst de formes i. I moderne diktning ser vi stadig at det enkelte ordet seirer over setningen og får overordnet verdi. Enkeltstående fragmenter kan gi ordene en semantisk tyngde; noe som fører til at balansen mellom innhold og mening er avgjørende i denne sammenhengen. Ofte kan ordene oppfattes både som klang og betydning på samme tid, og ordenes innhold bringer inn utallige aspekter og kan til tider skape kaos samtidig som vi kan oppdage meningsfulle elementer. Professor i retorikk og verslære Jørgen Fafner hevder at ordtonen og klangen ofte gjør seg gjeldende som bærer av den egentlige meningen: ”Er der modstrid mellem ordets saglige betydning og ordtonen, vil det være den sidste der løber af med sejren” (Fafner 1989:15). Spørsmålet blir hvordan musikken spiller opp til dette virvaret av ord i Sanguinetis dikt. Beholdes inntrykkene og assosiasjonene fra tekstens innhold, eller rokkes de totalt ved når teksten blir sunget? Og hvordan blir teksten sunget – *blir* den i det hele tatt sunget?

### 3.3: En lesning av *A-ronne*: Analyse

Allerede i verkets innledende takter skinner Berios fragmenteringsteknikk i gjennom og farger lytterens førsteinntrykk. Stemningen er både intens og lekende når førstetenoren setter spillet i gang med den innledende a-en i diktet. Et fargerikt spekter av stemmevalører og klangfarge bidrar til dette preget, i tillegg til at teksten blir iscenesatt gjennom de flest tenkelige muligheter av menneskelig uttrykk. Hva er vel mer naturlig enn dette for en komponist som stadig uttalte at han lytter til musikk som det var et teaterstykke – og ser på teater som om det var et stykke musikk? Med en fallende ters kan den innledende vokalen oppleves som et rop og en oppfordring til andrebassen som svarer i et bekræftende tonefall, også han med vokalen a. På denne måten er Berio tro mot diktet samtidig som Sanguinetis bevisste bruk av vokaler legger teknikkene i komponistens hånd med en oppfordring om at vokalfonemene skal danne basisen:



Figur 1

Slik holder de to sangerne en taledialog gående mens tekstfragmentene stadig utvides til tydelig å omhandle *begynnelsen*. Dialogen inneholder imidlertid få betydningsfremmende bestanddeler i form av semantisk innhold; i disse innledende taktene etableres heller et rikt uttrykkspekter og Berios fragmentariske teknikk. Noen ytterst få melodiske figurer er mindre framtrædende i lydbildet enn lydene og har en karakter av bakgrunn.

Den fragmentariske teksten som er tonesatt i dette innledende partiet gir ingen innlysende oppfatninger om hvilket uttrykksregister sangerne skal anvende. Snarere gis det hint om interpretasjon i de mange uttrykksanvisningene i partituret: når førstetenoren setter det hele i gang, høres han sint ut, i tråd med Berios uttrykksanvisning *angry*. Neste innsats intonerer i et helt annet stemningsleie. Allerede på partiturets første side er disse uttrykksanvisningene mangfoldige: *angry, gentle, sensual, anxious, giggling, desperate, irate, solemn* – det rike spekteret setter spillet på grensen av betydninger i gang fra første tone. Alt i alt finnes det 96 slike henvisninger i verket, angitt med en notasjonspraksis som det kreves mye av utøver og partiturleser for å finne ut av. Anvisningene *angry, gentle, sensual* og *anxious* forekommer på de fire første sidene og de fire siste. Slik sluttes ringen mellom begynnelse og slutt ved at det samme uttrykkspekteret dominerer og skaper en tematisk korrespondanse: *In my end is my beginning*. Den øvrige notasjonen gir ellers stor frihet til utøverne samtidig som den gir konkrete hint om interpretasjonen og det dannes et enormt spenn av lyder. I tillegg

til dette spekteret gir samspillet mellom utrop, hvisking, tale, onomatopoetika, talesang, kroppsllyder, dialoger og noen få melodiske linjer liv til det humoristiske samtidig som det understreker at vi er vitne til scener fra et hverdagsliv. Dette sistnevnte aspektet var et ønske Berio hadde for komposisjonen (Berio 1976:3 i cd-cover, se øvrige kilder). Lytteren drar kjensel på intime dialoger kombinert med krancling og bjeffing, og sensuelle stemninger kryssklippes med desperate utrop og latter – alle disse elementene har det fragmentariske diktet som utgangspunkt og blir gjentatt og satt inn i forskjellige sammenhenger som skapes av uttrykkene. Slik etableres stadig nye situasjoner og kontekster som teksten får opptre i, med den følge at hvert enkelt ord tillegges stor egenverdi fordi det oppfattes så forskjellig fra en situasjon til en annen.

Det vokale uttrykket preges mer av tale enn av sang. Karakteristisk for Berios stil er melismatiske strekk, Sprechgesang, bouche fermée sang – og tale. Bare en sjelden gang finnes rene sangpartier, da gjerne som en lyrisk kontrast til det som blir snakket, skreket eller hvisket, og ofte som oppstykkede elementer. Å synge fikserte tonehøyder er kun én av utallige måter å bruke stemmen på, og her sidestilles altså sangen med alle andre måter for stemmebruk. Dette siste har Dressen grepet fatt i og mener å kunne påvise bare fem rene musikalske modi i verket: en firstemmig koral med klar tonal basis, resitativlignende partier, et parti med betegnelsen ”as a folk song”, barokk kontrapunktikk og avslutningen på verket som kan betraktes som den lengste musikalske delen (Dressen 1982:176). Slik dannes det to atskilte nivåer; snakket tekst og den som blir sunget, noe som igjen skaper en pendelsvingning mellom språk og musikalsk vokalklang. I denne innledende delen består altså det språklige materialet av vokaler og korte ord, her finnes ingen av Dressens musikalske modi. Først mot midten av partiet gjør større fragmenter av diktet seg gjeldende: Alle de åtte stemmene mumler hvert sitt tekstutdrag, noe som gir et uoversiktlig og kaotisk preg samtidig som det skaper forventning med sin intense, spente og hviskende mumling slik det er notert i figur 2:

20" ca

ou commence le corps humain; car la bouche est le commencement: aleph: [i] — in my beginning: is my end (tense murmuring, mostly o)

in medio: [a] — : l'anus: aleph: car la bouche est le commencement: parce qu'il y a opposition: paradigme

nel mezzo del cammino: nel mio corpo  
 nel mezzo della mia carne: [e] — : car la bouche est le commencement: mostly o →

parce qu'il y a opposition: paradigme: nel mezzo della mia carne: nel mezzo la bouche: l'anus: aleph: [i] —

nel mezzo della mia carne: la bouche: ou commence le corps humain: [o] — in my beginning: l'anus: in medio:

ein gespenst geht um: [u] — : l'anus: car la bouche est le commencement: nel mio principio è la mia bocca:

parce qu'il y a opposition: paradigme: aleph: is my end: l'anus: la bouche ein gespenst geht um: [a] —

f     >2+  
 9     9  
 ein gespenst

Figur 2: Eksempel fra Berios håndskrevne partitur.

Her etableres det kaotiske som en grunnstemning, blant annet fordi det fragmentariske preget understrekes av nølende, forsiktige innsatser. Dette kompositoriske grepet er beskrivende for hele verkstrukturen ved at det skapes spenning når nye stemninger hele tiden presenteres og at kontekstene endres. Samspeillet mellom disse skiftende uttrykkene og teksten genererer konstant nye betydninger som kan føre til en ambivalens hos lytteren. I denne oppstykkede delen utgjør tekstmaterialet en blanding av at hver stemme vekselvis taler fragmenter fra teksten og korte melodiske figurer kombinert med forskjellige vokalrekker; [i] [a] [e] [i] [o] [u] [a]. Som nevnt legger Sanguinetis dikt i seg selv opp til en spesiell bruk av



vokaler som resulterer i at de får egenverdi som klanger, en tanke Berio stadig utvikler i musikken som her. I et slikt klangbilde kan det imidlertid virke som en eventuell underliggende semantisk mening drukner. Men et av Berios betydningsfremmende grep er å la disse klangene fungere som bærere av det semantiske spillet; hele tiden svinger tekstlige fragmenter med betydningsproduserende elementer inn og ut av klangen.

Berio hevdet i et intervju at han ikke var interessert i lydeffekter i seg selv (Berio 1985:141). Effekter som pusting og sukking og teknikker som ekko, imitasjon og motbevegelser fungerer da som vokalgester som er meningsbærende og må oppfattes i den konteksten de puttes inn i, altså ikke kun som tomme effekter. Ved hjelp av en slik bevisst effektbruk kan enkelte ord betones og oppfattes utenfor grensene for sin opprinnelige og egentlige betydning. Dette er tydelig i åpningspartiet, hvor visse ord trer tydelig fram til tross for at fokus kan synes å være på en utforsking av klang og dens virkning, et element som understrekes gjennom introduksjonen av den neste delen hvor harde konsonanter og lyder som *rts* og *sk* hentes ut fra teksten og blir sunget med et hardt preg og en distinkt rytmikk. Kontinuerlig avbryter teksten og musikken hverandre, lytteren er hele tiden vitne til en kamp mellom disse to: i ett øyeblikk får musikken klinge fritt i form av korte, melodiske fragmenter, mens i neste sekund hører vi bare bokstaver med tyngde på deres lyder. I dette partiet blir det uavgjort i den dynamiske kampen mellom de to bestanddelene i det klimaks nås og det hele kulminerer i tenorens introduksjon av den fullstendige setningen *ein gespenst geht um*. I forlengelsen av dette setter alle stemmene inn – tekstfragmentene samles og henger sammen i et av de få utpreget musikalske partiene, slik figur 3 viser:

The image shows a handwritten musical score for two voices, A2 and R2. It consists of four staves. The first two staves are for voice A2 and the last two for voice R2. Each voice part has a vocal line and a corresponding line of lyrics. The lyrics are 'ein gespenst geht um' repeated. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). There are also performance instructions: '3/4 = 92 (liberally)' and '4/4'. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

Figur 3: Eksempel fra Berios håndskrevne partitur.

Setningen er hentet fra det kommunistiske manifest og ut fra dens semantiske hentydning til et spøkelse, kunne vi her forventet et dystert og uhyggelig parti. I stedet kommer en enkel koral med variasjoner som fremstår som et harmonisk, melodisk og tekstlig høydepunkt så langt, med klare referanser til barokken med sine kontrapunktiske grep. Med Berios signatur opptrer her det første av Dressens fem musikalske modi i verket: Barokkens polyfone linjer speiles i stemmenes enkle melodiske strekk som preges av trinnvise bevegelser og jevne noteverdier. To og to stemmer synger parallelt i tersavstand og skaper akkorder med spenning og avspenning ved hjelp av dissonerende sekundvendinger og forholdninger. Disse linjene slynger seg rundt andrebasens trinnvise nedgang slik at bassen fungerer som et stoisk fundament for de øvrige stemmenes bevegelser. Resultatet er et mykt, arkaisk og elegant tonespråk, et enkelt og vakkert uttrykk som skaper et markant brudd med resten av denne delen av verket, samtidig som det tillegger den mørke teksten en ironisk gest og plasserer den i et fremmedliggjort lys. Den første variasjonen over denne sekvensen kan også oppfattes som en kontrast i det bassene på et mumlende vis resiterer en bønn som har sitt utspring i diktets tredje vers under de øvrige stemmenes linjer. Igjen skapes kontrasten i det uttrykksmessige; med bønner er denne variasjonen nedtonet i forhold til sitt utgangspunkt, og kontrasterende tekstlag gjengis. I den påfølgende variasjonen av koralen fører andrealten og andrebasen en intim dialog med koralen som underlag, mens den neste gang blir introdusert gjennom en dialog med interpretasjonsanvisningen "very fast babbling" som munner ut i vokalfragmenter over den samme melodien før teksten overtar igjen. Dette foregår over et underlag hvor andrealten og andrebasen messer utdrag fra det første verset av diktet som representerer begynnelsen. Med utgangspunkt i det samme tekstlige materialet presenteres lytteren for ulike stemninger og situasjoner i denne delen – igjen kan vi observere dynamikken mellom teksten og musikken i et spill på grensen av betydninger og spill med mening. Her kan det altså synes som om betydningene trer klarere fram på et semantisk nivå, fordi større tekstutdrag enn tidligere gjengis og støttes av et melodisk sammenhengende parti. Til tross for dette blir ikke resultatet noe unntak fra verkets helhetlige struktur; musikken og "kommunismeteksten" speiler hverandre ikke og spiller ikke på lag ved å skape en unison stemning, snarere drar de betydningslagene i ulike retninger. Som gjennomgangen av teksten ovenfor viste, kan diktet i seg selv leses på flere måter. Berio

utvikler denne tanken til fulle i musikken, ved å jobbe med ord for å finne nye meninger ved dem gjennom å analysere dem akustisk og musikalsk (Berio 1985:141). Slik gjenopplaget han ordet, påstod han (ibid). Dette er også den største kilden til at det klingende verket utøser et enormt spenn i uttrykk og interpretasjon.

Hver nye del av verket vitner om en eksperimentering med lyder og komposisjonsteknikker fra Berios hånd. Dominerende virkemidler er oppløsning av ord og en bevisst bruk av vokalenes klang, slik det påfølgende partiet viser, hvor andrebass og andretenor innleder med hver sin melodiske linje som skaper en monoton klang med et stort sprik mellom stemmene. Men som nevnt i avsnittet ovenfor fungerer ikke disse eksperimentene kun som effekter, men som meningsbærende bestanddeler. Sangerne gestalter teksten ved at bassen synger småord i bunn; preposisjoner, pronomen og artikler som er uavhengige av hverandre og synes uavhengige av den opprinnelige teksten slik at vi får et avvik fra stykkets struktur som repeterer diktet tjuce ganger. Tenoren synger forskjellige vokaler i et lysere leie, noe som fører til at det semantiske igjen tones ned. Sammen skaper de to mannsstemmene en tonalitet som kretser rundt tonen D og gir en durfølelse ved at d og fiss synges samtidig, men som også til tider er dissonerende slik eksempelet nedenfor viser. Ofte sammenfaller vokalene på åpne klanger slik at overtonene får klinge ut og klangen oppleves som viktig med sine kaotiske og svevende strømmer. Den monotone stemningen understrekes ved at tenoren synger "dreamy and distant" ut fra uttrykkshenvisningen, mens melodiske innslag i begge stemmene kan oppfattes som et brudd med det kaotiske ved hjelp av elegiske linjer:

The image shows a musical score for two voices, T<sub>2</sub> (Tenor 2) and B<sub>2</sub> (Bass 2). The T<sub>2</sub> part is on a single staff with lyrics: [a] ne wort [o]. It features dynamic markings *pp* and *p*, and articulation marks including slurs and accents. A handwritten note "(dreamy and distant)" is written below the T<sub>2</sub> staff. The B<sub>2</sub> part is on a single staff with lyrics: pied nus fi war das mio cen é il cor nel mio cen pa run é. Vertical dashed lines connect the lyrics of both parts, showing their alignment. The B<sub>2</sub> part has a more rhythmic and melodic line compared to the T<sub>2</sub> part.

Figur 4

Et hint mot en semantisk betydning finnes likevel i et grep som omfavner hele Berios estetikk ved å gi lytteren glimt av semantisk mening: tematikken i diktet understrekes ved at ordene *wort* og *mio* sammenfaller slik at det subjektive igjen får en meningsfull tyngde kombinert med en betoning av ordet: det er snakk om *mitt ord*. Her er det flere slike symbolsk ladede grep; for eksempel artikuleres ordet *beginning* sammen med *end* i en annen stemme og understreker betydningen som ligger i dette med henhold til det tematiske tidsaspektet i diktet. Videre i essensen av forløpet entrer førstebassen arenaen igjen og gjør klangen og stemningen nærmest sakral før andrealten bryter inn med et brøl på *in my beginning is my end* – det tematiske fra diktet og fra Machauts Rondeau understrekes ytterligere ved at den semantiske betydningen omkring begynnelse og slutt får så stor plass. Bassens stadige underlag har nå minsket til å bestå av fonetiske tegn, over dette fundamentet brytes stemningen nok en gang ved at en av tenorene brøler teksten som militære kommandoer. Ofte får han kun hviskende respons fra kvinnestemmene som enda en ironisk og komisk gest. I den neste dominerende delen tyr Berio til et nytt kompositorisk grep med hensyn til hvordan teksten er disponert: fra å fylle ut hverandres hele setninger og svare hverandre, går førstebassen og førstetenoren over til å utfylle hverandres fonetiske fragmenter som sammen skaper setningen *aleph is my end*: førstebassen synger [a] [e] [i] [ai] [e] mens førstetenoren fyller ut med [l] [ph] [s] [m] [nd]:

The diagram illustrates the phonetic interaction between Tenor 1 (T1) and Bass 1 (B1) in a musical setting. It is divided into two main sections.

**Top Section:**

- T1 (Tenor 1):** Labeled "(fast)" and "(as teaching consonants)". The notation shows two identical sequences of phonetic fragments: [t] [f] [s] [m] [nd].
- B1 (Bass 1):** Labeled "(as teaching vowels)" and "(fast)". The notation shows two sequences of phonetic fragments: [a] [e] [i] [ai] [e] and [a] [e] [i] [ai] [e].

**Bottom Section:**

- T1 (Tenor 1):** Shows a sequence of phonetic fragments: [t] [f] [s] [m] [n] [d].
- B1 (Bass 1):** Shows a sequence of phonetic fragments: [a] [e] [i] [ai] [e].
- Interaction:** Dashed lines connect the fragments between the two staves, forming a series of triangles that represent the overlapping and interlocking of the two vocal lines.

Figur 5

Her finnes ingen fikserte tonehøyder eller melodiske fragmenter, teksten presenteres kun gjennom tale. Videre tilsier uttrykkshenvisningen at tenoren skal intonere som om han lærer et barn å uttale konsonantene. Disse tydelige konsonantene i det engelske "is my end" korresponderer omtrentlig med lydene i det tyske tekstutdraget "zum ende" som klinger samtidig, slik at det semantiske innholdet som omhandler slutten gis ekstra tyngde. Når de to mannsstemmene fyller ut hverandres tekstfragmenter, nærmer de seg hverandre utover det verbale ved at de på innspillingen til slutt synger i samme mikrofon og det skapes en ubestemmelig romfølelse og en syntese på to plan, både tekstmessig og rent auditivt. Dette partiet kulminerer i det komplette kaos av dyrelyder, stønning og pusting – stemningen igjen endres totalt – før en plutselig kontrast oppstår i en avspent, erotisk dialog mellom andretenor og andrealt. Her danner ytterstemmene en ramme rundt dialogen ved at bassen mumler didgeridoolignende og suggererende i bunn "like a tibetan monk" som kontrast til de lyse kvinnestemmene som puster "like a gentle wind rustling through the trees". Som bakgrunn rammes det hele inn av fuglelyder. I tråd med den klanglige og musikalske stemningen er tekstutdragene preget av en intim, sensuell atmosfære, med vektlegging av ord som *la bouche*; vi registrerer at de talte lydene og effektene uttrykker tekstens semantiske innhold i et nedtonet og stemningsmessig ladet parti.

For å oppsummere så langt, vil jeg slå fast et viktig trekk ved musikken: Lytteren kan hele tiden dra kjensel på de hverdagslige situasjonene og stemningene, samtidig som tematikken til en viss grad trer fram og skiller ut hint om et semantisk innhold. I dette spennet skapes en kontrast, fordi det er stor avstand mellom de hverdagslige situasjonene og aspekter som omhandler ontologiske emner. Samtidig kan dette omtales som en fusjon mellom det hverdagslige og det ontologiske som i sin tur avspeiler det sammensatte livet selv. Slik blir det hverdagslige en del av et større hele. *My beginning, my end* og *my music* er tekstlige utdrag som alltid er i fokus og tvinger oppmerksomheten mot det semantiske. Sammen med de fonetiske lydene og Berios håndtering av dem skaper de ulike stemningene og det kaotiske en intimitet – både til musikken og til hverandre som komponenter i helheten. Ut fra dette vil jeg karakterisere lyden som et sentralt meningsbærende element, samtidig som det semantiske kan synes tilslørt i kaoset. Men det slipper aldri fullstendig unna lytterens oppmerksomhet.

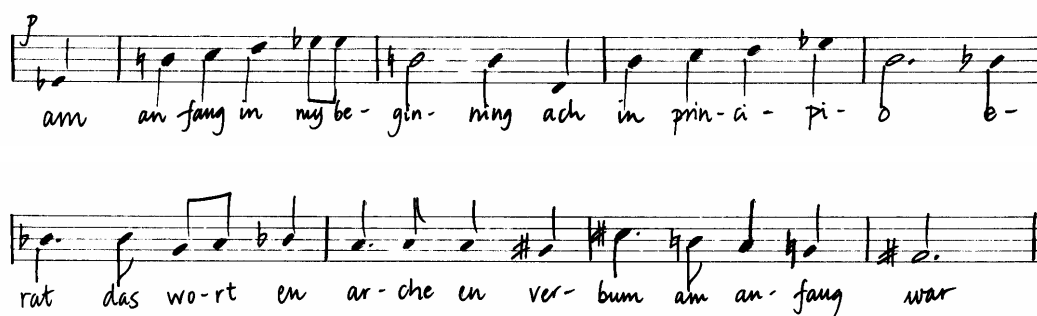
Etter en kort introduksjon til den neste delen av verket, deklameres diktets tredje vers omtrent slik en nyhetsoppleser ville gjort det; med raske og entusiastiske staccato-stavelser og en talende intonasjon. Igjen er det førstetenoren og førstebassen som utfyller hverandres setninger og skaper dialog:

The image shows a handwritten musical score for eight voices: T1 (Tenor 1), T2 (Tenor 2), S1 (Soprano 1), S2 (Soprano 2), A1 (Alto 1), A2 (Alto 2), B1 (Bass 1), and B2 (Bass 2). The score is written on ten staves. The lyrics for T1 are: "l'uomo ha un cen- / xe un meso en / lus nel mio cen-". The lyrics for B1 are: "tro qui est le se- / le phal- / tro". The score includes dynamic markings such as "ppp" (pianissimo) and tempo markings like "♩ = 104". There are also handwritten arrows and slurs indicating phrasing and intonation.

Figur 6

Dette noteeksempelet er beskrivende for resten av denne delen, fordi behandling og bearbeiding av det tekstlige materialet står sentralt hele veien. Det innledende partiet markerer en overgang til det neste med sitt avsluttende *in my end is my music: ette, conne, ronne*: ved at vokalene fra dette utdraget danner basisen i det påfølgende partiet. Stadig foregår dialogen mellom de to mannsstemmene og i samme tonefall: [u] [o] [o] [a] [u] [e] (vokalene fra l'uomo ha un centro – tekstutdrag fra vers tre). Ved at vokalfragmentene illuderer teksten kan dette partiet betraktes som en variasjon over det

foregående. De øvrige stemmene akkompagnerer med vokalblokker i lange, utholdte noteverdier, og sammen danner de et komplekst klangteppe som underlag til dialogen. Fra dette teppet kan overgangen til det neste partiet oppleves som kontrastfylt, selv om det fragmentariske hele tiden løper som en rød tråd gjennom stykket og nesten kan sies å være samlende for strukturen. En oppstykket tekstur bidrar til denne neste overgangen; ut over det at bassen messer småord, etter hvert bare vokalfonemer, finnes det ingen tekst, kun klang og lyd; klangen og lyden overkjører altså teksten fullstendig. Dette lydbildet som har musikken og dens klang i fokus, kan få det neste partiet til å oppfattes som nok et brudd med sitt fundamentalt annerledes preg, slik at kontraster i seg selv virker som viktige bestanddeler i den overordnede strukturen: Her danner små melodisnutter basisen i form av et materiale inspirert av folkemusikk som danner et av Dressens musikalske modi som ble nevnt ovenfor. Kvinnestemmene alternerer med det samme melodiske tema over teksten *am anfang in my beginning: ach in principio: erat das wort en arké en: verbum: am anfang war.*



Figur 7

Verset omkranses av melodiske ornamenter i de lyse stemmene og korte vokaler i de resterende. Men dette er kun et lite avbrekk i det kaotiske, snart befinner lytteren seg igjen i et stort kaos, denne gangen med ordene som basis sammen med det klanglige. Alle stemmene har bølgende, melodiske figurer i form av trinnvise opp- og nedganger over ordene *logos, caro* og *die tat*, altså utdrag fra det første verset av diktet. Delen avsluttes med en unison og åpen a-vokal på tonen D – til tross for at verket nærmer seg slutten, befinner vi oss stadig ved begynnelsen.

Stykkets neste del innledes med at andrebasen synger småord hentet fra alle versene. De øvrige stemmene reagerer med å danne en fjollete samtale ut fra

uttrykkshenvvisningen om at det skal være hurtig, lystig og muntlig språk og tale. Teksten er ikke utpreget humoristisk over et så stort parti, så det at sangerne ler kan oppfattes som en befriende avstandtagen til det tekstlige innholdet. Førstetenoren og førstebassen deklamerer hvert sitt vers på likt; henholdsvis andre og tredje vers – sistnevnte baklengs. I og med at teksten er hentet fra forskjellige vers, fungerer denne delen som en syntese. Ordmusikken som spilles ut her skaper et nytt univers bestående av klang hvor vi ikke har mulighet til å oppfatte mange enkeltord. Hver stemme har privilegiet av å velge seg ut bestemte lyder og ord de vil understreke, og dette får lytteren servert og kan selv vektlegge det han vil. Avslutningsvis slår de to mannsstemmene igjen fast at *ein gespenst geht um*. Dette fungerer som introduksjon til et parti som nok en gang er helt annerledes enn man skulle tro ut fra spøkelsesstemningen i ”kommunismeteksten”: over lange, melodiske linjer i kvinnestemmene repeterer andretenoren det tredje verset åtte ganger ”in a didactic but rather agitated manner”. Sangernes melodiske linjer kan minne om klangteppet til et strykeensemble: Hver stemme har tydelig markerte melodiske og akkordutfyllende roller, enten som akkompagnerende med langsomme og repetitive 8-deler og noen få 16-delsfigurer med en tung legato eller med lengre og utholdte 4-delsbevegelser på toner med minimale melodiske spenn. Partiet spinnes rundt en tonalitet omkring tonen D som med små dissonerende avvik veksler med en G-tonalitet. Andretenoren taler teksten over disse linjene til kvinnestemmene mens bassen fungerer som en kontrabass med en statisk og akkompagnerende funksjon som fundamentet i bunn. Slik jeg ser det bidrar harmonikken og det melodiske til et vart og vemodig uttrykk som kombinert med andretenorens stemme kan lede tankene mot italiensk filmmusikk og skaper verkets mest nedtonede, vakre og rolige del. Selv om partituret angir styrkegraden *piano*, nås klimaks her ved at førstesopranen synger en klar tostrøken A i sin vokalise og intensiteten øker ved at tempo tas litt opp i de øvrige stemmene. Vokalsen introduserer en ny melodisk linje og struktur ved å være elegisk og av en viss lengde. Gradvis brytes den skjøre teksturen ned og løses opp med mindre fragmenter før bassen brått bryter av med et krent om oppmerksomhet som en introduksjon til verkets siste del.

Til tross for at starten på denne delen er nølende med notasjonen + på hver note, noe som tilsier sang eller tale med lukket munn (!), oppsummeres verket her både med hensyn til stemning, uttrykk, virkemidler og i forhold til disponering av teksten.



Lytteren kjenner igjen elementer som nyhetsjingles, utrop, hvisking, stønning, vokalfragmenter – og det introduseres ikke noe nytt slikt materiale. Oppløsning av teksten synes å være det dominerende virkemiddelet her, noe som resulterer i et enda kraftigere vokal- og klanginferno enn vi har hørt tidligere. Likevel kan denne delen oppleves som lys og lett med sitt lyse leie og vokaler som i og e på utholdte noter, de mørke vokalene oppfattes som en kontrast. Dette preget gjør seg også gjeldende i stemmebruk og vokalvalg med en vibratoløs og røff intonasjon som er hard og direkte samtidig som partiet er fullt av den lyse energien. Den entusiastiske og lekende stemningen som oppstår er altså skapt ut fra komposisjonsteknikker og klang, ikke ut fra teksten. De tekstlige utdragene som dominerer i denne delen består nemlig av vokalrekker uavhengige av den opprinnelige teksten, og de synges med glidende overganger mellom seg. Vokalrekkene blir avbrutt av tekstfragmentene *in principio: nel mio principio* som et ”urgent whisper” i sopran, alt og bass og *in my beginning* som et ekstatisk utrop. Intensiteten stiger med tettere tekstur og flere fortepartier som leder mot større tekstfragmenter, samtidig som uttrykkshenvisningene fra de første sidene kommer tilbake og understreker at det dreier seg om sirkelbevegelser på flere plan. Det synes som om samsvar mellom uttrykkshenvisninger, notasjon og stemning står mer sentralt enn en logisk korrespondanse mellom teksten og musikken. Dette er en diskrepans som våre rasjonelle hjerner ikke alltid finner tilfredsstillende på sin evige jakt etter sammenheng; i et bilde hvor logikk og kausalitet mer eller mindre forsvinner, må vi søke etter meningens transformasjonsspill andre steder. Kanskje finnes denne sammenhengen i tekstens opptreden i musikken – mest sannsynlig ikke.

Videre i avslutningspartiet bidrar en ujevn rytmisering til et svevende preg. I stemme etter stemme trer teksten *nella mia fine: am ende* tydeligere fram, avbrutt av vokalfragmenter slik eksempelet viser:

The image shows a handwritten musical score for four voices: Tenor (T), Soprano (S), Alto (A), and Bass (B). Each voice part consists of two staves (1 and 2). The lyrics are written below the notes, and phonetic transcriptions are provided for many of the notes. Dynamic markings such as *pp*, *mf*, *p*, and *f* are used throughout. There are also articulation marks like slurs and accents. The lyrics are: "nella mia fine amende amende" and "in my end is my music".

