

En analyse av Betsy Jolas' *Épisode I* for fløyte solo

En studie av uakkompagnert musikk for fløyte med fokus på interpretatoriske utfordringer

Daniel Henry Øvrebø

Veileder

Per Kjetil Farstad

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2014

Fakultet for kunsthøgskolen

Institutt for musikk

Førord

Først vil jeg rette en stor takk til mine veiledere Knut Tønsberg og Per Kjetil Farstad. Knut hjalp meg mye i starten med å orientere meg i det musikkvitenskapelige landskapet. Grunnet sykdom overtok Per Kjetil etter mitt første år på master og han har hjulpet meg masse på tvers av både landegrenser da jeg var på utveksling i Tyskland og fylkesgrenser da jeg flyttet tilbake til hjembyen min Bergen etter endt utenlandsopphold.

Videre vil jeg takke min hovedinstrumentlærer i Kristiansand – Jørn Schau. Det har vært en fornøyelse å få studere fløyte hos han, både de tre årene på bachelor og det første året på master. Han har utformet det aller meste av hva som utgjør min kompetanse som musiker og jeg kunne ikke forestilt meg en bedre lærer for den opplæringsfasen han har tatt meg gjennom. Jeg vil også takke Anne Randi Haugejorden for gode fellestimer om samspill og orkesterutdrag, Nina Barkenes for lærerike timer på piccolo og Terje Mathisen for akkompagnering.

En stor takk rettes også til min lærer i Würzburg, Tyskland under mitt utvekslingsopphold – Ruth Wentorf. Mitt år hos henne var en god investering for fløytespillet mitt. Gjennom nye perspektiver på innøving, tolkning og fremføring har jeg utviklet meg mye på kort tid og fikk forberedt meg godt til eksamenskonserten min. Jeg er også takknemlig for å ha hatt Barbara Anton-Kügler som akkompagnatør og for at hun deltok på min eksamenskonsert.

Jeg ønsker også å takke to komponister som beriket eksamenskonserten min med ett bestillingsverk hver. Robin Rolfhamre ble jeg kjent med da han overtok som dirigent for Det Norske Fløyteensemble. Han stilte seg positiv til å skrive et fløytestykke til meg og resultatet ble *Interstructures* for fløyte og lydbånd. Her spiller jeg en duett med en andrestemme som består av manipulerede bruddstykker av min egen stemme. Det andre bestillingsverket – *Syntax* – er for uakkompagnert fløyte og er komponert av Veronica Ski-Berg. Verket er meget idiomatisk, inneholder mye rytmikk og utvidede spilleteknikker og står som en fin kontrast til *Interstructures*. Begge verkene ble urfremført under min eksamenskonsert og skal spilles inn på CD i løpet av våren 2015.

Sist men ikke minst: tusen takk til min kjære mor som har inspirert, motivert og støttet meg helt siden mine første timer på Bergen Kulturskole.

Bergen, 02.12.2014
Daniel Henry Øvrebø

Sammendrag

Det er ikke alltid at komponister opplever anerkjennelse utenfor sine egne landegrenser. Betsy Jolas har en solid posisjon i det franske musikklivet i etterkrigstiden, men kjennskap til hennes musikk er ellers i Europa forbeholdt spesielt interesserte.

I denne oppgaven har jeg undersøkt Jolas' *Épisode I* for uakkompagnert fløyte. Dette er et nokså tidlig verk, men det viser tydelige tegn på en eklektisk og original stil. Hovedvekten har vært å se nærmere på hvilke elementer som er nødvendige for en omfattende forståelse av stykket. Jeg har kartlagt de musikkhistoriske og stilmessige innflytelsene som har preget komponisten og utarbeidet en analyse. Ettersom tradisjonelle musikalske elementer som tonalitet, melodikk og tradisjonell satsform er fraværende, har jeg i analysen fokusert på hvilke utfordringer utøveren møter i løpet av innstuderingsprosessen.

Stikkord: Jolas, fløyte, interpretasjon, analyse, *Épisode I*, serialisme, 1900-tallet

Not every composer enjoys recognition beyond the borders of their own countries. Betsy Jolas occupies a firm position in french post-war music life, but elsewhere in Europe, attention to her music is reserved for people with a special interest.

