

ABSTRACT

This work of art is a musically composed performance for violin, cello, 4 performers and solo artist (me, as composer and musician). It is deeply influenced by the philosophy of the Gesamtkunstwerk; a total work of art, where music, theater, word elements and philosophy all work together with the purpose of being subserviant to a common goal. Thus it is not one artistic discipline that initiates the process of creating, but it's a mixture of all the artistic disciplines involved. Therefore while creating the piece everything has been taken into consideration with the goal of making the hierarchy among the elements equally important. This does not mean, that the elements in the performance situation always will interact on the same level of significance; on the contrary, there will be a continuous shift in importance and focus - a constant change in the hierarchy between the elements. Sometimes it will be more of a theatre performance, sometimes more of a musical concert, sometimes it will accentuate the literary text, and the next moment it will be with emphasis on a video sequence or the visual aspect of the stage design. Hence the performance will be moving between different elements, continuously creating new hierarchical relationships. Transformation is therefore one of the most important dramaturgical devices in the process of creating the composition.

The piece is called "Artificial Existence – I think, therefore I am", and it is based upon a statement by WHO (World Health Organisation) that "*Depression is the leading cause of disabilities, world wide, and it is a major contributor to the overall global burden of disease*"¹ Thus this is the thematic issue, that all the involved artistic disciplines are subserviant to, and it is thereby their sole function to support the mediation of this thematic and artistic debate. The purpose of this thesis is to shed light on, discuss and reflect upon the process of making the puzzle of all the artistic disciplines fall into place - with the aforementioned thematic issue as the common goal.

1 <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs369/en/>

ABSTRACT.....	1
---------------	---

INDHOLDSFORTEGNELSE

I INDLEDNING	3
II KORT BESKRIVELSE AF VÆRKET I SIN ENDELIGE FORM.....	5
III OVERSIGT OG TIDSPLAN	6
IV KUNSTNERISK INTENTION	7
V DET FILOSOFISKE OG PSYKOLOGISKE ASPEKT AF FORESTILLINGEN	8
V.1 FORESTILLINGENS PSYKOLOGISKE EKSISTENSBERETTIGELSE	9
VI FAKTUALITET I KUNST	10
VII NARRATIVETS SCENISKE OG TEATERLIGE OPBYGNING	10
VII.1 BAGGRUNDSVIDEN BAG DE KUNSTNERISKE VALG	11
VIII TITLEN	12
IX DEN MUSIKALSKE OPBYGNING	13
IX.1 GESAMTKUNSTWERKS IDEOLOGIENS MANGE ROLLER	14
IX.2 STILPLURALISME	14
IX.3 INSTRUMENTATION OG HÅNDVÆRK	15
IX.4 STRYGERNE	15
IX.5 LYDCOLLAGERNE	17
IX.6 SPOKEN WORDS / POESIEN	17
IX.7 MAINSTREAM MUSIK / MUSIK BÅRET AF SANG.....	19
IX.8 PARTITUR	20
IX.9 BETAMUSIK	21
X DET TVÆRFAGLIGE MØDE OG DET SKABENDE SAMARBEJDE	22
XI KONKLUSION	26
XII LITTERATURLISTE	29

BILAG 1 Partitur og Beta Musik

BILAG 2 Manuskript

BILAG 3 Projektbeskrivelse

BILAG 4 Referat fra Kandidatprojektgruppen

BILAG 5 CV på de hovedansvarlige i projektet

BILAG 6 Produktionsplan

BILAG 7 Synopsis (mainstream letforståelig beskrivelse af handlingen til fondansøgning)

I INDLEDNING

Første gang jeg oplever en koncert, som intentionelt er mere end bare den velkendte performanceoplevelse leveret til en hvilken som helst anden rock koncert, sidder jeg inde i parken, mens Roger Waters stagehands er i gang med at bygge "The Wall" på scenen. Jeg sidder på siddepladserne på venstre side for scenen, og nede blandt publikum er der indhegnet et område på omkring 30 m² meter, hvor der sidder et techcrew på omkring 15-20 mennesker og styrer alle de elektroniske elementer i showet. Roger Waters og hans band er et par numre inde i koncerten, da man i surround sound setup'et hører en helikopter, som cirkulerer om publikum med så tunge lydbølger, at man kan mærke det i kroppen. Denne "taktile" oplevelse, som jeg følte som en udvidelse af både det performative og det musikalske lag i "The Wall", lagde grundstenen til det, jeg kunstnerisk efterfølgende begyndte at søge efter.

Med inspiration fra "sanseteater" begyndte jeg at interessere mig for at tage stilling til rummet omkring musikken som oplevelsesspace i et helhedsperspektiv, hvor alle sanser komplementerer hinanden. Hvordan ser rummet ud? Hvilke lydelementer hører man i det? Er rummet hundrede procent lydisoleret, eller er der et "bleed" fra omgivelserne omkring dette oplevelsesspace? Hvis ja, hvordan arbejder man bedst med de ubekendte faktorer, så det bliver en del af oplevelsen? Hvordan føles underlaget, som man går på, sidder på eller rører ved? Hvor befinder publikum sig i lokalet? Hvordan agerer de; sidder de, ligger de, står de eller går de i cirkler etc.? Hvordan lugter rummet og hvilken narrativ underbygges af denne lugt? Hvis der er mad eller drikkevarer; hvad er det så for nogle smagsoplevelser, som bedst videreformidler og opsummerer oplevelsen?

Jeg synes generelt, at det er spændende hele tiden at prøve at forholde mig til så mange elementer som muligt for at kunne skabe den bedst mulige helhedsoplevelse: fra publikum ankommer, til de tager afsted igen. Set ud fra et kompositorisk perspektiv har alle elementer, som indgår i en sameksistens med de tonale parametre, indflydelse på, hvordan det musikalske materiale opleves og fortolkes. Derudover synes jeg også, at det er interessant at prøve at udfordre det konventionelle koncertformat, som i stor udstrækning både indenfor den klassiske og den rytmiske musik har fundet sin form og struktur for mange år siden. Jeg synes, det er spændende at udfordre mit publikums indgroede forventninger om, hvad det vil sige at gå til en koncert og dermed prøve at afsøge mulighederne for at forny og videreudvikle formatet.

Værket "Kunstig eksistens - Jeg tænker derfor er jeg", som i denne opgave både optræder som et produkt bestående af "beta"-musik, partitur og manuskript samt en skriftlig

refleksion, som belyser, diskuterer og reflekterer over processen og produktet, udspringer i høj grad af denne tankegang. Det er et produkt af min kunstneriske musikalske interesse i at skabe nogle klare rammer, som publikum oplever og fortolker indenfor, hvor helhedsoplevelsen af alle involverede kunstneriske parametre er underlagt et fælles formål, som strækker sig udover et ensidigt fokus på kun én kunstnerisk disciplin.

Overordnet set lader jeg mig ikke begrænse, hverken i de tanker jeg har gjort mig om projektet eller i forhold til udformningen af selvsamme. Man kan kalde det en form for "inspirationspluralisme", hvor mange forskellige felter og discipliner er med til at influere og udforme det endelige resultat.

Oplevelsen med Pink Floyds "The Wall" har altså været en afgørende faktor for udviklingen af mit musikalske perspektiv og den kunstneriske retning, som jeg har bevæget mig i. Men helt generelt har hippiernes og punkernes musikkulturer fra 60'erne og op til 80'erne været mine musikalske præferencer siden mine teenageår, og det er i særdeleshed deres meget klare ønske om at kommentere politisk på deres samtid, som har fascineret mig. Jeg prøver ikke at efterligne det musikæstetiske udtryk fra den tid, men det er derimod det tydelige musikalske ønske om at være en stemme i sin samtid, jeg ønsker at efterleve.

Generelt kan man sige, at jeg er fascineret af de mennesker, som higede eller higer utopisk efter noget bedre, da det er utopier, som vi har bygget hele vores samfund og velfærdsstat på. Idag virker det som en selvfølge, men for en bonde i fortidens feudalsamfund var vores demokratiske frihed og vores danske velfærdsstat bestemt ikke en selvfølge. På samme hvis har 60'ernes ungdomsoprør mod kulturelt undertrykkende og formynderiske normer resulteret i en ny samfundsnorm, som vi i dag tager for givet.

Noget af den kunst, jeg dermed selv værdsætter allermest, er den, som rører noget i os positivt såvel som negativt, og som udstiller vores egen fejlbehæftede menneskelige natur, således vi som individer og som samfund kan have en selvrefleksion og en debat, der forhåbentlig gør, at vi får færre blinde vinkler i forhold til os selv og udviklingen af samfundet.

Et værk, som jeg bl.a. mener har gjort dette med stor overbevisning, er f.eks. det omdiskuterede værk "Helena" af den dansk-chilenske arkitekt og kunstner Marco Everistti. Værket blev første gang sat op på Trapholt i 2000, hvor 10 guldfisk var placeret i hver sin blender. Således var det fritstillet museumsgæsterne, om fiskene skulle dø eller leve. Det var et debatoplæg om menneskets teknologiske fremskridt, som i større og større grad gør os til herre over liv og død, og som skaber nogle etiske og moralske dilemmaer. Marco Everistti definerer selv sin kunstneriske intentioner således:

*"Jeg ønsker at skabe debat. Skabe en dialog. Skabe broen mellem et værk og så lytteren eller tilskueren. Den bro vil jeg gerne have som en mere intellektuel dannelse end som en fysisk tilstand. Æstetikken er sekundær. Kontekst er det primære for mine værker. Vi har nok sublimitet, nok skønhed, nok hæslighed. Det, vi har behov for er mere dannelse og et bedre samfund. Æstetikken kommer af sig selv. Og ligegyldig hvad jeg gør vil det altid afslutte i en form for æstetik. Om æstetikken er skøn eller hæslig afhænger af øjnene der ser."*²

Ovenstående beskrivelse passer rigtig godt på min kunstneriske overbevisning. Jeg arbejder derfor i min kunstneriske virke meget ofte med samfundsdebatterende og filosofiske emner, som jeg først afsøger for derefter at tage stilling til det håndværksmæssige valg, som bedst formidler intentionen. Mit håb er derved at kunne indgå i kunstnerisk dialog og debat med min samtid.