Figur 8

Førstesopranen skiller seg ut i klangen. Rett før høydepunktet synger hun vokalene [i] [a] [i] [e] [i] [a] [i] [u] [i] som med glidende overganger mellom seg korresponderer nøyaktig med lydene i teksten *in my end is my music*. Det tematiske i dette understrekes ytterligere ved at de øvrige stemmene synger *nella mia fine* og *is my music*. Slik når høydepunktet dynamisk, tematisk og klangmessig før det hele tones ned for så å stige dynamisk igjen mot en ny runde med vokalrekker i "full voice-screaching". Stadig kan lytteren få følelsen av at verket avsluttes i dette klanginfernoet – men det ruller videre hele tiden. Det er tydelig at c er en sentraltone, i den forstand at det ofte ligger en C i

den nederste basstemmen som akkordene dannes over. Et sted hviler klangen i en fermate på en åpen akkord over C og G, altså en akkord med en C-tonalitet uten ters, så øret kan forvente en avslutning. Men også her fortsetter spillet ved at akkorden går over til å bli dissonerende og de statiske akkordblokkene tar over igjen. Slik holdes det intense preget i hevd uten at klangen forseres. Mye av dette intense bunner i en statisk blokkharmonisering av dissonerende akkorder i samtlige stemmer. Hver stemme har altså like lang varighet på sine toner, og akkordene er tette med progresjoner som dannes ved hjelp av mye kromatikk. En akkord består for eksempel av de dissonerende tonene C, D, E, F, G, A, B, C. Summen av momentene i dette avsnittet danner et komplekst lydbilde.

Verkets harmoniske forbindelser og Berios bruk av det harmoniske verktøyet er ikke hovedanliggende for denne oppgavens to analyser. I de tilfellene hvor dette kan ha relevans for problemstillingen, er noen få slike aspekter tatt med. Derfor vil jeg kort oppsummere noen fellestrekk for Berios grep om det harmoniske fundamentet: Analysen viser at det finnes noen få utpregede musikalske partier (jf. Dressens musikalske modi) i *A-ronne* hvor det harmoniske kan undersøkes nærmere. Her etableres ofte et tonalt sentrum med et slags grunntonefundament, slik som i dette avsluttende partiet. Fundamentet er gjerne enkelt og veksler mellom tonika og dominantforbindelser og mellom dur og moll. Men denne arkaiske forståelsen av harmoniske forbindelser er ikke betegnende for Berios struktur i en musikalsk estetikk som snarere er preget av harmonisk dissonans og kaos. Karakteristisk er heller et rammeverk av kaotiske akkorder som dannes i understemmene med melodiske utbroderinger med tekstgrunnlag over. På denne måten skaper Berio helhet og bygger opp sine egne harmoniske konstellasjoner, noe flere av hans verk vitner om. Ved hjelp av de melodiske konturene med mye kromatikk, skapes nye akkorder som får sin spenning ved at de enkelte tonene dreier til sin nabotone og veksler fram og tilbake, slik som for eksempel i "filmmusikkpartiet" ovenfor. Sammen med en velutviklet fragmenteringsteknikk utnyttes da slektskapet mellom det harmoniske og det melodiske.

For nå å vende tilbake til avslutningen av det musikalske forløpet, blir lytteren igjen henstilt til et mektig vokal- og klangkaos før de avsluttende ordene og en åpen C-tone. Her gir det ikke mening å prøve å finne ut hvilke fragmenter den enkelte stemme har og hvor de eventuelt er hentet fra i mylderet av lyder og klang; alle stemmene har

ulike vokaler. Delen er organisert rundt språklige allitterasjoner som er basert på en serie enkle harmoniske strukturer med sin egen musikalske autonomi som danner clusterakkorder. Igjen ser vi resultater av Berios komposisjonsteknikker; han brukte ofte et eget grep når det gjaldt plassering av vokaler de stedene vokalene ikke er hentet direkte fra et tekstfragment: Han analyserte fonetisk materiale på to måter: enten ut fra deres akustiske struktur eller ut fra posisjonene som dannes i munnen når vokalene formes. Videre kunne han så gruppere isolerte ord ut fra vokalene i ordet og arrangere dem i serier som ble bestemt ut fra posisjonene i munnen (Osmond-Smith 1991:62). Slik dannes vokalrekker som er enkle å artikulere, de følger hverandre ut fra om de er lyse eller mørke og langt fram eller bak i munnen. Denne siste metoden er brukt i den avsluttende sekvensen før andretenoren og andrebasen avslutter det hele med talesang i fallende bevegelser: *ette, conne, ronne*.

Berios utgangspunkt var Sanguinetis dikt. De to hovedlinjene som ble skissert innledningsvis, snakket tekst og den som blir sunget, har blitt stilt ovenfor hverandre på ferden fra begynnelse til slutt. På denne ferden har fokuset kontinuerlig svinget mellom to ytterpunkter: fra et nivå hvor ordet er i fokus til et annet nivå hvor musikken og sangen må sies å være det seirende i et bilde bestående av klang og lyd: *in my end is my music*.

### **3.4: Spill på betydningenes grense**

Hva kan så observasjonene ovenfor fortelle? Er det mulig å si noe samlende om Berios behandling at teksten i musikken, eller å skimte konturene av meningsdannelse? I de følgende delkapitlene skal spørsmål som dette behandles. På samme måte som musikken, beveger verket og tematikken seg i tid i tråd med et lineært aspekt. Berio betraktet selv komposisjonsprosessen som en reise: "You can't conceive music if you don't conceive a journey. You can travel to the most amazing places sitting in a chair or at a desk" (Campbell 2003). Reisetematikk ble også nevnt i oppgavens innledning. Videre kan *A-ronne* betraktes og oppleves i lys av dette; reisen går fra begynnelse til slutt, fra A til ronne. Men som det ble presisert innledningsvis, tilegner lytteren seg mer på veien enn det han får tak på gjennom kun det lineære. Fafner påpeker at en

grunnforutsetning for det musiske er at det forløper i tid, har en begynnelse, en utvikling og en ende. En annen grunnforutsetning er uatskillelig fra en slik oppfatning, nemlig at dette forløpet er et *sanset* forløp (Fafner 1989:221). Denne forløpsopplevelsen er eiendommelig ved sin dobbelthet, fortsetter han:

Det "her og nu", som man oplever, når man læser digtet, hører symfonien, ser dramaet osv., omfatter på én gang bevidstheden om hele øyeblikkets fylde (ordenes, klangens følelsesintensitet etc.) og bevidstheden om dette øjeblikks plads i en sluttet helhed. Nu'et, i dets momentane oplevelsesfylde, er derfor sammensat af to momenter: på den ene siden **erindringer** om det, der gik forud, på den anden side **forventningen** om det, der skal komme (Fafner 1989:221).

Dette opplever vi som lyttere i *A-ronne*: Gjennom syntesen av det lineære og det vertikale i musikkens forløp blir vi stilt tett på det sanselige i persepsjonen av musikken. På samme tid kan vi oppfatte riss av et semantisk innhold, vi drar kjensel på manipulerte handlingsmønstre fra dagliglivet og vi kan følge det tematiske materialet fra begynnelse til slutt – på et betydningsnivå bringer verket illusjoner om noe mer, om markante endringer ved erkjennelsen. Parallelt med dette får vi opplevelser av total oppløsning i klang mens de mange dagligdagse situasjonene og stemningene danner konturer av et kjent rammeverk og skaper kontekster; som nevnt bygges den språklige betydningen over klangen og rytmen.

Berios musikk balanserer hele tiden på grensen av betydningsnivåer. Betydningsnivåene oppstår i svingningene mellom semantisk oppfattbare trekk, uttrykksspektre med alle valører og vage erindringer dannet i klangteppet. Dette duse grenselandet kan gjøre enhver hungrig på å trenge dypere. Hvor skal vi så lete? Osmond-Smith påpeker at det i mange samtidsverk er en vid diskrepans mellom det auditive inntrykket og det pinlig nøyaktige partituret (Osmond-Smith 1985:90). Denne diskrepansen mellom lytterens øre og partiturleserens øye har sitt utspring i det verbale materialet og synliggjør en kløft mellom de elementene som kommer til syne ved å lete i partituret og det som blir klart ved å referere til noe hinsides dette (ibid). Videre kan utallige lyttinger til verket gang på gang friste til å søke inn i partituret på jakt etter mer tydelige sammenhenger og konstellasjoner i betydningsnivåene. Men den åpenbare kløften bidrar til at partiturlesning ikke kan løse lytteren gjennom verket og finne entydige svar på hvordan mening oppstår – og forsvinner. Lytteren vil stadig sitte igjen med en følelse av ubegripelig ambivalens. Jo mer han søker et svar, dess klarere vil det bli at prosessene aldri vil ta slutt: "[...] this moment of scholastic exasperation serves to

underline the necessity of coming to grips with that initial confusion in an other, and complementary way – that of learning to be receptive to the peculiarly vivid aesthetic impact of the halfunderstood” (ibid). Disse sentrale modernistiske tankene viser altså at vi må gjøre noe mer enn å søke tilflukt i partituret. Men gjentatte lyttinger vil heller ikke alltid føre til en dypere forståelse: Veven av alt som klinger samtidig i verket vil ikke nødvendigvis sette lytteren på sporet av et eksplisitt budskap – vi balanserer hele tiden på grensen av det uforståelige, eller det halvt forståelige for å si det med Osmond-Smith, og må finne oss vel der. Som et temporalt fenomen vil musikkens vev og dens meningsspill være i bevegelse hele tiden, og denne meningsproduksjonen vil bli oppfattet som kontinuerlig. Og fordi dette forløpet hele tiden beveger seg på grensen av betydninger – og på grensen til det meningsløse – vil meningsproduksjonen aldri bli oppfattet som endelig. Én ting er likevel klart: Siden samspillet mellom teksten og musikken forandrer uttrykk og stiltone hele veien, kreeres stadig nye betydninger som rot til denne meningsproduksjonen.

### **3.5: Språkets rolle i Berios univers – I**

Koplingen mellom livlig og direkte forståelig musikalsk gestikk og de mer forvirrende vokalfragmentene som finnes i verket, er typisk for Berios stil. Osmond-Smith påpeker at disse kjennetegnene for hans vokalestetikk reverserer den situasjonen vi så ofte møter i samtidsverk som i følge ham er en lineær, sammenhengende tekst som binder sammen en heller løs opphopning av ideer (Osmond-Smith 1985:90). I *A-ronne* tones jo dette lineære ned og musikken dannes i en synkron og vertikal vev som danner en klanglig og rytmisk syntese med utgangspunkt i et bevisst valgt tekstlig materiale. Resultatet blir som nevnt et musikalsk uttrykk som hele tiden understreker det dunkle og ubegripelige i sin balansegang på betydningenes grenser. Berio hadde nok et bevisst forhold til denne problematikken, i det han utfordret semantisk kontinuitet på tre nivåer i verkene sine, samtidig som han viser at verket har et innhold. Disse tre framgangsmåtene ble sitert i kapittel en, men skal kort gjentas her: Den første måten er forbindelsen mellom ord som bærere av mening og ord som klingende og lydlig materiale, mens den andre måten karakteriseres av en simultan bruk av ulike tekster på likt, altså at flere ord klinger

samtidig. Den tredje måten er en tilsiktet bruk av tekster som ikke kan sies å ha en komplett eller entydig semantisk mening (Osmond-Smith 1991:67). Kombinert med dette oppfattes de ulike setningsdelene, stavelser og fragmentene forskjellig fra en sammenheng og stemme til en annen, ofte med det resultat at vi opplever situasjonen som "feil" fra vår sedvanlige rasjonelle posisjon. Et eksempel er "gespenstsekvensen", som blir gjentatt i ulike variasjoner og i stemningslag vi ikke forventer ut fra teksten. For å unngå det nevnte preget av en "heller løs opphopning av ideer", lar Berio ord som ofte bare er delvis forståelige fremkalle en "aesthetic risk where intuitive sense may or may not emerge amongst the isolated images of a semantic non-sequitur", slik Osmond-Smith karakteriserer det (Osmond-Smith 1985:90).

I analysen ovenfor går det fram at teksten hele tiden er disponert ut fra forskjellige kriterier. For eksempel er teksten enkelte steder knapt gjenkjennelig ut fra diktet, andre ganger utvides fragmenteringsteknikken til fulle, mens den ytterst sjelden blir sunget og gjengitt direkte i sin helhet. Disse trekkene er felles for mange modernistiske verk, og noen av Berios komposisjoner kan betraktes som milepæler i så måte. Men hva oppnår Berio med sin disponering av teksten? Lytteren blir altså sittende igjen med en følelse av ambivalens med hensyn til det semantiske innholdet, noe særlig det fragmentariske preget og veven av stemmer som klinger samtidig bidrar til. Vektleggingen av bestemte ord i det brokete tekstlandskapet kan imidlertid understreke betydningsnivåene. I denne forbindelse uttalte komponisten selv i et intervju at han jobbet med ord for å finne ny mening i dem, både akustisk og musikalsk (Berio 1985:141). Gjennom disse prosessene gjenoppdaget han ordet – det blir stadig tydeligere at ordet kan ha en egenverdi uavhengig av konteksten.

Språkpolyfonien som oppstår ut fra bruken av fonetiske relasjoner kan både vekke og provosere på grunn av det uforståelige. Et viktig poeng i denne sammenhengen er derfor synet på språk og tekst generelt: Teksten fremstår her hovedsakelig som dikt, som diktet tekst, ikke nødvendigvis som språklig mening, men språklig materiale som utgangspunkt for en komposisjon. Grenselandet av betydningsnivåer oppstår ut fra semantiske trekk i teksten, men da ut fra hvordan disse hele tiden antar nye former og svinger ut og inn av forløpet. Noen steder nøyer Berio seg med tekst som et språklig materielt nivå, og dveler ikke ved det mer tradisjonelle holdepunktet som ligger i tekst som mening. En slik forståelse kan imidlertid ikke

utelukke det faktum at teksten alltid kan si oss noe mer enn det den gir uttrykk for gjennom sine tegn og bokstaver, eller at Berio aldri overser det semantiske. Samme hvor kompleks og oppstykket teksten er, består den av disse språktegnene som forteller om andre tegn, som i sin tur forteller oss om det som er. Dette bevegelige spillet gir liv til de mange betydningsnivåene som skaper verkets transformasjonsmekanismer, og ved å gå inn i disse mekanismene forstår vi kanskje hvordan verkets mening dannes. Osmond-Smith fremhever Berios arbeidsmetoder i denne sammenhengen og forteller at komponisten dukket ned i teksten med det mål å finne elementer i den, enten fonetiske eller semantiske, som kan brukes som strukturerende komponenter i seg selv, og at det strukturerende perspektivet er styrken i Berios vokalkomposisjoner (Osmond-Smith 1991:60). Den som er på utkikk etter struktur, kan gang på gang finne dette i lydene som til tider danner kjente mønstre. De mange dagligdagse situasjonene danner rammer og skaper kontekster. I de mest kaotiske partiene dominerer småord og enkeltstående stavelser, noe som resulterer i en språklig klangsfære kombinert med musikalsk klang der harmonikken trer klarere fram.

Som tidligere fastlått, er det ikke mulig å finne noen entydig semantisk mening i verket. Transformasjon og omdannelser av meningens elementer foregår på flere nivåer; særlig i forhold til disponering av teksten og språkets rolle i den. Et av nivåene for transformasjon av mening oppstår med utgangspunkt i hvilken kontekst og stemning teksten er plassert i – et tekstfragment kan virke helt malplassert i én situasjon før det i neste seksjon åpenbarer seg større linjer og sammenhenger, og det oppfattes som meningsfullt og ”riktig”. Osmond-Smith påpeker også dette: “[...] the mind, confronted with isolated images, begins to build hypothetical bridges between them [tekstfragmentene], generating new meanings quite unrelated to those that each fragment is to adopt in the ensuing narrative” (Osmond-Smith 1991:62). Men er meningen kontekstavhengig? Finnes den viktigste essensen av meningsdannelse i syntesen av musikken og tekstens betydning, altså i selve verket, eller i noe utenfor? Hvis vi kun fokuserer på det hverdagslige aspektet i *A-ronne*, oppfatter vi alltid noe som er kjent. Lyder vi hører og omgås med til daglig, kan ikke sies å gi den største mening utover seg selv. Men den som lytter på *A-ronne* må stadig stoppe opp i virvaret av disse lydene; de skiftende stemmevalørene, klangene og uttrykkene skaper stadig inntrykk som kombinert med tekstutdragene akkurat i øyeblikket gir en dypere mening. I neste



øyeblikk er dette inntrykket transformert til noe helt annet, vi kan ikke alltid gripe det som skapte en så klar og bevisst innsikt i det forrige sekundet, men slik var det altså der og da: I korte, skarpe øyeblikk har vi fått glimt av noe annet. Dette er lytterens viktigste oppgave; å finne sin egen vei i virvaret. Konteksten danner disse rammene, men spiller liten rolle i de avgjørende konklusjonene. I et essay om forholdet mellom språk og musikk i Berios *Sinfonia* beskriver professor Ståle Wikshåland disse mekanismene slik: ”Mening skapes og forgår, uten noe dypere feste enn våre egne forsøk på å skape og forstå på ny og på ny. Den inntreffer aldri utenfra som begivenhet, setter seg aldri gjennom under store epokale overskrifter” (Wikshåland 1992:141). For hver gjentatte lytting blir nye elementer avdekket, men det er opp til lytteren å avdekke dem. Ofte kan slike øyeblikk oppstå i de mest kaotiske partiene; her trer de små glimtene tydelig fram. I stedet for å snakke om en syntese av tekst og musikk, er det her snarere snakk om en fusjon av tekst og lyd. Dette er Berios musikk: Samspillet mellom teksten og musikken får mulighet til å si noe om det som ikke kan sies.

### **3.6: Transformasjon av mening i verket**

Tidligere har jeg påvist at lyden er en sentral komponent når det gjelder anvendelse og utnyttelse av tekst. Med dette tar Berio fatt i lyden og klangen som et meningsbærende element, eller rett og slett som *meningsfull*, en teknikk han tilegnet seg gjennom tidlige arbeider. En viktig essens i denne sammenhengen blir da skillet mellom lyd og mening i musikken, og spillet mellom mening og klang. Teksten og språket spiller en viktig rolle i forhold til klangen, og jeg har påpekt at Berio hele tiden balanserer på grensen av betydninger i det klanglige. Ofte kan dette bringe lytteren til noe som virker uklart og ugjennomtrengelig.

Roland Barthes vektlegger Freuds legende om språkets fødsel i et av sine essays: Freud forteller om sitt barnebarn som finner på en lek i morens fravær mens han venter på at hun skal komme tilbake (Barthes 1991a:249). Barnet kaster en trådsnelle over sengekanten og drar den opp igjen, om og om igjen, samtidig som han illustrerer dette med faste lyder: *o-o-o* og *Da* – slik barn gjør. I denne iscenesettelsen av at moren går og skal komme tilbake, lager barnet sin første symbolske lek samtidig som han skaper en

rytme. Barnet lytter etter lyder som kan fortelle om moren kommer og illustrerer hendelsen med sine lyder og sitt språk. I dette essayet, som betydde mye for Berio, kan vi støte mot kaosets og dermed verkets kjerne: Det ugjennomtrengelige og uforståelige kan bunne i en følelse vi ikke har erkjent siden vi som barn befant oss i en førspråklig situasjon. Det samme skjer i *A-ronne*, hvor Berio utkomponerer denne førspråklige situasjonen og tilstanden og lar lytteren trenge inn i dette – hvis han vil. Lytteren må selv ta del i situasjonene som oppstår underveis, og oppleve dette bevisst. Barthes påpeker med Freud og barnets inngang i den symbolske orden at barnet lærer språket – og at språket hviler i en klang og i en rytme. Alle deler minnet om en tidlig eksistens. Fra dette kan vi trekke klare paralleller til erfaringen av plutselig å oppdage et meningsfylt fragment; i denne prosessen oppdager vi hvordan mening skapes, går til grunne og skapes igjen – en sirkelbevegelse vi drar kjensel på: *in my end is my beginning*.

Ut fra en tese om at klangen kan oppleves som meningsbærende og som bærer av språket, pekes språket igjen ut som essensielt og kan tillegges to konnotasjoner: klingende og meningsbærende. Koplingen mellom disse kan lede til et nytt aspekt omkring transformasjon av mening i verket; det er ikke bare snakk om forholdet mellom språket og musikken, men vel så mye om *spenningsforholdet* mellom disse komponentene. Dette forholdet er ikke en tradisjonell tekst – musikkrelasjon. Osmond-Smith har også erkjent dette, men da med blikket rettet mot senere Berioverk: "It is the tension between them [musikk og tekst], rather than their apparent capacity for fusion, that provides the frame for his major theatrical works of the next two decades" (Osmond-Smith 1991:74). Disse observasjonene kan føre til to hovedlinjer for transformasjon av mening i verket: Den ene omhandler tekstens semantiske innhold som hele tiden endres i musikkens skiftende stemninger og valører, mens den andre retningen stiller spørsmålet om mening kan finnes i lyden og klangen. I den sistnevnte retningen får vi et meningsbegrep som er skilt bort fra det betydnings- og meningsfulle slik vi vanligvis forstår disse begrepene; den semantiske betydningen er tonet ned og tilslørt av klangen. En utelukkende vektlegging av at det meningsbærende finnes i selve klangen og relasjonene mellom de ulike lagene av mening, kan imidlertid medføre innvendinger. Professor Erling Gulbrandsen kommer med én i sin avhandling, og mener at de ulike elementenes betydninger alltid inngår i det bevegelige, tekstlige

spillet, hvor de gjensidig belyser hverandre, oppstår og forgår: ”Klangbruk som eventuelt meningsbærende middel kan bare påpekes i lokale kontraster, og gir ingen garantier mot betydningsglidninger og -endringer i andre sammenhenger” (Guldbrandsen 1997:345). Guldbrandsen drar denne konklusjonen etter en semantisk klangtolkning hvor han slår fast at det ikke finnes noe konsistent og entydig sammenfall mellom klanglig og semantisk symbolikk. Det kan riktignok virke utopisk å søke for å finne meningen i klangen, så i stedet for å karakterisere klangen som *meningsbærende*, kan *bærende* være mer dekkende: Som bærer av transformasjonsspillet og erfaringer av mening er klangen avgjørende, men det er ikke *i* den meningen dannes. Freuds legende viste at språket hviler i en klang og i en rytme, men det er i de hyppige semantiske stingene vi finner mening. Denne meningsdannelsen trekker linjer til våre egne liv ved hjelp av tekstens svingninger og betydningsdannelser ut og inn av forløpet. I den temporale veven består svingningene av følelserindringer og stemninger rotfestet i så vel uforståelige som forståelige ord – som springer ut og inn av språket samtidig som hele forløpet hviler i klangen og rytmen. Det er i dette grenselandet vi finner mekanismene som transformerer mening. Berio fastholder likevel tesen om at klangen i et ord har en egenverdi, og rokker ved tradisjonelle oppfatninger av mening med holdninger som lytteren må være oppmerksom på. Men han lar alltid det semantiske skinne igjennom som avgjørende holdepunkter. Slik kan *A-ronne* betraktes som forlengelse av en tradisjonell oppfatning av mening. Den spontane virkeligheten som møter lytteren i verket er grunn god nok til å sette spillet i gang – på betydningenes grense.

### **[3.7:] Et subjektivt intermezzo:**

#### ***Min slutt er min begynnelse og min begynnelse er min slutt***

*A-ronne er et fascinerende mesterverk å utforske i dybden. Mekanismene som settes i sving i spenningsfeltet mellom klang, mening, ulike betydningsnivåer, fragmentering, språk, musikk og tekst kan synes endeløse og bidrar til at en distanse til musikken er umulig. Siden musikalsk mening handler om en interaksjon mellom lytteren, subjektet, og musikken, tillater jeg nå meg selv som lytter og analytiker å være subjektiv i en kort oppsummering av mine inntrykk av det mangfoldige verket. Det er nemlig stadig nye ting som griper meg når jeg hører på det, noe som resulterer i at jeg ikke har kommet til bunns i mekanismene som transformerer mening i så måte – selv om jeg føler at jeg kan det ut og inn. I forlengelsen av denne erkjennelsen, er det likevel noen momenter som peker seg ut. Ett slikt moment er synet på selve meningsbegrepet. De semantiske konstellasjonene som bidrar til å skille mellom lyd og mening, mening og klang bidrar til at meningsbegrepet må utvides til også å innbefatte det meningsløse og det som bidrar til å smadre en eventuell mening – en posisjon som kan virke paradoksal. I kapittel to var jeg inne på den samme problematikken ved å vise til hendelsen med vuggesangen fra George Eliots roman Daniel Deronda. Konklusjonen ble da at det som kan mangle verbal og semantisk mening, det meningsløse, faktisk også kan anta en meningsfull form. Men i dette tilfellet dannes det meningsfulle på det mer emosjonelle planet og beveger seg utenfor akkurat semantikkens grenser for å danne betydningsfulle øyeblikk og uttrykke en realitet. I A-ronne er det annerledes: Semantikken tilhører språket, og det er språket, som klingende og meningsbærende, samt dets samspill med musikken og de emosjoner den framkaller, som skaper både det meningsløse og det meningsfulle her.*

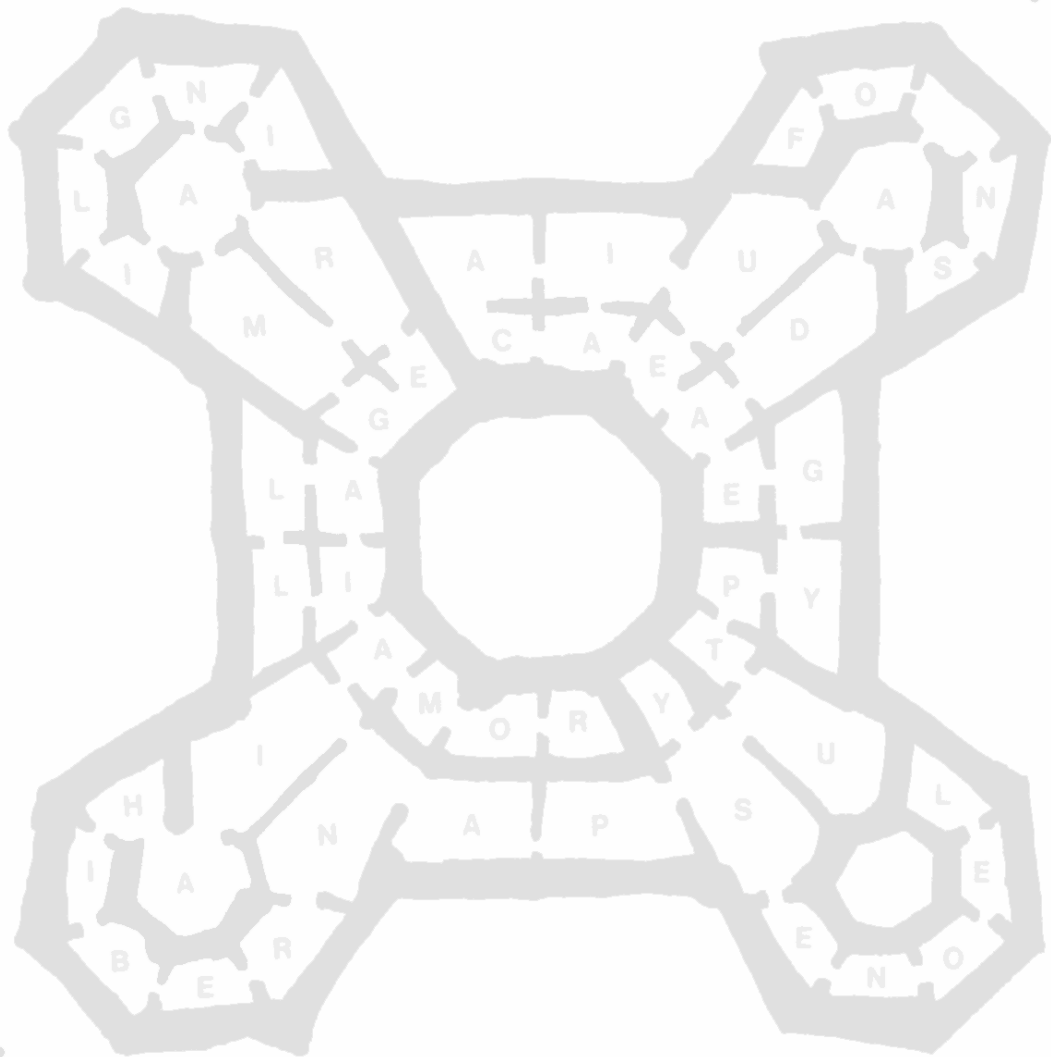
*Allerede på dette punktet i denne lille oppsummeringen melder et nytt og viktig moment seg: Tidlig skinner det i gjennom hvordan Berios komposisjon ikke lar seg presse inn i et på forhånd gitt system. Slik kan verket knyttes an til Morgans teser og til Barthes' sitat fra kapittel 2, og vise at verket konstituerer sitt eget system ut fra hvordan teksten er disponert og anvendes i musikken.*

*Et tredje moment jeg stadig blir kastet tilbake til, er det umiddelbare i Berios uttrykk – det som vanskelig lar seg beskrive og utlegge i ord, fordi musikk ikke alltid*

skal eller kan reduseres til ord. Men det er nå en gang min oppgave å prøve: I dette bildet vil jeg i første omgang legge vekt på de humoristiske krumspringenes kombinasjon med mer nedtonede musikalske partier; mye av verkets styrke ligger i den komiske, intense useriøsiteten. I neste øyeblikk kan det vakre og skjøre være mest gripende. Hver gang jeg har identifisert en spesiell stemning og ønsker å holde litt på den, blir jeg avbrutt av en ny stemning og situasjon. Når jeg som lytter blir stilt tett på disse flyktige mekanismene, oppleves ikke verket og selve lytteprosessen som intellektualisert, men som et sanselig spill. Verket og dets mekanismer kan absolutt synes intrikate, og det ønsker jeg ikke å legge skjul på. Likevel vil jeg uten forbehold trekke fram det umiddelbare i mitt inntrykk av verket, det som slår meg der og da. Dette er en posisjon som kan plassere det å skulle finne meningens spill i skyggen. Men noe løper parallelt med dette umiddelbare, noe som sitter litt lenger inne. Jeg har påpekt at Sanguinetis dikt mangler en handling, men er rikt på innhold som betydningsnivåenes svingninger setter oss som lyttere på sporet av. Tekstens semantiske brokker henter meg stadig inn igjen. Slik kan meningsbegrepet utvides ytterligere i denne diskursen, ved å også innbefatte det å gi disse prosessene et innhold. På denne måten kan verkets dybde nås. Selv om jeg aldri kommer til bunns i det på grunn av dets eiendommelige uforståelighet, er det her mekanismene i meningens transformasjonsspill finnes. Jeg tror det er av vesentlig betydning at vi våger å problematisere meningsbegrepet, og Berio gir et hint om hvor meningen befinner seg. Ved å kombinere verkets klang og dens virkning på lytteren med dagligdagse situasjoner, gjengir han virkeligheten. I dette spennet åpenbares musikkens kanskje største kraft: Dens evne til å trenge inn i det hverdagslige livet og avdekke nye, grensesprengende og labyrintiske erfaringer. Derfor er det viktig å gå inn i de meningsproduserende mekanismene for å følge verkets kontinuerlige transformasjonsspill, noe vi skal ha i bakhodet når vi nå begir oss over på presentasjonen av Berios verk *Laborintus II*, hvor et helt annet univers skapes.

ii

e



iv

2

## Kapittel 4: *Laborintus II*

Time present and time past  
Are both perhaps present in time  
future,  
And time future contained in time  
past.  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable.  
What might have been is an  
abstraction  
Remaining a perpetual possibility  
Only in a world of speculation.  
What might have been and what  
has been  
Point to one end, which is always  
present.  
(Eliot 2000:3).