This thesis examines Jolas' *Épisode I* for unaccompanied flute. Although a relatively early work, it nevertheless shows clear traits of an eclectic and original style. My main intent has been to explore the components that constitute a comprehensive understanding of the piece. I have identified the historical and stylistic influences on the composer, and have done an analysis. Since traditional musical elements such as tonality, melody and conventional form are absent, I have centered my analysis around the challenges met by the interpreter during the study process.

Key words: Jolas, flute, interpretation, analysis, *Épisode I*, serialism, 20th century

Innholdsfortegnelse

Liste over musikkseksempler.....	viii
1. Innledning.....	1
1.1 Bakgrunn for valg av temaet.....	1
1.2 Problemstilling.....	1
2. Teori og metode.....	2
2.1 Teori.....	2
2.1.1 Det 20. århundre i fløytelitteraturen.....	2
2.1.2 Det 20. århundre generelt.....	4
2.2 Metode.....	5
2.2.1 Analyse.....	5
2.2.2 Tolkning og interpretasjon.....	7
2.2.3 Arkivsøking og litteraturstudier.....	7
2.2.4 Andre metoder.....	8
3. Komponistbiografi.....	8
3.1 Oppvekst i USA.....	8
3.2 Tilbake til Paris og videre anerkjennelse.....	9
4. Musikalsk stil og musikk for fløyte.....	11
4.1 Musikalsk stil.....	11
4.1.1 Samtidige komponister.....	11
4.1.2 Renessansens og barokkens polyfoni.....	12
4.1.3 Stemmen.....	12
4.1.4 Rytme og tid.....	13
4.2 Musikk for fløyte.....	14
4.2.1 <i>Fusain</i>	14
4.2.2 <i>Episode Second: Ohne Worte</i>	17
4.2.3 Oppsummering.....	18
5. Analyse.....	18
5.1 Form og struktur.....	19
5.2 Notering.....	21
5.3 Idiomatikk og utvidede teknikker.....	29
5.4 Rytme og underdeling.....	30
5.6 Dynamikk og klang.....	34
6. Oppsummering.....	35

6.1 Konklusjon.....	35
6.2 Videre arbeid.....	35
6.3 Vedlagte opptak.....	36
Kronologisk verkleste.....	39
Litteraturliste.....	43

Liste over musikk eksempeler

Figur 4.1: Den første frasen i <i>Fusain</i>	14
Figur 4.2: Avfrasering i <i>Fusain</i>	15
Figur 4.3: Tostemmighet i <i>Fusain</i>	15
Figur 4.4: Multifoni i <i>Fusain</i>	16
Figur 4.5: Kvarttoneharmonikk i <i>Fusain</i>	16
Figur 4.6: To forskjellige tidsuttrykk i <i>Épisode Second: Ohne Worte</i>	17
Figur 5.1: Første to takter av <i>Épisode I</i>	19
Figur 5.2: Første linje av Berios <i>Sequenza I</i>	21
Figur 5.3: Femte takt av <i>Épisode I</i>	21
Figur 5.4: Begynnelsen på tiende takt av <i>Épisode I</i>	22
Figur 5.5: Takt 18 av <i>Épisode I</i>	22
Figur 5.6: Horisontale intervaller i første takt av <i>Épisode I</i>	23
Figur 5.7: Horisontale intervaller i femte takt av <i>Épisode I</i>	25
Figur 5.8: Takt 21 av <i>Épisode I</i>	26
Figur 5.9: Takt 22 av <i>Épisode I</i>	27
Figur 5.10: Fluttertunge i takt 17 og 25 takt av <i>Épisode I</i>	28
Figur 5.11: Crescendo- og decrescendo-bevegelser i takt 18 og 1 av <i>Épisode I</i>	29
Figur 5.12: Inndeling av det rytmiske forløpet i takt 10 av <i>Épisode I</i>	31
Figur 5.13: Inndeling av det rytmiske forløpet i takt 11 av <i>Épisode I</i>	32
Figur 5.14: Inndeling av det rytmiske forløpet i takt 13 av <i>Épisode I</i>	32
Figur 5.15: Inndeling av det rytmiske forløpet i takt 15 av <i>Épisode I</i>	33
Figur 5.16: Markeringer i takt 17 av <i>Épisode I</i>	34

1. Innledning

1.1 Bakgrunn for valg av temaet

Grunnlaget for mitt valg av emne for avhandlingen ligger forankret i min fascinasjon for den musikken som er skrevet for uakkompagnert fløyte i løpet av 1900-tallet. Helt siden Debussys *Syrinx* fra 1913, har fløyten vært gjenstand for en utvikling hva uttrykk og spilleteknikker angår, og resultatet av denne utviklingen har gjort et stort inntrykk på meg. Flere av de viktigste komponistene fra det forrige århundret, deriblant Debussy, Varese, Berio, Takemitsu og Messiaen, har skrevet stykker for fløyte som har bidratt til at fløyten har fått en forankret posisjon som et solistisk og uavhengig instrument i langt større grad enn tidligere. Da det kom ut, ble *Syrinx* det første solostykket for fløyte siden Carl Philipp Emanuel Bachs *Sonate i a-moll* fra 1763 som har oppnådd status som et av de viktigste stykkene i fløytelitteraturen.