Da jeg første gang møder filminstruktøren Stefan Pellegrini, er det med disse overordnede kunstneriske og menneskelige idealer i bagagen, hvormed vi begynder vores samarbejde og udviklingen af det kunstneriske produkt, som bliver præsenteret i opgaven.

III Kort beskrivelse af værket i sin endelig form

WHO (World Health Organisation) forudsiger, at depression i 2020 vil være en af de to mest samfundsbelastende sygdomme, og i 2030 vil depression udgøre den største sygdomsbyrde globalt.³ Det er denne forudsigelse og samfundsdebat her omkring, som forestillingen skriver sig ind i. Værket er således skrevet som et debatoplæg, som stiller sig kritisk overfor bureaukratisk karakterræs, effektiviseringapps og -modeller, uddannelseslofter, medicinalindustrien samt vores autofiktionslignende identitetskabelse på sociale medier.

"Kunstig Eksistens – Jeg tænker derfor er jeg" er et tværkunstnerisk koncertperformance, hvor komponisten (mig selv), 4 skuespillere og 2 strygere står installeret i hver sin boks, hvor de fælles og individuelt fortæller en samlet narrativ - musikalsk såvel som performativt.

Musikken er hovedsageligt komponeret for strygere, lydcollager og poesi ud fra Karl Heinz Stockhausens definition af musik som "lyd organiseret i tid", men det vil have referencer til Pink Floyds "The Wall" ved, at narrativet er skrevet som autofiktion over mit eget liv.

Værket er en ligelig kombination af fysisk teater, musik og installationskunst, hvor helheden giver publikum et malerisk og scenisk-digitalt billede af en menneskelig tilstand og en samfundsmæssig udvikling. Det er et musikalsk komponeret performanceværk og et

² Uddrag fra bogen: "Dedikeret - 25 danske kunstnere fortæller om inspirationen og livet"

³ <http://www.bedrepsykiatri.dk/vidensbank/sygdom-behandling/>

debatoplæg om psykisk sårbarhed i en præstationskultur, som skaber mange psykiske ofre.

II Oversigt og tidsplan

Vejen til det endelige produkt har været lang og kringlet. Følgende tidsplan skaber derfor en overordnet forståelse for forløbet:

- Juni - August 2016
 - Jeg møder instruktør Stefan Pellegrini for første gang ved at pitche et projekt for filmskolen Super 8's elever. Vi bliver enige om at påbegynde et samarbejde.
- September - December 2016
 - Stefan og jeg arbejder kreativt sammen på at skabe et produkt med udgangspunkt i mit kunstneriske virke. Jeg begynder at skrive poesien. Jeg skriver et værk for strygekvartet, som inkorporerer min poesi i en musikalsk form for orkestreret kollage.
Dette bliver udgangspunktet for den kunstneriske inspiration til hele værket.
- Januar - Maj 2017
 - Stefan trækker sig fra den kreative proces og er nu kun kreativ konsulent. Det er min opgave på egen hånd at finde ind til den kunstneriske intention og få skrevet et manuskript, som bedst muligt udtrykker intentionen. Jeg arbejder på musik og manuskript men må erkende, at jeg mangler erfaring med manuskriptskrivning. Til trods for at mit grundmateriale er rigtig godt, så mangler den noget for at nå det niveau, som jeg ønsker.
- Juni - August 2017
 - AUT viser interesse for værket, og vi begynder et rådgivningsmæssigt og finansielt støttet samarbejde. Jeg begynder at skrive fondansøgninger, da jeg er primusmotor på værket.
- September - December 2017
 - Dramatiker Jeppe Due og jeg påbegynder samarbejdet. Stefan Pellegrini tilknytter folk som kan fundraise, så jeg kan fokusere min energi på den kreative proces. Jeppe begynder at forstå mine ideer og intentioner og synes, at de grundlæggende er rigtig gode, men der skal bare arbejdes på at skabe en intensivering i narrativet. Vi holder således fast i min form og mine ideer og bygger videre på det sceniske format ud fra dette.
- Januar - Februar 2018

- Manuskript og betamusik ligger færdigt. En intensiv fundraisingprocess begynder, hvor alle involverede udelukkende koncentrerer sig om dette.
- Marts - Maj 2018
 - Scenograf og instruktør bliver tilknyttet, og vi begynder at videreudvikle på det sceniske produkt og realiseringen af dette.

IV Kunstnerisk intention:

I min optik er kunst først og fremmest intention og dernæst håndværk. For mig handler det om formidling. Dette synspunkt er væsentlig inspireret af 1800-tallets og start 1900-tallets ide om "Der Gesamtkunstwerk".

Ordet bliver første gang brugt af den tyske filosof K. F. E. Trahndorff i et essay fra 1827 og en dansk oversættelse af æstetik-betegnelsen ville lyde noget lig "synergien i kunsten". Det er en kunstnerisk filosofisk retning, som lægger vægt på at alle elementer, som komplementerer hinanden, er ligeværdige, for at perceptionen af et kunstnerisk værk eller en arkitektonisk form bliver så helstøbt som muligt.

Et af starten af det 20 århundredes bedste eksempler og eksponenter for gesamtkunstwerk-tankegangen er Bauhaus-skolen. Den blev etableret af Walther Gropius i 1919 i Weimar. Bauhaus var en skole specialiseret i design, kunst og arkitektur. Skolens ideologi var, at dens studerende skulle undervises i en lang række af forskellige håndværksmæssige discipliner og kunstneriske medier. Dette med det formål, at de studerende kunne udføre og forstå deres eget håndværk bedst muligt samt have forståelse for konteksten, som håndværket skulle indgå i. Så uagtet at man havde et hovedfag, blev man også undervist i de øvrige discipliner indenfor kunst og håndværk.

Ordet "Gesamtkunstwerk" er i eftertiden også kommet til være associeret med Richard Wagners operaer. Han nævner første gang begrebet i 2 essays fra 1849, hvor han argumenterede for vigtigheden i en modbevægelse til samtidens komponister, som han følte fokuserede mere på virtuositet i det musiske element frem for et autentisk ønske om at formidle en troværdig og spændende historie. Wagner beskriver i sin bog "Opera and drama", at hans kunstneriske Ideal var, at alle de individuelle involverede kunstformer var underlagt og tjente et fælles formål.

Dette er det samme ideal, som jeg skaber min kunst ud fra. Jeg anser generelt mit eget kompositoriske virke for at bunde i den samme definition af ordet "komposition", som står i Gyldendals ordbog. Her defineres komposition som "opbygningen af et musikværk, et kunstværk eller et litterært værk". På samme måde ønsker jeg ikke at begrænse mit kunstneriske og kompositoriske virke til toner alene. For mig er håndværket sekundært til

selve ønsket om at formidle, og derfor undersøger jeg under optimale omstændigheder først mest muligt omkring emnet, som jeg ønsker at formidle, for derefter at vælge instrumentet/mediet, som jeg mener er det bedste til opgaven. Dette uagtet om instrumentet/mediet er et traditionelt instrument i musisk forstand eller en anden form for instrument/medie.

V Det filosofiske og psykologiske aspekt af forestillingen:

Kunstig Eksistens har jeg skrevet ud fra en samfundsmæssig interesse. Det er skrevet som et debatoplæg om forholdet mellem den menneskelige psyke og samfundets krav til individet. Det er en tematik som er højaktuel i dagens Danmark, hvor psykiatrien de seneste mange år har oplevet en stigning i patienter med depression og stress.

På "Bedre Psykiatri's" hjemmeside kan man bl.a. læse at antallet af mennesker, som kommer i kontakt med psykiatrien, er steget med 237 procent over de seneste 20 år, og at WHO forudser, at depression vil være en af de to mest samfundsbelastende sygdomme i 2020, og i 2030 vil depression udgøre den største sygdomsbyrde globalt⁴.

Jeg synes det er et interessant paradoks, at vi lever i et samfund med så stor frihed og materiel overskud, men det til trods er der alligevel en stigning i mennesker, som oplever så stor mentalt "underskud", at det føles så belastende, at det er svært at leve med.

Der er allerede nu en stor bevågenhed omkring problemet, hvor flere medier er begyndt at lave programmer og artikler omkring den manglende mentale velfærd. F.eks. er Politiken for tiden i gang med en journalistisk serie kaldet "Ramt af livet", hvor de beretter om forskellige danskeres personlige historie med depression, angst og stress. Tilbage i slutningen af 2017 kørte DR3 en kampagne, som hed "Hvordan går det?", hvor de tog fat i præstationssamfundets mange krav og normer til især unge mennesker og fik sat historier på det. Og for tiden har DR3 en programreklame, hvor et ungt menneske spejlbillede står og skælder ud på den virkelige person, som kigger i spejlet. Derudover har der i en årrække jævntligt været fagpersoner og debattører, som skriver og udtaler sig om problematikken i danske aviser, herunder er en af de mere kendte f.eks. psykologi-professor Svend Brinkmann.