### 4.1: Fortid, nåtid og fremtid

Utdraget fra T. S. Eliots dikt *Burnt Norton* ovenfor kan stå som en oppsummering over tematikken i *A-ronne*. Men det kan like fullt fungere som innledning til *Laborintus II*; ikke bare fordi Eliots tekster anvendes i begge verkene, men fordi det gåtefulle spenningsfeltet som ligger i koblingen mellom fortid, nåtid og fremtid er et tema som synes å ha opptatt Berio i flere av hans mest spilte verk. Tidsaspektet er synlig på flere nivåer i *Laborintus II*, hvor en sammenblanding mellom nåtid og historien er enda tydeligere. Igjen samarbeidet Berio nært med dikteren Sanguineti, men med en viktig forskjell fra arbeidsprosessen med *A-ronne*: i *Laborintus II* valgte Berio å tonesette en allerede eksisterende tekst fra dikteren, i stedet for at de to kunstnerne utarbeidet den i fellesskap. Verket er komponert for tre kontrasterende lag av vokalister: tre kvinnestemmer, et kor bestående av åtte skuespillere og en resitatør, og dessuten lydbånd og et lite orkester med 17 instrumentalister. På innspillingen jeg forholder meg mest til, dirigerer Berio selv dette sammensatte ensemblet mens Sanguineti leser sin egen tekst. Verket ble til mellom 1963 og 1965 som et manifest ved markeringen av 700-årsjubileet for Dantes fødsel. Én nyanse av tidsaspektet vises her ved at tekstene er hentet fra ulike historiske epoker; både Dantes *Vita nuova*, en passasje om musikk fra *Il convivio* og de ni første ”Canto” fra *Inferno* er representert, i tillegg til at andre middelaldertekster og utdrag fra Bibelen kombineres med moderne fragmenter av T. S. Eliot, Ezra Pound og Sanguineti selv – inspirert av Dante. Sammen utgjør disse

bestanddelene Sanguinetis dikt. Denne filologiske kollasjen med polylingvistiske tekster blir i det klingende verket både sunget, talt, hvisket og ropt i ulike språkdrakter som italiensk, latin, engelsk og fransk. Diktet stammer fra en samling som ble utgitt i 1956 og bærer samme navn som verket. I tillegg inneholder tekstmaterialet til diktet som brukes i komposisjonen såkalte katalogsekvenser bestående av oppramsede og frittstående fraser eller ord. Ved å anvende et slikt tekstmateriale blir diktet isolert sett like arkaisk som moderne, et element Berio viderefører i sin komposisjon.

*Laborintus II* er et komplekst verk. En mulig forforståelse til det nevnes i cd-coverets verkinntroduksjon. Her understrekes det blant annet at Berio aldri tillater seg selv å bli fanget i en kalkulerende intellektualisme:

Thanks to a progressive development, both spontaneous and cautious, intuitive and lucid, of his expressive means, Berio has, in the opinion of Henri Pousseur, explored and opened up original and important fields which had long been forgotten in Western culture but which have become indispensable to it (Berio 2000:4).<sup>5</sup>

Pousseur har også trukket frem et viktig felt hvor Berio var banebrytende; nemlig innenfor utviklingen av det å skrive for stemmen: “the domain of a *verbal expression* – which is also infrasegmentic: immediately emotive or descriptive in the manner of onomatopoeia – with which the music is directly concerned, and on the *breathing* on which it is founded” (Berio 2000:4). Her kommer paralleller til *A-ronne* til syne. Også tematisk blir slike paralleller avdekket, fordi begge diktene kan tillegges flere tema på et semantisk plan. Tidsaspektet er allerede nevnt. På overflaten får vi presentert et tydelig spark til kapitalismen og tilstanden til det moderne samfunnet i *Laborintus II*, noe Sanguineti selv i følge Dressen fokuserte på: ”Um zusammenzufassen: indem ich die Normalität der ästhetischen, bürgerlichen Sprachform zurückweise, weise ich die Normalität der bürgerlichen Ideologie zurück, d. h. ihren Anspruch sich als Norm für die Interpretation des Wirklichen einzusetzen” (Dressen 1982:129). Men det som stadig skinner i gjennom både tekstlig, musikalsk og tematisk, er en atmosfære preget av kaos dannet rundt elementer som omhandler klassiske tema som kjærlighet og død. Kompleksiteten i diktet er første bidragsyter til denne generelle stemningen: på lignende vis, men ikke i så stor grad som i *A-ronne*, består diktet av fragmenter som til sammen konstituerer tematikken. Mens det fragmentariske preget i *A-ronne* dannes ved at

---

<sup>5</sup> Sitatene hentet fra cd-coveret til *Laborintus II* har ingen oppgitt forfatter. Jeg refererer derfor til komponisten og verket som kilde, og bruker årstallet for innspillingen av verket som på de andre kildene. Se ”øvrige kilder” etter litteraturlista bakerst i oppgaven.



vokaler og lyder skilles ut fra sammenhengen og står alene i den musikalske veven, og ved kombinasjon av korte, ulike bestanddeler som kan synes vilkårlig og usammenhengende ved første øyekast eller førstegangslytting, blir flere fullstendige setninger presentert i *Laborintus II*. Slik kan et semantisk innhold trekkes ut av språket i større grad. Særlig i resitatørens partier er dette slående; fortelleren sørger for en fremdrift på det semantiske plan ved å resitere hele setninger og beskrive hendelser så lytteren kan få følelsen av et handlingsforløp som spinnes rundt en persons – eller kanskje et helt samfunns – opplevelse av sammenbrudd og kaos. Men er det mulig å finne et slektskap mellom fragmentene og å trekke ut noe mer fra dette kaoset? Kan kaoset tolkes mot noe meningsfylt? Omfangsrrike spørsmål som dette skal sparke i gang utforskningen av verket i tråd med innfallsvinklene som ble behandlet i kapittel to.

#### **4.2: Tekst som tekst**

I en avhandling om *Laborintus II* og Pierre Boulez' verk *Pli selon pli* påpeker Peter Stacey at hvert tekstfragment har sin egen kontekstuelle betydning og relevans og sin egen assosiative kropp som består av annen litteratur (Stacey 1989:204). Derfor velger han å behandle tekstens fragmenter der de opptrer i partituret sammen med musikken i sin analyse av sammenhengen mellom teksten og musikken (ibid). Som ledd i en helhetlig forståelse av verket, mener jeg likevel at det kan være hensiktsmessig å betrakte diktet som enkeltstående først, uavhengig av dets funksjon i verket og partituret, i og med at det kan leses som en sammenhengende tekst og på et vis betraktes som grunnlaget for komposisjonen fordi Berio i dette tilfellet valgte å tonesette en allerede eksisterende tekst. Dette særlig fordi teksten, både semantisk og rent språklig, lett forsvinner og stykkes opp i den musikalske helheten. Uten noe systematisk mønster valgte nemlig Berio å stokke om på Sanguinetis originale tekst. Derfor bør lytteren kjenne teksten gjennom lesning for å gripe både dens egentlige innhold og den temporale klangen som oppstår i musikken. Teksten i verket er viktig nettopp *som tekst*, her ser jeg da bort fra Barthes' forståelse av begrepet som betydningsproduserende. Jeg velger derfor å bruke betydelig plass på en gjennomgang av teksten og la den opptre uavhengig av musikken først, som en selvstendig disiplin, for så å se hvordan de to

bestanddelene tekst og musikk sammenføres i verket. Etter en beskrivelse av diktets innhold og tematikk, vil jeg altså studere presentasjonen og bruken av diktet i *Laborintus II* sammen med en mer inngående, deskriptiv analyse slik som i gjennomgangen av *A-ronne*.

Sanguinetis dikt *Laborintus II* består vekselvis at korte, oppstykkede sekvenser, lengre sammenhengende deler og oppramsede ”kataloger”. Sekvensene inneholder klart atskilte fragmenter så leseren kan oppfatte hvilke opprinnelige tekster de ulike delene er hentet fra. Som i *A-ronne* skilles fragmentene av kolon. Leseren blir først konfrontert med et utdrag fra Dantes *Vita nuova* som beskriver begynnelsen på et nytt liv:<sup>6</sup> ”in quella parte: in quella parte de la mia memoria in quella parte del libro: in quella parte del libro de la mia memoria: *incipit vita nova*”.<sup>7</sup> Denne første sekvensen introduserer også en mystisk skikkelse der bare refereres til som ”hun”: ”e apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno”.<sup>8</sup> I og med at denne skikkelsen introduseres i samme strofe som det nye livet, kan vi forstå henne som en personifisering av dette, men med sin rolige og rene entré kan hun i tillegg assosieres med døden. I *Vita nuova* representerer hun imidlertid mest sannsynlig kjærligheten som Dantes symbolske skikkelse Beatrice. Tolkningen avhenger av leserens forståelseshorisont. Teksten som følger består av halvt forståelige, bibelalluderende tekster fra middelalderen som danner en stor kontrast til det foregående. Bibelske navn og steder nevnes, uten at det kan plasseres i en umiddelbar sammenheng med Dantes tekst. Den tredje sekvensen kan imidlertid relateres direkte til Dantes originaltekst: Vi drar kjensel på det innledende tekstfragmentet fra *A-ronne*, et utdrag som også har blitt stående som et av de mest kjente fra *Vita nuova* og en konkret referanse til dette verket: ”e nel mezzo” – and in the middle. Midtdelen synes her å være midt i et menneskes liv, og personen det er snakk om befinner seg i en mørk skog hvor han blir jaget av en ulv når han prøver å rømme fra dette stedet – følelsen av å ha gått seg vill er dominerende sammen med tapet av mål og mening. Til tross for at personen befinner seg i den mørke skogen, får leseren ingen hentydning til et spesifikt sted, snarere skinner det klart i

---

<sup>6</sup> Jeg refererer i det følgende til tekstutdrag fra Sanguinetis dikt. Oversettelsene er hentet fra Staceys avhandling; s. 165-203. Når jeg har gjengitt et sitat på sitt originalspråk slik det opptrer i teksten én gang, gjentar jeg det neste gang i den engelske oversettelsen for å gjøre lesingen mer oversiktlig.

<sup>7</sup> In that part, in that part of my memory, in that part of the book, in that part of the book of my memory *incipit vita nova*.

<sup>8</sup> She appeared in noble colours, modest, pure, and sanguine.

gjennom at dette er et mellomstadium preget av fortvilet panikk og angst. Der er ingen rømningsvei – bare inngangen til inferno, helvetet, fragmentarisk illustrert i et kjent utdrag fra Dantes *Inferno*. Skildringen av undergang består her kun av kaotiske fragmenter, men hele sammenhengen kan bidra til å skape et slikt bilde. Etter å ha entret infernoet, beskriver Sanguineti ulike visjoner gjennom forskjellige tekstutdrag; blant annet en påkallelse av døden ved en bokstavelig lesning av sekvensen: ”Dolcissima Morte, vieni a me: io porto già tuo colore”,<sup>9</sup> men også flere visjoner omkring kjærligheten og den mystiske Beatrice fra *Vita Nuova*. I sin systematiske gjennomgang av verket, har Stacey en oversikt over de ulike måtene kjærligheten opptrer på (Stacey 1989:208): Han finner steder i teksten hvor kjærligheten kommer til syne gjennom øynene, kjærligheten forårsaker sykdom, lidelse og nesten død, kjærligheten gjør den elskende gal og gir ham hallusinasjoner (ibid). I tillegg blir kjærligheten personifisert gjennom Beatrice. I og med at teksten består av sammensatte deler, blir én tematikk stadig infiltrert av en annen; når det snakkes om kjærligheten, vender hint om infernoet tilbake i neste vending. Stacey tolker dette som en påminnelse om at ”the subject has not shifted and that this love affair is taking place within the ”historical soul” and in the labyrinth of the subconscious” (Stacey 1989:209). Slik ekspanderer tematikken og dras utover akkurat de elementene som presenteres eksplisitt, og vi skjønner at det handler om et helt samfunn; stykket kan forstås som et sammenbrudd, både personlig og til hele dette samfunnet, også i underbevisstheten. Stacey påpeker videre at frasene fra Eliots *East Coker* fra samlingen *Four Quartets* bidrar til å bære tekstene fra middelalderen til en moderne kontekst (Stacey 1989:207). Dette fordi Eliot bevisst synes å parafasere Dantes tekster og hans tematikk omkring tiden, noe de følgende avsnittene muligens vil vise.

Infiltreringen av ulike emner bidrar til å skape kaos. Dette foregår i det tekstlige materialet og assosiasjonenes spill allerede før musikken og tekstens opptreden i den har bidratt til å gjøre forvirringen komplett. Den oppramsede sekvensen som følger, katalogen, kan bidra til dette ved å synes uforståelig i sammenhengen. Her presenteres religiøse navn og elementer som likevel kan sette de ulike temaene i perspektiv: Adams synd kan av noen settes i sammenheng med hele menneskehetens synd og forfall, mens andre kan betrakte hans historie som en allegori til kjærlighetshistorien slik den

---

<sup>9</sup> Sweet, oh sweet death, come unto me, I already wear your colours.

beskrives i *Vita Nuova* og betone denne vinklingen. De påfølgende katalogiske elementene inneholder en oppramsing av tilsynelatende vilkårlig sammensatte setningsdeler som mer enn antyder en ambivalens i det semantiske innholdet. Ett element kan imidlertid trekkes ut av denne oppramsingen, nemlig tidsaspektet i en av sine avskygninger: Ved første øyekast på katalogteksten ser vi årstall; både ”dal 1265 al 1321” – årstallene for Dantes fødsel og død – og 1965 er nevnt, året da hele komposisjonen var ferdig. Videre bindes de oppramsede ordene ofte sammen med ”til og fra”, noe som knytter elementene til bevegelse både i tid og rom. Kritikk av det materialistiske samfunnet skinner også klart i gjennom; [...] a la nostra vita alla rendita dei 4 %”<sup>10</sup> – eller enda klarere uttalt som i dette sitatet: ”la nostra vita alla rendita”.<sup>11</sup> Detaljrikdommen i oppramsingen skaper et forvirrende helhetsinntrykk i denne delen, noe som igjen kan rette oppmerksomheten mot manges oppfatning av dagens samfunn og den moderne virkeligheten. Også før Berio har satt teksten i spill, framstår teksten her som kaotisk og uten noen nøkkel til forståelse. Igjen er det opp til leseren å finne sin egen løsning, og det kan være lett å gripe tak i enkelte bestanddeler vi drar kjensel på, oppramsede ord som ”bibliotek, den Russiske revolusjon, Trojanske hester, sjøelefant, lever, kjøleskap...”, for å finne hint om noe meningsfullt. Men det er ikke nødvendigvis slik at det er mulig å trekke ut noe forståelig fra disse katalogene. Det som er sikkert, er at de bringer leseren tilbake i historien ved hjelp av de gamle tekstene. Samtidig forteller disse tekstene noe vesentlig om vår egen tid, både i seg selv og ved å speiles gjennom moderne poeter, slik utdraget fra Eliots dikt viste innledningsvis. Katalogdelen avsluttes som en kjærlighetserklæring og som et apropos til tidsaspektet: ”ho inventato il rame e la polvere: ho liberato la lettera ”r” e la lettera ”c” [...] ho detto: vediamo insieme il passato, il futuro”.<sup>12</sup> Som et brudd med den oppramsende karakteren følger så en kort, sammenhengende sekvens med høy grad av semantisk oppfattbare trekk. Her settes naturens egenskaper opp mot det materielle, illustrert ved betegnelsen *usura* (jf. engelsk *usury*), og to separate veivalg skisseres som absolutte motsetninger. Begrepet *usura* vektlegges med stor tyngde i teksten; leseren kan ikke unngå å legge merke til den nærmest påtrengende bruken av det negative begrepet.

---

<sup>10</sup> From the darkness which ever surrounds our lives to the 4 % profit.

<sup>11</sup> Our life is immersed to the profit.

<sup>12</sup> For you I invented copper and dust: I freed the letter ”r” and the letter ”c” from a chain gang [...] I said: let’s look together at the past and the future.

Måten veivalgene skisseres på kan virke nærmest banal idet naturen og det naturlige tillegges utelukkende positive og nærmest overjordiske egenskaper; ”da queste due convene prender sua vita ed avanzar la gente”,<sup>13</sup> mens ”l’usuriere altra via tiene: per se natura e per la sua seguace dispregia.”<sup>14</sup> Kontrasten mellom den materialistiske synden og naturen tydeliggjøres ytterligere i et fragment fra Ezra Pounds *Canto XLV*: ”With usura hath no man a house of good stone, with usura hath no man a painted paradise on his church wall”. Parallelt med at paradiset settes opp mot helvetet, forstår vi at synden det er snakk om henviser til kapitalismen og at den symboliserer det onde her. Uten noen markert overgang følger så en sekvens som innledes med det velkjente ”nel mezzo”. Utdraget fra *Vita nuova* gjentas stadig som for å markere både det tekstlige opphavet samt et viktig tematisk holdepunkt: vi befinner oss stadig i midtdelen, og i Dantes verk er denne posisjonen og tilstanden både skremmende og kaotisk. Sekvensen som følger er hentet fra *Inferno* og intensiverer denne atmosfæren ved å skape en dyster stemning hvor tårer og blod blandes med synet av kvinneansikter. Etter diverse groteske helvetesskildringer kulminerer sekvensen i den berømte og håpløse inskripsjonen ”Lasciate ogni speranza”,<sup>15</sup> etterfulgt av en påminnelse om at ikke en gang gull kan få de syndige sjelene til å hvile. Setningene ”nel mezzo” og ”Lasciate ogni speranza” vil vekke en stor gjenkjennelse hos mange lesere av de klassiske tekstene. For de leserne og lytterne som ikke har slike referanser, vil disse ordene likevel bli stående som sterke, noe musikken senere vil bekrefte.

Den andre katalogen introduseres på samme måte som den første og virker tilsynelatende identisk med sine lange oppramsinger. Men her skinner tematikken tydeligere i gjennom i form av kontraster og motsetninger mellom synden – *usura* – og det andre, det gode. Kontraster er i det hele tatt gjentatte og markerte virkemidler i diktet. Igjen synes fragmentene uforståelige; her nevnes ulike byer, steder og spesifikke adresser som mest sannsynlig knyttes til dikterens og komponistens liv. Den leseren som legger godviljen til, kan likevel knytte fragmentene til tematikken omkring tidsaspektet og det moderne, kapitalistiske samfunnet, og han vil registrere at alle de oppramsede bestanddelene har denne egenskapen: ”che mi combina in un’ epoca

---

<sup>13</sup> And thus one finds life and the true way.

<sup>14</sup> The usurer takes another path. He despises nature.

<sup>15</sup> Abandon all hope.

indirizzando i sensi”.<sup>16</sup> Her finnes klare erotiske undertoner som uttrykkes både eksplisitt og metaforisk før det hele tones ned i ordet ”silenzio” som både kontrast og overgang til nok en sammenhengende sekvens som roer katalogenes kaotiske mylder ned. Denne påfølgende sekvensen kan betraktes som en hyllest til musikken, dens forhold til ord og språk og hvordan musikken treffer oss. Mange vil nok karakterisere denne enkle delen som banal i sin naive språkdrakt og med resonnementer som det følgende:

*la Musica è tutta relativa  
comme si vede ne le parole armonizzate e nei canti:*

*Tanto più dolce armonia risulta  
quanto più la relazione è bella:  
Perché massimamente in essa s'intende:*

*Music is all relative  
as can be seen in harmonized words and  
songs:*

*The sweeter the harmony,  
the more beautiful relations:  
for more is to be heard in them:*

Stacey påstår at denne sekvensen “fits rather neatly into the context of a musico-poetic work celebrating Dante” (Stacey 1989:212), samtidig som han finner sekvensen nyttig rent innholdsmessig ut fra dens hyllest til musikkens kraft og betydning: ”While the sinner will enjoy neither nature nor art, the righteous will benefit from them” (ibid). På samme måte som naturen, blir musikken betraktet som en motpol til det helvetet og *usura* representerer. Sekvensen kan imidlertid oppleves som paradoksal i og med at den opptrer i en Beriokomposisjon hvor det harmoniske av mange ikke vil bli karakterisert som utelukkende ”sweet”.

Fokus endres altså fra den infernalske dommedagsstemningen i helvetet til sekvensen om musikkens overbevisende kraft. Etter denne endringen fortsetter den lyse stemningen med en introduksjon av sovende barn. Reisen til et psykologisk inferno ender ved livets begynnelse – det første som slår leseren er nok at barna representerer håp, en idyll som tilsynelatende varer til diktets slutt; de sover og drømmer – *nå*: ”i bambini – dormendo – adesso”.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Combines me in an epoch, directing the senses.

<sup>17</sup> The children – sleeping – now.

### 4.3: Labyrinten

Sanguinetis dikt er altså komplekst. Det er også diktets tittel som Berio valgte å anvende i sitt verk: Ved første øyekast funderer man nødvendigvis ikke noe videre over tittelen, fordi det er naturlig å tenke at "Laborintus" viser til en labyrint ut fra verkets tematikk og den villedende anvendelsen av teksten. Men verken på latin eller italiensk har termen "labyrint" en slik stavemåte; på italiensk er termen "labirinto" og på latin "labyrinthus".<sup>18</sup> Stammen av ordet som brukes i tittelen, "labor", viser trolig til det latinske ordet "labor" som oversettes til engelsk med "to glide, slide, flow, slip, fall down, fall away, industry, work, capacity for work etc". Med dette ordspillet kommer et tematisk lag i diktet til syne, i og med at penger og arbeid er sentrale i begrepet om *usura* og at fallet eller det å gli kan vise til undergangen, helvetet eller den psykiske ustabiliteten som beskrives. Denne tematikken er tilbakevendende i flere av komponistens verk, blant annet i det mektige *Coro*. Likevel speiler nok tittelen og ordspillet en *omskrivning* av ordet "labyrint". Berio fikk selv spørsmålet om han ville karakterisere verket som en "musiksprachlichen Labyrinth" og svarte et ubetinget ja på dette ved blant annet å vise til at det finnes en labyrint i verkets tekst: "[...] denn dieser [teksten] schlägt viele verschiedene Richtungen an, und diese kontinuierlich präsenten Themen von Liebe, Tod und Geld, die grundlegenden Danteschen Themen, werden entwickelt und miteinander kombiniert" (Fuhrmann 1991:28). Denne dobbeltheten bør man ha i minnet ved persepsjonen av verket.

Før jeg viser hvordan den labyrintiske teksten opptrer i musikken, vil jeg kort oppsummere diktets preg samt noen av dikterens virkemidler: Det første som slår leseren er muligens de hyppige stemningsskiftene: I det ene øyeblikket dominerer en håpløs stemning som vi kjenner igjen fra den klassiske litteraturen som er brukt i teksten, mens andre ganger er en romantisk idyll framtrædende. Videre er ikke temaene infiltrerte i hverandre i så høy grad som i *A-ronne*, og den rent innholdsmessige sammenhengen mellom tekstutdragene er stor. Samtidig drar den tekstlige kollasjen det tematiske og betydningsmessige innholdet i forskjellige retninger. Hva er det som skaper denne ambivalensen på det semantiske planet? Tekstutdragene er røsket ut av sin opprinnelige kontekst, noe som bidrar til at den som kjenner de opprinnelige tekstene,

---

<sup>18</sup> I dette avsnittet viser jeg til University of Notre Dames oversettelsessider på internett, "Latin Word Lookup". URL: [www.archives.nd.edu/cgi-bin/lookup.pl](http://www.archives.nd.edu/cgi-bin/lookup.pl)

drar denne forståelsen med seg når han leser teksten i en ny sammenheng. Slik dannes rom for utallige tolkninger, og de subjektive assosiasjonene som aktiviseres hos leseren må kunne vektlegges til fordel for en objektiv konsensus. Dette gjelder også for min lesning av det musikalske verket. Måten tekstene er satt sammen på, er den største kilden til ambivalens, uforståelighet, tvetydighet og kaos; det hele synes å bli kokt ned til en tilsynelatende vilkårlig ansamling med *ord*. Tekstmaterialet til *Laborintus II* består både av poesi og prosa, med en klar hovedvekt på det poetiske. Her er gjentakelse et virkemiddel som skaper spenning og forventning samtidig som det betoner og har en understrekende effekt. Ordet *usura* blir for eksempel gjentatt flere ganger som for å understreke et tematisk holdepunkt. I veven av oppstyking og assimilering av tekstene er de i siste instans musikalisert på en måte som visker bort alle sjangerbestemmelser, kanskje også før Berios håndtering av teksten. Stacey har imidlertid gjort et forsøk på å kategorisere tekstene ved å dele dem i tre deler ut fra deres form; sammenhengende, usammenhengende tekster og tekster som har en oppramsende karakter (Stacey 1989:216). Han anvender så denne inndelingen som utgangspunkt i sin analyse av verket. Utformingen av en slik inndeling krever ikke et svært trent øye – vi har allerede sett at teksten har slike bestanddeler – og bidrar nok ikke heller til en helhetlig forståelse av hvordan teksten er disponert i og med at den opptrer i så mange valører. Jeg velger derfor å se bort fra en slik kategorisering i det videre arbeidet, men vil gripe fatt i et annet vesentlig poeng med hensyn til tekstens rolle og innhold som Stacey peker på. I de oppramsede katalogdelene ser vi igjen tendenser mot musikalisering av teksten:

*dalla biblioteca al babuino  
dal cianuro di potassio alla cronaca cittadina:  
dalla cresima alla corte dei conti:  
dal fregato al frigorifero:  
dal francobollo al formaggio:*

Tidligere har jeg påpekt at katalogsekvensene er de vanskeligste delene å finne mening i. Men her oppstår en situasjon som krever en utvidelse av meningsbegrepet fordi språket strekker seg utover akkurat semantisk mening; i dette ordkaoset bindes ordene sammen ut fra deres lydlikhet, assonans og struktur i stedet for logiske og betydningsmessige sammenhenger: "The words in each "from...to" comparison tend to have a similar syllable count and have several letters or sounds in common" (Stacey 1989:223). Denne formen for assonans og allitterasjon bidrar til helhet og sammenheng



i kaoset på en annen måte enn det tekstens semantikk kan belyse. Slik utfyller fonetisk materiale flere roller samtidig som en oppstykket syntaks kan bidra til nedtoning av semantikken. Spørsmålet er stadig om en slik posisjon opprettholdes når Berio kombinerer disse språklige aspektene med sin musikk.

Hittil har søkelyset vært på tekstens innhold og stemning samt dens virkemidler og formelle trekk. Som vi har sett, blir den gjengitt i ulike tonefall og med forskjellig karakter selv i det skrevne materialet. Vi skal nå vende oppmerksomheten mot musikken og være lyttere så vel som lesere og observere hvordan Berio lar språket utfolde seg i spenningen mellom språkets mening og dets klanger. Når teksten og musikken opptrer sammen, vil vi oppdage at de ulike valørene videreføres i det klingende bildet på minst to parallelle framgangsmåter: For det første blir tekstens ulike bestanddeler ivaretatt av spesifikke grupper innad i ensemblet. Samtidig blir hvert enkelt ord tillagt flere konnotasjoner utover det rent betydningsmessige, nettopp som klangbærende og del av en helhetlig klangstruktur slik at ordenes leksikalske betydning tilsløres. Ved at resitatøren, koret og kvinnestemmene tildeles hver sine roller på denne måten, og at disse opptrer med en viss systematikk i verket, fungerer dette som et bidrag til tenkning omkring formdannelse og struktur, fordi det bidrar til å skape kontinuitet og sammenheng mellom de ulike delene. På en annen side demonstrerer disse rollene en svingning mellom semantisk oppfattbare trekk representert ved resitatørens talte tekst, og klangblokker med mindre eller ingen semantisk betydning som både koret og de tre kvinnestemmene ofte presenterer med sine fragmenter. Resitatøren har til sammen ni sammenhengende partier med Dante-tekster som driver historien om sammenbruddet og helvetet videre og berører de ulike temaene, mens de to øvrige gruppene får kommenterende roller ved hjelp av assosiasjoner som både kan betraktes i sammenheng med resitatørens tekst og virke uavhengig av denne. Med dette skapes pendelsvingninger på minst to nivåer; både ut og inn av det semantiske forløpet og mellom talt tekst og rene musikalske partier med fikserte tonehøyder og en distinkt rytmikk kombinert med instrumentenes klang og klangflater. Det komplekse spillet som da oppstår er hovedanliggende for analysen nedenfor. Mot midten av verket får lytteren enda en bestanddel å forholde seg til, i det lydbåndet spilles og tvinger pendelen mer i retning av klang. Men denne klangen blandes med stemmenes lyder, og Dressen forstår lydbåndet som en beholder for de andre klanglige og språklig-semantiske bestanddelene

(Dressen 1982:137). Som resultat av en bevisst mikrofonbruk domineres lydbildet av effekter og lyder i dette forhåndsinnpilate partiet som kombineres med akustisk lyd.