I min tidlige søken etter avgrensning, leste jeg mye om solomusikken fra 1900-tallet og gjorde noen overfladiske studier/undersøkelser av de mest kjente stykkene, deriblant *Syrinx*, *Density 21.5*, *Sequenza I* og *Voice*, i tillegg til norske Finn Mortensens *Sonate, op. 5*. Jeg fant fort ut at det allerede er gjort mange og grundige studier av disse verkene og det falt meg problematisk å finne innfallsvinkler av original art. Jeg tok derfor beslutningen å vandre i motsatt retning hva popularitet angikk og bestemte meg for å jobbe med et stykke som min lærer i Kristiansand, Jørn Schau, introduserte meg for; *Épisode I* av den franske komponisten Betsy Jolas. Min begeistring for dette stykket ligger delvis forankret i den omfattende mengden av informasjon som finnes i partituret¹ (et aspekt som er karakteristisk for mye av moderne musikk) og gjorde meg nysgjerrig på den omfattende prosessen det er å bearbeide all denne informasjonen for å kunne oppnå en mest mulig ideal tolkning.

1.2 Problemstilling

I lys av dette, har jeg formulert følgende problemstilling: *Hvilke interpretatoriske utfordringer står fløytisten overfor i verket 'Épisode I' av Betsy Jolas?*

For å svare på denne problemstillingen har jeg foretatt en grundig innstudering av flere aspekter av stykket. I tillegg har jeg studert den historiske og stilistiske plasseringen til komponisten for å identifisere hvilken orientering stykket har. Hvilke musikere har komponisten jobbet med?

¹ Ordet partitur brukes vanligvis om samtlige stemmer slik de er vertikalt ordnet for å få fullstendig oversikt over notematerialet. Ettersom dette er et verk for fløyte, er fløytestemmen og partituret ett og samme objekt og jeg bruker derfor konsekvent ordet partitur i løpet av oppgaven.

Hvem har hun studert hos? Hvilke stiler er hun påvirket av? Hovedvekten av oppgaven blir dermed en diskurs rundt min forståelse av stykket og hvilke tolkningsmessige valg jeg har foretatt meg.

2. Teori og metode

I dette kapitlet vil jeg gjennomgå den teoretiske bakgrunnen for oppgaven, samt hvilke musikkforskningsmetoder jeg har valgt å bruke og hvilke jeg ikke har valgt å bruke. Den teoretiske delen består av historikk. Selv om historikk også kan anvendes som metode, har jeg valgt å holde det adskilt, da historikken danner et mer teoretisk grunnlag for oppgaven. De tre metodene jeg har anvendt i oppgaven er analyse, interpretasjon og litteraturstudier.

2.1 Teori

For å kunne plassere *Épisode I* historisk er det nødvendig å granske den musikkhistoriske arenaen som stykket befinner seg på. Jeg vil her redegjøre kort for hva som rent musikkhistorisk skjedde på 1900-tallet i perioden frem til stykket ble skrevet i 1964. Dette innebærer å kartlegge hvilke strømninger som var aktuelle i denne perioden og hvilke komponister og verk som var av sentral betydning, både i fløytelitteraturen og i musikklivet generelt. I fløytelitteraturen har jeg valgt å fokusere på verk skrevet for uakkompagnert fløyte, men jeg vil også inkludere andre relevante stykker fra standardrepertoaret. I den generelle musikkhistorien vil jeg trekke fram komponister og komposisjonsteknikker som har hatt sentral betydning og påvirkning på musikkutviklingen.