Det er spændende, at debatten allerede er i gang, men for mig handler det ikke kun om at lægge mig i slipstrømmen af den eksisterende debat. Skabelsen af værket og selve researchprocessen har i ligeså høj grad været et ønske om at sætte spørgsmålstejn ved, om lægmands brug af ordet "depressiv" er med til at udvande sygdomsbegrebet. At sætte spørgsmålstejn ved uddannelseslofter og karaktærræs. At sætte spørgsmålstejn ved medicinalindustrien og lægers rundhåndede udskrivning af recepter på lykkepiller. Eller

4 <http://www.bedrepsykiatri.dk/vidensbank/sygdom-behandling/>

unges såvel som ældres forbrug af sociale medier, som er dybt afhængighedsskabende, og hvor forskning viser, at det har en række negative konsekvenser, fordi sammenligningsgrundlaget bliver skævvredet. Foruden sociologers argumentering for at identitetsdannelsen er blevet meget sværere for det moderne menneske, eftersom vi nu har ekstrem stor frihed, modsat hvordan identitetsdannelsen blev skabt før 1950'erne, hvor man i stor udstrækning arvede sin arbejdsidentitet fra sine forældre.

Selvfølgelig er årsagen til den samfundsmæssige udvikling et ekstremt kompliceret emne, som det er umuligt at behandle alle facetter af med forestillingsformatets narrativ. Det er som sådan heller ikke min kunstneriske intention. Min intention er at sætte spørgsmålstejn ved vores levestil, fordi jeg mener, at det er absurd, at præstations-samfundet kræver så mange psykiske ofre. I min optik må det i højere grad være muligt at kunne indrette samfundet anderledes fra både politisk hold og mellemmenneskeligt, således vores velfærdsstat i højere grad indeholder facetter af mental velfærd.

Det er denne debat, som forestillingen lægger op til. Og foruden en samfundsmæssig interesse i at borgerne i landet har det mentalt godt, så burde der også være en større politisk økonomisk interesse i debatten, da angst, depression og skizofreni koster samfundet 17 milliarder i tabt produktion om året udover øvrige følger og omkostninger.

V.1 Forestillingens psykologiske eksistensberettigelse:

Man kan med rette spørge, hvorfor jeg ikke bare skriver et læserbrev om problematikken. Svaret ligger i psykologien. I den freudianske psykologi taler man om 2 sprog. Et logisk abstrakt sprog og et symbolsk sprog. Det logiske sprog er det, vi taler med hinanden i hverdagen. Det symbolske sprog er det sprog, som bruges i kunstens verden, men det er også, det sprog vi drømmer i. At vi drømmer i dette sprog vidner om, at det symbolske sprog er en nødvendighed for menneskets velbefindende. Jeg mener og tror derfor på, at italesættelsen af problematikken og samfundsdebatten i det symbolske sprog kan supplere de eksperter, som debatterer problematikken i det logiske abstrakte sprog. Jeg tror på, at vi derved kan åbne op til en anden erkendelsesdimension. Denne tilgang er blandt andet brugt i børneterapien, hvor man læser folkeeventyr op for mindre børn, som har svært ved at udtrykke, hvad det er de føler og tænker. Derigennem får børnene afløb for deres problematikker, ved at de spejler sig selv i hovedkarakteren og dermed får mulighed for at få bearbejdet deres psykiske problemer. Det samme sker, når man som voksen ser en film eller læser en bog.

VI Faktualitet i kunsten:

Vigtigheden i den faglige konkrethed i det kunstneriske produkt skyldes blandt andet, at DF's Martin Henriksen og Naser Khader i oktober 2015 var ude med riven i forhold til kunstneres og kulturpersoners udtalelser vedrørende politiske emner og debatter⁵. De udtalte, at kunstneres udtalelser ofte var pinlig og overfladisk følelsesmageri. For mig er det et provokerende udsagn, hvor politikerne til en hvis grad tager patent på at have faktualitet i deres udtalelser, hvilket i mange tilfælde overhovedet ikke er sandt – specielt ikke i forhold til levebrødspolitikere. Deres udtalelser bygger i høj grad på følelsesmageri, da det er et retorisk greb, som er en af de bedste måder at overbevise sine vælgere om, hvad de skal sætte kryds ved på stemmesedlen.

Jeg accepterer, at der kan være en hvis sandhed i deres kritik af kunstneres gengivelse af verdenssituationen, der måske ikke altid tager højde for, hvor kompliceret emnet er, som debatteres. Jeg vil dog vove den påstand, at politikere i lige så høj grad er gode til at fremstille verdenen som sort/hvid, og dermed glemme at nuancere problematikkerne, fordi de er så optaget af deres egen politiske italesættelse af emnet.

Af ovenstående grund var det derfor vigtigt for mig, at værket ikke bare kan fejles af bordet som værende ligegyldig følelsespladder, og at det forholder sig kritisk til flere forskellige vinkler i forhold sygdomsbegrebet ”depression”. Jeg har derfor arbejdet ihærdigt på, at så mange kunstneriske valg som muligt er baseret på teoretikeres italesættelse af samfundsdebatten. Således er værket blevet skabt med en faglig forståelse og en faktuel tyngde og relevans - uden at det dog skulle blive til en tung psykologisk afhandling.

VII Narrativens sceniske og teaterlige opbygning

Da jeg tilbage i primo 2017 finder indtil den kunstneriske ide og intention med værket, er min første tanke, at det ville være interessant og lærerigt at få nogle fagpersoner indenfor områderne psykologi og sociologi til at blive en del af projektet for at kunne diskutere og tale om samfundsudvikling og menneskelig psykologi. Jeg skrev derfor et oplæg til Aarhus Universitet, hvor jeg forklarede projektets umiddelbare formål og format. Oplægget blev lagt op på Aarhus Universitets intranet og på interne facebookgrupper for de aktuelle fakulteter. Desværre fik jeg ingen tilbagemeldinger fra nogle studerende med tilkendegivelse om interesse for et tværfagligt møde. Jeg måtte derfor selv kaste mig ud i researchfasen og gennem bøger og relevante artikler få en overordnet faglig indsigt.

Forestillingens dramaturgiske udformning og nogle af de mest centrale kunstneriske valg

⁵ <https://politiken.dk/kultur/art5592802/DF-og-K-kalder-musikeres-politiske-udmeldinger-for-overfladiske>

er således baseret på sociologers og psykologers analyser af mennesket, dets adfærd og det samfund, som det moderne menneske er en del af. For fuldstændigt at kunne forstå de håndværksmæssige greb og de kunstneriske intentioner bag den musikdramatiske performance, vil det være en fordel at have en overordnet forståelse af de teorier, der ligger til grund for værket.

VII.1 Baggrundsviden bag de kunstneriske valg:

Det sceniske performative rum er valgt som medie, da sociologen Erwin Goffman i sine teorier italesætter den menneskelige adfærd som en sceneoptræden. Ydermere har arbejdet med et tydeligt narrativ, som bygger på en hovedkarakter splittet ud i flere personer, været oplagt ud fra sociologen Anthony Giddens definition af identitets-skabelsesprocessen som et rollespil med flere forskellige arenaer.

Som en overordnet struktur til selve handlingsforløbet har jeg brugt ICD-10 modellen, som bliver brugt i diagnosticeringen af depression. Denne model definerer og vurderer en depressionens sværhedsgrad ud fra om patienten har haft visse følelser og tanker hele tiden eller næsten hele tiden i minimum 14 dage⁶.

Derudover har sociologen Anders Petersens patientinterviews samt samfundsanalyser fra bogen "Præstationsamfundet" lagt fundamentet for scenografien sammen med psykologiprofessor Svend Brinkmans kritik af samfundet og dets nye "krononormativitet".

Krononormativitet er et begreb kulturforskere definerer ved at være de mere eller mindre tavse krav og forventninger, som vi organiserer vores liv efter - Dette bliver gjort ud fra parametrene; hvornår, og hvilken rækkefølge, vi *bør* gøre noget. Krononormativiteten melder sig f.eks. gennem teknikker som kalendere, ure, cv'er og karrieretests⁷.

Værket er ligeledes skabt ud fra en række metalag i narrativet:

Hovedkarakteren kaldes i forestillingen Emil. Denne karakter optræder i flere forskellige versioner i det sceniske rum.

Emil optræder både som et virkeligt individ som komponisten og musikeren Emil Vodder (mig selv), som under performancen vil afvikle lys og lyd samt have enkelte solooptrædener.

Derudover iscenesættes en fiktiv karakter ved navn Emil. Denne karakter er iscenesat gennem de 4 performere, som alle spiller den samme rolle i hver deres sceniske rum.

Narrativet bliver dermed en form for autofiktion, hvor grænsen mellem virkelighed og fiktion er sløret. Sløringen bliver endvidere forstærket ved at lave en virkelig facebookprofil til hovedkarakteren, som opdateres løbende i den virkelige verden.

6 Kapitel af den danske læge (dr.med.), professor og forsker Peter C. Gøtzsche i bogen "Diagnoser – perspektiver, kritik og diskussion"

7 <https://politiken.dk/debat/profiler/svendbrinkmann/article5647280.ece>

Autofiktionsteknikken bruges med henblik på at skabe en sammenligning og en kritik af de sociale medier, hvor det moderne menneske til en vis grad præsenterer sig selv gennem en avatar, som næsten altid kun har succes og præsterer godt. Herved bliver identitetsskabelsesprocessen på internettet en form for autofiktion for det moderne menneske – man fortæller kun om de udvalgte øjeblikke af sit liv, og man forskønner med filtre, og nøje valgte ord. Der opstår herved en diskrepans mellem det egentlige liv og det liv, man præsenteres for via de sociale medier.