Hvordan er så det tekstlige materialet disponert i verket? Og hvordan reflekterer og belyser teksten og musikken hverandre? I det følgende skal jeg foreta en lineær, kronologisk gjennomgang av verket med vekt på disse innledende spørsmålene og tekstens tematikk i Berios store labyrint. På lik linje med *A-ronne* har *Laborintus II* heller ingen satsinndeling eller andre strukturerende elementer som kan bidra til formtenkning. For å strukturere analysen av verket, har jeg valgt å dele det inn i åtte tablåer. En slik inndeling korresponderer med flere elementer i verket: hvert tablå representerer ulike modi med hensyn til tematikkens kjernepunkter som kjærlighet, død, kapitalisme, håp, undergang, helvete, paradiset, tid eller evighet. Tablåenes stemning og rent tekniske aspekter som tempo, stil og musikalsk ide legitimerer også denne inndelingen. Stemningen settes i tablåenes intro, men kan utvikles og endres etter hvert ved at den musikalske ideen bearbeides og temaene infiltreres i hverandre slik gjennomgangen av teksten demonstrerte. Berios anvisninger på partiturets første side forsvarer en slik inndeling i tablåer. Her legger han visse føringer for hvordan verket skal fremføres, men disse forslagene er mange og utøverne står relativt fritt – kimen til ambivalens finnes allerede her i Berios hentydninger til interpretasjon. For eksempel har verket ofte blitt fremført som et scenisk verk med slike tablåer, da i visuell forstand, ut fra komponistens råd: ”Laborintus II may be presented as a theatrical event, a narrative, an allegory, a documentary, a pantomime etc. It may be performed in the theatre, in concert, on television, on the radio, in the open air etc” (Berio: *Laborintus II*. Partitur, se øvrige kilder). Selve inndelingen av tablåene er imidlertid ikke gjort med utgangspunkt i partituret, men ut fra det klingende verket slik det låter på innspillingen fra det franske plateselskapet *Harmonia Mundi* som jeg forholder meg til i analysen.

Jeg velger å dele inn tablåene på følgende måte:

|                |                                     |   |
|----------------|-------------------------------------|---|
| <b>Spor 1:</b> | <b>Tablå I: 0' – 3'43'':</b>        | <b><i>Vita Nuova</i></b>                  |
|                | <b>Tablå II: 3'44'' – 6'34'':</b>   | <b><i>Inferno</i></b>                     |
|                | <b>Tablå III: 6'34'' – 10'12'':</b> | <b><i>Amore</i></b>                       |
|                | <b>Tablå IV: 10'12'' – 12'39'':</b> | <b><i>Stream of<br/>consciousness</i></b> |
|                | <b>Tablå V: 12'40'' – 17'06'':</b>  | <b><i>Usura</i></b>                       |
| <b>Spor 2:</b> | <b>Tablå VI: 17'07'' – 1'49'':</b>  | <b><i>Usura versus natura</i></b>         |
|                | <b>Tablå VII: 1'50'' – 9'12'':</b>  | <b><i>Silenzio?</i></b>                   |
|                | <b>Tablå VIII: 9'13'' – fine:</b>   | <b><i>Adesso:</i></b>                     |

#### **4.4: Tekst som musikk og musikk som tekst: Analyse**

##### **4.4.1: Tablå I – *Vita Nuova***

På samme måte som i *A-ronne*, settes spillet i gang med en fallende ters på vokalen *a*. Denne gangen er det en lokkende kvinnestemme som starter og skaper forventning. Lydbildet er skjørt og samtidig komplekst med de tre kvinnestemmene i front. Den innledende tersen synges i flere omvendinger med vibratoløse, klare stemmer som imiterer de lyse blåseinstrumentene i besetningen og inngår i en dialog med disse. Sammen med sangernes stemmebruk etablerer de en sfærisk grunnstemning som korresponderer med det skjøre preget. På første partiturside står det at instrumentene skal imitere stemmenes klang, slik at sangerne og blåserne smelter sammen og bidrar klangmessig til en assimilering mot et entydig helhetsinntrykk. Her utgjør lange vokaler og korte, usammenhengende ord sangernes tekstgrunnlag. Tersen gjentas flere ganger allerede i disse innledende frasene og fungerer som et formskapende motiv, om intervallet kan tillegges en semantisk verdi skal diskuteres senere. Kvinnestemmene synger et gjentatt parti bestående av rytmiske, korte fragmenter fra *Etymologiarium sive Originum* (EtsO). Tekstbrokkene gir religiøse konnotasjoner og domineres musikalsk av korte og hurtige figurer som er basert på opplistede uttrykkshenvisninger plassert

bakerst i partituret.<sup>19</sup> På denne måten danner kvinnestemmene introduksjonen til resitatørens første parti. Han er den første som med en beroligende og messende stemme presenterer tekst med brokker som virkelig forteller et innhold med sammenhengende semantiske konnotasjoner gjennom sitt utdrag fra *Vita Nuova*. På innspillingen som er hovedkilde her, er det som nevnt Sanguinetis stemme som kontrasterer med kvinnestemmenes intense og lyse toner. Stemmen skiller seg klart ut i lydbildet og graden av forståelse er maksimal slik at fokus settes på språkets klarhet og de rene ordene får tale for seg i partier som henger sammen syntaktisk og gir semantisk tyngde og mening. Klangteppet som blir dannet i denne sekvensen, understrekes ytterligere etter resitatørens parti ved at hele koret gjør sin entré med lyder og korte ord på uspesifiserte tonehøyder som holdes ”for the duration of a breath” – samtidig som andre stemmer har noter som skal være så korte og hurtige som mulig i tråd med Berios henvisninger. Åpningspartiet er ikke et utpreget ”musikalsk” parti, i den forstand at få tonehøyder er angitt og noen steder bare notert over tre notelinjer slik at toneangivelsene bare er veiledende. Talesang og utrop er elementer som preger helhetsinntrykket i større grad, og ut fra de korte ordene og stavelsene trekkes enkelte vokaler ut som bærere av klangen og en utforsking av den og stiger til et dynamisk høydepunkt.

Gradvis entrer perkusjonistene og de øvrige instrumentalistene arenaen. Teksturen blir ytterligere fortettet ved at de støtter opp om den samme komplekse uttrykksformen med for eksempel hurtige, dissonerende toner i store deler av besetningen. Klimakset dannes i det to motpoler møtes; sangernes klangteppe med sine lange, utholdte toner fusjonerer med korte støt fra perkusjonen og blåserne. Like før denne delen avsluttes med en voldsom ”infernoakkord” som setter inn tutti og fungerer som et semantisk frampek mot helvete, gjentas motivet med de innledende tersene. Det er som om de forbereder kontrasten fra den sfæriske og idylliske begynnelsen til helvetet som skal komme; eller fra en stemning som illustrerer jordisk kjærlighet til helvete. Dette trekket bringer lytterne over på det første tablåets semantiske plan, hvor vi må lete etter sammenheng på to nivåer: Her møtes et fragmentert nivå, representert ved kvinnestemmenes utdrag fra *EtsO*, og et sammenhengende tekstutdrag fra *Vita Nuova* hvor resitatøren introduserer et av verkets hovedtema; nemlig kjærligheten,

---

<sup>19</sup> Se appendiks nr. III.

representert ved Beatrice og det nye livet. Samtidig dras tematikken mot det mer uhyggelige ved at stemningen fortettes mot klimaks; lytteren kan fornemme elementer som omhandler undergang og forferdelse ved overgang til det neste tablået.

Fragmenteringsteknikken skiller seg her klart fra den i *A-ronne*. Graden av vokal- og lydutforskning er heller ikke så stor i *Laborintus II*: På lik linje med fragmentene i teksten, er ikke helhetsinntrykket i dette verket så fortettet, fordi større fragmenter snarere enn bare fonetiske lyder danner basisen. Et eksempel på det er dette korpartiet:

poco a poco accelerando e crescendo un poco -----

The musical score consists of eight staves, numbered 1 through 8. Each staff contains a vocal line with lyrics written below it. The lyrics are in Latin and describe the city of Jerusalem and its destruction. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Performance instructions are provided throughout the score, including tempo markings like 'poco a poco accelerando e crescendo un poco' and 'poco a poco accelerando e crescendo un poco', and performance techniques like '(falsetto)', '(marcato)', '(clausura)', and '(hangas)'. The lyrics are: 'ci-vi-ta-te E-ru-sa-lem', 'Ae-ly-ma nun-cu-pa-ta', 'Ae-ly-ma nun-cu-pa-ta', 'Ae-ly-ma nun-cu-pa-ta', 'Ae-ly-ma nun-cu-pa-ta', 'Ae-ly-ma nun-cu-pa-ta', 'Ae-ly-ma nun-cu-pa-ta', 'Ae-ly-ma nun-cu-pa-ta'. The score also includes a 'CORO' label on the left side of the staves.

Figur 9

Likevel støtter fragmenteringsteknikken opp om et forvirrende lydbilde også i dette verket; talesang alternerer med høye rop i form av korte figurer, og kvinende lyder og uling møtes og dissonerer i det som vanskelig kan karakteriseres som annet enn kaos.

Igjen kan det konstateres at *Laborintus II* ikke innledes av et parti med et utpreget melodisk eller tonalt preg. Snarere gjenkjenner vi som lyttere det som kanskje er Berios fremste signatur; den rike teksturen fungerer som bærer av de ulike fragmentene som består av tekst, melodi og harmoniske strukturer. I denne klangen

hviler de ulike lagene av semantisk mening – med innholdet i resitatørens parti som det mest betydningsfremmende. Selv med teksten foran oss, oppfatter vi som lyttere det mektige klanguniverset som dominerende med kun minimale hint mot semantiske trekk. Berios egne uttalelser om verket sier blant annet at isolerte ord og setninger av og til skal forstås i den konteksten de er puttet inn i – ”but at other times [they] are to be heard as part of the sound structure conceived as a whole” (Berio 2000:5).<sup>20</sup> Slik finner vi eksempler på at teksten og musikken dras i ulike retninger; teksten blir talt, men i de sungne partiene finner vi ikke sammenhengende tekst og vi kan forstå det som at betydningen dysses ned og musikken får tale for seg. I og med at den teksten som er betydningsdannende skiller seg ut i lydbildet ved at den tales, blir graden av forståelighet forholdsvis høy her. Hovedtrekket i dette tablået er at vi blir introdusert for det nye livet fra ”that part of the book of my memory” ved personifiseringen av skikkelsen Beatrice – og i dette bildet hviler de øvrige, betydningsløse vokalenes klang.

#### **4.4.2: Tablå II – *Inferno***

I det neste tablået blir det dystre og kaotiske dominerende. Etter å ha blitt introdusert for den tilbakevendende tematikken omkring kjærlighet og vært innom undergang og helvetet ved hjelp av det første tablåets avsluttende dommedagsakkord, kan dette enten oppfattes som en stor kontrast eller som en naturlig forlengelse av en tidligere etablert stemning. Også her fungerer stemmene som en introduksjon til resitatøren; slik kan vi registrere konstitueringen av et system med hensyn til formtenkning i og med at de ulike stemmene og instrumentene synes å omkranse resitatørens fortellende partier. Resitatøren henter tematikken inn igjen mens stemmene altså danner en intro og en outro til hver av hans deler. Et distinkt rytmisk motiv og et drastisk temposkifte i blåserekka som responderes av strykerne fungerer så som opptakt til koret som synes å befinne seg ved inngangen til selve infernoet. Med krasse og forvirrende utbrudd uten fikserte tonehøyder på enkeltstående ord roper, hvisker og taler de illustrerende utdrag nettopp fra *Inferno*. Som i noen sekvenser av *A-ronne*, spilles det her på romfølelse ved at lytteren kan registrere at ropene kommer fra ulike kanter ved hjelp av sangernes plassering i rommet og deres mikrofonbruk, slik at forvirringen understrekes. Til tross

---

<sup>20</sup> Se fotnote 5.

for de distinkte uttrykkene, synes sangernes interpretasjon av ordene å være uten logisk korrespondanse med ordenes språklige innhold; som nevnt i Berios eget utsagn ovenfor er dette fenomenet en viktig del av komposisjonens klang-corpus, noe det følgende eksempelet vil vise:

The image shows a musical score for a choir (CORO) with 8 staves. The score includes lyrics in Italian and English, along with dynamic markings like *f*, *p*, *mf*, and *pp*. The lyrics are: "e nel mezzo" / "but all the way in the dark wood", "e in una selva" / "In the bramble", "selvaggia selva" / "uccide", "ed una lupa" / "con paura", "e aspra" / "In the middle", "ma" / "una lupa", "not only in the middle of the way", "ma questa bestia uccide" / "the years of l'entre deux guerres", "nel mezzo", "una lupa", "nel mezzo".

Figur 10

Det rytmiske understrekes av slagverkets bevegelser som spiller figurer som er inspirert av jazzrytmikk. Trombonene markerer så overgangen til nok et drastisk stemningskifte med en melodisk haltende, trinnvis nedgang mot en svevende atmosfære preget av idyll. Harpen og fløyta understreker dette preget med sine lyse klanger i høyt register. Slik skapes et stort sprik i den klanglige teksturen; fløyta og harpen kontrasterer med trombonene og de mørke glissandi hos strykerne. Sett fra et tradisjonelt, komposisjonsteknisk ståsted er denne måten å skrive på langt fra ideell, verken auditivt eller rent idiomatisk. Snarere kan det forstås som en effekt som holder fast ved den motløse stemningen og gir inntrykk av at noe ikke stemmer og virker fremmed. Vekselsvis med dette instrumentale underlaget resiteres et sammenhengende utdrag fra *Vita Nuova*, slik som i verkets innledende resitasjon, hvor jeg-personen har gråtende visjoner om døden. En tradisjonell oppfatning er at dette utdraget fra Dantes verk spiller erotiske undertoner, men isolert sett kan det hos Berio betraktes som en dragning mellom ulike tema i det både død, kjærlighet og erotikk kommer til overflaten.

Partiet som følger, skiller seg klart ut fra resten av verkstrukturen både klanglig, tonalt og stemningsmessig: Kvinnestemmene synger et melodisk parti som bærer betegnelsen "canzonetta". Det første som slår lytteren som noe "uvanlig" er muligens

det at stemmene synger et sammenhengende musikalsk parti, en observasjon som kan sies å være et unntak fra den helhetlige strukturen hvor stemmene taler og roper mer enn de synger, mens instrumentene representerer det rent musikalske. Denne delen spenner over 24 takter og synges trestemt. Tankene kan ledes mot Monteverdis madrigaler i tonespråket som her brettes ut, noe som skal utdypes nedenfor. Men slike historiske referanser brytes snart opp: I kjent stil blir ordene i denne lille sangen trukket ut i varighet ved at vokalene skilles ut fra ordet, betones og gjentas som selvstendige fonetiske lyder: ”do – [o] – dolci – [i] – ssima mo – [o] – rte”, slik som i figur 11:

The image shows a musical score for a piece titled "Canzonetta". It features three vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) with lyrics written below the notes. The lyrics are: "dol - [o] dolci - [i] -ssi- -ma mo - [o] -rte". Phonetic annotations in brackets are placed under the lyrics to highlight specific vowel sounds. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). Below the vocal staves, there is a tempo and meter indication:  $\frac{4}{2}$  = 60 ("Canzonetta"). At the bottom left, there is a copyright symbol (©) and a small text block: "Testo: e a immaginare in questo modo: and I began to have visions as here follow:".

Figur 11

Kvinnestemmenes homofone klanger lyder metallisk og kaldt. I partituret er det notert at de dobles av cello mens harpen har en akkompagnerende funksjon og fortetter klangen sammen med mutet trompet og klarinett. Dette høres knapt på innspillingen, men disse instrumentene gir med sitt flytende spill likevel en svevende karakter, noe særlig de to harpene bidrar til med sitt akkordvev. Harmonikken i canzonettaen er tilsynelatende enkel og basert på klanger som dannes ved at de tre kvinnestemmenes toner dobles av celli. Hver stavelse definerer en ny akkord, men det er ikke snakk om konvensjonelle akkordprogresjoner selv om det stadig oppstår forholdninger og dissonanser. Snarere kan de karakteriseres som statiske flater som avløser hverandre og bidrar til at den svevende og sfæriske stemningen vender tilbake. Akkordene som etableres i de tre kvinnestemmene er dannet ut fra trinnvise bevegelser hvor fallende progresjoner gjerne oppfattes som elegiske og har en kromatikk som i sin tur virker understrekende. Sammen med statiske klangblokker og dreietoner er dette elementer vi kjenner igjen fra det harmoniske laget i *A-ronne*. Som nevnt inneholder det melodiske materialet trekk fra barokkens affektlære med paralleller til madrigalismer i



Monteverdistil. Samtidig støtter lange, utholdte noteverdier opp om et statisk og rolig preg som oppfattes suggererende i syntesen med instrumentene. Noe som bidrar til en statisk flatetenkning er de mange pausene i denne sekvensen, også slik kan dette partiet oppfattes som kontrasterende fra det foregående.

Den homofone strukturen og de lange flatene bidrar til at graden av tekstoppfattelse er stor. Av og til stopper det hele opp, og her finnes ingen kortere, melodiske figurer. Disse trekkene bidrar til at "canzonettaen" skiller seg ut i den store verkstrukturen som et utpreget tradisjonelt musikalsk parti. Mot slutten av dette partiet samles resitatøren og kvinnestemmene tekstlig rundt temaet "vieni a me". I dette tekstutdragets opprinnelige litterære verk forlenges de erotiske undertonene i den bedende oppfordringen med klare seksuelle og lokkende undertoner. Tatt ut av denne opprinnelige konteksten, kan tekstutdraget konkret tolkes som en påkallelse av døden som illustreres musikalsk ved hjelp av fallende terser slik det opptrer i verket. Sammen danner tersene en melodisk fallende nedgang, de dreier aldri oppover. Dette mye brukte kompositoriske grepet bidrar til at tersene får en funksjon som gjennomgangsmotiver ved å symbolisere døden selv; temaet død understrekes semantisk. Fløyta krydrer denne sekvensen med et motiv som består av de samme fallende tersene og gjentas tre ganger. Symbolikken understrekes ytterligere ved resitatørens tekstutdrag "I already wear your colours": jeg-personen har ikledd seg dødens farger, noe det gjennomslående og klare klangbildet i dette partiet kan belyse med sitt lyse register og vibratoløse stemmer støttet av en mikrofonbruk som skaper det nevnte metalliske preget. Denne korrespondansen mellom klang og instrumentasjon kan belyse semantiske motsetninger som mørke og lys, varme og kulde og slik knytte viktige tematiske holdepunkter sammen. Partituret inneholder for øvrig få henvisninger til hvordan tekstene skal resiteres; hastigheten og uttrykket til den leste teksten defineres av resitatøren ut fra tekstutdragets stemning og innhold. Tekstens semantiske betydning er altså utgangspunktet for resitatørens interpretasjon og gis ekstra tyngde i denne sekvensen ved at de tre kvinnestemmene repeterer samme tekst som resitatøren taler. Ved at stemningen plutselig endres i resitatørens partier og skaper en emosjonell ambivalens kan den psykologiske ustabiliteten komme ytterligere til syne. Siden teksturen her er bredere og tettere, forstår vi at akkurat disse ordene skal understrekes. Bruken av enkle metaforer og fargespektre er elementer vi skal følge videre i det vi beveger oss til neste tablå.

#### 4.4.3: Tablå III – Amore

I det tredje tablået videreføres fargespekteret i teksten mer eksplisitt. Det klare og gjennomsiktige preget fra forrige tablå transformeres til en varmere stemning idet frasene ”a mist of the colour of fire” og ”amore” er fremtredende i resitatørens tekstformidling. Det varme illustreres ved hjelp av et skjelvende og dirrende spill fra blåserne kombinert med spente, utholdte toner. Introduksjonen til resitatørens semantisk betydningsfremmende parti innledes denne gangen av hviskende fragmenter i koret. Her angår fragmenteringsteknikken både det tekstlige og det musikalske ved at korte figurer blir talt eller ropt. Ut fra den varme fargebruken kunne man her forventet et sensuelt og neddempet parti. I stedet snirkles det tematiske omkring emner som det evige og krig samtidig som stemningen fra den mørke skogen kommer igjen og knytter det musikalske forløpet til en sentral handling og den stadig tilbakevendende motløse stemningen. Resitatøren beskriver sitt syn mens en skjelvende kvinnestemme etter hvert demper litt av hans resitasjon ved å skape en svevende atmosfære med ord som illustrerer redsel. Vi drar kjensel på tersen, denne gangen intonert stigende slik som i den andre kvinnestemmens innsats fra første takt, og sunget over *ess* og *gess* som en omvendning av verkets første melodiske figur:



Figur 12

Dette partiet er for det meste bygget opp av tersstrukturer der hvor tonehøyder er angitt. Lytterne kan også dra kjensel på Berios teknikk med å trekke vokaler ut av det syntaktiske mønsteret. Dette er elementer som bidrar formmessig til å skape helhet samtidig som vokalfargene kan understreke betydningen av klangen i seg selv ved nærmest å ”okkupere” den til fordel for hele ord og setninger. Instrumentene støtter opp om den drømmende stemningen med korte, illustrerende motiver slik at selve atmosfæren rundt resitatøren fanger oppmerksomheten.

Generelt sett kan blåserne og strykerne tillegges ulike funksjoner. Mens blåserne ofte har en individuell, melodisk funksjon som har til hensikt å kommentere og krydre

lydbildet, fungerer harpene og strykerne mer klangutfyllende. I dette lydbildet finner vi igjen at språkets semantikk hviler og tilsløres i klangen fra både sangerne og instrumentalistene. Likevel kan lytteren velge seg elementer han ønsker å vektlegge; det være seg det klanglige som meningsbærende eller ladede hint mot en videre betydning fundamentert i teksten. For hver ny lytting endres verket, og vi kan registrere tematiske forflytninger mot aspekter som omhandler døden og kjærligheten; hele tiden pendler det semantiske mellom de ulike hovedtemaene. Her presenteres en kjærlighetserklæring i en mekanisk, transcelignende sekvens. Lytterens forståelseshorisont er imidlertid av vesentlig betydning her. Den som har lest Dantes *Vita Nuova* vet at skikkelsen Beatrice, enten hun er levende eller mytisk, dør. Med støtte i de avsluttende ordene av dette tablået, nemlig ”tu sei morto”, vil han da tolke ordene i den retning, mens andre heller vil betone beskrivelsen av inferno eller erklæringen i ordene ”io spero dicer di lei quello che mai non fue detto d’alcuna”.<sup>21</sup> Dette sitatet har en spesiell posisjon i det litterære verket fordi Dante her beskriver Beatrice fra den forelskedes øyne og forsøker å holde henne fast i språket. Forholdet til Beatrice er presentert som en avstandsforelskelse og en sublimering av begjær – uten at de to noen gang møtes. I musikken kan de siste taktene av dette tablået styre oppfatningen i en slik retning: En unison, kraftig dirrende tone fra blåserekka kan manifestere et sterkt kjærlighetsbudskap. Samtidig kan det sistnevnte sitatet gi assosiasjoner til døden. I det musikalske forløpet spiller fløyta her et motiv med hurtige 32-delsnoter konstruert over de etter hvert så kjente og betydningsladede tersene. På grunnlag av dette momentet kan det være naturlig å tolke samspillet mellom musikken og teksten som en skildring av både kjærlighet og død i det neste tablå brått settes i spill.

#### **4.4.4. Tablå IV – *Stream of consciousness***

Kvinnestemmene introduserer tablået som inneholder den første katalogsekvensen. I forkant av den taler de en enkel kanon med klare bibelske konnotasjoner i form av navn og henvisninger til det guddommelige. Karakterendringen i stemningen er påfallende; det forrige tablåets avsluttende dødsscene avløses av kvinnestemmene som starter med å hviske beroligende, a cappella. To av stemmene imiterer hverandre mens den øverste

---

<sup>21</sup> I hope to say of her, what was never said of any woman.

stemmen taler større tekstutdrag, slik at vi vanskelig oppfatter teksten i ensembles mylder av lyder og ord:

Figur 13

Figur 14

Leseren av teksten oppfatter den imidlertid som dramatisk med referanser til blant annet syndfloden, noe som gjenspeiles i musikken i det både rytmikk og dynamikk intensiveres fra de innledende rolige taktene: Her finnes ingen fikserte tonehøyder, bare rop og infernalske skrik. En hissig redsel kan synes å gjennomsyre talesangen før resten av koret setter inn mens det hele intensiveres mot den påfølgende katalogsekvensen. Kanonprinsippet videreføres ved at koret taler hurtige åttendedeler over temaet "the kingdom of the Egyptians is born" som de tre kvinnestemmene imiterer. Samtidig anvendes koret som perkusjonister med klapping. Den øvrige besetningen akkompagnerer ved at klarinettene, trompetene og trombonene spiller et gjentatt motiv bestående av fem toner med en hard og distinkt rytmikk og markerte noter over et spredt register, slik figur 14 viser.

Fløyta spiller et urolig strekk som blir gjentatt senere over store deler av dette tablået, og slik representerer instrumentalistene det rent musikalske i denne delen med sin tette fargelegging av teksten. Hovedtyngden i tablået ligger på katalogsekvensen. Teksten i den oppramsede katalogen tales av en av de mannlige koristene. Igjen må lytterne trekke ut det de opplever som relevant og meningsfylt i ordkaoset; det er ingen logisk semantisk parallell til noen av de dominerende temaene eller handlingen i de gamle tekstene. Berio tillegger selv katalogene relevans ved å påpeke at de reduserer alle bestanddelene til en "unity of values", og at de i egenskap av dette vektlegger meningsfylte aspekter (Berio 2000:5 – jf fotnote 5 og 20). Likevel kan den generelle stemningen i musikken sies å korrespondere med uro og tvetydighet, slik at vi kan finne en noe svak semantisk kobling på denne måten. Den urolige oppramsingen kan assosieres med modernismens "stream-of-consciousness"-tenkning og bidra til å plassere verket i en bredere historisk og estetisk ramme.

Mot slutten av katalogsekvensen forandres instrumentasjonen. Blåserne endrer sin sedvanlige karakter ved å gå mer i retning av et underliggende klangteppe og sammen med kontrabassen holde en lang, skjelvende tremolotone. Fløyta opprettholder det konstante med det lange og rytmisk rastløse strekket som er nevnt tidligere. Som avrundning av den første katalogsekvensen gjentas blåsemotivet med de fem tonene, denne gangen i en ny drakt med augmenterte noteverdier. Brekket i instrumentasjonen varer ikke lenge, men det kan likevel tillegges en understrekende effekt som bygger opp mot kjærlighetserklæringen som skal komme. Avslutningsvis finnes nemlig nok et tematisk hint: "together we watch the past and the future". Betydningslagene kretser stadig omkring kjærligheten i tid og rom i det intense spillet med ord.

#### **4.4.5: Tablå V – *Usura***

I det femte tablået blir lytteren introdusert for motsetningsforholdet mellom *usura* og *natura*: "Natura lo suo corso prende da divino intelletto e da sua arte: l'arte vostra quella segue come il maestro fa il discente: da queste due convene prender sua vita ed avanzar la gente: l'usuriere altra via tiene: per se natura e per la sua seguace

dispregia:”.<sup>22</sup> Introduksjonen til resitatørens parti synges av kvinnestemmene i et ”dryss” av spede og skjelvende vokaler som ut fra henvisningen i partituret skal synges så fort som overhodet mulig. En av stemmene fortsetter inn i resitatørens parti med mer melodiske figurer, fortsatt uten tekst, et parti som også innledes med den fallende tersen. Melodilinjen er stadig skjelvende og synges nedtonet med nærmest lukket munn:

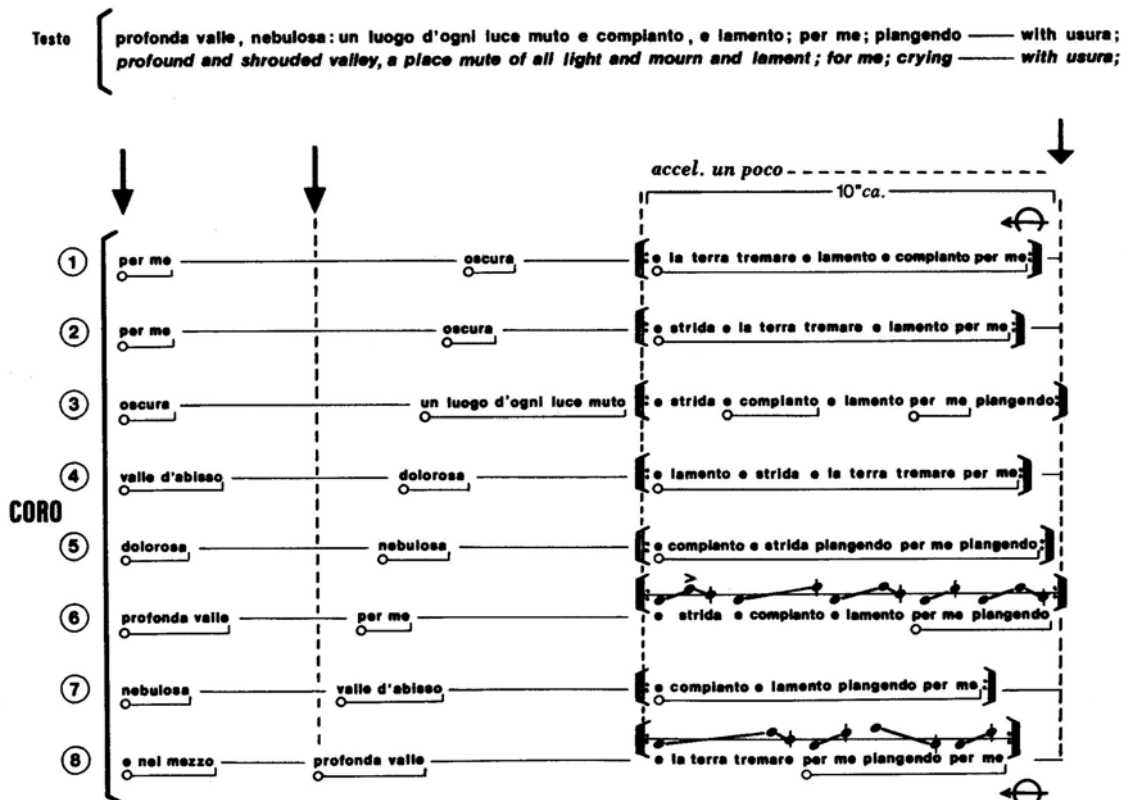


Figur 15

Kontrabassen markerer etter hvert et harmonisk fundament med toner som til tider har et dominantisk forhold til hverandre med regelmessige sprang fra D til A. Dette gir likevel ikke følelse av et mer stabilt harmonisk holdepunkt her enn andre steder i verket. I det resitatøren setter inn, blir cello imitert av stemmen ut fra uttrykksanvisningen mens celloen selv spiller med sordin; et rollebytte finner altså sted i besetningen.