2.1.1 Det 20. århundre i fløytelitteraturen

I løpet av første halvdel av 1900-tallet, vokste det frem tre komposisjoner for fløyte som fikk stor innflytelse på hvordan senere komponister betraktet fløyten og dens egenskaper. Det første stykket ble komponert i 1913 av Claude Debussy og var i utgangspunktet ikke tiltenkt å fremføres som individuelt konsertstykke. Det ble komponert som scenemusikk under tittelen *La Flute de Pan* til teaterstykket *Psyché* av Gabriel Mourey og skulle fremføres bak et forheng. Teaterstykket ble aldri fullført og Debussy dedikerte stykket til fløytisten Louis Fleury under tittelen *Syrinx*, ettersom han allerede hadde brukt *La Flute de Pan* som tittel på en av satsene i sangsyklusen *Chanson de Bilitis*. Fleury tok stykket i bruk under sine solo-konsserter hvor han fremførte det bak et forheng og siden da har det vært en uunnværlig del av repertoaret for fløytister. I tillegg til blandingen av

kromatiske, pentatone og heltoneskalaer, finnes det i stykket relativt mye rom for interpretasjon, noe som har gjort til at det har blitt gitt ut i ulike utgaver og også spilt inn på særdeles mange plater. De mange ulike interpretasjonsmulighetene var banebrytende og inspirerte mange komponister i ettertid.

Det andre stykket kom litt over to tiår senere i 1936 og ble komponert til fløytisten Georges Barrère i anledning innvielsen av en fløyte i platina. *Density 21.5*, komponert av Edgard Varèse, refererer til platinaens massetetthet og retter fokuset mot klangen i denne spesifikke fløyten. Stykket demonstrerer en enorm klanglig og dynamisk spennvidde som tidligere var utenkelig for et slikt instrument. I tillegg er det meget rytmisk orientert og man kan spore en likevekt mellom melodi og rytme, i stedet for at melodien er overordnet rytmen. For fløyten, som i all hovedsak er et melodisk instrument, representerte dette en helt annen måte å behandle instrumentet på.

Det tredje stykket som ytterligere utvidet fløytens muligheter var *Sequenza I* (1958) av Luciano Berio. Som det første solofløytestykket som var komponert etter serielle prinsipper, utforsker det videre hvor langt fløyten kan strekke seg, ikke bare når det gjelder dynamikk, men også artikulasjon. Spesielt for stykket er også notasjonen. Berio bruker en notasjon hvor rytmeforhold ikke er uttrykt ved standard noteverdier. I stedet må utøveren tolke rytmene basert på deres horisontale plassering innenfor markeringer som følger et metronomtall. Jeg bruker et eksempel på denne notasjonen i kapittel 5.1 senere i oppgaven. Med dette ville Berio produsere et stykke som det ville være tilnærmet umulig å nøyaktig reprodusere, hverken fremførelser imellom eller fra utøver til utøver. Berio var imidlertid utilfreds med hvordan ulike utøvere tolket notasjonssystemet:

At the time I wrote *Sequenza I*, in 1958, I considered the piece so difficult for the instrument that I didn't want to impose on the player specific rhythmical patterns. [...] But as a result, even good performers were taking liberties that didn't make any sense, taking the spatial notation almost as a pretext for improvisation. Certainly some sort of flexibility is part of the conception of the work. (Halfyard, 2007, 15)

Sitatet er tatt fra et intervju med Berio i 1997 og oppsummerer tydelig hans innvendinger mot enkelte tolkninger av stykket. I 1992 ble stykket utgitt på nytt hvor de rytmiske proporsjonene i 1958-utgaven ble omtolket til konvensjonelle noteverdier.

Jeg har valgt å fremheve disse tre stykkene, da de på hver sin måte har representert en nyskaping i solofløytelitteraturen og dermed har påvirket komponister som har skrevet musikk for fløyte i etterkant. Jolas er en av disse, og i biografi-kapitlet skriver jeg mer om hvilket forhold hun har hatt til Debussy og Varèse, mens i analyse-delen påpeker jeg både likhetstrekk og avvik fra

Berios *Sequenza I*.

I denne sammenhengen er det også hensiktsmessig å trekke frem Olivier Messiaen og hans *Le Merle Noir* for fløyte og klaver fra 1952. Den første grunnen til dette er hans posisjon som en av de mest nyskapende komponistene på sin tid. Dette utdyper jeg mer om i neste delkapittel. Den andre grunnen har å gjøre med at Messiaen var komposisjonslæreren til Jolas, noe som jeg beskriver i større detalj i biografi-kapitlet.