Narrativet fortælles helt konkret gennem flere forskellige medier, der virker som forskellige vinkler ind i den fiktive hovedkarakters liv.

Som før nævnt er der den fysiske konkrete handling, som foregår på scenen gennem de 4 performere. Dette narrativ er udelukkende fortalt gennem kroppen, og der er hverken dialoger eller monologer. Så er der spoken words, som afspilles elektronisk. Dette narrativbærende medie har karakter af en dagbogslignende format - blot i et mere kunstigt poetisk sprogunivers, end det ville være tilfældet med en virkelig dagbog.

Der er den virtuelle identitet på de sociale medier, som vises hver gang, karakteren tager en selfie eller optager sig selv på scenen. Dette medie viser altid personen omgivet af andre mennesker, til trods for at personen i performancen står alene på scenen og tager billedet. Dermed kommer den virtuelle virkelighed på de sociale medier til at fremvise hovedkarakteren, så han fremstår, som om at han er omgivet af mennesker, og i situationer hvor han altid præsterer på et højt niveau – hvilket i narrativet løbende bliver en mere og mere manipuleret virkelighed. I modsætning til dette viser den fysiske virkelighed i det performative rum hovedpersonen, når han er alene og har plads til tankerne i form af det dagbogsagtige narrativ, som leveres i spoken words.

Udover de førnævnte narrativbærende medier, er der også et narrativ i de elektronisk afspillede lydcollager, som knytter sig til hver af de sceniske rum.

Alle de forskellige lag af narrativer både underbygger hinanden samt kører separat uafhængigt af hinanden. Derved kan der i nogle scener godt være gang i 3 forskellige narrativer, som ikke komplementerer hinanden 1:1 i fx. spoken words, fysisk handling og i lydcollagen. På andre tidspunkter kobles alle de narrativbærende medier sammen til en helt tydelig konsensus omkring den dramaturgiske handling.

VIII Titlen:

Titlen ”Kunstig Eksistens – Jeg tænker derfor er jeg” består af to udsagn. Det første del af titlen ”Kunstig eksistens” var i første omgang en arbejdstitel, som vi hele tiden har følt, at

det var naturligt at beholde. Den falder rigtig godt i tråd med ideen bag forestillingen, som i høj grad er triggeret af en anekdote af Dalai Lama fra et af hans første besøg i vesten:

*"... Jeg mindes en episode under et af mine tidligste besøg i vesten. Jeg var gæst hos en særdeles velhavende familie, som boede i et stort og veludrustet hus. Alle var yderst charmerende og høflige. Der var tjenestefolk til at tage sig af ens mindste behov, og jeg begyndte at tænke at her var måske et levende bevis på at velstand kunne føre til lykke. Mine værtsfolk udstrålede så afgjort en afslappet selvtillid. Men da jeg senere fik øje på et helt arsenal af nervepiller og sovemedicin på badeværelset gennem en halvåben skabsdør, fik jeg en kraftig påmindelse om at der ofte er en bred kløft mellem ydre overflade og indre virkelighed."*⁸

Den anden del af titlen er "Jeg tænker derfor er jeg". Det er for mange en meget velkendt konklusion, som filosofen Rene Descartes (1596-1650) laver i forsøget på at finde noget, der var sikkert i forhold til hans egen eksistens. Udsagnet er spændende ud fra et spirituelt filosofisk perspektiv, da denne identifikation med tankerne ud fra et østligt perspektiv er en gennemgående problematik i den vestlige kultur. Hvis tanken f.eks. ikke havde magten over en, ville der ikke være en troværdig sammenligning mellem en selv og ens omgivelser. Således ville der ikke være en kraftig identifikation med et negativt selvbillede, hvor man i yderste konsekvens kan føle sig så værdiløs, at man mener, at det er bedre at tage sit eget liv end at blive ved med at eksistere. Således kan man argumentere for, at sygdomsbegrebet depression til en vis udstrækning er et biprodukt af vores overbevisning om, at vores tanker er den vi er.

IX Den Musikalske opbygning:

Musikalsk er værket "Kunstig Eksistens – Jeg tænker derfor er jeg" generelt inspireret af Karl Heinz Stockhausens definition af musik, som "lyd organiseret i tid".

Den kunstneriske intention er en montageæstetik, som gennemsyrrer både det musikalske og det sceniske format. Det er derfor en ønsket æstetik, at værket skal føles fragmenteret i sin musikalske opbygning og i sine musikalske motiver i stedet for at føles sammenhængende med tydelige leitmotifs, temaer o.lign., som man f.eks. efterstræber det i ældre musikdramatik og i filmmusik.

Montageprincippet og den fragmenterede tilgang til musikken har endvidere den praktiske funktion, at det bruges som en kunstnerisk greb til at gøre hele værket mere spændende, da selve narrativet er skrevet ud fra et mere monotont princip; den førømtalte ICD-10 diagnosticeringsmodel. Man kan eventuelt visualisere det som en form for en mixerpult,

⁸ Fra bogen "Tanker fra det nye Århundrede"

hvor alle delementerne; scenisk narrativ, musik for strygere, spokenwords etc. er forskellige kanaler, som man via kanalernes fadere løbende kan skrue op og ned for i en mixningsproces.

IX.1 Gesamtkunstwerks tankegangens forskellige roller:

Jeg har, som komponist været inde og røre ved en bred vifte af forskellige roller i forbindelse med udviklingen af værket. Dette tæller blandt andet roller, som normalt ellers ville høre sig til en foley artist/lyd designer, en poet eller librettist, en dramatiker og en scenograf - foruden selvfølgelig den traditionelle komponist virksomhed.

For mig har det været vigtigt, at jeg havde alle hattene på, for at se om jeg kunne komme så tæt på et hierarkisk ligeligt forhold mellem alle lydgivende elementer som overhovedet muligt.

Drømmescenariet er, at vi under produktionen skal behandle og forholde os til at alle lyde, som skabes på scenen, som musiske elementer – både i forhold til musikere såvel som performere. Dette skal ikke forstås som i en stomp-agtig karakter men derimod ud fra ønsket om, at alt lyd skal forholde sig til hinanden som en lettere dogmatisk konsekvens af Stockhausens definition af musik. Dermed bliver en performers auditive output ikke et tilfældigt biprodukt af selve performerens fysiske bevægelse, men det bliver derimod et musikalsk element, som vægtes lige så højt som selve handlingen.

IX.2 Stilpluralisme

Generelt er værket dog på ingen måde dogmatisk i sin opbygning. Det bygger i langt højere grad på ideen om stilpluralisme, hvor alle mulige genremæssige greb benyttes i forsøget på at skabe et værk, som er så interessant som muligt. Denne genreblanding er blandt andet en af grundene til at musikken får en montagelignende æstetik.

Man kan argumentere for, at det dogmatiske værk i højere grad er meget rent i sit udtryk, men det bliver også meget hurtigere kedeligt. Derimod har stilpluralismen nemmere ved at underholde i kraft af sin mulighed for at krydse genrer. Man skal dog være særdeles opmærksom på, at man ikke får et rodet værk - medmindre at det er en æstetik, som man følger, og som tjener det formål, som man søger.

Jeg føler, at det med sådan en form for stilpluralisme har været vigtigt hele tiden at holde tungen lige i munden og konstant recitere mantraet "perfection is achieved not when there's nothing more to add but when there's nothing more to take away". Efter bedste gesamtkunstwerk filosofi så har alting kun berettigelse, hvis det understøtter formatet, narativet og den overordnede formål, og hvis det formår at holde spændingskurven igang samt overraske.

IX.3 Instrumentation og håndværk:

I mit kunstneriske virke er håndværket bag instrumentation kun relevant, så længe det har en klar funktion i forhold til formidlingen af en kunstnerisk intention. Jeg er som sådan egentlig ligeglad med, om jeg skriver for en kazoo, eller om jeg skriver for en obo. Det der betyder noget er, om der er en klar intention bag, og om instrumentet, som jeg skriver for, understøtter selve formidlingen af intentionen.

Ethvert instrument har en bestemt lyd og en bestemt historik. I begge dele ligger der en masse konnotationer, som er med til at give det tonale materiale værdi og mening i forhold til værkets tematiske intention og kontekst.

IX.4 Strygerne:

Værket var oprindeligt skrevet for strygekvartet. Det var i første omgang valgt som musikalsk medie, fordi det er et af de mest repertoire-tunge ensembler indenfor den klassiske verden. Dermed ville det give et metalag i forhold til mig som komponist, da det idealiserede medie i en abstrakt analytisk forstand ville skabe referencer til musikdramatikens tematik omkring det idealiserede menneske.

Derudover er strygerfamilien nok den instrumentfamilie, som giver den bedste følelsesmæssige formidling. Det er i hvert fald den instrumentfamilie, som har væsentlig mest spilletid i den symfoniske musikhistorie, foruden at den er flittigt brugt i filmmusikken. Dette faktum giver et spændende musikalsk lag i forhold til at skabe den sceniske illusion, som fungerer bedst, når musikken ikke er noget, man lægger mærke til. Den usynlige musik sker oftest bedst gennem klicheer, fordi de er så integreret en del af vores følelsesliv og vores kulturelle verdensforståelse.