Den samme kvinnestemmen fortsetter med å introdusere neste ledd i dette tablået som igjen er et parti preget av kaos, men med resitatøren som bindeledd. Koret akkompagnerer og anvender på nytt rytmiske effekter med klapping i tillegg til hyppige glissandi, bjeffende lyder og utrop som glir over i vokalrekker på resitatørens ”usura”. I tillegg bidrar sangerne til å understreke viktige poeng i teksten ved at korte sekvenser gjentas og tales av alle stemmene (figur 16). Lytteren er imidlertid avhengig av å ha teksten foran seg for å oppfatte noe av dens innhold i denne ordpolyfonien uten fikserte tonehøyder. Det viktigste ordet i dette tablået, *usura*, understrekes med stor tyngde i kombinasjon med utrop og klapping slik at kritikken av den materialistiske kulturen er fremtredende. Likevel kan tablået tematisk betraktes som en syntese som samler alle de løse trådene til én kjerne ved at tematiske grunnsøyler som tid, kjærlighet og død sammenføres.

<sup>22</sup> Nature takes its course from the divine intellect and its art. Your art follows that course as the disciple follows the master. And thus one finds life and the true way. The usurer takes another path. He despises nature.



Figur 16

Lytteren må altså nok en gang snirkle seg igjennom betydningssjiktene selv for å finne en eventuell tematisk kjerne. Særlig når tablåets avsluttende ord er den motløse inskripsjonen over inngangen til helvetet; ”Lasciate ogni speranza”, kan lytterens oppfatning i hovedsak bli preget av det tvetydige. For at spenningen skal bli maksimal, spiller strykerne her en septimakkord mens den øvrige besetningen fyller ut lydbildet mot en clusterakkord. Sangernes stemmebruk er av vesentlig betydning her: Med truende stemmer og distinkt diksjon hveser de den håpløse setningen gjentatte ganger nærmest som et mantra, slik at den blir spikret fast i lytterens bevissthet.

I dette femte tablået markeres det at vi befinner oss omtrent i midten av verket: En av resitatørens mest markerte fraser er igjen ”e nel mezzo” – and in the middle. Videre gjør slike kompositoriske grep at fokus igjen settes på tematiske holdepunkter, her representert ved tidsaspektet og den kaotiske stemningen med fortellerens grunnleggende forvirring. Utdraget tjener altså enda en funksjon ved å belyse et formaspekt ved verket. I et lydbilde fullt av assosiative inntrykk, er det lett å miste tråden. Dette stadig tilbakevendende utdraget fra *Vita nuova* er som nevnt kanskje det mest kjente fra hele Dantes tekstvev og bidrar nok en gang til en tematisk forankring.

#### 4.4.6: Tablå VI – *Usura versus natura*

Den drastiske stemningsendringen til neste tablå kan synes besynderlig ut fra en mulig korrespondanse mellom teksten og musikken. I den grad det går an å snakke om én musikalsk sjanger eller stil, endres den totalt når forløpet begynner å omhandle inngangen til helvetet. Sjangeren det nå dreier seg om, er nemlig jazz med høy grad av improvisatoriske elementer. Det besynderlige ligger i musikkens mulige og kanskje intenderte illustrasjon og fargelegging av teksten; det at jazzen skal betegne og illustrere helvetet og det syndige virker komisk for de fleste i dag. Sett fra komponistens side kan det like fullt fungere ironisk eller som en demonstrerende avstandtagen mot å sette musikalsk stil i bås; hos Berio sammenføres stilartene uten at de nødvendigvis fortjener å bli satt opp mot hverandre. Dette fører til at de ulike sjangrene får stå for seg selv, som seg selv; Berio skaper ikke en syntese av de forskjellige elementene. I tråd med dette utgjør musikken basisen her, snarere enn ordene: Sammen med perkusjon danner kontrabassen fundamentet under klarinetten og trombonen med et gjentatt bassostinat bestående av hurtige pizzicati. Dette mønsteret gjentas og skaper en tutti ostinattanke som er notert slik:



Figur 17

En av kvinnestemmene ornamenterer den øvrige besetningen og ligger langt framme i lydbildet med scatsang. Igjen imiterer blåserne, fortrinnsvis klarinetten, og stemmen hverandres klang. Uttrykkshenvisningen anbefaler "Free jazz style of the sixties". Spillet intensiveres med hurtigere tempi og dynamiske stigninger slik at jazzsekvensen fungerer som en kort introduksjon til resitatøren i dette tablået. Mot denne bakgrunnen utbroderer resitatør Sanguineti motsetningene mellom *usura* og *natura*. Flamme og ild er tilbakevendende elementer når naturen settes opp mot det syndige, men her kan ikke musikken tillegges en illustrerende funksjon med hensyn til fargespekteret slik vi har sett tidligere med en lys tekstur preget av klarhet i "kalde partier" og lignende. I stedet

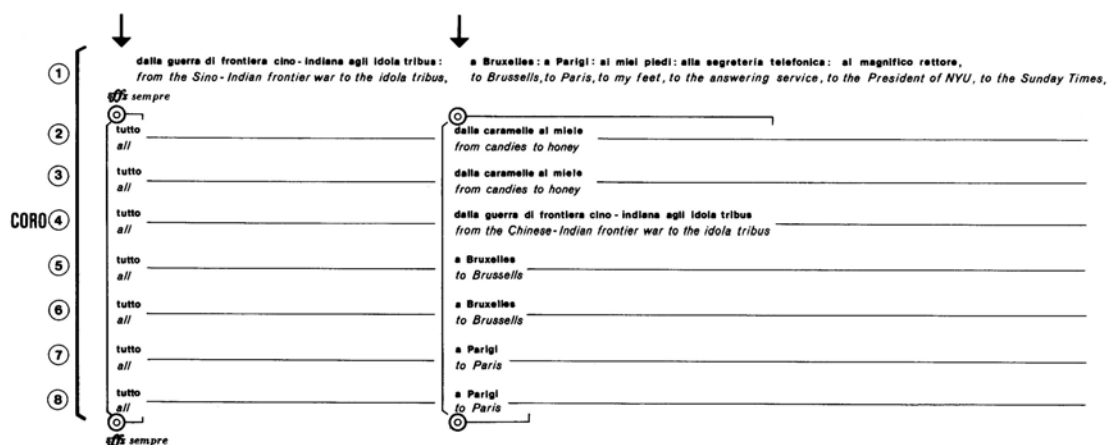


har lydbildet en hektisk og rastløs karakter. Koret roper en tekst som beskriver en brutal slåsskamp med spark, slag og stanging med både hender, hoder, bryst og føtter. Sangernes musiske gester og korte, aggressive rop kan sies å etterligne eller illustrere teksten samtidig som et kroppslig aspekt innføres i teksten og drar forståelsen i retning av det sanselige – det vi kan fornemme, men ikke alltid utlegge i ord. Før neste tablå settes i spill, avbrytes stemningen av en rå latter som følges opp av en samtale. Stemmene ligger langt bak i lydbildet, og samtalen bygger ikke på et gitt tekstgrunnlag. Snarere bidrar dette til å slå an en avslappet tone som støttes av kontrabassens jazzlinjer, mens tempo og tekstur fortettes mot neste tablå.

Det elektroniske elementet introduseres mot slutten av tablået i form av et tidligere innspilt lydbånd. På denne måten dobles lydmaterialiet, både i form av akustiske elementer og forhåndsinnspilt lyd med den originale besetningen. Dette aspektet introduserer nye lyder som er umulige for menneskestemmen eller instrumentene og bidrar til at klangen blir bredere samtidig som teksten får større rom å utfolde seg i.

#### **4.4.7: Tablå VII – *Silenzio?***

Det sjuende tablået er langt, og blir konstant preget av elektronikken som ligger i lydbildets front og danner nok et teppe av klang. Materialet til lydbåndet består som nevnt av forhåndsinnspilte lyder som her trer fram i enda større grad og smelter sammen med den øvrige besetningen der den ikke overskygger den totalt. Lydene skal ikke beskrives i detalj her, bare betraktes i sammenheng med det øvrige klangbildet som låter bølgende og metallisk. Før den andre katalogsekvensen ropes av en av mannsstemmene i koret, ligger altså dette teppet som et ordløst intermezzo av flater og vokallyder. Oppramsingen av den andre katalogen lyder spastisk og hektisk og dominerer lydbildet sammen med båndet. I tillegg til korte blåsestøt kommenterer de øvrige sangerne katalogen, samtidig som de understreker viktige ord og tematiske ankerpunkter derfra. Sangerne har ofte forskjellige tekstutdrag slik at man nok en gang er avhengig av å ha teksten foran seg for å oppfatte det språklige; rent auditivt blir altså sangerens understrekkende effekt minimal i så måte.



Figur 18

Mellom de to katalogdelene er det få musikalske paralleller. Etter denne andre katalogsekvensen høres kun innspilte lyder, vokaler og akkorder som legges tilsynelatende sporadisk over en lang sekvens hvor lydbåndets klanger dominerer. Akkordene som støtes over båndet i dette tablået kan imidlertid karakteriseres som et brudd med resten av verkets harmoniske struktur. I verket for øvrig legges det liten vekt på tradisjonell akkordoppbygging og et tradisjonelt harmonisk fundament. Snarere er det enkeltstående toner og lyder som gis egenverdi og virker strukturdannende ved hjelp av gjentakelser, jevn rytmisering og dynamiske effekter. Lytteren eller partiturleseren kan sjelden oppfatte tonale sentra; de mer tradisjonelle musikalske partiene, som jo er i mindretall, oppfattes som utpreget dissonerende og tonalt frittstående. Resultatet for hele verkstrukturen er en økonomisk og sparsommelig instrumentasjon som likevel ikke oppfattes som tynn på grunn av sangerens klangutfyllende stemmebruk, og deres lyder og rop. Men i denne sekvensen er altså det akkordiske fundamentet en viktig bestanddel.

I dette nest siste tablået glir det instrumentale underlaget gradvis over til lange strekk mot sangerens "silenzio". Til tross for dette ordet, er det kun stemmen som stilner – blåsernes støt fortsetter i samspill med båndet for snart å dale i styrke og intensitet mot et mer drømmende, rolig og fremdeles metallisk parti. Alle elementene glir over i hverandre før de oppløses og en fragmentarisk, sprø lyd tar over for klangteppet. Den fremtredende elektroniske glissandoklangen oppfattes her som et horisontalt element som kan skape en evighetsfølelse med klare henblikk til tidsaspektet i tematikken. Men korte staccatoakkorder bidrar til nok en ambivalens i uttrykket ved å

bryte med dette horisontale preget. Slik kan denne sekvensen muligens betraktes som en allegori til kompleksiteten i den moderne verden samtidig som frasen ”Combines me in an epoch, directing the senses” skiller ut av klangen og kan støtte en slik tolkning om tidsaspektet og den moderne, materialistiske verden. Fløyta blir mer framtrødende mot slutten av tablået og de øvrige instrumentene trer også klarere fram med en luftig struktur mot et avsluttende og mystisk gongslag som introduserer det åttende tablået.

#### 4.4.8: Tablå VIII – Adesso:

Verkets siste tablå har karakter av avslutning. Her finnes få oppsummerende kommentarer i samme grad som i *A-ronne*, men det hele tones likevel ned mot en avdempet finale. Spillet fortsetter i form av et motsetningsforhold: Tekstens banale idyll, messet av Sanguinetis rolige stemme, kontrasterer med lydbåndets mystiske og metalliske underlag. Teksten utgjør hyllesten til musikken som ble nevnt i gjennomgangen av teksten ovenfor. På samme måte som i ”canzonettaen” i verkets andre tablå, kan vi muligens spore en annen parallell til Monteverdi: Gjennom hans skikkelse ”La Musica” i operaen *L’Orfeo* tillegges musikkens kraft uant styrke slik at den kan bekjempe det meste.

Som nevnt i gjennomgangen av teksten avsluttes verket med bildet av sovende barn. Men denne visjonen brytes i form av en dominerende ambivalens i det musikalske uttrykket som heller gjenspeiler uhygge enn den idyllen og roen som helst blir forbundet med sovende barn. Hvis man skal lete etter et element i teksten som kan speile et slikt uttrykk, må det være at den spede idyllen brytes av at skitten jord og søle introduseres som brokker i tekstgrunnlaget. I musikken innledes den avsluttende sekvensen skjørt og spedt og har en oppsummerende karakter med en gjentakelse av den lille tersen som vi har sett kan symbolisere død:



Figur 19

Sangerens stemme- og effektbruk kan lede lytterens tanker mot en naiv og søvndyssende vuggesang, men den melodiske strukturen er ikke like enkel. Linjene slynger seg ikke rundt noen sentraltone, men preges av store sprang kombinert med lange strekk, noe som kan være vanskelig å intonere. Enkelte forslagstoner bidrar på samme tid til å skape en rastløs og urolig, kanskje til og med urovekkende stemning – det tvetydige skinner alltid igjennom. Samtidig holdes det hele nede i intensitet og synges vart i pianissimo, noe som kan sies å korrespondere med tekstens innhold og de sovende barna.

Ett klart oppsummerende element introduseres imidlertid her i form av melodisk struktur, harmonisk materiale og stil: De tre kvinnestemmene synger nok en ”canzonetta”. Denne gangen synges den over teksten som en av kvinnestemmene innledet sekvensen med: ”ma seguimi: ma vedi: i bambini”.<sup>23</sup> Sekvensen bærer ikke betegnelsen ”canzonetta” denne gangen, men har flere likhetstrekk med sitt utgangspunkt. Harpen har de samme akkordene som sist mens fløyta spiller terssprang med lignende forslag som stemmen. De resterende instrumentene holder lange, utholdte toner og skaper et søvndyssende preg. Anvendelsen av det tekstlige materialet og fonetiske lyder antar her en understrekkende effekt ved at vokalene [e] og [i] trekkes ut av de opprinnelige ordene: ”ma ve- [e] di, bambi- [i] ni” og blir sunget på toner med terssprang slik at både teksten og det symbolske intervallet understrekes. Ordet ”men” betones med en pause etter ordet: ”But [*pause*] follow me” – hvor hen? Det kan synes som om denne setningen skal betegne en flukt til noe som er bedre. På samme måte som verket begynte; lavmælt, mystisk og sfærisk, er vi nå tilbake til begynnelsen igjen.

Det tvetydige følger lytteren fra begynnelse til slutt i *Laborintus II*. Tvetydigheten er dannet på en basis av stemninger som spriker i flere retninger uten rot i en logisk korrespondanse mellom lyd og tekstlig innhold, og en instrumentasjon som støtter opp om et slikt flertydig preg. Statistiske forskyvninger av klangblokker og rolig hvisking kontra skjelvende akkorder bidrar til en tilsløring av teksten. Berio betoner det sanselige aspektet slik at vi som lyttere kun ønsker å lytte til de beroligende stemmene som hvisker dyssende, men samtidig kan vi ikke unngå å bli rørt av den urovekkende musikken. Koret synger ikke fikserte tonehøyder her heller, men i talekoret registrerer vi ett melodisk trekk; den lille tersen synges i stemmeveven. De siste ordene som

---

<sup>23</sup> But follow me: but see: the children.

hviskes av koret og dør ut, er ”i bambini – dormendo – adesso”<sup>24</sup> i ulik rekkefølge, før nok et langt gongslag avslutter verket. Den nederste herrestemmen gjentar kun ett ord: ”adesso” (”nå”).

Figur 20

Tilstedeværelsen av de sovende barna kan representere håp og en begynnelse, eller det som er *nå*, mens døden kan korrespondere med det som er slutt samtidig som den kan assosieres med en evighetsfølelse som er til stede i verket. Ved å bruke tekstmateriale som spenner over en betydelig tidsperiode og parallelt med dette belyse temaet tid, plasserer Berio de duse sammenhengene mellom fortid, nåtid og fremtid under lupen. Samtidig setter han elementer som spriker til alle kanter opp mot hverandre på flere plan; lys og mørke, varme og kulde, melodilinjer og klangblokker, uten å skape en syntese av de ulike elementene og stilene. Ferden til helvetet eller den rent psykologiske undergangen preges av lite helhet. Likevel er ikke verkets oppløsning av entydighet og stilisert uttrykk abstrakt, men åpent og inkluderende. Som lyttere forstår vi det klingende verket gjennom opplevelsen av det – her ligger nøkkelen til forståelse og ny erkjennelse. I Berios språkpolyfoniske labyrint peker altså ikke det innholdsmessige mot en bestemt retning eller mot betydninger som uten videre kan formuleres, men pendler fram og tilbake fra det tvetydige til det flertydige – som de ulike lagene av meningen selv.

<sup>24</sup> The children – sleeping – now.

#### 4.5: Et mimetisk spill?

Time entails memory, memory entails  
conscience,  
conscience entails thought for the future,  
which is itself implied by the existence of  
time. [...]  
In chaos nothing can endure, nothing can be  
absolute, nothing sure or certain or reliable  
(Attinello 1997:1).

Ved å analysere de to verkene har jeg nå vist hvordan Berio danner betydninger i musikken – og hvordan han lar spillet med betydningene gå til grunne. En kort oppsummering vil vise at det kontinuerlig foregår prosesser omkring de ulike betydningslagene; prosesser som dannes av og med teksten og musikken. De kan knyttes an til Barthes' begrep om betydningsdannelse som ble diskutert i kapittel to, med det resultatet at en kaotisk stemning dominerer. Dette kaotiske preget er hovedsakelig dannet ved en kombinasjon av at tekstenes tematikk tilsløres samtidig som musikkens effektbruk er fremtredende i klangene. I *A-ronne* gjør forskjellige betydningsnivåer omkring spillet med tid seg gjeldende som resultat av ulike kontekster og effekter, slik at en eventuell semantisk mening tones ned. Slik kan klangen tillegges meningsbærende elementer i samspill med teksten, samtidig som konklusjonen er at det å skulle lete etter semantisk mening i selve klangen er komplisert. Ut fra disse observasjonene har jeg som nevnt kommet fram til to hovedretninger for transformasjon av mening i verket, hvor den ene likevel dreier seg om nettopp klangen. Når jeg nå også har vendt blikket mot *Laborintus II*, kan jeg påvise flere likhetstrekk mellom de to verkene. En semantisk vinkling tilsier at Berio også her støtter seg på tematiske ankerpunkter samtidig som tematikken gjør ulike krumspring for så å vende tilbake til en posisjon jeg kan lete etter mening i. Oppfattelsene bygger i første omgang på inntrykk leserne av teksten har tilegnet seg. Fordi det er satt musikk til tekstene, blir vi som lyttere konfronterte med spørsmålet om musikken støtter opp om de inntrykkene og forståelsen vi har tilegnet oss, eller om oppfatningene dras i en annen retning: Er tekstenes uttrykk og stemning i samsvar med musikken? Eller mer spesifikt: Kan man snakke om en klanglig og musikalsk imitasjon eller *mimesis* av teksten? Et slikt utgangspunkt for drøfting av verket kan knyttes an til kjernen i denne oppgavens tematikk med sin relevans i forholdet og spenningsfeltet mellom tekst, musikk og

mening. Jeg har pekt på at det foregår en semantisering av musikken og en musikalisering av tekstene når teksten og musikken sammenføres. Det er likevel ikke mulig å søke etter et totalt og fullstendig sammenfall mellom tekst og musikk både klanglig og semantisk, fordi meningen består av så mange ulike lag og retninger og man kun ser én vei gjennom labyrinthen om gangen. Et forslag til en mulig vei er imidlertid dannet i analysen, og jeg kan nå trekke veksler på dette i en drøfting av verket. Framstillingen av det følgende materialet kommer til å bli flettet sammen med observasjonene jeg har gjort med *A-ronne*, ved at noen av de samme elementene gjentas. Dette blir gjort i tråd med sirkeltenkningen omkring disponeringen av stoffet som ble skissert innledningsvis, og som følge av at verkene har en del fellesnevnerne.

Musikkviteren Håvard Enge har fokusert på ideen om mimesis i et par grundige artikler og foredrag. Han peker på at begrepet ikke er mye brukt i forbindelse med forholdet mellom tekst og musikk, men mener det absolutt bør trekkes inn i diskursen: Tankegangen om mimesis er stadig tilbakevendende, men ofte ubevisst, og fortjener således større plass. Begrepet mimesis betegner imitasjon, etterligning eller avspeiling, og den første som brukte det i kunstsammenheng var Platon (Melberg 1995:2). Han foraktet kunsten for kun å være en etterligning av livet, som igjen var en etterligning av de evige ideene (Enge 1998:2). Denne kunstteoretiske ideen kan knyttes nært opp til forholdet mellom tekst og musikk, eller snarere lyrikk og musikk, og en *sammensmelting* av disse. Den første til å etablere et positivt mimesisbegrep, var imidlertid Aristoteles i *Poetikken*: tragedien skal etterligne menneskelige handlinger (ibid). Det kunsten skal etterligne er alltid noe som regnes som mer virkelig enn kunsten selv, selv om dette *noe* har variert opp i gjennom historien. I forlengelsen av disse momentene om mimesis, peker Enge på at musikken – på lik linje med den øvrige kunsten – tradisjonelt sett har blitt forstått som en etterligning eller avspeiling av en utenommusikalsk virkelighet: ”av kosmiske lover, av Gud, av naturen, av filosofiske ideer, handlingsforløp, menneskelige karakterer eller sosiale forhold” (Enge 1998:2). Hans første tese er at den tradisjonelle mimesistenkningen slik etablerer et skille mellom verkets form og dets innhold: ”Innholdet bestemmes som en imitasjon av en virkelighet utenfor kunsten, og gis forrang fremfor formen, som skal bære innholdet på en klarest mulig måte” (Enge 1998:2). Videre minner han om at den vestlige musikkhistoriens tonesettingstradisjon har projisert mimesisideens form/innhold-

dikotomi på forholdet mellom tekst og musikk. På grunn av sin språklige karakter har teksten fått innholdsstatus, mens musikken har fått i oppgave å avspeile det tekstlige innholdet i musikalsk form, fastslår Enge (ibid). Han stopper imidlertid ikke her, og jeg skal komme tilbake til hans andre tese i avsnitt 5.2 nedenfor.

En muligens forvrengt forestilling om at det er mulig å peke på mimetiske korrespondanser mellom teksten og musikken har altså vært rådende i lang tid. En som synes å følge Enges syn så langt ved å opprettholde skillet mellom form- og innhold-dikotomien, er Peter Stacey i sin avhandling. I nok et forsøk på å systematisere musikken, trekker Stacey et skille mellom seks kategorier av mimesis og måter å behandle forholdet mellom teksten og musikken på (Stacey 1989:28f):

1- "Direct mimesis": musikken imiterer aspekter ved teksten direkte; et forhold Stacey karakteriserer som "iconic".

2- "Displaced mimesis": en ekstern likhet bringer fram og avdekker et morfologisk trekk.

3- "Non-mimetic mimesis": komponisten prøver ikke å imitere noen aspekter ved teksten. Lytteren kan imidlertid observere korresponderende aspekter mellom musikken og teksten.

4- "Arbitrary association": tekst og musikk "may be associated not by a feature of imitation but purely by dint of being consistently linked within a work".

5- "Synthetic relationship": tekst og musikk er knyttet så tett til hverandre at det skapes én syntese av mediet.

6- "Anti-contextual relationship": en bevisst kontrast mellom tekst og musikk.

Slike mimetiske korrespondanser kan påvises i begge verkene, men om de kan kategoriseres så konkret som Stacey ønsker, er et annet spørsmål. Ett slikt trekk som imidlertid kan påvises, er Berios utpregede bruk av farger på en illustrerende måte i *Laborintus II*. Kombinert med en bevisst bruk av vokaler, er dette virkemiddelet illustrert i det andre tablået som inneholder den første "canzonetta". I sekvensen hvor teksten lyder "jeg bærer dødens farger" er teksturen preget av en gjennomsiktig, klar klangfarge som transformeres til varmere toner i neste tablå, helt i tråd med teksten som beskriver kjærlighet og død. Vokalene trekkes ut av sin opprinnelige syntaks og



fungerer som bærere av denne klangen og dens nyanser: ved hjelp av mørke vokaler som [o] og [u] (italiensk uttale som tilsvarer de norske [å] og [o]) – og lyse som [i] og [y] kan dette grepet sies å bidra til den illustrerende og understrekende effekten. Disse trekkene korresponderer med Staceys første kategori ovenfor. Enkelte ganger korresponderer teksturens klanger i musikken direkte med det inntrykket teksten gir. Slike mimetiske assosiasjoner er til stede i de innledende taktene av *Laborintus II* hvor visjonen om døden illustreres betegnende med dalende glissandi i stryk, noe som kan illustrere undergang. Andre steder oppstår en logisk og nærmest banal korrespondanse mellom teksten og musikken hvor kaos i musikken synes å speile en kaotisk tekst, slik at Staceys krav om ”direct mimesis” oppfylles. Men oftest kan disse mimetiske korrespondansene virke fjerne og inneholde elementer av Verfremdung som skygger for en entydig forståelse. Eksempler på dette finnes som nevnt i sekvenser med beroligende hvisking på partier med urovekkende tekst og kan knyttes an til den siste av Staceys kategorier. Avslutningstablået inneholder kanskje den største diskrepansen mellom teksten og en logisk korrespondanse til musikken i så henseende: Stemmene hvisker beroligende om de sovende barna, men det underliggende klangteppet til den øvrige besetningen gir inntrykk av noe helt annet. Jazzens inntreden mot midten av verket kan også betraktes i sammenheng med musikkens illustrerende egenskaper. Stacey velger å tolke endringen av musikkstil dit hen at jazzen representerer den moderne verdens synd (Stacey 1989:253), mens madrigalstilen står for middelalderske idealer. En slik forståelse kan trekke noen tråder til tematikken omkring det moderne, kapitalistiske samfunnet som er et viktig knutepunkt i verket, og slik vise musikkens illustrerende egenskaper ved at det negative i dette parallellføres med de assosiasjonene jazzten gir. Men som jeg var inne på, vil vel de fleste forstå en slik holdning som en anakronisme og heller tolke stilendringen som en illustrerende effekt. Til tross for disse lokale mimetiske korrespondansene vil jeg konkludere med at Staceys mimetiske kategorier fort kommer til kort. Selv om det er fullt mulig å påvise konkrete og lokale tilfeller av disse kategoriene, kan ikke disse tilfellene si noe dekkende om hele bildet.

Semantisering av musikken forekommer hyppig. Mange av disse tilfellene dannes ut fra tolkningsmessige aspekter slik at man for eksempel kan undersøke om lyder som pusting, stønning, sukking, instrumentaleffekter og ulike plosiver eller vokaler kan understreke semantiske forbindelser i tillegg til å utfylle rent musikalske

funksjoner. I *A-ronne* bidrar slike effekter snarere til å tilsløre en semantisk betydning, men i *Laborintus II* er situasjonen en annen. Her er det et mer utpreget handlingsforløp som bærer tematikken. Slik bidrar effektene til å understreke tematiske og semantiske forbindelser. Eksempler på dette finnes i flere av tablåene; særlig i dramatiske sekvenser. En annen type for semantisering av musikken finnes i stemningsfortettingen mot klimaks flere steder i verket, noe som kan karakteriseres som logiske korrespondanser mellom teksten og musikken. Nok en beskrivende effekt i så henseende er den såkalte infernoakkorden ved inngangen til helvetet som følges opp av en clusterakkord ved inskripsjonen "Lasciate ogni speranza" i det femte tablået. Denne sekvensen kan assosieres med håpløshet og forvirring – helt i tråd med musikkens uttrykk. De gangene nøkkelbetegnelsen *usura* blir nevnt, er det gjerne med et uttrykk som er parallelt med stemningen dette ordet sannsynligvis skal kreere; betegnelsen assosieres med noe negativt og skremmende og ledsages av krasse rop og uhygge.

I partier som for det meste inneholder lyder, vil man avvise at musikken og teksten kan belyse hverandre gjensidig. Sangere som befatter seg med ny musikk kan imidlertid ha en annen oppfatning av dette, noe som springer ut av en holdning om at man må definere hva disse lydene er. Noen vil kanskje definere lydene som "setninger" eller "fraser". Selv om de verken inneholder verbal tekst eller ord med leksikalsk betydning, kan disse frasene likevel inneholde elementer med formidlings- og innholdsverdi. Dette er et aspekt som er gjenkjennelig fra drama- og teaterscenen. Den italienske forfatteren Dario Fo har gjort det til sin spesialitet å eksperimentere med mening og språk i sitt teater gjennom monologer på oppdiktete "fantasispråk" som nærmer seg språk man kan kjenne igjen ut fra klang, talemelodi og rytme. Slik går han inn i den teatrale situasjonen som også er levende til stede i formidlingen av Berios verk. Men det er umulig å trekke ut et semantisk innhold fra ordene i Fos monologer. Likevel er det mulig for publikum å skille ut en mening, selv i fravær av et reelt syntaktisk eller semantisk innhold. Herfra kan man trekke paralleller til kontrasten som oppstår mellom det å betrakte stemmen kun som et instrument og det å oppdage og å anvende assosiasjonene som ligger i lyder og klang. Hvis lydene betraktes som setninger eller fraser og lytteren samtidig er åpen for det som ligger i disse lydene og klangene, vil et atskillig større univers åpenbares. Vi registrerer likevel som lyttere at

”teksten” og musikken ikke kan sies å speile hverandre gjensidig ut fra et semantisk ståsted som leter etter sammenhenger med hensyn til spillet med betydninger.