2.1.2 Det 20. århundre generelt

Kunstmusikken i Europa i perioden 1900-1964 preges av en rekke forskjellige tankeganger, reaksjoner og motreaksjoner komponistene imellom. Jeg vil her gå kort gjennom de bevegelsene, stilene og uttrykkene som er relevante for min plassering av *Épisode I*.

Noe av det første som skjedde på begynnelsen av 1900-tallet som revolusjonerte musikken var at komponister utforsket atonaliteten på ulikt vis. Da Stravinskij skrev *Vårofferet*, benyttet han seg av sterke klanglige, rytmiske og harmoniske virkemidler. Disse ble anvendt på en slik måte at harmonikken - som med sin bitonalitet var nyskapende nok i seg selv - ble underlagt rytmikken. Når man ser dette i sammenheng med Wagners «Tristan»-akkord - en dissonerende akkord uten påfølgende oppløsning (Nesheim, 2004, 190) - og Debussys utydeliggjøring av tonalitet gjennom utvidede akkorder (Bjerkestrand, 1998, 28-31), var det bare et spørsmål om tid før komponistene etterhvert begynte å ta i bruk en konsekvent atonalitet. Arnold Schönberg var den mest fremtredende på dette feltet og utviklet med tiden sine tolvtoneteknikker, hvor han legger føringer for å basere det harmoniske materialet i en komposisjon på en systematisk bruk av den kromatiske skalaens tolv toner:

After many unsuccessful attempts during a period of approximately twelve years, I laid the foundations for a new procedure in musical construction which seemed fitted to replace those structural differentiations provided formerly by tonal harmonies. (Stein, 1975, 218)

Dette ble et viktig komposisjonsverktøy og fikk stor innflytelse på etterfølgende komponisters måte å strukturere harmonikk på, uavhengig av hvor atonal den er. Blant disse var en av Schönbergs to elever, Anton Webern. Weberns stil skulle vise seg å bli en viktig del av grunnlaget for fremveksten av serialismen. Et sentralt trekk ved Weberns musikk, særlig hans *Fünf Stücke* op. 10 for orkester, er at hvert instrument fungerer som en klang-enhet i langt større grad enn som et medlem av en gruppe som tilsammen produserer melodi, harmoni og rytme (Nesheim, 2004,

310). Dette inspirerte komponister videre til å anvende prinsippet om seriell organisering på andre musikalske parametre som rytmikk, dynamikk og klang.

En meget sentral komponist i denne sammenhengen var Olivier Messiaen. I hans klaverstykket *Mode de valeurs* lager han et system hvor parametre som tonehøyde (pitch), tonelengde (duration), dynamikk og klang (modes of attack) omregnes i kvantitative verdier og organiseres i serier som former grunnlaget for satsens musikalske materiale. Reginald Smith Brindle skriver i sin bok *The New Music* at Messiaens *Mode de valeurs* på tross av begrenset anerkjennelse oppnådde status som «the prototype of European total serialism» (Brindle, 1987, 25). Denne statusen ble videre bekreftet av Pierre Boulez i hans klaverstykker *Structures* (1952) for to klaverer, hvor han ordner de kvantitative verdiene i en matrisetabell og bruker denne tabellen til å utlede organiseringen av verdiene. En grundig analyse av dette har Brindle gjort i boken sin (ibid, 25-33).

En annen nyvinning som markerte seg innenfor musikken, var oppfinnelsen av båndopptakeren og synthesizeren. Dette resulterte i to ulike grunntanker innenfor elektronisk musikk og kom til uttrykk i to grupper. Den første gruppen var komponister som gjorde *opptak* av lyder og behandlet så disse lydene etter de prinsippene som var mulig med utstyret de hadde. Et eksempel på dette er Pierre Schaffer og hans *Symphonie pour homme seul* fra 1949, hvor han i studioet sitt i Paris tok opp lyder produsert av én enkeltperson og eksperimenterte med ulike manipuleringsformer. Dette verket ble prototypen på det som ble kjent som *musique concrète* – konkret musikk. Den andre gruppen brukte synthesizeren til å *produsere* lyder som ble grunnlaget for det musikalske materialet i musikken. Karlheinz Stockhausen ble en pionér innenfor dette feltet da han jobbet i den vesttyske radios studio i Köln. Hans verk *Gesang der Jünglinge* fra 1955-56 representerer ikke bare arbeid med elektronisk produserte toner, men også en syntese mellom de to gruppene.