Jeg har dog på ingen måde ønsket, at musikken hele tiden skulle være filmisk, eftersom filmmusikkens ypperste funktion som sagt er at holde modtageren *fanget* i en illusion. For mig har det været vigtigt, at jeg kan bevæge mig ind og ud af illusionen med et håndværksmæssigt greb lig Bertolt Brechts verfremdungseffekt fra hans filosofi omkring det episke teater. I verfremdungseffekten ønsker man at give sit publikum lov til at distancere sig følelsesmæssigt til det, man oplever. Filosofien er at man således bedre kan forholde sig kritisk intellektuelt til den samfundsmæssige debat, som værket indeholder.

Denne vekselvirkning mellem distancering og attachering er i høj grad faciliteret af værkets iboende montageæstetik. Den arketyperiske filmmusik skaber således attacheringen, hvorimod de avantgarde spilleteknikker skaber distanceringen ved at understøtte verfremdungs-effekten, da det er fremmede auditive elementer, som de fleste ikke er vant til at høre på. Ergo når jeg f.eks. orkestrerer strygerne ud til at være et vækkeur eller en anden form for musique concrete lignende dobling, så er det blandt andet denne effekt,

som jeg har haft i tankerne som et håndværksmæssigt musikalsk virkemiddel.

Derudover er strygernes orkestrering af delelementer fra lydcollagerne desuden en form for parafraserende musikalsk effekt, og man kan godt oversætte det orkestrerede vækkeur til at være en form for ritornelle - altså en form for et musikalsk motiv, som bliver ved med at vende tilbage og skabe sammenhæng i hele det musikalske forløb og i narrativet.

Foruden det kunstmusikalske greb som ligger i doble-orkestreringen, så har jeg også søgt en mere gammeldags traditionel strygeræstetik i kraft af dets traditionelle rolle som kunstmusik-ensemble. Derved får orkesteret en kontrapunktisk karakter til det visuelle performative indhold i kraft af, at musikken lægger sig under selve handlingen på scenerne, uden at det nødvendigvis føles 1:1 stemningsforstærkende, men det er derimod en let tydeliggørelse af strygernes føromtaltetalag i forhold til mig som komponist.

Grundet økonomisk trængte omstændigheder har jeg valgt at reducere besætningen til kun 2 strygere; hhv. cello og violin. Celloen var oplagt, da meget af det instrumentale materiale er bygget op omkring en orkestreret doubling af spoken words, som ligger i cellostemmen. Det var derimod sværere at bestemme mig for, om det andet instrument skulle være bratsch eller violin. Udfaldet blev violinen, men i første omgang ville jeg faktisk hellere have haft bratschen, eftersom den har en kvint mere i bunden og dermed er celloens og bratschens ambitus tættere på hinanden, hvilket kan give nogle orkestreringsmæssige fordele. Men pga. bratschens svaghed i sit topregister, så blev det violinen, da jeg har mange forløb, som er inspireret af en Philip Glass-agtig æstetik for violinen.

Som en måde at bearbejde begrænsningerne i det tomands store strygerensemble har jeg tyet til at ville forudindspille nogle af strygerstemmerne, på samme måde som Steve Reichs f.eks. har gjort det i sit værk "Different Trains". Som det således ses i partituret, vil der til tider være indspillet strygere, som supplerer de akustiske strygere i rummet. Denne teknik er komponeret ind i musikken ud fra ideen om den sceniske illusion, hvor det er vigtigt, at publikum ikke fornemmer de forudindspillede strygere, men derimod lader sig rive med af illusionen om, at strygerne i rummet er de eneste lydgivende instrumentkilder. Derudover giver dette nogle muligheder i forhold til extended technics, som man ellers ikke ville have, hvis de var udført akustisk, da visse extended technics er så svage i deres auditive output, at det kræver nogle dynamisk ekstremt svage passager for at man kan høre dem. Hvis man derimod forudindspiller passagerne, så kan man processere materialet og få det til at træde kraftigere frem i mixet af alle elementerne..

IX.5 Reallydskollager

Der er skabt reallydskollager som underlægning til hver af de fire scener, som udgør det performative rum. Disse kollager er en form for "sonic props" eller om man vil "sonic staging". Altså ligesom at der er en visuel scenografi, så er der også en auditiv scenografi til hver scene. "Sonic props" er således et ekstra scenografisk lag, som ikke nødvendigvis gengiver lydene fra den fysiske scenografi på scenen men derimod tilføjer ekstra scenografiske elementer, som beskuren og lytteren selv er i stand til at visualisere for sit indre. Dette skaber mulighed for at møblere det sceniske rum med en langt større dybde i lokationens perceptionelle stemning og udseende.

Det giver tillige ekstra dramaturgiske muligheder, som ikke i samme udstrækning er mulige i udelukkende det fysiske teater. Man kan f.eks. lave flashbacks, hurtigere sceneskift, simultane scenegengivelser eller trække bestemte stemninger ind fra tidligere scener, uden at det nødvendigvis gengives i det fysiske performative rum. Dette er alt sammen effekter, som er med til at give den fysiske performance en langt større dybde i forhold til udviklingen af narrativets hovedkarakter.

Det har desuden været vigtigt for mig, at værket til en hvis grad tydeliggjorde nogle af de tematiske problematikker på en intellektuelt let forståelig måde. Derfor er reallyde af Nyhedspodcasts i aftensmads-scenerne blevet et vigtigt redskab for at kunne give tilskueren et tydeligt fingerpraj om den samfundsdebat og samfundskritik, som værket indeholder. Nyhedspodcasts bliver således en form for faktabærere, som er lettere at dechifrere i narrativet end de kunstneriske og håndværksmæssig valg, som forudsætter en grundig analytisk tilgang til værkets opbygning.

Det er således ikke en nødvendighed at have et koncerthæfte til at forklare materialet inden forestillingen for at kunne trække mening ud af værket, eftersom dette håndværksmæssige greb skaber en ramme for publikum at fortolke indenfor.

IX.6 Spoken words / Poesi

Poesien fungerer som en dagbogsæstetik i et mere poetisk format. Dermed bliver ordene leveret med større billeddannelse og i mere symbolsk sproglig karakter, end det ville være tilfældet med en rigtig dagbog.

Hvor jeg før har argumenteret for, at en musikalsk kliche i høj grad fungerer som illusionforstærker, idet vi lettere bliver grebet emotionelt af noget, som vi i forvejen kender lyden af, så fungerer sproglige klicheer i denne henseende anderledes. En sprogligt kliche mister sin fysik, og dermed mister den sin evne til at skabe billeder på nethinden på lytteren. F.eks. har hverdagsmetaforer som "klap lige hesten" eller "der er gået ged i den" totalt mistet sin oprindelige billeddannelse. Det er nu blevet sætninger med en ny

semantik, som øjeblikkeligt oversættes i vores forståelsesapparat, uden at det først danner et billede på vores nethinde af, at vi f.eks. klapper en hest. Derfor har det til trods for dagbogsæstetikken været vigtigt at gå uden om de klicheagtige metaforer i vores hverdagsprog, og derimod selv komponerer nye billeder, som kan have en fysisk tilstedeværelse for lytterens indre.

En anden faldgruppe er, at visse ord i prosaen er tvetydige, så forskellige læsere ofte får divergerende opfattelser af, hvordan en tekst skal forstås. Det gælder f.eks. metafysik, psykometaforer og abstrakte erkendelser, som når man f.eks. siger at ”jeg føler mig tom indeni”. For at levere så klar en billeddannelse i det dagbogsagtige format som muligt, har jeg derfor til en hvis grad søgt uden om disse 2 faldgrupper. Jeg har således arbejdet med et billedsprog, som tager udgangspunkt i konkrete fysisk handlinger i den fysiske verden med erkendelser som ligeledes er jordnære og fysiske, fordi det er det, som lettest oversættes 1:1. Samtidig har jeg også af æstetiske grunde ønsket at re-komponere udsagnene i en sammenhæng, som får dem til at virke mere surrealistisk, fordi det får psykens subjektive og til tider irrationelle natur til at træde bedre frem i modsætning til den fysiske performance.

Jeg har altså således søgt at finde ind til poetiske udsagn, som til en vis grad har samme effekt som ”sonic props”, hvor det auditive element er med til at tilføje ekstra billeder på publikums nethinde. Men fordi ordene altid optræder i en synergieffekt med alt andet på scenen og dermed hele tiden fortolkes ud fra konteksten, behøver ordene ikke altid at være hundrede procent rene og fysiske i sin egen overlevering til lytteren, hvilket har gjort at jeg løbende har kunnet tage mig visse friheder i forhold til de sproglige faldgrupper.

Man kan sige at spoken words er en blanding af diegetisk og ikke-diegetisk lyd. Det er både et auditivt element, som umiddelbart opleves som hovedkarakterens tanker, og dermed ligger det implicit i karakterens handlinger, som et temporært kausalt system mellem ordenes betydning og performernes fysik. Men det er også et auditivt element, som delvist føles som en fortæller, og på den måde bliver det en ikke-diegetisk lyd, der forekommer som et ekstra auditivt lag, som kun beskueren kan høre. Spoken words oscillerer således mellem at være både synkron og asynkron med den performative handling, som det også bliver nævnt i afsnittet ”*Narrativets sceniske og teaterlige opbygning*”.