Dette delkapittelet ble innledet med en kort redegjørelse for det tradisjonelle synet på mimesis. Men denne oppgaven dreier seg om musikk fra etterkrigsmodernismen, og bildet er et helt annet nå. Foreløping lar jeg emnet ligge åpent, men kommer som nevnt tilbake til det i avsnitt 5.2 nedenfor. For å avrunde denne delen, og for igjen å vende blikket mot vår tid, vil jeg sitere professor Erling Gulbrandsens avhandling om Boulez og modernismen. Han karakteriserer én avskygning av forholdet mellom teksten og musikken slik:

Det er ikke lenger snakk om representasjon eller mimesis av diktet, men transformasjon av det til noe annet. Diktet blir en foranledning til å gjøre noe nytt og spesifikt musikalsk. Gjennom denne typen osmose complète av et tekstlig forelegg, som Boulez kaller det, gjennomgår diktet samtidig en transformation complète, og blir til noe annet, nemlig musikk (Gulbrandsen 1997:349).

#### **4.6: Språkets rolle i Berios univers – II**

I forbindelse med analysen av *A-ronne* pekte jeg på hvilken posisjon Berio setter språk og tekst i, og hvilken funksjon det får i hans musikk. Etter gjennomgangen av *Laborintus II* har dette bildet endret seg; til tross for at de to verkene har en del fellestrekk med hensyn til dette, skiller de seg klart fra hverandre. Ett slikt fellestrekk er konkurransen om lytterens oppmerksomhet mellom de to disiplinene tekst og musikk, noe som resulterer i at den ene disiplinen ofte har karakter av bakgrunn. I tråd med pendelsvingningene mellom disse to ytterpunktene som ble vektlagt i kapittel 3, må lytteren veksle mellom kun å betone det musikalske eller å konsentrere seg om ordenes innhold fordi tekstene tilsløres og hemmes. Kunsten å dechiffere lydene er komplisert. Stacey har gjort et forsøk, og i sin gjennomgang av verket peker han på tre steder hvor teksten har et klart overtak. Dette er steder hvor stemmene og instrumentene fungerer som bakteppe for resitatørens tekst. Men faktum her er jo at teksten det fokuseres på blir talt, og ikke sunget. Stacey konkluderer slik: ”The fact that musical primacy may obtain even where the text is presented in speech style demonstrates that there is no simple correlation between vocal style and textual or musical primacy” (Stacey 1989:273).

Kontinuerlig domineres verket av den nevnte oscilleringen mellom de to bestanddelene tekst og musikk. I disse svingningene kommer verkets mening til overflaten.

Resultatet av Berios musikalisering av tekstene blir ingen konvensjonell relasjon mellom teksten og musikken. Likevel bringer han tekstene til å klinge, og i det følgende skal jeg vise og oppsummere hvordan. Ved å plassere lag på lag av tekst oppå hverandre eller å lage nye konstellasjoner av tekstene, flytter han grensene for hva språket kan uttrykke. Samtidig kjenner vi problemet som ligger i at musikk skal utlegges i ord og i språkets begrensede apparat. La oss likevel kort se på noen av virkemidlene Berio anvender, som for eksempel den framtrepende bruken av fonetiske tegn og lyder. Stacey deler på sin side det fonetiske materialet inn i to kategorier; ”phonetic material for which a textual derivation may be inferred” og ”phonetic material fulfilling a purely musical function” (Stacey 1989:224). Jeg har påvist mange eksempler av begge disse kategoriene i analysen av *Laborintus II*. Som eksempel kan jeg trekke fram kvinnestemmenes innledning av første tablå; her oppfyller de begge kategoriene samtidig ved å synge spesifikke fonemer som er hentet direkte fra teksten og andre som ikke har noen åpenbar tilknytning til det tekstlige materialet. Slik velger Berio å fokusere på det uforståelige i lydveven; en posisjon som i sin tur tillegger språket og dets lyder en annen funksjon: I partier hvor graden av forståelighet er lav, fungerer språket og dets lyder som musikk. Et spørsmål som melder seg er om denne posisjonen og dens fokus på språkets fonetiske kvaliteter drar oppmerksomheten bort fra verkets semantiske innhold. Mange vil nok svare ja. Graden av forståelighet rokkes ved på flere måter; så sant ikke lytteren har en oversettelse eller transkripsjon av teksten foran seg, avhenger forståeligheten av lytterens språkkunnskaper i og med at Sanguineti benyttet seg av fire språk i diktet. Robert Morgan har uttalt seg om Berios *Sequenza III* for stemme i så henseende:

The text, which is subjected to various kinds of permutations, becomes increasingly unintelligible and ultimately consists only of individual syllables in which vowels – the speech elements closest to pitched sounds – predominate. In other words, the basic idea is that different types of vocal articulation, abruptly juxtaposed in sequential confrontation, gradually “resolve” into a single type – pure, textless singing. Although as far as I know there is no system determining the exact way this happens, the idea gives direction and meaning to the overall course of the piece (Morgan 1985:181).

Dette er også tilfelle i *Laborintus II*, hvor avsporinger og forstyrrelser av et tekstlig forelegg spolerer en eventuell helhetlig forståelse av teksten som verket bygger på. Som

følge av dette får ikke lenger språket enerett til å være betydningsskapende og språkets rolle blir ny og uortodoks ut fra et tradisjonelt ståsted.

Barthes' essays har vært sentrale så langt i denne oppgaven. Også når det gjelder graden av forståelighet, kan tekstene hans bidra. Han vender stadig tilbake til relevansen av det sanselige i sine diskurser, og i essayet *Musica Practica* fra 1970 belyser han dette slik: "Beethovens døvhet beskriver den mangel hvor all betydning oppholder seg: Den påkaller ikke en abstrakt eller indre musikk, men en musikk som er begavet, om man kan si det slik, med en sanselig intelligibilitet, med det intelligible som sanselig" (Barthes 1994:57). På samme måte som lytteerfaringen med *A-ronne*, er det å lytte til *Laborintus II* en mangefasettert og kompleks opplevelse. Noe av grøbunnen for dette inntrykket ligger i Berios anvendelse av det tekstlige materialet, en posisjon som bidrar til at vi atter en gang må slå oss til ro med at det er mye vi ikke forstår – i kaoset er det lite sikker kunnskap.

## Kapittel 5: Works in motion

### 5.1: Opera aperta

Hittil har fokus vært rettet mot hva vi som lyttere blir servert når vi opplever verkene. Momentene ovenfor utelukker imidlertid ett aspekt, nemlig lytterens rolle. Med formuleringer som ”lytteren blir her presentert for...” og lignende, kan det synes som om lytteren fungerer som en passiv mottaker. Men lytteren kan ikke forbli passiv, for som tidligere fastslått, er det i interaksjonen mellom subjektet, lytteren, og det subjektet lytter til at meningen oppstår. Igjen er det snakk om et komplekst spill. En som forhåpentligvis kan bidra til å åpne noen dører mot dette emnet, er Berios venn og samarbeidspartner Umberto Eco. Mange av deres viktige arbeider ble dannet over samme tidsspenn, og de utviklet flere teorier i fellesskap. Eco betraktet seg selv og sin rolle i et intervju i *Newsweek Magazine* fra 1986, og uttalte følgende ytring som kan bidra til å plassere ham i denne sammenhengen: ”I’m no Renaissance man. Every single thing I’ve done comes down to the same thing: the study of the mechanism by which we give meaning to the world around us” (Durocher 2005). Komponisten og professoren utfylte hverandre på flere vis. Derfor vil jeg presentere noen av Ecos teorier her, for så å betrakte det tvetydige i verkene i lys av Ecos teorier. For det meste kretser hans arbeider omkring litteraturteori og semiotikk og har sitt egentlige utspring i strukturalismen. Her skal det imidlertid ikke dreie seg om hans semiotiske ideer, men teoriene om ”opera aperta”, det åpne verket, samt Ecos betoning av leserens og lytterens rolle.

Berio gir rom for åpenhet i verkenes semantiske innhold. Denne semantiske kontinuiteten oppnår han enten ved å plassere teksten i nye og overraskende sammenhenger, splitte den opp eller ved å la flere fraser og betydningslag klinge samtidig. Det er den samme åpenheten Eco beskriver ved hjelp av sin teori, og karakteriserer verk med denne dynamiske egenskapen som ”works in motion” (Eco 1989:viii). Nettopp denne teorien synes å bli speilet i sitatet av Robert Morgan som avsluttet kapittel 2 om analyseproblematikk, fordi Eco mener at ”the modern open work is a form of knowledge of the world in which we live” (Eco 1989:xiv). Slik drar Eco tesen til Morgan et hakk videre: Morgan ønsker at *analyser* av moderne verk skal fortelle oss noe om den verden vi lever i, mens Eco på sin side mener at de moderne åpne verkene konstituerer denne egenskapen i kraft av seg selv. Hvordan fortsetter så

Ecos teorier? I boken *The Open Work* beskjeftiger han seg med spørsmål som omhandler musikk, og drar innledningsvis et skille mellom de såkalte tradisjonelle klassikerne og samtidsverkene: Hans begrep "opera aperta" springer ut fra en oppfatning om at tradisjonell og klassisk kunst for det meste blir regnet som utvetydig, mens mye moderne kunst med hensikt gir seg ut for å være systematisk tvetydig. Slik kan Ecos teorier skape et distinkt skille mellom klassisk og moderne oppfatning av kunst, og samtidig bidra til strukturell tankegang omkring emnet det handler om i denne oppgaven. I kjent stil viser Eco til arbeidene av James Joyce og hans *Finnegans Wake* når han begrunner en påstand (Eco 1989:x); teoriene om det åpne verk bærer med seg elementer og fremgangsmåter fra *work in progress* eller *works in movement*-preget som er betegnende for Joyce og flere av de modernistiske forfatterne. Joyces verk er åpne på den måten at de med hensikt søker å skape et bilde av den ontologiske og eksistensielle tilstanden til den samtidige verden (Eco 1989:10), slik Eco selv som nevnt ønsker. I dette ligger aspekter av tvetydighet. Eco sikter til en tvetydighet og noe skjult som har sitt utspring i mangfoldet av potensielle betydninger og tolkningsmuligheter hvor ingen kan sies å være den dominerende eller riktige løsningen – lytteren eller leseren må selv finne sin egen tilnærming til det aktuelle verket. Mulighetene som ligger latent i verkets åpenhet er for øvrig virksomme innenfor et gitt forhold av relasjoner; komponisten eller forfatteren legger selvsagt visse føringer for den endelige tolkningen slik at verket kan bli komplett. Det som kan være "åpent" i denne sammenhengen, er enten den materielle formen eller det semantiske innholdet, noe som kan lede lytteren til en ny måte å betrakte relasjonen mellom tekst og musikk på. Slik fremgår det hvilken posisjon lytteren får i Ecos teorier, samtidig som han understreker umuligheten av en sikker og utvetydig kunnskap. Det sistnevnte aspektet skinner klart i gjennom i Ecos store roman *Il nome della rosa; Rosens navn*, hvor kjernen i fortellingen dannes nettopp i en labyrinth:

Som en annen stabukk har jeg fulgt noe som så ut som en tilstedeværende orden, skjønt jeg burde visst godt nok at det ikke fins noen universell orden i det hele tatt. [...] Den orden vårt sinn forestiller seg, er som et nettverk eller en trapp, som man bygger opp for å nå noe. Men etterpå må man få vekk trappen, for man oppdager at selv om den gjorde sin tjeneste, tjener den ikke til noe (Eco 2003:530).

Dette rådet gir læremesteren broder William sin elev Adso fra Melk, bokens forteller, etter en stor oppdagelse mot slutten av boken. I motsetning til sin elev og de øvrige

karakterene i boken er broder William klar over en ting: vår kunnskap om virkeligheten er som en spindelvevliknende labyrint som ikke har en entydig og selvsagt vei i gjennom seg som kan sies å utgjøre sannheten. Overført til denne oppgavens tematikk, forstår vi at et musikkstykke er komplett og lukket i sin form som en organisk helhet samtidig som det konstituerer et åpent produkt som kan være arena for utallige interpretasjoner. Dette er Ecos hovedpoeng. Han drar denne tesen et hakk lenger og hevder at "every reception of a work of art is both an interpretation and a performance of it, because in every reception the work takes on a fresh perspective for itself" (Eco 1989:4). Verket vil bli tolket på en ny måte hver gang det blir satt i spill av en *lytter*; av et lyttende subjekt. Når verket er ferdig, innledes det en dialog mellom lytter og verk – komponisten er ikke delaktig lenger. Videre trekker Eco fram verkene til Berio og Stockhausen som "åpne" på en påtakelig måte: Han karakteriserer verkene som bestående av uferdige deler når de blir overlevert til utøveren – og til lytteren – mer eller mindre som delene i et byggesett. Denne karakteristikken understreker lytterens rolle i prosessen. På lik linje med Morgan, trekker Eco fram et verk som etter hvert regnes som en klassiker; Berios *Sequenza III* for stemme. Ut fra sin tese om det åpne verk påpeker han at dette verket alltid vil oppfattes forskjellig ut fra ulike situasjoner (Eco 1989:19). Ved hver nye lytting øker mengden av inntrykk og informasjon parallelt med at nye perspektiver avdekkes, helt i tråd med komponistens intensjon om at sidestilling av visse ord og elementer vil skape en ambivalens hos lytteren, en posisjon som skiller seg klart fra tankegangen til mer tradisjonelle diktere. Med slike kompositoriske grep fra Berios hånd dannes riss av et semantisk innhold som lytteren selv må finne ut av. Eco påpeker stadig at vi likevel ikke vil få et helt nytt verk: Det hele må betraktes som realiseringen av en serie med konsekvenser hvor premissene bunner i de originale data fra komponisten. Ut fra denne tanken karakteriserer Eco åpenheten ved et verk som betingelsen for estetisk nytelse, samtidig som han påpeker at studier av "åpne" samtidsverk viser at deres åpenhet er intensjonell, eksplisitt og ekstrem og basert på de elementene som er kombinert i verket (Eco 1989:39). Denne typen strukturell tankegang åpner altså for et spekter av tolkningsmuligheter. Mulighetene bunner i og åpner for nye tekst- og musikkrelasjoner, noe som fører til at lytterens rolle får en ny tyngde på denne arenaen. Slik former Eco en ny poetikk for



estetisk persepsjon som bygger på opplevelse og observasjon av et verk, samtidig som han utvider grensene for verkets rolle.

Mot en bakgrunn av aspektene som har blitt belyst hittil i oppgaven, dannes nå et bilde av sammenhengen mellom tekst og musikk generelt sett, også ut over akkurat de verkene det fokuseres på her. Hvis man i tillegg supplerer med trekk fra den historiske utviklingen av dette temaet frem til Berio og etter ham, vil bildet bli enda klarere. Spørsmålet blir om man kan snakke om tendenser i ny musikk i måten å behandle tekst på, og hvem av de to bestanddelene tekst og musikk som har rangen. Eller som det ble spurt innledningsvis; er det mulig å snakke om en ny vokalestetikk som Berio kan sies å ha stått i spissen for? Som innledning til en diskusjon om dette, vil jeg i det følgende trekke fram noen hovedtrekk for det tradisjonelle synet på relasjonen, for så å fokusere på aspekter som har vært viktige fram mot vår tid hvor komponistene har et mangfoldig spekter av teknikker å benytte seg av i et landskap som kan synes å ligge åpent. Rundt 1950 oppsto imidlertid et avgjørende brudd som resultat av eksperimentering, noe som gav både språket og teksten en ny rolle. I musikkens etterkrigsmodernisme var det ikke lenger snakk om å sette musikk til en gitt tekst for så å danne en syntese hvor de to komponentene fikk klinge sammen som en helhet. I dette bildet spilles jo Berios verk ut; i en utvikling som lar de to bestanddelene få fritt spillerom hver for seg som selvstendige komponenter. Dialektikken som oppstår i spennet mellom språk, tekst og musikk har allerede blitt belyst. Men sangen har vært gjenstand for ulike dragninger gjennom historien. På vei mot dannelsen av et bilde av situasjonen i nyere tid, som Berio må sies å ha bidratt til i høy grad, kan Lawrence Kramer i boken *Music and poetry: The nineteenth century and after* fra 1984, være et sted å starte. Han er en av de få som tar opp problematikken med en historisk vinkling uten å gå spesifikt analytisk til verks.

## 5.2: Fra syntese til fragmentering

Sphere-born harmonious sisters, Voice and  
Verse,  
Wed your divine sounds, and mixt power  
employ,  
Dead things with inbreath'd sense able to  
pierce<sup>25</sup>

Slik uttrykker den engelske poeten Milton det tradisjonelle synet på forholdet mellom tekst og musikk: *syntesen* av de to komponentene ble betraktet som det aller høyeste. Gjennom sangstemmen og musikken ble ordene løftet ved å harmonere med det de ikke selv kunne uttrykke: bare slik kunne språket ta hull på det uutsigelige. Det uutsigelige som antikkens diktere ønsket å frembringe, kan sies å være analogien til helheten i kosmos, noe som skinner i gjennom allerede i myten om Musenes fødsel. Ove Kr. Sundberg formulerer det slik: "Bevegelsesbegrepet spiller en fremtredende rolle i gresk musikkforståelse. Gjennom den typisk greske analogitenkning, knytter dette begrep samtidig en forbindelse mellom musikken og andre sider ved tilværelsen" (Sundberg 2000:16). Denne ideen, som i tillegg førte med seg talen om "sfærenes harmoni", gjorde seg gjeldende i renessansens tanker om å bringe antikkens idealer frem i lyset. Også for romantikkens toneangivere framsto musikken som den vidunderlige trylledrikken som transformerer språket – og utlegger det i en ekstrem lengsel. I alle disse epokene registrerer vi at musikkens har et privilegium over teksten og ordet med sin umiddelbarhet og evne til å forvandle teksten og bringe den til et høyere nivå. Dette musikkens overtak over ordet regjerte i flere århundrer. Kramer mener imidlertid å kunne påvise to store forandringer i den lange og komplekse utviklingen som forholdet mellom tekst og musikk i vokalkomposisjoner har gjennomgått siden middelalderen: Den første og mest kjente fant sted i renessansen med den store omskiftningen fra lineært kontrapunkt til "simultaneous harmony" som basis for komposisjonene (Kramer 1984:15). Dette skillet er markert med mer tekstsensitive vokalkomposisjoner, slik vi kan se i tidlig italiensk opera og madrigaler, samt i den engelske air. Ved at musikken i denne perioden fremstår som mer sensitiv for tekstens innhold enn vi har sett tidligere, ble en tydelig intimitet mellom teksten og musikken etablert i tråd med datidens retoriske tankegang. Resultatet ble at teksten kunne støtte seg mer på sine konnotative

---

<sup>25</sup> Utdrag fra et dikt av Milton, gjengitt på s. 125 i Kramers bok.

muligheter i samspill med musikken. Den andre store omveltningen som Kramer har valgt ut, er mer flyktig og ikke så lett å tidfeste eller knytte til en epoke. Kramer plasserer den ved slutten av 1800-tallet og karakteriserer dette viktige leddet i utviklingen som "the rise of convergence itself" – en fullstendig sammenløping av de to kunstformene (ibid). Konvergensen dannes i det en følelse av strukturell rytme begynner å melde seg, og Kramer hevder i samme åndedrag at musikk og tekst skiller seg ut fra andre kunstformer ved at de definerer sin form ut fra rytmisk integrert tid. Han illustrerer den prosessen det er å tilegne seg et slikt verk med tilnæringsmåter fra fenomenologien: "Musical "objects" – chords, themes, rhythms... are always realized for the listener by a process of mixing-in. What I hear, unlike what I see or touch, is not set over against me, it is set into my reflexive awareness of my own presence" (Kramer 1984:98). Denne omveltningen kan imidlertid ikke betraktes som en avslutning på dialektikken mellom de to bestanddelene tekst og musikk; mange vil påstå at det var her den store omveltningen fant sted, men at den ikke er avsluttet ennå – også denne modellen vil medføre at en av posisjonene dominerer (Kramer 1984:16).

Sang har altså tradisjonelt sett blitt betraktet som en syntese. Den klassiske lieden kan være et eksempel på dette: Her bringes musikk, tekst, intonasjon, uttrykk og tale sammen til det som Milton karakteriserte som "mixt power" i diktet ovenfor. Men hva har skjedd opp mot vår tid? Bruddet som fant sted på midten av 50-tallet medførte en ny holdning til tekstens rolle; fra å være hovedbestanddel gikk den for mange av avantgardekomponistene over til å bli betraktet som råmaterialet for en komposisjon, på lik linje med andre effekter. Komponister som Berio, Stockhausen, Ligeti, Xenakis, Cage og Boulez sto i spissen for den nye tankegangen, som blant annet inneholder oppfatningen om at en sang ikke nødvendigvis behøver å imitere eller illustrere teksten ut fra et mimetisk prinsipp. Modernismens brudd fikk mange avskygninger og resultater. I avsnitt 4.5 ovenfor ble Håvard Enges synspunkter nevnt i forbindelse med mimesistradisjonen, og hans teorier kan betraktes i sammenheng med tanken om sammensmelting og syntese av tekst og musikk slik Miltons innledende strofe ovenfor illustrerer. Enges første tese var at den tradisjonelle mimesistankegangen etablerer et skille mellom verkets form og dets innhold. Den andre tesen hans er at det ikke nødvendigvis er slik at musikken er i stand til å imitere et dikt og smelte sammen med det: "[...] språk og musikk [er] to innbyrdes uavhengige meningssystemer, og lyrikk og

musikk utgjør ikke lenger en udelelig enhet, om de noen gang har gjort det” (Enge 1998:3). Med en slik forståelse blir en vokalkomposisjon en ny kreasjon hvor diktet bare er en del av hele komposisjonen, og ikke utgangspunktet som det hele springer ut av. De to komponentene tekst og musikk likestilles; musikken skal heller ikke oppfattes som språk. Likevel peker Enge på to strategier som komponisten kan rette seg etter for å etablere et mimesisforhold mellom tekst og musikk, men konkluderer med at disse tradisjonelle tonesettingsstrategiene ikke lenger er aktuelle fordi både lyrikken og musikken har gjennomgått radikale endringer som har ført til at mimesisideen har mistet mye av sin relevans: ”Modernismens frembrudd i kunsten kan nemlig betraktes som *formens frigjøring fra innholdet*” (ibid). Dette er tilfelle både i billedkunst og litteratur, også i Sanguinetis tekstmateriale, hvor fokus er rettet mot språkets muligheter til å skape semantisk ambivalens og nye klangmuligheter. Med dette opphever Enge skillet mellom form/innhold-dikotomien som mimesisideen bygger på. Han lanserer imidlertid en løsning på problematikken ved å foreslå at møtet mellom de to kunststartene i stedet kan bli ”et uutømmelig *spill* med motstridende og uavsluttede betydninger, og et nyanserikt møte mellom språklig og musikalsk klang” (Enge 1998:5).

I følge Kramer har Edward T. Cone bidratt til å formulere et lignende syn: ”A composer cannot set a poem directly, for in this sense there is no such thing as “the poem”; what he uses is one reading of the poem – a specific performance, for even a silent reading is a kind of performance. He must consider all aspects of the poem that are not realizable in this performance as irrelevant” (Kramer 1984:126). Her nærmer Cone seg et viktig poeng. I det tradisjonelle og lenge herskende synet hvor det ble satt musikk til en eksisterende tekst ut fra komponistens tolkning av diktet, ble lite overlatt til utøveren, og enda mindre til lytteren med den begrensede variasjonen som var mulig for uttrykk og interpretasjon. Det at lytteren kan være skapende i konstitueringen av verket med sin opplevelse av det og tolkning av en eventuell tekst, medfører noe nytt som omdanner det hele til en kompleks prosess i stedet for en ensrettet linje fra komponist via utøver til lytter. I denne prosessen kan imidlertid sangen bli dratt i ulike retninger, noe Kramer formulerer slik:

A song does not *use* a reading; it *is* a reading – an activity of interpretation that works through a text without being bound by authorial intentions. [...] The music appropriates the poem by contending with it, phonetically, dramatically, and semantically; and the contest is what most drives and shapes the song (Kramer 1984:127).

Kramers utsagn synes å omkranse avantgardekomponistenes tanker om tekstens og musikkens plass i forhold til hverandre i vokalkomposisjoner. En sang trenger ikke nødvendigvis å løfte teksten eller omvendt – den kan like godt utslette det lingvistiske skillet som ligger i tekstens semantikk og syntaks. Sangens styrke finnes ikke alltid latent i melodilinjene kombinert med et vakkert tekstforedrag, men kan like godt bestå i sangens oppløsning av teksten kombinert med det harmoniske, slik som hos Berio, hvor styrken vel så ofte ligger i det uforståelige og i det som balanserer på grensen av hva vi begriper.

Komponistene av i dag har altså hatt mange til å bane vei for seg. Det nevnte bruddet på midten av 1900-tallet var avgjørende for denne utviklingen. Kramer påstår at dagens komponister til tider er anti-tekstuelle, et utsagn de kanskje ikke selv vil gå god for. Også han trekker fram Berios *Sequenza III* for stemme fra 1966 som eksempel i den forbindelse. Som nevnt ut fra både Morgans og Ecos oppfatninger av dette verket blir sangeren her bedt om å lage diverse febrilske lyder ut fra komponistens henvisninger. Komposisjonen bygger imidlertid på en enkel, nærmest naivistisk tekst:

give me – a few words – for a woman –  
to sing a truth – allowing us – to build –  
a house – without worrying – before night comes<sup>26</sup>

For en gangs skyld lar ikke Berio den semantiske helheten i diktet komme til overflaten: Teksten amputeres fullstendig og sangeren lager nye ord i sin framførelse, slik at det kan høres ut som om dette er et ekstremt lydpoetisk eksperiment som bare har til hensikt å utforske stemmen. Til tross for at dette er et unntak i Berios musikk, fordi vi som oftest registrerer semantiske trekk, forstår vi at det ikke lenger er snakk om å mime teksten i det musikalske forløpet eller å gjengi teksten direkte på noe vis. Kramer er krass i sin kommentar til dette og lignende stykker. Han påstår at resultatet altfor ofte er en desperat virtuositet, og fortsetter med en påstand som har paralleller til Ecos teorier om det åpne verket:

Expressive song has harbored anti-textual elements throughout its history. What animates the vocal style in both Monteverdi's *Lamento d'Arianna* and, say, P.M. Davies' *Dark Angels* (1974) is the demand that the anti-textuality of the music must be part of the music rather than merely an exploitation of it. That the response "opens", rewrites, even defaces the text is only to be expected; the music adopts the poetry as an origin, and then treats it the way all origins are treated, by departing from it (Kramer 1984:169).

---

<sup>26</sup> Teksten ble gjengitt i H. Enges foredrag, 2005.

De ulike nyansene av strukturell tankegang som blir presentert her, åpner altså for et vidt spekter av tolkningsmuligheter knyttet til opplevelse og persepsjon av verket. Igjen rettes fokus mot lytterens rolle i dette bildet: Parallelt med at nye tekst- og musikkrelasjoner avdekkes, blir lytterens rolle tillagt ytterligere tyngde på denne arenaen. Noe av det som ligger til grunn for de ulike tolkningsmulighetene, kan være den særegne effekten som skapes ved gjentatte lyttinger på nye verk; når lyttingens objekt endrer seg, er det nettopp gjentatte lyttinger som skaper dynamikken i de hermeneutiske sirklene. Roland Barthes' essay *Listening* fra 1976 inneholder refleksjoner rundt nettopp disse prosessene. Han introduserer et skille mellom tre typer lytting (Barthes 1991a:245ff). Forutsetningen ligger i skillet mellom det å *høre*, som er et fysiologisk aspekt, og det å *lytte* som henspeiler på psykologiske aspekter. Med utgangspunkt i dette, trekker Barthes en grense mellom tre ulike lyttemodi: På det første nivået er mennesker og dyr like og vi befinner oss på et nivå som omhandler det fysiologiske å *høre*. En årvåken lytting oppfatter en alert eller et varsel; et levende vesen orienterer sin høring mot indisier. Beveger vi oss til det neste nivået, møter vi dechiffrerende lytting – øret forsøker å fange opp og tyde de tegnene det oppfatter. Her begynner det menneskelige; vi lytter slik vi leser, etter visse koder. Det tredje nivået medfører et uendelig overføringsspill som ikke sikter seg inn mot bestemte, klassifiserte tegn. Denne lyttingen kretser ikke primært rundt *hva* som blir sagt eller hvilket utsagn som overbringes, men om *hvem* som snakker. Slik hører den hjemme i et intersubjektivt rom hvor ”jeg lytter” også betyr ”lytt på meg!”. Det er i dette rommet vi finner at lytting henger sammen med hermeneutikk: å lytte er å ta i bruk en holdning som består av å dekode det dunkle og uforståelige for å få tak i og bli bevisst på det som ligger under og som kan si oss noe mer – å lytte er å finne ut hva som skjer, for å si det med Barthes' eget ordelag.

I en artikkel som tar for seg det å lytte til Berios musikk, belyser George W. Flynn momenter som dem ovenfor. På lik linje med Barthes og Eco betoner han lytterens rolle, og belyser dette med en annen vinkling:

Careful listening will reveal the evolving relationships between vocal and nonvocal sounds – how these sounds match or contrast, imitate or collide, emerge or recede; how single gestures and textures poetically connect as they contribute to larger gestures or shapes that, in turn, make up clearly defined (though contiguous) sections out of which the entire piece evolves (Flynn 1975:389).

Barthes påpeker avslutningsvis i essayet *Listening* at forskjellen mellom mennesker og dyr når det gjelder det å lytte, oppstår gjennom den intensjonelle reproduksjon av en rytme. Slik oppstår de ulike modiene. Uten rytme, intet språk: Det språklige tegnet er basert på en svingning mellom det markerte og det umarkerte, noe som i sin tur gjenspeiles i musikken. I tillegg til det intersubjektive feltet som dannes, vil lytteren skape sine egne inntrykk ut fra denne typen lytting; noe vi kjenner igjen fra Ecos åpne verk med vektlegging av lytterens posisjon. Disse subjektive inntrykkene kan speile relasjonene mellom teksten og musikken i tråd med et intertekstuelt aspekt. Begrepet om intertekstualitet innbefatter i sin tur en forståelse av at språket alltid er fullt av dobbelheter og flertydighet:

We know now that a text consists not of a line of words, releasing a single 'theological' meaning [...], but of a multidimensional space in which are married and contested several writings, none of which is original: the text is a fabric of quotations, resulting from a thousand sources of culture (Allen 2003:76).