2.2 Metode

2.2.1 Analyse

Etter at jeg hadde bestemt meg for hvilket stykke jeg ville skrive om, falt valget om videre arbeidsmetode på en analyse. I letingen etter en spesifikk innfallsvinkel til analysen, kom jeg over Lasse Thoresen og hans arbeid med sonologi, hvor han har utarbeidet en konkret analysemodell der analyseobjektet er musikk slik den *høres ut* og ikke slik den *ser ut*. Han har konstruert et sett med

symboler som kartlegger strukturen i et gitt stykke på flere ulike nivåer. Jeg synes dette virket som en interessant analysemetode, men jeg fant det ikke hensiktsmessig å bruke dette som verktøy i oppgaven, ettersom jeg ikke følte det gikk grundig nok ned i detaljene. Den konsentrerer seg hovedsaklig om å kartlegge musikalske gester og klanger i et forhåndsbestemt hierarki.

Min veileder, Per Kjetil Farstad, foreslo for meg å anvende en analysemodell hvor jeg går i dybden på selve tolkningsprosessen i forbindelse med dette stykket, hvor det er mye informasjon å forholde seg til. Dette var på et tidspunkt hvor jeg hadde begynt å innstudere stykket for å fremføre det på min eksamenskonsert, men jeg hadde på ingen måte oppnådd noen grundig og sammensatt forståelse av stykket enda. Jeg synes dette framstod som en god måte å skape en kobling mellom master-prosjekt og eksamenskonsert på, så jeg fortsatte min innstuderingsprosess samtidig som jeg begynte å ta fatt på det skriftlige arbeidet.

Underveis i prosessen med å formulere en problemstilling, ble jeg oppmerksom på to teorier som omhandler forholdet mellom musikk og fremføring og jeg besluttet å studere disse teoriene nærmere, for å se om de kunne si meg noe anvendbart om tolkningsprosesser. Mer spesifikt gikk teoriene ut på drøftinger rundt hvorvidt det nedskrevne notematerialet til et verk er en fullkommen representasjon av komponistens intensjoner. Den første teorien er skrevet av Nicholas Cook i hans artikkel *Between Process and Product: Music and/as Performance*. Artikkelen er en diskurs rundt tradisjonell musikkforskning og kritiserer dens dyrking av musikken slik den er skrevet ned, som refereres til den musikalske «teksten». Cook hevder at dette synet på musikk stammer fra at musikkforskning hovedsaklig er modellert på litteraturforskning, og drøfter måter for å heller forske på musikk som en fremføringskunst på. Den andre teorien er formulert som en kritikk til noen av poengene i Cooks artikkel og er skrevet av Philip Auslander i hans artikkel *Musical Personae*. Her argumenterer Auslander for et syn på fremføring hvor han snakker om *identitet* som objektet som fremføres når en musiker spiller og hvor idéen om det musikalske verket er en del av denne sfæren. Etterhvert som jeg leste disse artiklene, fant jeg det problematisk å bruke dem som grunnleggende basis for en analyse i min oppgave. De drøfter musikk og fremføring uten å undersøke selve tolkningsprosessen i noen stor grad og selv om det er et interessant emne, så vil en slik diskurs være for stor for formatet i en masteravhandling. Jeg har likevel valgt å nevne dem, ettersom begge teoriene har formet min forståelse av hva et verk er og denne forståelsen har videre formet min interpretasjon av stykket i sin helhet.

2.2.2 Tolkning og interpretasjon

I dette delkapitlet vil jeg først redegjøre for begrepene tolkning og interpretasjon før jeg drøfter dem som teoretisk kilde i oppgaven. Mye av litteratur rundt musikkforskning er på engelsk og *interpretation* kan oversettes til både *tolkning*, *fortolkning* og *interpretasjon* på norsk. For ordens skyld har jeg valgt å bruke *interpretasjon* når det er snakk om *tolkning* i en musikalsk sammenheng.