Derudover er Spoken-words brugt som medie med henblik på at vise en tydelig todeling af hovedkarakteren. Dette kommer til udtryk ved, at jeg har adskilt ordene fra performernes fysiske handlinger, så psyke og fysik er totalt adskilte størrelser. På denne måde er der en tydelig adskillelse mellem de subjektive poetiske beretninger og erkendelser i dagbogsformatet kontra den konkrete fysiske handling, som finder sted i det performative

fysisk rum.

Hvor man i genrebetegnelsen "*composed theatre*" i højere grad vil prøve at ophæve tekstens og narrativets betydning og udelukkende se alle komponenter som musiske elementer, så er det ikke tilfældet med mit værk. Narrativet har en kæmpe rolle, og der er lagt et hårdt arbejde ind på at lave en spændende og god dramaturgisk udvikling med udgangspunkt i berettermodellens forskellige stadier hhv. anslag, præsentation, uddybning, point of no return, konfliktoptrapning, konfliktløsning og udtoning. Det er ikke ensbetydende med, at det er hundrede procent naturalistisk teater, og som det er tilfældet med "*composed theatre*"-genren, så har jeg bestemt lagt vægt på at behandle og komponere elementerne ud fra musiske principper såsom dynamik, tempo, rytme, lagenes polyfoniske og kontrapunktiske karakterer, spænding/forløsning etc. Derudover er spoken words rekonstrueret i fragmenterede textbidder, som specielt i de sidste scener bliver et tydeligt musikalsk virkemiddel, hvor jeg i en forstand ophæver ordenes betydning og gør det til abstrakte lydelementer, som genskabes i en form for kakofonisk polyfoni.

Generelt fungerer spoken-words sammen med strygerne, som en form for lydbroer mellem de forskellige scener. Derved bindes handlinger sammen på tværs af de ellers umiddelbart strengt adskilte performative rum.

IX.7 Mainstream musik / musik båret af sang

"Every work of art is the child of its age and, in many cases, the mother of our emotions. It follows that each period of culture produces an art of its own which can never be repeated. Efforts to revive the art-principles of the past will at best produce an art that is still-born. It is impossible for us to live and feel, as did the ancient Greeks. In the same way those who strive to follow the Greek methods in sculpture achieve only a similarity of form, the work remaining soulless for all time. Such imitation is mere aping. Externally the monkey completely resembles a human being; he will sit holding a book in front of his nose, and turn over the pages with a thoughtful aspect, but his actions have for him no real meaning."⁹

For mig er der en væsentlig sandhed i det, som Wassily Kandinsky skriver som de første ord i sin bog og sit skriftlige manifest "*Concerning the spiritual in art*". Derfor har det også været vigtigt for mig ikke kun at bruge strygerne som de eneste traditionelle instrumenter men derimod også tilføje lag af musikalske elementer, som er mere tidssvarende i sit

9 s. 5 i "*Concerning the spiritual in art*"

musikalske kulturelle udtryk. Dette høres blandt andet i tilfældet med de 2 mainstreame numre, som ligger skitseret i betamusikken, samt værkets elektroniske lydelementer.

Generelt har det været min intention at skrive en forestilling, som har en følelsesmæssig umiddelbarhed og dermed en underholdningsværdi. Derfor interesserer jeg mig for mit publikum og deres mentalitet. Dette er ikke ensbetydende med, at forestillingen nødvendigvis vil please sit publikum. Fordi i kraft af de medier, som bliver brugt e.g. teater, klassisk samtidsmusik, poesi og projektorkunst, er forestillingen et udfordrende værk for mange mennesker. Men der er lagt en stor vægt på, at det skal være muligt at identificere sig med hovedpersonen og det liv, som han lever, og som man følger. Derfor kan filmiske arketyper som f.eks. moderne mainstream-lignende sange være et effektivt håndværksmæssigt greb.

Overordnet kan man sige at mit kompositoriske mål er at skrive værker, som har *"en følelsesmæssig umiddelbarhed og en intellektuel dybde"*. Dette skyldes at følelserne i høj grad er vejen ind til vores intellektet. Hvis jeg f.eks. står i en diskussion, hvor jeg ønsker at overbevise min modpart om mine holdninger, så vil det være langt mere effektivt at argumentere med anekdoter, end det vil være at argumentere med fakta, da modparten bedre kan leve sig følelsesmæssigt ind i anekdoten og derved have empati og forståelse for den holdning, som jeg ytrer.

Musik med sang er således et godt virkemiddel til dette, da det taler væsentligt mere til vores følelser end instrumentalmusik. Det skyldes formentlig, at der er et nærvær i stemmen, som er relaterbart på en måde som intet andet instrument nogensinde ville kunne komme i nærheden af. Vi bærer alle rundt på dette instrument, og i en eller anden udstrækning er vi alle vant til at bruge det. Derudover er sang ofte en tydelig konkretisering af det forholdsvise abstrakte materiale, som en tone er. Vi mennesker er psykologisk skabt på den måde, at vi altid søger at finde en mening med ting, og ord i musik gør det nemmere at finde denne mening, end hvis man kun hører toner. Jeg har derfor af ovenstående grunde skrevet nogle mere mainstreame numre, som til en hvis grad føles som et soundtrack til, når rulleteksterne kommer over skærmen. Derigennem ønsker jeg at åbne op ind til publikums følelsesliv som en afveksling fra de mere eksperimenterende orkestrerings-teknikker, som er anvendt.

IX.8 Partitur:

I ånden af gesamtkunstwerksfilosofien er partituret for mig en tosidet størrelse. Den skal både indeholde funktionalitet samt æstetik. Man kan sammenligne det med danske møbelklassikere eller arkitektur, hvor designere og arkitekter altid arbejder ud fra ideen om forholdet mellem funktionalitet og æstetik.

Partituret består af nodelinier for strygere og for guitar, foruden at de strygerstemmer, som er indspillet på forhånd, også er skrevet ind i partituret, for at musikerne ved, hvad de skal spille op af, når de sidder i performancesituationen. Derudover er der også tilføjet en grafisk nodelinie, som viser, hvornår de forskellige elektronisk afspillede elementer såsom lyd-kollager og spoken words, er aktive i live performancen.

I den grafiske nodelinie har jeg endnu engang været meget inspireret af kunstneren Wassily Kandinsky, som i udpræget grad har arbejdet med at oversætte musik til malerkunsten. Jeg har således brugt Bauhaus-skolens farvehierarki til at skabe overskuelighed i det grafiske score. Systemet kaldes RYB, og det er ideen om, at alle farver skabes ud fra de 3 primærfarver: rød, gul og blå. Ved at blande to af primærfarverne får man en af tre sekundærfarver hhv. lilla, grøn eller orange. Endvidere ved at blande en primærfarve og en sekundærfarve får man en af de 6 tertiære farver. Jeg har således brugt de 3 primærfarver og de 3 sekundærfarver til at tildele en farve til hver af de 6 forskellige lyd-kollager, som akkompagnerer de forskellige scener i løbet af narrativets dage. Derudover har jeg brugt de monokrome farver til at farvelægge extra lyde i det elektroniske soundtrack samt spoken words. Således skabes der overskuelighed for instruktøren, når han kigger i partituret og skal have overblik over, hvornår diverse sonic props optræder, og i særdeleshed i forhold til hvornår de begynder at fusionere med hinanden.

Det har været en udfordring at skrive partituret. Det skyldes blandt andet, at det har været svært at finde ind til, hvordan det er mest logisk at gøre i forhold til at fremførelsen af alle delementerne, da det stadig er en smule uvist, hvordan det hele kommer til at foregå i praksis.

Grundideen er dog, at alt bliver afviklet gennem et computersetup, som involverer 2 computere. Computerne er sat op med 3 programmer, som har forskellige formål. Programmet Isadora afvikler projektionerne. QLC+ afvikler Lyset. Ableton Live afvikler det auditive output og processeringen af strygerne. Isadora og QLC+ vil blive "slaved" Ableton Live. Dette betyder at Ableton vil blive min main-DAW (Digital Audio Workstation) til afvikling af hele showet. Gennem midirouting styres videoprojektionerne og lyssettingen i de andre to programmer i Ableton, således Ableton er det eneste program, som jeg skal arbejde med under liveperformancen af værket. Musikerne vil på denne måde kunne sidde med in-ears i performancesituationen, og derved skabes et stringent og skarpskåret setup, hvor lys, lyd og visuals er hundrede procent synkroniserede under hele fremførelsen.

IX.9 Betamusik:

Betamusikken er som udgangspunkt lavet med instruktøren for øje. Han skal kunne skabe

sig et overblik over forestillingen i sit hoved, mens han sidder og arbejder på det i præproduktionsfasen. Derudover er det vigtigt, at han har musikken at arbejde med sammen med skuespillerne under selve produktionsfasen, hvor vi ikke kommer til at have økonomi til at have musikere på hele tiden.

I enkelte dele af betamusikken har jeg set mig nødsaget til at bruge bidder fra andres værker, fordi det simpelthen ikke har været muligt at gengive det ønskede auditive output fyldestgørende med plugins af strygernesimulationer. Da betamusikken har til formål at give instruktøren en klar fornemmelse af stemningerne i hver scene, har det således været vigtigt, at det auditive output var tilstrækkeligt tæt på den tiltænkte stemning.