Igjen utvides meningsbegrepet: Teorien om intertekstualitet rokker ved tradisjonelle oppfatninger av mening. En teksts intertekstuelle natur tilsier at meningen ikke kan fastslås og at språket er bebodd, slik at det oppstår en dialogisk karakter i språket bestående av tidligere tekster og koder. I tråd med dette, forandres synet på selve begrepet *tekst*. Barthes synes å dra Ecos syn på tekst – og verk – videre ved å hevde at en tekst kun eksisterer når den settes i sving, leses, av en ny leser: "the Text is experienced only in an activity, in a production" (Allen 2003:83).

Hva som konkret skjer med tekstens funksjon og det språktekniske i denne sammenhengen, skal jeg utbrodere i det neste avsnittet.

### **5.3. Språk – Tekst – Musikk**

Kramers historiske gjennomgang som er gjengitt i korte trekk ovenfor, viser at styrken i en moderne vokalkomposisjon ikke nødvendigvis ligger i en logisk korrespondanse mellom teksten og musikken. Dette skinner i gjennom i mange nye komposisjoner; syntaks og semantikk brytes ofte ned og fører til en nedtoning av den forståelige siden ved språket til fordel for en metode som betrakter språk som språk og som bestanddel i en tekst som skal brukes som den er eller splittes opp. Peter Stacey forsøker å etablere et begrepsapparat rundt dette i sin avhandling. Innledningsvis påstår han at et ord kan bli

oppfattet på tre forskjellige måter i ulike språktyper; pragmatisk, vitenskapelig og poetisk språk.<sup>27</sup> Dette blir definert av konteksten; det er konteksten som for eksempel får ordet til å fungere poetisk, noe som kan føre til at direkte ordmening blir transformert til direkte ordløs mening. For å trekke disse aspektene et skritt videre, beskriver Stacey veien fra språk til musikk: "A fragment of language may be seen to change its function from pragmatic to aesthetic, as a result of its being transposed into an aesthetic context, and it may begin to be considered as musical material" (Stacey 1989:22). Tekster som skal brukes i en musikalsk sammenheng velges fra disse fire kategoriene: Poetiske tekster, prosa, "paralinguistic texts" – "tekst" brukt metaforisk – og fonetiske tekster. Fremgangsmåten for å diskutere verk med prosa eller poetiske tekster på et analytisk nivå, varierer fra dem med paralinguistic og fonetisk materiale. Stacey mener at i verk med utgangspunkt i prosa og poetiske tekster kan man undersøke tekstene, sangstilen, graden av forståelighet og den anvendte teknikken for å kombinere musikk og tekst. Når det gjelder behandlingen av selve teksten, skiller han mellom to kategorier; *prime condition* og *fragmented condition*. Er teksten gjengitt i *prime condition* i en sang, står den komplett slik den kom fra forfatterens penn. Fragmentering kan imidlertid foregå på flere plan; komponisten kan bryte ned den opprinnelige frase- eller setningsinndelingen, bryte ned det grammatikalske på et syntaktisk plan, eller splitte opp ordene fullstendig på et rent fonetisk nivå. Flertallet av dagens vokalkomposisjoner anvender disse teknikkene, noe som bringer inn flere aspekter i forhold til tematikken det her dreier seg om: Blir teksten oversatt til musikk, fanget av musikken – danner tekst og musikk sammen et nytt kunstverk eller trekker musikken og teksten sangen i hver sin retning? Ofte brukes kun små fonemer av ord slik at lytteren får servert en tekst som umiddelbart ikke kan tillegges noen semantisk betydning. Berio anvender for eksempel teknikken å kombinere ord og lyder på stadig nye måter for å skape en svingning mellom ulike betydningsnivåer. Andre ganger kan ordet eller teksten være vesentlig og ligge til grunn for komposisjonen sett fra komponisten og utøverens synspunkt, noe som medfører at teksten får en annen funksjon enn tidligere; den ligger til grunn for stemningen og kan variere fra én fremføring til den neste. En slik oppfatning vitner om et stort sprang fra tidligere tiders oppfatning av tekstens rolle i en vokalkomposisjon, og griper inn i graden av forståelighet i et verk. Problematikken

---

<sup>27</sup> I dette avsnittet viser jeg til sidene 19-22 i Staceys avhandling.



kan stadig knyttes an til mimesisbegrepet: Spørsmålet om teksten oversettes til musikk handler egentlig om hvorvidt musikken *etterligner* teksten. Da tar man utgangspunkt i at komponisten tonesetter en allerede eksisterende tekst. Dette er ikke tilfelle i Berios *A-ronne*, i og med at verket ble utviklet i nært samarbeid med dikteren. Snarere er det snakk om en parallell utvikling hvor de to bestanddelene speiler hverandre. I *Laborintus II* er situasjonen hovedsakelig annerledes fordi diktet eksisterte før Berio valgte å tonesette det. Men ett fellestrekk gjelder for begge verkene og Berios løsning på forholdet mellom språk, tekst og musikk: Diktet blir verken gitt en sterkere eller svakere artikulasjon, det transformeres til et nytt og annerledes uttrykk – til noe annet, og dette *noe* er musikk, slik Erling Gulbrandsen siteres i avsnitt 4.5.

#### **5.4: Anti-tekstuel? En drøfting.**

Anti-tekstualitet er et ladet begrep. Likevel vil nok mange med Kramer karakterisere dagens vokalkomposisjoner som nettopp det. Hvilke kriterier kan en slik påstand bygge på? En innfallsvinkel til å gå dette nærmere etter i sømmene, kan være å undersøke noen av virkemidlene som anvendes i konkrete verk i forholdet mellom musikken og teksten, fordi det er fånyttet å nevne et så selektivt utvalg av teorier som her hvis man ikke trekker veksler fra musikken selv. Her ligger den viktigste substansen. I *A-ronne* og *Laborintus II* er tilfellet ofte at det tekstlige materialet består av vokaler eller språkllyder som fargelegges av nye vokaler i virvaret av fragmenteringsteknikker – det består ikke nødvendigvis av ord. Varierende artikulasjon av lydene og vokalene påvirker forholdet mellom de ulike stemmene, slik at dette gjenstår som den viktigste effekten. Jannis Xenakis' musikk kjennetegnes også av slike teknikker, og hans 12-stemte verk *Nuits* fra 1968 illustrerer slike tendenser. Til tross for at stykket er et slags lament, er det ikke et vokalverk i den tradisjonelle betydningen av ordet; språket er fullstendig oppløst. Snarere enn at de to komponistene skal trekkes frem som unntak, kan de fremstå som representanter for en rådende stil for de fleste komponister av nyere årgang. Jungelen av fragmenter, usammenhengende tekstutdrag, vokalteknikker, talesang, et lydbilde dominert av klang og uortodoks bruk av fonetisk materiale kan

skape en ordløs musikk som kan føre til en undring over hvor teksten egentlig befinner seg i dette bildet.

Som følge av argumentene ovenfor, vil noen hevde at dagens vokalkomposisjoner har gått over til å bli en anti-tekstuell instrumentalmusikk. Dette kan støttes av oppfatninger om at teksten og det språklige i mange tilfeller tones ned til fordel for det rent musikalske. Det vi hører kan gjerne karakteriseres som en "meningsfull ordløshet" hvor det meningsfulle bunner i de nye konstellasjonene som dannes mellom ulike lyder og klanger. En slik oppfatning kan skape grobunn både for Barthes' og Ecos teorier: lytteren er skapende i prosessen, en prosess som handler om å identifisere de konstellasjonene som er i sving og omdanne dem til noe meningsfylt. I denne språkløsheten kan ett element fra avantgardekomponistenes eksperimentering skille seg ut: frigjøringen av ordet fra dets litterære kontekst og frigjøring av tegn fra det semantiske innholdet, noe som medfører en endring i oppfattelsen av musikk og lyd generelt. Det tekstlige materialet er ofte sammensatte kollasjer hvor tekstfragmentene klinger lag på lag i veven av stemmer, slik vi finner hos mange av komponistene fra 1960- og 70-tallet. Ord vi oppfatter som tradisjonelle blir reflektert gjennom et prisme som danner en helt ny artikulasjon og uttale av ordet og plasserer det i stadig nye sammenhenger. Slik fremstår ordene som ødelagte, oppstykkede og med en deformert syntaks og krever at lytterens øre skal sette dem sammen med en ny forståelse for at komposisjonen skal fremstå som forståelig. Fordi lytteren selv er delaktig, blir ikke kløften mellom lytteren og det som blir lyttet på for stor. Disse prosessene gir rom for Ecos teorier omkring det åpne verket og påvirker den aktiviteten det er å utforske forholdet mellom tekst og musikk.

I flere av Berios komposisjoner for ensembler finner vi lignende tendenser. Hans verk *Cries of London* fra midten av 70-tallet bygger på et enkelt tekstmateriale som springer ut fra folkelige utrop som var å høre på torgene og gatene i gamle London. Det åttestemte verket er delt inn i sju korte sekvenser som sammen danner en syklus hvor en melodisk enkel sekvens over setningen "these are the cries of London town, some go up street, some go down" alternerer med mer komplekse musikalske partier. Stykket kan fremstå som en utforsking av vokalklang og musikalsk dramatisering med sitt spenn i uttrykket og eksperimentering med effekter. Teksten har ikke mye å fortelle, noe som er et unntak fra Berios sedvanlige stil. Til fordel for musikken blir altså det tekstlige tonet

ned, og jeg kan trekke den slutning at til tross for at litterære modeller ofte er i bruk, er det da helst som del av komposisjonens råmateriale.

Et ensemble som i høy grad utforsker slike virkemidler, er den tyske vokalgruppen "Neue Vocalsolisten Stuttgart". Gjennom sitt arbeid med både tradisjonelle og nye vokalverk kan de regnes som pionerer på utøverfronten. Ensemblet spesialiserte seg på interpretasjon av vokal samtidsmusikk og hadde konserter under Ultimafestivalen i Oslo høsten 2003. Jeg har kontaktet dem og spurt om deres synspunkter på aspekter som angår denne oppgavens problematikk, og har mottatt et utførlig svar på e-post hvor de blant annet forteller at teksten i nye komposisjoner alltid er viktig, men at utformingen av den har endret seg: teksten blir ikke alltid forbundet med sitt semantiske innhold, men blir "behandelt und benutzt", den kan splittes opp, fungere som bakgrunn eller som strukturerende element. Essensen i dette blir da at språket ikke nødvendigvis fungerer som fortellende, men selv blir musikk. Slik fungerer stemmen mer og mer som et instrument, forteller gruppen (Heinze, 2003).

Vår tids musikk kan både beskrives som ordmusikk og ordløs musikk. Den kan altså ha tekst som råmateriale og utgangspunkt eller kun som en bakgrunn for det rent musikalske. Uansett kan teksten tillegges en viktig rolle, noe som gjør at man vanskelig kan karakterisere musikken som anti-tekstuell slik Kramer gjør. Som en kort kommentar til teoriene som er anvendt i de foregående avsnittene, kan man likevel si at Kramer etablerer et solid historisk rammeverk med sin innfallsvinkel. Stacey blir på sin side snever i det han prøver å sammenfatte dagens bilde i smale metodiske termer. Disse kan anvendes i en analytisk tilnærming, men gir ikke et dekkende bilde av virkeligheten, den nye vokalmusikken er for sammensatt til å danne et helhetlig inntrykk ut fra så tekniske ordelag. Allerede i eksempelet om Xenakis' stykke skinner dette i gjennom; språket har fått en rolle som Stacey ikke åpner for i sine kategoriseringer. Et ord kan oppfattes på mer enn tre måter. Dette går tydelig fram i sammenligningen mellom Håvard Enge og Peter Staceys ulike syn på og anvendelse av mimesisbegrepet. Stacey synes å ha strandet i et tradisjonelt syn, noe som er paradoksalt fordi han har valgt å beskjeftige seg med nyere musikk, mens Enge på sin side har maktet å gripe dagens bilde ved hjelp av sine to teser. Både Ecos og Barthes' bidrag kan være nyttige i forbindelse med strukturell tenkning rundt denne oppgavens problematikk; de forteller hvordan man kan dechiffere det vage man ofte støter på i

møte med den nye vokalmusikken og dens samspill mellom teksten og musikken. Sammen med denne oppgavens innledende spørsmål nærmer de to sistnevnte teoretikerne seg sakens kjerne med sin belysning av viktige aspekter i denne oppgavens diskurs: lytteren er med på å skape og gjøre verket til hva det er slik at dette blir en dynamisk prosess. En slik forståelse om at lytteren er verkets siste og viktigste instans finnes i arbeidene til flere musikkteoretikere av i dag; verket er ikke ferdig når det kommer fra komponistens hånd. Denne diskursen berører altså sentrale grunnlagsproblemer i en videre musikkteoretisk kontekst; da særlig historiske og estetiske aspekter. Enten prosessen som har ledet til der vi befinner oss i dag blir betraktet som en ubrutt og ensrettet utvikling eller som noe som har gått mer i rykk og napp, har ulike lag av historien hele tiden spilt inn. For at en diskurs som denne skal klarne bildet av vår egen tid, må vi få følelsen av å være del av en tradisjon: Vår tids komponister hadde ikke vært på samme sted uten etterkrigsmodernistenes redefinerings av vokalteknikk eller avantgardekomponistenes eksperimentering. Det lineære versus det vertikale er et annet sentralt grunnlagsproblem, et aspekt som i sin tur både påvirker holdningen til musikkstykket, og hvor man skal lete etter elementer som kan bidra i den skapende prosessen. I det temporale rommet og den temporale erfaringen møtes både dette lineære og det vertikale, både fortida og framtida og viser at et verk er noe mer enn et lineært, absoluttmusikalsk forløp.

Bildet som dannes ut fra aspektene ovenfor unngår imidlertid viktige aspekter ved *Berios* musikk som ikke må ignoreres: hans musikk kan ikke karakteriseres som ordløs selv om mye av den nyere musikken kan det. De nevnte teoriene kan nok være dekkende for et mer generelt bilde, men essensen i *Berios* arbeider er jo nettopp den at teksten og ordene har en så fundamental posisjon slik at det semantiske nivået aldri drukner. Det kan absolutt tilsløres til tider, der det beveger seg inn og ut av fokus, men det presenteres likevel aldri noe overskyggende alternativ til det semantiske: lytteren er alltid inntil det på ulike punkt i veven. *Berios* spekter inneholder altså alltid dette distinkte laget hvor den semantiske tydeligheten er premiss. Slik kan hans musikk verken karakteriseres som anti-tekstuell eller instrumentalmusikk; all bruk av stemmen vitner om studier av det at mennesket har et språk som i sin tur består av tekst med lag på lag av semantiske betydningsnivåer.

## 5.5: En dynamisk dialektikk

Mye har altså endret seg i samspillet mellom tekst og musikk fra syntesetenkningen illustrert i Miltons dikt og fram til i dag. Et aspekt som skiller seg klart ut på veien fra syntesetenkningen via fragmentering av det tekstlige materialet til en fullstendig oppløsning av teksten, er dialektikken mellom de to komponentene og synet på bruk av tekst generelt, noe som bidrar til at vi uten tvil kan snakke om tendenser i ny musikk i måten å behandle tekst på. Tendensene kan altså knyttes opp mot det dynamiske i dialektikken, som igjen bunner i en veksling mellom hvilken av de to komponentene som er i fokus. Et slikt bilde kan nok betraktes i lys av en ensrettet utvikling hvor ordets semantiske betydning stadig har blitt tappet til fordel for et syn som vektlegger musikkens klang. Men til tross for at språkets betydninger fremstår som tilslørte, drukner altså ikke det semantiske i Berios musikk. Hele tiden kan lytteren få hint om ulike betydningsnivåer, selv om musikken selv absolutt ikke representerer et språk i semantisk forstand. Utviklingen fra det at musikken løfter teksten til at de to komponentene har utviklet seg i hver sin retning, har blitt skissert tidligere. Teksten får da heller rollen som en byggestein enn noe som det hele har sitt utspring i. En slik utvikling underbygger tesen om at vokalmusikken har gått over til å bli instrumentalmusikk. Men så lenge en komposisjon bygger på et tekstlig materiale, om enn meget bearbeidet, og dette materialet i tillegg blir sunget, er det en lang vei å gå før dette eventuelt kan kalles instrumentalmusikk – alle dens premisser viser jo til at så lenge stemmen er i bruk, er dette tross alt vokalmusikk. Tendensene avdekkes i form av virkemidler, nye metoder for behandlingen av og synet på en tekst og lytterens rolle i dette bildet; altså *kan* man snakke om fellestrekk i vrimmelen av effekter, virkemidler og i forhold til tekstens rolle i en vokalkomposisjon. Men et fullstendig bilde av disse tendensene er det ikke mulig å avdekke – i hvert fall ikke med dette kapittelets omfang – til det er mangfoldet for sammensatt og den meningsfulle ordløsheten for stor. Det er også vanskelig å plassere seg på sidelinjen for å avdekke vår tids gjeldende virkelighet på dette feltet. Samtiden er ugjennomsiktig, derfor har det vært mest naturlig å konsentrere seg om aspekter som har ledet mot der vi er i dag for å peke på noen fellestrekk som kan belyse aspekter ved vår tids åpne verk.

Når det gjelder spørsmålet om hvilken av de to bestanddelene som har rangen, kan det være fristende å knytte konklusjonen opp mot den dynamiske dialektikken: Musikken supplerer med betydningslag der ordene ikke strekker til – og omvendt. I de to analysene ovenfor finnes utallige eksempler på det ut fra de klingende verkene. Avslutningsvis er det derfor passende å vende blikket mot oppgavens hovedanliggende igjen, kombinert med en oppsummering av dette kapittelets momenter.

### **5.6: *A-ronne*, *Laborintus II* og ”Opera aperta”**

I de to vokalverkene *A-ronne* og *Laborintus II* anvender Berio radikalt ulike tilnæringsmåter til teksten. En innfallsvinkel til verkene kan være å studere dem i lys av Ecos teorier om ”opera aperta”. Gjennomgangen av verkene viser at en forventet kausalitet med hensyn til musikalsk form, tonal basis og tekstlig innhold brytes fullstendig ned. Lytterens forventninger nullstilles i så henseende i det verket spiller opp, og denne posisjonen rokkes ikke ved. Resultatet blir én avskygning av tankene om det åpne verket: ”it posits the work of art stripped of necessary and foreseeable conclusions, works in which the performer’s freedom functions as part of the *discontinuity* which contemporary physics recognizes” (Eco 1989:15). Et annet aspekt ved Ecos teori er språkets form. I *A-ronne* og *Laborintus II* finnes både prosa, poesi og oppstykkede sekvenser, med særlig vekt på poesien. Eco peker på det poetiske språkets egenskaper og sier at det er enestående fordi ”Poetic language involves at once the emotive use of references and the referential use of emotions, since all emotive reaction is the realization of a field of connoted meanings. All this is attained by means of an identification between signifier and signified” (Eco 1989:24). Særlig i *A-ronne* skapes semantisk flertydighet ved hjelp av tekstens ulike konstellasjoner og glimt av forskjellige betydninger. Til tross for at Eco påstår at semantisk mangfold ikke er nok til å bestemme et verks estetiske verdi, fastholder han viktigheten av at ”a new semantic root is often suggested by the juncture of two sounds” (Eco 1989:41). Sammenfallende med dette språklige aspektet, er det også klart at vokaler ofte tillegges egenverdi som klanger i verkene. Eco trekker dette videre ved å minne om at en slik anvendelse av vokaler kan bidra til å tilsløre et budskap eller gjøre det overflødig (Eco 1989:51).

Berios stil kan betraktes i sammenheng med dette; i de sekvensene hvor han velger å trekke vokaler ut fra deres opprinnelige og logiske syntaks, tilsløres ikke bare det opprinnelige ordets leksikalske betydning, men i siste instans også den semantiske meningen. I tråd med disse oppfatningene mener Eco at man bør opprettholde et viktig skille mellom et budskaps *mening* og den *informasjonen* det bringer: "the quantity of information conveyed by a message depends on its source; the *meaning* of a message is not necessarily the same as the *information* it carries" (Eco 1989:52). Videre trekker han fram et element vi har støtt på i Berios verk: visse elementer av uorden kan øke informasjonsnivået til et budskap (Eco 1989:53). Ved hjelp av Berios kaleidoskopiske teknikker er nettopp dette tilfellet i forholdet mellom uorden, balansert orden, kaos og informasjon. Eco karakteriserer dette fenomenet som normen i all kunst, og fortsetter sin tese ved å beskrive en vanlig oppfatning av et poetisk ord: det kjennetegnes ofte av at det innehar en spesiell egenskap til å kreere uvanlige betydninger og emosjoner ved å etablere nye relasjoner mellom lyd og sanser, ord og lyder, en frase og den neste – slik at en emosjon ofte kan oppstå i fraværet av en klar og entydig betydning eller mening (ibid). Termen "informasjon" blir så satt under lupen: "What we must value in a message is not "information" but its aesthetic equivalent: its "poetic meaning", the "full resonance of the poetic word" – all those levels of signification that we distinguish from common meaning" (Eco 1989:59).

I kapittel to tok jeg for meg innfallsvinkler til analyse av moderne verk, og landet på en tese om at et verk konstituerer sitt eget system, til fordel for det tradisjonelle synet om fastsatte metoder anvendt på et verk for å finne dets mening. Eco synes også å dele en slik oppfatning, da med utgangspunkt i litterære verk:

Whereas classical art introduced original elements within a linguistic system whose basic laws is substantially respected, contemporary art often manifests its originality by imposing *a new linguistic system* with its own inner laws. [...] The dialectic between form and the possible and the possibility of multiple meanings, which constitutes the very essence of the open work, takes place in this oscillation. The contemporary poet proposes a system which is no longer that of the language he expresses himself, yet that system is not a nonexistent language; he introduces forms of organized disorder into a system to increase its capacity to convey information (Eco: 1989:60).

Prosessene som Eco peker på her, kan veilede oss som lyttere. Samtidig kan tankene hans betraktes som en forlengelse av tesen jeg landet på i kapittel 2 om analyseproblematikk og konstituering av faste systemer, og på denne måten bidra til å strukturere inntrykkene av verkene; vi finner ingen svar, men får hjelp til å slå oss til ro

med at kaoset hersker i det tvetydige som griper oss og skaper forventninger. Det kontinuerlige spillet mellom teksten og musikken bidrar til at finalen stadig er åpen – i tråd med Barthes' tese om ambivalente betydningsprosesser som vi har fulgt fra begynnelsen. Musikkviteren Mona D. Gjessing illustrerer lignende ideer med det følgende sitatet fra et essay i boken *Musikk og mysterium*: ”I det store kunstverket knuses gamle bilder, og muligheten for å sette sammen verden på nytt åpenbarer seg” (Gjessing 2004:50).



## Avsluttende betraktninger

Words move, music moves  
Only in time; but that which is  
only living  
Can only die. Words, after speech,  
reach  
Into the silence. Only by the form,  
the pattern,  
Can words or music reach  
The stillness, as a Chinese jar still  
Moves perpetually in its stillness.  
Not the stillness of the violin,  
while the note lasts,  
Not that only, but the co-existence,  
Or say that the end precedes the  
beginning,  
And the end and the beginning  
were always there  
Before the beginning and after the  
end.  
And all is always now  
(Eliot 2000:7)

Mitt to år lange mastergradsprosjekt er over. Formelt sett er jeg kommet til veis ende, jeg har forsøkt å trekke noen konklusjoner etter observasjonene jeg har gjort, forkastet mange løsninger fremfor andre – og forhåpentligvis bidratt med noen aspekter som kan diskuteres videre. For å oppnå dette har jeg grepet fatt i problemstillingen og synes jeg har nådd de målene jeg satte meg innledningsvis om å danne meg et bilde av problematikken ved hjelp av de seks spørsmålene jeg stilte:

- Hvordan fungerer spenningsfeltet mellom språk, tekst, musikk og mening i verkene?
- Hvordan dokumenterer og understreker Berio tekstens betydninger?
- Hvordan fungerer mekanismene som produserer mening i verkene?
- Beholdes inntrykkene og assosiasjonene jeg har tilegnet meg ved å lese tekstene, eller røkkes de ved når tekstene opptrer i musikken?
- Kan man snakke om en ny vokalestetikk som Berio har stått i spissen for?
- Hvordan er nåtidens tendenser; blir tekstens semantikk tonet ned til fordel for klang og lyd?

Jeg innledet forordet med å fortelle at oppgaven har mange begynnelse. Etter hvert har jeg skjønnet at den – som det åpne verket – også kan ha mange avslutningspunkter som knyttes an til disse begynnelsene, slik tittelen på oppgaven gir hint om. De kan knyttes an til oppgavens tematikk, og utgjør derfor labyrinter eller sirkler som omhandler store spørsmål. Musikken og dens samspill med teksten har denne evnen til å la lytteren dvele ved slike spørsmål, noe Berio tillater oss til fulle. Avslutningsvis vil jeg nå oppsummere de seks innledende punktene i en sammenhengende tekst. På veien har jeg tilegnet meg mye ny kunnskap, og selv om prosjektet avsluttes nå, kommer underteksten som Berio spiller ut til å sitte igjen: For min del er ikke det labyrintiske arbeidet ferdigstilt. Oppgaven har tatt mye tid. I den omstendelige prosessen det er å skrive en slik avhandling, sitter jeg igjen med en følelse av at jeg er privilegert som får lov til å fordype meg i noe som gir mening og føles betydningsfullt. Dette privilegiet strekker seg utover akkurat denne oppgavens grenser ved at den gir en følelse av å kunne bidra i en samtale som er smal, men som tross alt er del av et viktig grunnlagsproblem innenfor faget mitt, noe jeg fikk erfare på Komponistforeningens seminar i februar 2005 som dreide seg om dette temaet. Jeg håper at jeg også i fortsettelsen kan få delta i denne samtalen.

For å svare på oppgaven jeg har gitt meg selv om spenningsfeltet mellom tekst og musikk i de to komposisjonene, har jeg vist hva Berio gjør og prøvd å knytte det opp mot det teoretiske fundamentet jeg har valgt. Hele tiden har bevisstheten om tekstene og deres betydning styrt mye av arbeidet og dratt det i ulike retninger. Tekstenes semantiske betydningslag både genereres og forsvinner til dels i den klingende musikken, noe jeg har observert for så å vise hvordan Berio gir også det meningsløse en form ved å spille ut undertekstene. Men jeg har ikke forsøkt å komme med fastlagte og entydige svar – erkjennelsen av at det ikke er mulig har hele tiden vært til stede sammen med oppfatningen om at det ikke er alt vi skal forstå. Min snirkling gjennom Berios labyrinter er bare et forslag, en guidet reise og én mulig lesning av mening i de to verkene.

Jeg valgte å presentere rammeverket for det analytiske arbeidet for seg selv i kapittel 2, for så å presentere analysene uten å flette inn noe betydelig teoretisk stoff i disse kapitlene. Etter hver av de to analysene fulgte så en tyngre teoretisk del samt drøftinger av de to verkene. I det andre kapitlet viste jeg også tydelig min aversjon mot

fastsatte analysemetoder som tradisjonelle struktur- og verkanalyser ut fra en overbevisning om at tradisjonell verkanalyse ikke kan yte denne musikken rettferdighet. I klartekst mener jeg at de er uegnet og kanskje til og med avleggs, og at de i hvert fall ikke er hensiktsmessige som verktøy i forhold til Berios komposisjoner. Mitt ståsted bunner i det faktum at synet på den analytiske disiplinen har endret seg, og at fortolkninger snarere er middelet her. Målet mitt var å vise at slike andre metoder kan være vel så dekkende, og jeg fant et teoretisk fundament for disse synspunktene blant annet hos Roland Barthes. Derfor valgte jeg å la slike ideer gjennomsyre det analytiske arbeidet i tillegg til detaljerte observasjoner av musikken og Berios estetikk, samt drøftinger av perspektivene. I arbeidet mitt har jeg valgt bort en del løsninger. Etter mange slike bevisste valg og funderinger mener jeg at målet med analysene er nådd, noe jeg oppsummerte i kapittel 5 i tråd med teoriene om det åpne og dynamiske verket: På samme måte som fastlagte, tradisjonelle analysemetoder ikke er gangbare for denne musikken og for oppgavens vinkling, kan man heller ikke finne fastlagte svar i modernismens musikk. Dens systemer og form kan ikke presses inn i et på forhånd gitt mønster – til det er verkene for komplekse samtidig som de kjennetegnes av hver sin individuelle egenart når det gjelder systematikk, slik jeg har forsøkt å påvise i arbeidet mitt. Tradisjonelle syn på begrepet og disiplinen analyse har inneholdt en forståelse av at verkene skal splittes opp, dissekeres og studeres i små bestanddeler for at disse delene så skal settes sammen igjen og utgjøre en meningsfylt helhet. Jeg har forståelse for slike holdninger, men ut fra en slik framgangsmåte ville jeg ikke belyst problemstillingen min. Derfor håper jeg at andre har forståelse for det min oppgave har handlet om. Arbeid med forholdet mellom tekst og musikk i nyere musikk handler simpelthen om tekst og musikk, ikke noe mer: Påvisning av for eksempel lokale harmoniske forbindelser ville ikke fortalt noen ting om emnet jeg befatter meg med. I stedet har jeg hatt teksten som utgangspunkt og utforsket dens samspill med musikken. Sammen med den klingende opplevelsen av *A-ronne* og *Laborintus II*, mener jeg at tankene til de teoretikerne jeg har anvendt synliggjør en moderne oppfatning av kunst og musikk og persepsjon av dette. Et annet aspekt ved min tilnærming til verkene, er at de ble til under modernistiske strømninger. Mange av teoriene jeg har brukt har sin rot i denne perioden. Det mener jeg er naturlig. Likevel vil nok noen karakterisere mine konklusjoner og løsninger som postmoderne: Jeg har valgt egne løsninger ved å

motsette meg det objektive og det å skulle plassere verkene i system, jeg har foretatt mange tematiske meningsforskyvninger, lagt vekt på det flertydige og det å finne min egen vei. Modernismens brudd med sin kjerne av fragmenter og ambivalens synes å fusjonere med det postmoderne. Også dette står for meg som en naturlig konsekvens i og med at jeg som subjektiv fortolker er barn av min tid, mens verkene er barn av sin.