I *Musicology: The Key Concepts* omtales interpretasjon som en forståelse av noe og at denne forståelsen er en komponent i alle former for musikkutøving (Beard & Gloag, 2010, 93). Å studere musikk hvor utøvingen står i fokus, innebærer å studere andre informasjonskilder i tillegg til selve notematerialet. Eksempler på slike kilder er fremføringsinstruksjoner, drøftinger av forskjellige utgivelser og historiske avhandlinger som dokumenterer hvordan musikken i sin tid ble fremført. Tolkningsteori blir en sentral del av denne oppgaven, ettersom hoveddelen av den er en drøfting av min egen forståelse av stykket. Det er dermed ikke sagt at min konklusjon på noen måte representerer en offisiell og korrekt tolkning som skal fungere som modell for påfølgende fremføringer. Forholdet mellom interpretasjon og fremføring har vært emne for mye diskusjon, særlig når begrepet “komponistens intensjon” er et ledd i drøftingen. I min oppgave har jeg valgt å beholde tanken om at utøvere både kan og vil forstå den samme musikken på forskjellige måter og samtidig representere gyldige tolkninger av den (ibid., 94). Dette er kanskje spesielt relevant for musikken fra andre halvdel av 1900-tallet, ettersom dette er musikk som er skrevet i en tid hvor det har blitt forsket mye på nettopp historisk orienterte interpretasjoner. På denne måten er begrepene om det musikalske verket, komponistens intensjoner og tolkning innordnet i et nettverk sammen med suksessive interpretasjoner, fremføringer og innspillinger. Med dette mener jeg at interpretasjon basert på en tolkning av både notematerialet og tidligere fremføringer ikke nødvendigvis beveger seg *nærmere* eller *lengre unna* verket og komponistens idé, men heller utfyller hverandre ved å fungere som innspill i en pågående diskurs.

2.2.3 Arkivsøking og litteraturstudier

For å samle inn alt det biografiske materialet om Jolas har jeg foretatt noen grundige søk i forskjellige databaser. Utgangspunktet mitt har vært *Oxford Music Online*, hvor jeg har fått et overblikk over både livsløpet hennes og noen av hennes viktigste verk. Jeg har så gått videre til artikkelens litteraturliste for å lese bakgrunnsstoffet på egen hånd, slik at jeg kan skrive en litt mer utfyllende biografi her i oppgaven. JSTOR, den akademiske tjenesten for tidsskrifter innenfor blant annet musikk, har også vært en rik kilde til stoff. Her har jeg funnet flere artikler fra forskjellige

tidsskrifter hvor verkene hennes er omtalt, enten i form av anmeldelser eller intervjuer med utøvere.

2.2.4 Andre metoder

Her vil jeg redegjøre for hvilke metoder jeg ikke har valgt å bruke og hvorfor. I stor grad gjelder dette kvalitative forskningsmetoder, ettersom jeg ikke har gjennomført noe intervju. Dette er fordi jeg skriver om min tolkning og forståelse av et verk, noe som har en sterk subjektiv dimensjon. Det kan naturligvis argumenteres for at siden komponisten fortsatt lever i dag, så kan et intervju med henne være en kilde til perspektiv på tolkning av hennes musikk. Det samme gjelder også intervjuer av andre utøvere som har tolket og fremført hennes musikk, eventuelt også hvis hun har vært delaktig i tolkningsprosessen. Ettersom jeg likevel forsøker å etablere en informert og uavhengig tolkning, har jeg valgt å utelate dette.

Jeg har heller ikke sett det hensiktsmessig å gå dypere inn i den historiske utviklingen av fløyten. Dette er fordi stykket er relativt moderne og er derfor skrevet til utøvere som spiller på samme type instrument som meg. Det har naturligvis foregått en utvikling innenfor produseringen av fløyter i perioden 1964-2014, men denne utviklingen har ikke fått noen markerte konsekvenser som kan anvendes i en oppgave om interpretasjon.

3. Komponistbiografi

3.1 Oppvekst i USA

Betsy Jolas ble født i Paris 5. august 1926. Foreldrene Eugene Jolas og Maria McDonald var begge engasjert i litteratur og grunnla det litterære tidsskriftet *Transition*, som var aktivt i perioden 1935-47. Tidsskriftet hadde som mål å fremme avant-garde-litteratur og kunst, et ståsted som kommer tydelig frem i tidsskriftets manifest:

«TIRED OF THE SPECTACLE OF SHORT STORIES [...] WE HEREBY DECLARE THAT:

[...]

7. [THE LITERARY CREATOR] HAS THE RIGHT TO USE WORDS OF HIS OWN FASHIONING AND TO DISREGARD EXISTING GRAMMATICAL AND SYNTACTICAL LAWS.

[...]