Jeg havde for halvandet år siden glæden af at få undervisning af den svenske komponist Kent Orlofson. Han arbejder ligesom mig selv i stor udstrækning indenfor det tværmedielle kunstneriske felt. For nyligt udgav han sin Ph.D. afhandling ved navn ”Composing the performance”. Det er, som der står på første side i afhandlingen, et speciale i musikalsk komposition i en ”contemporary theatre”-kontekst, hvor kompositionsteknikker – i en bred forståelse – undersøges i forhold til at være et dramaturgisk medie i skabelsen af en scenisk performance.

I den beskriver han en episode, hvor han måtte arbejde på lignende måde i et værk, da han og hans samarbejdspartner instruktøren Jörgen Dahlkvist ikke havde mulighed for at arbejde særlig meget med hele holdet af musikere og performere samtidig.

”With the sound recording from the workshop we did with the string orchestra, edited together with midi simulations of orchestra and singers, we could have a feeling of the temporal aspect during the work.”¹⁰

Forskellen fra min arbejdsproces er dog, at han har haft mulighed for at arbejde med sit orkester lidt på forhånd, eftersom de er en fast sammentømret musiker- og performertrup. Dette er desværre ikke min realitet, og jeg har derfor ikke selv haft mulighed for at arbejde med de konkrete musikere, da vi ikke har sammensat det endelige performative hold endnu.

X Det tværfaglige møde og det skabende samarbejde

Værket er blevet skabt i et samarbejde med filminstruktøren og ejeren af produktionsfirmaet *Dionysus disciple* Stefan Pellegrini og dramatiker og dramaturg Jeppe Kristian Due.

10 s. 213 i ”Composing the performance”

Samarbejdet med Stefan Pellegrini begyndte i sommeren 2016, og det udsprang faktisk fra et helt andet projekt. Jeg skrev ind til filmskolen Super8 i Aarhus for at finde ud af, om der var nogle som kunne være interesserede i at lave en musikvideo med inspiration fra moderne dans og koreografer såsom Pina Bausch og Isadora Duncan.

Stefan Pelegrini reagerede på mit opslag og tog kontakt for at aftale et møde, hvor vi kunne snakke om mulighederne. Under mødet sagde han, at han ikke fornemmede filmmediet som det rette medie for mine visioner. I løbet af sommeren og efteråret 2016 mødtes vi flere gange, hvor vi arbejdede på at nå ind til et fælles kreativt produkt.

Jeg måtte dog i november 2016 erkende, at jeg ikke følte mig hundrede procent sikker på, at jeg kunstnerisk og kreativt kunne stå inde for det sceniske produkt, som vi var i gang med at skabe. Der var rigtig mange gode ideer i spil, men det overordnede struktur og format, som jeg fornemmede var kommet til at minde om Nikolaj Cederholms teaterkoncerter¹¹, faldt ikke i tråd med det format, som jeg troede på kunne formidle min intentioner bedst muligt.

Vi blev derfor enige om at ændre samarbejdets rollefordeling. Jeg blev den kunstneriske ansvarlige og hovedskaber på værket, og Stefan blev en form for scenisk faglig rådgiver og producer på projektet. Jeg begyndte således fra januar 2017 at arbejde mig ind i værket på egen hånd, hvor jeg indledte en faglig researchfase. Jeg samlede så meget viden som muligt om projektets tematik for at kunne bygge projektet på en god faglig tyngde, således værket ikke ville fremstå naivt og følelsesmæssigt fladt.

Herefter begyndte jeg at vælge de forskellige kunstneriske og håndværksmæssige greb, som skulle bruges til at formidle tematikken og budskaberne. Ud fra dette arbejdede jeg videre med det sceniske rum, som Stefan og jeg allerede havde været i gang med, men jeg drejede det nu mere over i en mere performativ retning, hvor musik og performance var væsentligt mere sammensmeltede. Jeg begyndte at udvikle så mange forskellige ideer for strygerne som muligt, og jeg begyndte at skrive på en tydelig narrativ, som underbyggede den ønskede tematik.

Jeg måtte dog erkende i løbet af maj og juni, at mit erfaringsgrundlag indenfor den sceniske narrativ var for begrænset til, at jeg kunne nå ind til et stærkt nok kunstnerisk produkt. Selvom jeg søgte at få en større forståelse for teateret som medie, var jeg stadig meget grøn i feltet, og jeg havde derfor svært ved at skabe en tilstrækkelig spændende udvikling i forestillingen, til at jeg selv mente, at værket ville kunne fastholde vores publikums interesse for 45-60 minutter. Jeg havde mange gode performative ideer, og jeg havde en velfungerende struktur og form. Men det var også formen, som i sin

¹¹ indførte teaterkoncert-formen på Aveny Teateret med forestillingen ”Gasolin” i 1994 og igen med ”Ned på Jorden” i 1997.

grundstruktur strækker sig over 14 dage, der gjorde det enormt udfordrende at holde spændingen oppe, fordi der skal enormt få gentagelser til, før man som tilskuer begynder at kede sig. Det krævede derfor en stor indsats at skabe nok parametre, som man kan skrue på for hele tiden at kunne overraske og holde publikum til ilden i performancen.

Jeg måtte erkende, at jeg havde brug for en samarbejdspartner med større faglig ekspertise indenfor det sceniske område. Gennem Stefan fik jeg kontakt til dramatiker og dramaturg Jeppe Kristian Due.

Vi mødtes første gang i september 2017. Jeg havde egentlig indstillet mig på, at jeg måske ville være nødt til at gå på kompromis med mange af de ideer, som jeg selv syntes fungerede godt. Det viste sig dog hurtigt, som vi gennemgik materialet og intentionerne bag, at Jeppe var enig i at mine ideer som udgangspunkt var velfungerende. Vi skulle derimod arbejde på intensiveringen i performancens narrativ.

Samarbejdet med Jeppe var virkelig godt og gnidningsfrit. Især i kraft af Jeppe's store forståelse for den avantgarde kunstscene. Han var hurtig til at forstå, hvad det var for nogle virkemidler, jeg ønskede at bruge til at formidle det kunstneriske budskab. Vi fik således sammensat manuskript og musik i sit endelige format i løbet af efteråret og vinteren 2017, og d. 7 januar 2018 lagde vi sidste hånd på betamusik og manuskript.

Jeg står for omkring 70 procent af arbejdskraften bag dette værk i kraft af alle de forskellige roller, som jeg har siddet med. Men værket ville aldrig have opnået den kvalitet, som det har, hvis det ikke var for Jeppe Dues og Stefan Pellegrinis engagement og input.

At skabe et så tværmedielt værk med en intention om både en stor underholdningsværdi samt en faktuel tyngde, er som at lægge et kæmpemæssigt puslespil. Hver brik skal finde sin rette plads i forhold til helheden, og for mig handler helheden som sagt om mere end toner alene. Helheden er ligeledes alt det, som understøtter de musiske elementer: altså scenografi, tøj/udseende, ord, bevægelser, intention, formidling etc.

Denne tankegang er blevet mere og mere gængs indenfor den moderne klassiske avantgarde, hvor komponister som blandt andet Rasmus Zwicki, Simon Steen Andersen, Kent Orlofson og Jennifer Walshe alle arbejder tværæstetisk i forhold til at skabe og opsætte deres værker.

Sidstnævnte udtalte ved et DJBFA foredrag at: *"as a composer who uses other medias you have to learn about the other fields as much as possible"*¹². Dette udsagn er jeg naturligvis fuldstændig enig i, og det står også i fuld overensstemmelse med gesamtkunstwerk-ideologien. Men jeg føler også, at der er en stor udfordring ved dette, da

12 Egne noter fra DJBFA foredrag i november 2016 om tværkunstneriske samarbejder

man kun har 24 timer i døgnet. Problematikken er, om det muligt at opnå det bedst mulige produkt, hvis man selv skal være dygtig og have ekspertise indenfor alle områderne.

Det har været svært og hårdt at skrive dette værk, og spørgsmålet er for mig, om man skal gøre det hele selv og have eneret på kunstneriske valg, eller om man løfter bedre i flok i tværæstetiske samarbejde, hvor man komplementerer hinanden, men samtidig også må give køb på noget af sin eneret i forhold til at skabe værket som kunstner.

Komponisten Rasmus Zwicky talte til et foredrag¹³ om, at han foretrækker, at der er en tydelig opdeling mellem hans kunstneriske roller i forhold til de projekter, som han træder ind i, så der ikke hersker tvivl, om hvad han skal gøre. Denne tankegang kan jeg godt følge, da det gør, at man ikke hele tiden står på dybt vand, men man derimod føler, at man er indenfor et område som man har ekspertise indenfor, og hvor man således kan bidrage med noget meget specifikt. "Med frihed følger angst", som det italesættes i eksistentialismen, hvilket også er en stor del forestillingens tematiske behandling. I kompositionsfaget kender man konsekvenserne af denne frihed, som skriveblokader og angsten ved det tomme nodepapir. Det er ikke fordi, at jeg har haft deciderede skriveblokader, men nogle gange har arbejdstyngden været enormt overvældende, og det har været svært at finde hoved og hale i værket med alle de forskellige områder, som jeg har skulle prøve at skabe mig et højt fagligt niveau indenfor.

Jeg er dog stadig stor tilhænger af gesamtkunstwerks filosofien, hvor kunstneren prøver at forstå så bred en vifte af kunstarter som overhovedet muligt for derved bedre at kunne placere sin kunst i relation til sine omgivelser. Foruden at man som kunstner selv får en bredere vifte af virkemidler, som kan instrumenteres i forhold til den ønskede formidling, så tror jeg også på, at denne tværæstetiske og gensidige forståelse for hinandens erhverv er med til at gøre det nemmere for kunstnere/håndværkere imellem at tale sammen i tværæstetiske projekter.