De to analysene skulle danne basisen i oppgaven min. Det har de gjort til en viss grad; det er her jeg har funnet de relevante observasjonene som jeg siden har flettet sammen med det teoretiske fundamentet. Etter hvert ble det imidlertid klart for meg at observasjonene jeg gjorde med de klingende verkene med støtte i partituret snarere fungerer som *utgangspunkt* for konklusjonene jeg har trukket underveis: Valget av teoretisk ståsted krevde mange runder med presentasjon av stoff, sammenligninger og drøftinger som har tatt mye plass fordi det medfører mye nytt tankegods, men som hele tiden har hatt observasjoner i verkene som utgangspunkt. Videre tør jeg påstå at konklusjonene mine fra kapittel 5 med momenter fra de foregående kapitlene har bidratt til å klargjøre bildet av forholdet mellom tekst og musikk i Berios komposisjoner, samtidig som jeg ut fra den (altfor) korte historiske gjennomgangen ser at hans arbeid har vært banebrytende for senere og samtidige komponister. Dette sistnevnte aspektet ble klarere for meg under seminaret i februar, hvor Berios verk og estetikk fikk spille en sentral rolle. De tematiske konklusjonene jeg har kommet fram til, kan imidlertid oppfattes som *duse*. Dette har jeg kommentert tidligere, og lar seg forklare ut fra en holdning om at det ikke er alt vi skal forstå i denne musikken, og at jeg mener at tesen om det åpne eller dynamiske verket – *works in motion* – er gangbar i forhold til min problematikk. I forlengelsen av dette kan det synes som det ambivalente og flertydige er en norm i modernistisk musikk. For meg kan det virke slik i Berios særegne estetikk, uten at det nødvendigvis ligger noe negativt i dette.

Til tross for mitt bevisste valg av analytiske perspektiver, kan analysearbeidet av og til forvirre og endre fokus snarere enn å virke oppklarende. Dette blir tydelig ved nærlesning av litteratur om emnet jeg befatter seg med, slik at kursen endres ut fra hva jeg opprinnelig hadde tenkt. For å beholde fokus har jeg stadig blitt kastet tilbake til den klingende opplevelsen for å bli minnet på hva jeg egentlig driver med, noe *intermezzoet* etter analysen av *A-ronne* viser. Lyttingen har alltid vært like oppklarende: Her foregår pendelsvingningene mellom semantisk oppfattbare trekk og det kaotiske, her kan vi

skille det intellektuelle fra det sanselige, og slik trekke paralleller fra verk til liv og virkelighet. I tråd med disse opplevelsene viser Berio at den viktigste erkjennelsen ikke alltid kan forklares. Jeg vil derfor på det sterkeste oppfordre leserne til å lytte på innspillingene som ligger bakerst i oppgaven.

I den andre teoretiske hoveddelen etter de to analysene (fra og med avsnitt 4.5) har tyngden vært på teorier av Barthes og Eco med støtte i annen litteratur. Barthes syn på tekst som en betydningsproduserende ambivalens kan nærmest betraktes som en parallell til Ecos lansering av "opera aperta". I tillegg brukte jeg betydelig plass på teorier omkring mimesisbegrepet, hovedsakelig ut fra musikkviteren Håvard Enges arbeider. Disse momentene har fått en sentral plass i min forståelse av problematikken. Ikke bare ved at jeg valgte å støtte tesen om å oppgi sammensmeltingen mellom tekst og musikk eller opphevingen av den berømte form/innhold-dikotomien, men vel så mye for å sette begrepet på dagsorden når det gjelder forholdet mellom tekst og musikk i modernistisk musikk generelt. I kapittel 5 foretok jeg den korte historiske gjennomgangen av det tradisjonelle forholdet mellom de to bestanddelene tekst og musikk. Hovedvekten av teori var hentet fra Kramers bok om denne utviklingen, før jeg la vekt på teorier som betoner lytterens rolle ved hjelp av Barthes' essay *Listening*. Her mener jeg å ha vist utviklingen fra syntesetenkning til der vi befinner oss i dag, ved å vise ulike syn på bruk av tekst i vokalkomposisjoner og ende opp med å diskutere om dagens komposisjoner kan betegnes som anti-tekstuelle. Konklusjonen min ble at de ikke kan betegnes som dette.

To av mine innledende spørsmål går utover de konkrete verkene jeg her har konsentrert meg om. På spørsmålet om Berio har stått i spissen for en ny vokalestetikk, vil jeg svare et ubetinget ja. Men svaret på spørsmålet om hvordan vår tids tendenser på dette feltet er, synes mer avansert, da det er vanskelig å stille seg på sidelinjen som betrakter av samtiden. Et umiddelbart helhetsinntrykk taler for en nedtoning av tekstens semantikk til fordel for andre bestanddeler som klang, effekter og lyd. Konklusjonen på dette får vi trekke om noen år.

Underveis har jeg diskutert flere av synspunktene til de ulike teoretikerne. I siste del av kapittel 5 stilte jeg de viktigste teoriene opp mot hverandre og gjorde rede for mitt syn på disse ideene, og konkluderte med at noen av dem, som Eco, Barthes og Morgan, bidrar til å danne et rettferdig og klart bilde av verkene. De understreker

lytterens relevans for persepsjon av musikken, samtidig som de, Morgan i størst grad, påpeker at ny musikk ikke kan presses inn i et på forhånd gitt system, men må konstituere sitt eget. Andre, som Stacey, blir for snevre i sin tilnærming fordi de prøver å få verkene til å passe inn i slike systemer og på denne måten undergraver verkene potensiale.

Språkets og tekstens egenskaper har vært utgangspunkt for undersøkelser underveis. Men alt kan ikke utlegges i språket og teksten; musikkens gestiske uttrykk overtar for språket på lik linje med den før-språklige situasjonen som ble gjengitt i Barthes' legende i avsnitt 3.7 – språket eksisterer før oss og har ingen begynnelse. Likevel er overgangen mellom teksten og musikken glidende i de klingende verkene, kanskje fordi Berio selv ikke var uinteressert i meningsnivået, noe som kommer til syne i hans løsninger på problematikken. Resultatet blir igjen en sirkelbevegelse hvor det musikalske draget og det semantiske er gjensidig avhengig av hverandre i helheten. Til tross for denne glidende overgangen er det ikke lenger rom for den mimetiske ideen om en sammensmelting av de to bestanddelene tekst og musikk. I hvert fall ikke all den tid det er tilfelle at Berio utvikler et verk i samarbeid med tekstforfatteren, slik tilfellet er i *A-ronne*, i stedet for å tonesette en på forhånd eksisterende tekst. Derfor har jeg valgt å støtte Håvard Enges tese i min konklusjon om mimesistradisjonen. Jeg mener altså at teksten og musikken nærmer seg hverandre i Berios verk. Han krymper avstanden mellom dem som et resultat av utvikling og assimilering, slik vi så ham uttrykke et ønske om i avsnitt 1.1.

I forlengelsen av dette kan musikk til tekst bli en måte å lese teksten på. Men i dette bildet kan også teksten bli splittet fullstendig opp, slik som for eksempel i Berios *Sequenza III* eller i noen partier av *A-ronne*. Sammen med en oppfattelse av at klangen i verket er vesentlig for transformasjon av mening, speiler en slik forståelse musikkens intersubjektive status og reiser i sin tur et viktig spørsmål: Eksisterer det et skarpt skille mellom språk som lyd og språk som mening? Mitt svar knytter seg til Barthes' vektlegging av betydningsprosessen: I stedet for det skarpe og distinkte skillet mellom de to, velger jeg å betrakte også denne problematikken som en prosess: Språk/tekst som lyd og språk/tekst som mening er et evig kontinuum. Dette betyr ikke at meningen er tydelig, da kan kanskje lysten til å lytte forsvinne, men i stedet belyser min konklusjon behovet vi har for å skape mening. I oppgaven har aspekter omkring meningsdannelse

stått sentralt. Hele tiden har nye aspekter ved dette kommet til overflaten, noe som har resultert i at jeg som analytiker, leser og lytter nødvendigvis har måttet forholde meg til store spørsmål. Det gjør også Berio i verkene. Men på lik linje med kravet om deltakelse fra lytterens side, behøver ikke transformasjon av mening å være høytravende diskusjoner: I tråd med det sanselige er det hver enkelt lytter dette skal gi mening for, det er han som må ta del i situasjonene og bildene som kreeres. Musikalsk mening handler som nevnt om en interaksjon mellom lytteren, subjektet, og musikken, noe som fører til en meningsproduksjon som er større enn musikken selv. Vi må ha en oppfatning av mening som ikke er grunnleggende musikkteoretisk, men som inngår i sammenhenger som generer semantisk mening og som hører hjemme i virkeligheten. Berio bidrar til dette med sin utforskning av møtet mellom språk og virkelighet slik at lytteren må undersøke hva språket er fylt med og hvordan det opptrer i samspill med musikken. Som oftest oppleves språket som fylt, men av og til kan det oppfattes tomt. I språkets begrensninger fyller musikken ut og kan oppleves som tydeligere. Det moderne livets begivenheter kan heller ikke alltid omdannes til en meningsfull fortelling; vi støter stadig på konflikten mellom klassisk helhetsbevissthet eller sammensmelting og moderne fragmentering i det komplekse bildet. Den moderne tilværelsen er oppstykket, omskiftelig, forvirrende, fragmentarisk og til tider kaotisk og uforståelig. Kombinert med mykere stemninger og det vakre, illustrerer Berio disse trekkene til fulle i de to verkene med sin nøkterne lidenskap. Jeg håper jeg har maktet å formidle dette gjennom mitt arbeid med denne musikken. Berio lar oss balansere på grensen av det vi kan forstå, det virker som dette er hans intensjon i spillet med de flertydige betydningslagene. I dette språkets grenseområde sikrer han uten unntak, men med svingninger ut og inn, en semantisk sikker grunn – hvis lytteren er åpen for det.

Kjernen i denne oppgavens tematikk er dannet i samspillet mellom teksten og musikken. Jeg har vist at de to bestanddelene stadig slåss om lytterens oppmerksomhet. Berio belyser det konkrete ved tekstene og lar lytteren fokusere på møtet mellom språk, tekst og virkelighet og mellom språket og sansene slik at ordene selv oppfattes som sanselige. På denne måten kan kunstverket tale til oss, noe de fleste ønsker. Berios verk taler i høyeste grad til meg, og jeg håper dette har vært tydelig slik jeg uttalte et ønske om i innledningen. Tekstene er både vakre og groteske. Musikken likeså. Etter å ha lyttet så mye på denne musikken med problemstillingen min i bakhodet, har jeg åpnet opp for

at persepsjonen og en eventuell forståelse av verkene ikke er entydig – jeg har funnet min egen vei til lesning av verkene. Slik fungerer mitt analytiske arbeid forhåpentligvis som en guide til andre lyttere, som et forslag til lesning av Berios verk som ikke er endelig. Når det gjelder det tematiske innholdet på et semantisk plan, kan leseren av tekstene i første omgang føle seg lurt. Vi tror vi oppfatter et fragmentarisk innhold som kan dra betydningslagene i en retning, men i møte med musikken forvrenges dette bildet. Det som skjer, er at nye konstellasjoner av språket blir dannet. Men Berio lar aldri teksten forsvinne.

En populær klisjé er å beskrive liv og forløp som reiser. Jeg har tatt meg selv i å anvende dette, både fordi jeg liker sanne klisjeer og fordi det tematiske rammeverket legger opp til det: reisen fra begynnelse til slutt er sentral i begge verkene. I *Laborintus II* er fokus rettet mot et helt samfunn, mens i *A-ronne* er det snakk om det subjektive og individuelle plan. Vi fornemmer et innhold i verkene ut fra teksten og musikken, men dette kan være vanskelig å dechiffrere, noe som betyr at lytteprosessen må betraktes som en opplevelse som ikke nødvendigvis skal forstås. Gjennom musikken blir teksten betydningsproduserende – og omvendt. Musikken griper inn i sirklene der hvor noe mer enn det som er uttrykt eksplisitt skal komme til syne. Dette er musikkens domene og privilegium: å transformere til noe annet, noe mer.

Stemmen inntar en dobbelposisjon i vokalkomposisjoner: den er både språk og musikk. Jeg har forsøkt å vise at dette er et avgjørende trekk ved Berios komposisjoner, fordi det påvirker forståelsen av hans bruk av klang og klangens egenskaper, samt representerer nok en utvidelse av meningsbegrepet. På denne måten kan også det meningsløse anta en form: fragmentene i Berios klang-corpus frigir betydninger. Slik fungerer mekanismene som produserer mening, og slik produseres kontinuerlig nye spørsmål. Dette sistnevnte er noe komponisten selv anså som avgjørende:

”[...] since we live and die in a world where people buy bread, cross oceans, make wars and music, we must continue asking ourselves questions about music and the price of bread... I think that in music, the constant search for an answer to something that continuously shifts, the search for a deep unity, is maybe the most exciting, the most profoundly experimental and the least functional aspect of its presence. [...] The gift of becoming aware of questions that can be answered with other questions” (Berio 1985:167).

Sirkler begynner og slutter på samme sted. Men i sirkelbevegelser tilegner man seg mye på veien. Så også i Berios verk, hvor disse bevegelsene er så komplekse at det er få ting



som kan sies sikkert og settes to streker under. Her blandes tekst og musikk med  
begynnelse, midte og slutt – til en evighetens labyrint som kan synes endeløs.



## Litteraturliste

- Aksnes, Hallgjerd (1994): *Musikk, tekst og analyse. En studie med utgangspunkt i Arne Nordheims "Nedstigningen"*. Hovedoppgave ved Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater. Oslo: Unipub.
- Allen, Graham (2003): *Roland Barthes*. London: Routledge.
- Attinello, Paul G. (1997): *The Interpretation of Chaos: A Critical Analysis of Meaning in European Avant-Garde Vocal Music, 1958-68*. Ph.D, Musicology. Los Angeles: University of California.
- Barthes, Roland (1991a): *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. University of California Press.
- Barthes, Roland (1991b): "Tekstteori". I: *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red: Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. Oslo: Universitetsforlaget.
- Barthes, Roland (1994): *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax Forlag. Red.: Knut Stene-Johansen
- Berio, Luciano (1985): *Two interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. Red.: David Osmond-Smith. New York and London: Marion Boyars.
- Bucknell, Brad (2001): *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce and Stein*. New York: Cambridge University Press.
- Campbell, Mary (1998): *Birthday celebration has long coda*. 25.01.1998.  
URL: <http://www.s-t.com/daily/01-98/01-25-98/e08ae212.html>.  
[Lesedato: 20.12.2003.]

- Dressen, Norbert (1982): *Sprache und Music bei Luciano Berio. Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Durocher, Sia C. (1998): *Semiotician and artist.* 26.04.1998.  
URL: <http://www.uwgb.edu/galta/333/bios98/eco.html>  
[Lesedato: 18.01.2005]
- Eco, Umberto (1989): *The open work.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Eco, Umberto (2003): *Rosens navn.* Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- Eliot, T. S. (2000): *Four Quartets.* London: Faber & Faber.
- Enge, Håvard (1998): *Tonesetting av lyrikk: Mimesis eller lesning?* Upublisert hovedfagsessay.  
Oslo: Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.
- Enge, Håvard (2005): *Sentrum og fravær – om den musikalske etterkrigsmodernismens tekstbehandling.* Foredrag. Åsgårdstrand: Norsk Komponistforenings konferanse "Tekst og musikk", 18.02.2005.
- Fafner, Jørgen (1989): *Digt & Form. Klassisk og moderne verslære.* København: C. A. Reitzel's Forlag.
- Flynn, George W. (1975): "Listening to Berio's music". I: *The Musical Quarterly, Vol. 61, No.3 1975, s. 388-421.*  
URL: [www.jstor.org](http://www.jstor.org)  
[Lesedato: 19.08.2004.]
- Fuhrmann, Axel (1991): "Geschichte, Geschichten. Luciano Berio über das Verhältnis von Musik und Text". I: *Perspectives of new music.* Red.: John Rahn. Washington: School of Music.
- Gadamer, Hans-Georg (2003): *Forståelsens filosofi. Utvalgte hermeneutiske skrifter.* Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

- Gjessing, Mona Dorothea (2004): "Mellom raseri og melankoli". I: *Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*. Red.: Erling E. Gulbrandsen og Øivind Varkøy. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Gulbrandsen, Erling E. (1997): *Tradisjon og tradisjonsbrudd. En studie i Pierre Boulez: Pli selon pli – portrait de Mallarmé*. Doktoravhandling IMT. Oslo: Universitetsforlaget.
- Heinze, Petra: *Interview alte und neue musik*. Mail mottatt 9.12.2003.
- Kramer, Lawrence (1984): *Music and Poetry. The Nineteenth Century and after*. Berkeley: University of California Press.
- Kramer, Lawrence (2002): *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- Melberg, Arne (1995): *Theories of mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morgan, Robert P. (1985): "On the Analysis of Recent Music". I: *The Garland Library of the History of Western Music. Vol. 13: Criticism and Analysis*. New York & London: Garland Publishing. Red.: E. Rosand, L. Treitler og J. Kerman.
- Osmond-Smith, David (1985): *Playing on words. A guide to Luciano Berio's "Sinfonia"*. London: Royal Musical Association.
- Osmond-Smith, David (1991): *Berio*. Oxford: Oxford University Press.
- Stacey, Peter (1989): *Contemporary tendencies in the Relationship of Music and Text with Special Reference to "Pli selon Pli" (Boulez) and "Laborintus II" (Berio)*. New York and London: Garland Publishing.
- Stoianova, Ivanka (1985): *Luciano Berio: Chemins en musique*. Paris: La Revue Musicale.

Sundberg, Ove Kr. (2000):

*Musikkenkningens historie. Antikken.* Oslo: Solum Forlag.

Wikshåland, Ståle (1992):

”... the unexpected, (...) always upon us. Om forholdet språk – musikk i Luciano Berio: “Sinfonia”, 1. sats”. I: *EST III: Kunst og erkjennelse. Grunnlagsproblemer i estetisk forskning.* Red.: Kari Gundersen og Ståle Wikshåland. Oslo: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd.

### **Øvrige kilder:**

#### **Innspillinger:**

Berio, Luciano (1976): ”A-ronne” og ”Cries of London”. Av: Swingle II, dir. Luciano Berio. London: Decca.

Berio, Luciano (2000): “Laborintus II”. Av: Ensemble Musique Vivante og Chorale Expérimentale, dir. Luciano Berio. Paris: Harmonia mundi.

#### **Partitur:**

Berio, Luciano: “A-ronne”. Universal Edition, 1976.

Berio, Luciano: “Laborintus II”. Universal Edition, 1976.

## Appendiks I

### Edoardo Sanguineti: A-ronne

I

a: ah: ha: hamm: anfang:

in: in principio: nel mio

principio:

am anfang: in my beginning:

ach: in principio erat

das wort: en arche en:

verbum: am anfang war: in principio

erat: der sinn: caro: nel mio principio: o logos: è la mia

carne:

am anfang war: in principio: die kraft:

die tat:

nel mio principio

II

nel mezzo: in medio:

nel mio mezzo: où commence?: nel mio corpo:

où commence le corps humain?

nel mezzo: nel mezzo del cammino: nel mezzo

della mia carne:

car le bouche est le commencement:

nel mio principio

è la mia bocca: parce qu'il y a opposition: paradigme:

la bouche

l'anus

in my beginning: aleph: is my end:

ein gespenst geht um:

III

l'uomo ha un centro: qui est le sexe:

en meso en: le phallus:

nel mio centro è il mio corpo:

nel mio principio è la mia parola: nel mio

centro è la mia bocca: nella mia fine: am ende:

in my end: run: is my

beginning:

l'âme du mort sort par le pied:

par l'anus: nella mia fine

war das wort: in my end is my music:

ette, conne, ronne:

(Fra cd-coveret til  
innspillingen, se øvrige  
kilder etter litteraturlista.)

## Appendiks II

### Edoardo Sanguineti: Laborintus II<sup>28</sup>

in quella parte:

in quella parte de la mia memoria

in quella parte

del libro:

in quella parte del libro de la mia memoria:

incipit vita nova:

e apparve vestita di nobilissimo colore,

umile e onesto,

sanguigno:

ecce deus: ecce deus fortior me:

dominabitur mihi:

a civitate Enoch in Naid: a Babylone urbe: ab urbe Salem in Syria:  
et lebus et Salem vocata est Hierusalem: Solyma nuncupata est:  
Sion speculatio: Hierusalem pacifica:

e nel mezzo: e in una selva:

oscura: selvaggia selva: e aspra: ed una lupa: ma: not only

in the middle of the way: una lupa: in the middle: con paura:

ma questa bestia uccide: uccide: but all the way in a dark wood:

in a bramble: nel mezzo: the years of l'entre deux guerres: una lupa:

nel mezzo:

una dolorosa infermitade:

per nove di amarissima pena:

e ne lo nono

giorno, sentendone dolore quasi intollerabilmente,

a me giunse

uno pensiero:

e cominciai a piangere:

e cominciai a travagliare:

ed a imaginare:

in questo modo:

io piangea con li occhi,

bagnandoli di vere lacrime:

e io chiamava la Morte,

e dicea:

dolcissima, dolcissima Morte, vieni a me:

or vieni a me,

che molto io ti desidero:

---

<sup>28</sup> Det finnes ingen fullstendige oversettelser av tekstene. I sekvenser hvor det er nødvendig, er tekstutdragene oversatt i analysene. Men her vises den språklige kollasjen til fulle ved en fullstendig gjengivelse av oppgavens tekstmateriale.



io porto già lo tuo colore:

et dans le labyrinthe: e in una selva: selvaggia selva e forte:  
ed una lupa: but: all the way: l'entre deux guerres: una lupa:  
dans le labyrinthe: con paura: ma questa bestia uccide: but  
not only in a dark wood: ma non soltanto nel mezzo: nous  
retournâmes au labyrinthe: una lupa: dans le labyrinthe:

io vidi cose:

che mi fecero proporre di non dire:

io vidi cose:

io spero di dicer quello che mai non fue detto:

mi fecero proporre

di non dire di lei:

io spero dicer di lei quello che mai non fue detto

d'alcuna:

mi dà orrore: uno soave sonno:

ma allegro:

ma

con tanta letizia:

ma una meravigliosa visione:

e di pauroso aspetto:

Amore:

piangendo: mangiando dubitosamente:

una nebula di colore di fuoco:

ego dominus:

ego dominus tuus:

una figura:

uno signore: Amore:

e la donna:

in amarissimo pianto:

in grande angoscia:

piangendo:

vide cor tuum:

e visi diversi:

visi di donna:

tu pur morrai:

orribili a vedersi:

e donne scapigliate: e li uccelli: e la terra

tremare:

scolorito, fioco:

una mirabile (tu se' morto) visione:

osanna:

e per me:

ne la città dolente:

per me:

ne l'eterno dolore:

per me: tra la perduta gente:

lasciate:

lasciate ogni speranza:

Adam genuit Seth, a quo filii Dei:

Seth genuit Enos: qui coepit invocare nomen Domini:

Enos genuit Cainan: Cainan genuit Malalehel:

Malalehel genuit Iareth: Iareth genuit Enoc, qui translatus est:

Matusalam genuit Lamech: Lamech genuit Noe: arca aedificatur:

Factum est diluvium:

Noe genuit Sem, Cham, Iaphet: factum est diluvium

Cataclismum:

Sem post diluvium genuit Arfaxat, a quo Chaldei:

Arfaxat genuit Sala, a quo Samaritae et Indi: Sala genuit Heber,

a quo Hebraei: Heber genuit Falec: turris aedificatur:

divisae:

sunt linguae: facta est dispersio in aedificatione turris:

Falec genuit Ragau: dii primum adorantur: Ragau genuit Seruc:

regnum inchoat Scytharum: Seruc genuit Nachor: regnum Aegyptiorum

nascitur: Nachor genuit Thara: regnum Assyriorum et Sincinorum

exoritur: Thara genuit Abraham: Zoroaster magicam repperit:

residuum tempo Deo soli cognitum:

tutto tutto tutto tutto

dalla biblioteca

al babbuino

dal 1265

al 1321

dal cianuro di potassio

alla cronaca cittadina

dalla cresima

alla corte dei conti

dalla oscurita in cui e sempre immersa la nostra vita

alla rendita del 4 %

dalla carotide

alla tibia

dall' elefante di mare, grande foca del Pacifico fornita di due lunghe zanne

al 1965 dal fegato

al frigorifero

dal francobollo

al formaggio

dalla prova del nove

al cavallo di Troia

dal lapsus linguae

alla rivoluzione russa

dal piedistallo, che sa sostenere tutte le colonne

alla folgorazione, atto e effetto del folgorare

alla pietra focaia

alla luna  
al rame  
alla polvere:

ah per te ho inventato il rame e la polvere  
ho liberato la lettera erre e la lettera ci da un penitenziario di tabacco  
ho trascinato lepri e chiodi in Paradise Valley  
di te ho anche detto perfectiones intelligibiles

ho detto  
novimus enim tenebras aquas ventos ignem fumum  
vediamo insieme il passato il futuro

ho detto  
quoi qu'elle fasse elle est désir improportionabiliter excedens

e visi diversi:

e diversi lingue:

visi di donne, e sangue, mischiato

di lacrime:

e nel mezzo:

per me:

per me:

valle d'abisso:

dolorosa:

oscura:

profonda valle, nebulosa:

un luogo d'ogni luce muto:

e la terra

tremare:

e strida, e compianto, e lamento:

per me:

piangendo:

with usura:

natura lo corso prende da divino intelletto e da sua arte:  
l'arte vostra quella segue, come 'l maestro fa il discente:  
da queste due convene prender sua vita ed avanzar la gente:  
l'usuriere altra via tene: per sé natura e per la sua seguace  
dispregia:

with usura hath no man a house of good stone:

wirh usura hath no man a painted paradise on his church wall:  
harpes et luthes:

no music is made to endure nor to live with  
but is made to sell and sell quickly:

novi tormenti, novi tormentati:

e piova etterna:

e grandine:

maladette piova, e fredda:

e acqua tinta, e greve:  
 e grandine  
 grossa, e neve:  
 per l'aere tenebroso:  
 sopra lor vanità che par persona:  
 con usura:  
 e tutto l'oro ch'è sotto la luna, e che già fu,  
 di quest' anime stanche non potrebbe farne posare una:  
 e il foco eterno:  
 e tra li avelli, fiamme,  
 with usura,  
 sin against nature:  
 with usura the line grows thick:  
 CONTRA NATURAM

tutto tutto tutto  
 dalle caramelle  
 al miele  
 dalla guerra di frontiera cino-indiana  
 agli idola tribus  
 a Bruxelles  
 a Parigi  
 ai miei piedi  
 alla segretaria telefonica  
 al magnifico rettore  
 al Mills College  
 a Santa Fé  
 a Mass. Avenue  
 a via Moscati 7  
 alla finestra  
 a via Vespucci 25  
 a Susanna e i vecchioni  
 a Kastanienallee 34  
 alle composte terre in strutturali complessioni  
 che sono Palus Putredinis  
 al Mare Humorom  
 che mi guarda bene  
 che mi dilata  
 che mi combana in un' epoca indirizzando i sensi

perché io sono al più giusto confine organico sepolcro  
 complicato per godere e riuscirò dopo la fluida intromissione  
 una moltitudine riuscirò nella grammatica speculativa e simbolizzato in cifre  
 terribilmente armoniose  
 di fronte a lunghi funghi fumosi  
 di fronte a te  
 di fronte a te Valle Mortis  
 di fronte a te totius orbis thesaurus

di fronte a te mio alfabeto vegetale  
di fronte a te mio fantasma  
di fronte al silenzio  
silenzio silenzio silenzio silenzio

tam amaram materiam vidimus qualis infernalis:  
tam crudelia tormenta  
poenarum amariora omni mari:  
currunt melioris aquas amodo  
completa investigatione vitiorum:  
ut quodam cursu maris tempestuosi:  
currunt veluti ad mare quietum:  
ad virtutes venire satagunt:  
et a vitiis discedere se nituntur:  
purgando:




















la Musica è tutta relativa  
comme si vede ne le parole armonizzate e nei canti:  
tanto più dolce armonia è bella:  
perché massimamente in essa s'intende:  
La Musica trae a sé li spiriri umani  
che sono quasi principalmente vapori de cuore  
sì che quasi cessano da ogni operazione:  
sì e l'anima intera quando l'ode  
e la virtù di tutti quasi corre a lo spirito sensibile  
che riceve lo suono:

ma seguimi, oramai:  
ma vedi il fango che ci sta alle spalle:  
e il sole in mezzo agli alberi:  
e i bambini  
che dormendo:  
i bambini, che sognando:  
che parlano, sognando:  
ma i bambini:  
li vedi, così inquieti:  
dormendo, i bambini: sognando, adesso:

(Stoianova 1985)<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Teksten er gjengitt her med de delene som brukes i verket ut fra Ivanka Stoianovas gjengivelse, dette er ikke Sanguinetis fullstendige dikt som er verkets utgangspunkt. I verket stokkes teksten usystematisk om, men her er altså hele Berios tekstutvalg, verken mer eller mindre.

## Appendiks III Uttrykshenvisninger Laborintus II

|   |  |
|---|--|
|    | signs given by the conductor   |
|    | signs given by the assistant   |
|    | repeat continuously  |
|    | indeterminate time relation  |
|    | continue   |
|    | hold until the next note or conductor's sign   |
|    | as short as possible   |
|    | always as fast as possible   |
|  | hold for the duration of a breath or a bow-stroke                                      |
|  | percussion instruments played (with hands) by choir                                    |
|  | the vocal parts written on 1 line are to be spoken                                     |
|  | the vocal parts written on 3 lines are to be sung (register indicated approximatively) |
|  | the highest possible note  |
|  | "Teeth tremolo" in vocal parts   |
|  | on the breath  |
|  | rasped sound from the throat   |
|  | bocca chiusa   |
|  | phonetic notation of the text  |
|  | phonemic notation of the text, to be pronounced as in the context of the given word    |