F.eks. har der været en stor forskel på mit samarbejde med dramatikeren Jeppe Due, som var god til at tale samme sprog som mig, og dermed forstå det sceniske medie i forhold til musikken i overenstemmelse med min vision. Hvorimod med Stefan Pellegrini har det været sværere, fordi han ikke forstod min musikalske vision om at finde ind til et ligeligt hierarkisk forhold mellem musik og performance. Foruden den generelle problematik at vi simpelthen har meget forskellig æstetisk smag.

13 Egne noter fra UNM foredrag august 2016 med komponisterne Rasmus Zwicky og Simon Steen Andersen

XI Konklusion

”Every work of art is the child of its age and, in many cases, the mother of our emotions.¹⁴”

Med denne sætning starter Wassily Kandinsky sin bog ”Concerning the spiritual in art”, og dette udsagn italesætter i høj grad, hvad det er, som jeg gerne vil opnå med mit eget kunstneriske virke; at kunne tale med og om min samtid i et intellektuelt og følelsesmæssigt møde mellem kunst og modtager.

Værket har været svært at skrive, fordi jeg skulle ind og lære mange nye kunstneriske håndværk at kende som i en hvis udstrækning har været forholdsvis nye for mig at dykke så grundigt ned i. At skabe og orkestrere et værk af dette format kan lidt sammenlignes med at koge en ret: det er samspillet mellem de individuelle ingredienser i en perfekt balance, som gør at det er velfungerende. Denne sammenhæng opstår ud fra et helhedsaspekt af alle justerbare parametre.

Jeg læste for nyligt Jørn Utzons refleksion over skabelsen af det ikoniske operahus i Sydney.

”Whenever an obstacle was encountered we often had to change tack completely to find another way to solve the problems. This happened a lot of times. It was unlike making any other building. A parallel to the automobile industry would be, not to develop and produce another car-model, but rather to develop the first lunar landing module. For instance in the case of the exterior cladding of the shells, it was impossible to determine the geometry of the tiling, until full size mock-ups had been made. We made full-scale mock-ups or models, which were important tools, which, together with the drawings, enabled us to solve specific problems. For instance the first mock up of the tiling clearly showed that our initial solution did not work.”¹⁵

Jeg genkender min kunstneriske proces i Jørn Utzons italesættelse af tegnestuens proces. Manuskript, betamusik og partitur i mit værk er i høj grad ækvivalenten til tegnestuens tegninger, hvilket i en hvis udstrækning er en gennemarbejdet hypotetisk ide om, hvordan alt kan hænge sammen. Men en ting er at have det liggende på tegnebrættet, en anden er hvordan realiteterne ser ud. Det er her deres ”full size mock ups” kommer til at svare til det man indenfor teaterverdenen kalder ”devising”, hvor vi sammen med performerne til efteråret skal begynde at prøve alle ideerne af for at finde ud af, hvad der virker, og hvad der ikke gør. Som Jørn Utzon reflekterer over i dokumentet, så var der mange ting som viste sig at være en udfordring, da de begyndte at lave ”full size mock ups”, og det vil vi

14 s. 5 i ”Concerning the spiritual in art”

15 s. 14 i dokumentet ”Sydney Opera House - Utzon Design Principles”

formentlig også opleve, når vi til efteråret begynder vores devicingproces.

I ovenstående citat laver han en sammenligning med at tegnestuens proces ville svare til at bilindustrien skulle lave det første månekøretøj, eftersom den specifikke kombination af materialer og form ikke var blevet gjort før. Denne oplevelse af at skabe noget fra bunden, hvor man får inspiration mange forskellige steder fra, men hvor meget få elementer kan overføres 1:1 til den kunstneriske vision, er ligeledes den oplevelse, som jeg har haft med alle delkomponenterne til dette værk, og dermed klinger hans sammenligning med bilindustrien velkendt i mine ører.

Det har som sagt været en svær proces at skrive så komplekst et værk, hvor alt tænkes ligeværdigt, og hvor der er så mange brikker og parametre, som skal komme til at passe sammen. Det har været en stor udfordring at skulle få hele puslespillet til at gå op - specielt i de perioder hvor jeg har stået helt alene med det, men det har dog ikke skræmt mig fra at blive ved med at arbejde på denne måde. Jeg vælger gesamtkunstwerk ideologien som grundlæggende æstetisk filosofi bag mine værker, fordi jeg føler, at jeg kan komponere noget som bliver meget stærkere af, at musikken bliver understøttet af andre parametre. Der er en synergieffekt, som jeg føler komplementere mit musiske materiale rigtig godt, og som på bedre og klarere vis formidler mine intentioner bag mine værker.

Hvad har jeg lært af processen?

Narrativet, som altid har fyldt meget i min kunstneriske proces, har jeg fået en meget større forståelse for. Dette er opnået gennem processen med at skrive manuskriptet og ved at samarbejde med fagfolk, som har en dyb scenisk "teatralsk" forståelse.

Narrativet i bred forstand er endvidere vigtigt at forstå i forhold til menneskelig perception og dermed kunstnerisk formidling. Således har jeg fået en meget bedre forståelse for formidling generelt, da det i langt højere grad er taget i betragtning i dette værk, end hvad jeg har arbejdet med i mine andre værker tidligere, hvor traditionelle musikalske aspekter ofte har været mere i fokus.

Jeg har fundet ind til en æstetik, som i høj grad føles rigtig for mig i mit kunstneriske virke. En æstetik hvor musik og intention er helt sammensmeltede i et konkret ønske om tydelig mediering og debat. Jeg har således konkretiseret min egen kunstneriske praksis, og jeg er nået frem til en meget tydeligere forståelse for, hvad der driver mig kunstnerisk, og hvordan jeg forsvare min egen eksistensberettigelse og profil indenfor det kunstneriske felt. Derudover er jeg af den overbevisning, at jeg i kraft af gesamtkunstwerks idealet er blevet bedre i stand til at arbejde tværkunstnerisk i andre projekter, hvor jeg ikke nødvendigvis er den drivende kreative kraft. Mange felter, som ikke decideret har været faciliteret af konservatoriet, har jeg ved at være opsøgende og nysgerrig fundet ind til, og derved har jeg udvidet min egen faglige ekspertise musikalsk såvel som tværmedielt.

Således har jeg gennem mit eget kunstneriske virke fået en tydelig forståelse for andres arbejdsområder, og jeg har øvet mig i at have en klar forståelse for, hvad det er for en kontekst som mit kompositoriske virke skal placeres i. Derved oplever jeg, at jeg også i andre sammenhænge fungerer som en god samarbejdspartner i arbejdsprocesser, hvor min funktion i højere grad er at supplere andres kunstneriske visioner.

XII Litteraturliste

- Adler, Samuel (1982): Study of Orchestration, New York, W. W. Norton & Company, 3 udgave (2002)
- Brinkmann, Svend og Petersen, Anders (2015): Diagnoser – perspektiver, kritik og diskussion, Danmark, Saxo, 1. udgave (2015)
- Cutler, Howard (2003): Kunsten at leve Lykkeligt, København, Egmont Lademann A/S, 1. udgave, 8. oplag
- Graversen, Finn og Knakkegaard, Martin (2003): Gads Musikleksikon – Etbindsudgave”, Bookwell, Finland, Gads forlag, 1. udgave (2003)
- Hauge, Lene og Brørup, Mogens (2005): Gyldendals Psykologi Håndbog, København, Gyldendals bogklubber, 3 udgave 2. oplag (2007)
- Kandinsky, Wassily (1911): Concerning the spiritual in art, translated by Sadler, T. H. Michael, presented by www.semantikon.com, pdf and audiobook
- Lama, H.H. Dalai (2000): Tanker fra det nye Århundrede, Danmark, Aschehaug Dansk Forlag, 1. udgave 1. oplag
- Petersen, Anders (2016): Præstationssamfundet, Danmark, Hans Reitzels Forlag, i-bog (digital udgave af den trykte bog), 1. udgave (2016)
- Orlofson, Kent (2018) ”Composing the Performance”, Sverige, Phd. Afhandling fra Lunds Universitet, Arkitektopia, 1. udgave
- Schlosser, Jørgen og Mingo (2012): Dedikeret - 25 danske kunstnere fortæller om inspirationen og livet, Danmark, Saxo, 1. udgave (2012)
- Utzon, Jørgen (2002) ”Sydney Opera House - Utzon Design Principles” (dokumentet bruges i forbindelse med et australsk danske udvekslings- og uddannelses-program indenfor arkitektur)
- Noter fra besøg på Bauhaus museet i Berlin 3. marts 2017
- Noter fra foredrag og seminarer med diverse komponister: Rasmus Zwicky, Simon Steen Andersen, Karsten Fundal, Rasmus Stoltenberg, Jennifer Walshe, Terry Riley m.f.
- Noter fra undervisning med komponist Niels Rønsholt

- Noter fra undervisning med forfatter Pablo Llambias
- Noter fra diverse artikler af debatører, samfundsforskere og andre fagpersoner - læst i aviser såsom Politiken, Informationen, Kristeligt Dagblad etc.
- Noter fra møder med samarbejdspartnere e.g. Filminstruktør og produktionsleder Stefan Pellegrini og dramatiker Jeppe Kristian Due
- Google søgninger som supplerende viden: e.g. Filmcentralen.dk, wikipedia.dk eller wikipedia.com, bedrepsykiatri.dk, psykisksaarbar.dk, sind.dk m.f.