10. TIME IS A TYRANNY TO BE ABOLISHED.

11. THE WRITER EXPRESSES. HE DOES NOT COMMUNICATE. [...]

Det modernistiske standpunktet er tydelig artikulert i det ovenstående utvalget av listepunkter og oppsummerer en visjon om å forandre samtidens måte litteratur leses og forstås på. Det er ikke utenkelig at foreldrenes engasjement med denne modernismen har hatt en innflytelse på hennes stil som komponist. Kulturbegivenheter som litteratur, poesi og teater ble en viktig del av barndommen hennes. I et intervju forteller hun om sine konsertopplevelser med opera:

“I was a young gift[sic] in New York and was taken to Tristan und Isolde. I was determined to dislike it and was totally taken by it. It was Flagstad and Melchior. I also remember Pelleas et Melisande and Don Giovanni. I must have seen Don Giovanni ten times, with Ezio Pinza” (Surrans, 1995, 44)

Hun forteller også om hvordan James Joyce ble som en bestefar for henne, da han ofte var på besøk hos dem. Han sang Mendelssohn-duetter med Maria, hvor Betsy spilte klaver til, og etterpå arbeidet de med utkastene til hans siste og mest ambisiøse roman *Finnegan's Wake*, et litterært verk som blir regnet som det vanskeligste, men samtidig mest innovative, verket i litteraturen på 1900-tallet.

Da Betsy var 14 år gammel flyttet familien fra Paris til New York, hvor hun begynte på den tospråklige franske skolen *Lycée Français* og siden *Dalcroze School of Music*. Her ble hun kjent med Paul Boepple, som på den tiden dirigerte Dessoff-koret, og fikk, i tillegg til å synge i koret, akkompagnere på piano og orgel. På denne måten fikk hun anledning til å studere musikken nøyere og ble spesielt opptatt av renessansekomponister som Orlando de Lassus og Josquin de Préz (LePage, 1980, 105).

Senere studerte ved *Bennington College*. Ved sistnevnte studert hun orgel hos Carl Weinrich, klaver hos Helen Schnabel og satslære hos Paul Boepple. Her ble hun mer kjent med polyfonien hos 1600-tallets komponister, noe som ble en karakteriserende faktor ved hennes kompositoriske arbeid og som jeg skriver mer om i kapittel 4.1.2.

3.2 Tilbake til Paris og videre anerkjennelse

I 1948 returnerte hun til Frankrike og tok opp studier ved konservatoriet i Paris, hvor hun studerte hos Olivier Messiaen, Simone Plé-Caussad og Darius Milhaud. Hos Messiaen studerte hun analyse og estetikk og han inspirerte henne til å utforske tonale kombinasjoner, uten at hun direkte tok del i serialisme-bevegelsen som oppstod på den tiden. På konservatoriet fikk hun i starten ingen utmerkelse («I was never a brilliant student, and I never got a first prize in anything» (Henahan 1976)) og hun følte ikke selv at den komposisjonsopplæringen hun hadde fått i USA gjorde henne i stand til å komponere på det nivået hun selv ønsket (LePage, 1980, 106). Likevel ble hennes

Plupart du temps fra 1949 priset av det franske komponistsamfunnet og spilt på radio.

På en konsert tidlig i 1950 opplevde hun Weberns *Fünf Stücke*, op. 10, et stykke som hun angivelig har blitt meget inspirert av: «[...] a discovery which struck her like 'a lightning bolt' [...]» (Thurlow, 2014). På denne tiden ble hun også opptatt av musikken til Boulez og Stockhausen. I årene 1955-65 ble hun redaktør i et radioprogram og fikk hjelp til å komme i kontakt med det franske musikkmiljøet, ettersom de fleste samtidige komponistene, deriblant Boulez, var faste bidragsytere til programmet. Etterhvert fikk hun sin egen spalte av en løst, folkeopplysende karakter kalt *Que Savons nous* (på norsk: *Hva vet vi om...*) hvor hun diskuterte musikkrelaterte begreper som sonate, polyfoni, akkompagnement og flere andre. «I learnt a great deal preparing for and hosting these programs. I spent a great deal of time listening and studying» sier hun selv i et intervju (LePage, 1980, 108).

Det var på denne tiden at hun fikk sitt første ordentlige gjennombrudd som komponist. Boulez var en ivrig musikkformidler og investerte i den forbindelse tid og krefter i å presentere ny musikk av blant andre Stockhausen, Berio og Pousseur i en konsertserie kjent som *Domaine Musical*, til et publikum som ikke helt hadde fulgt utviklingen til de nye komponistene. Jolas tok motet til seg og spurte Boulez om han kunne se over noen av hennes komposisjoner og gi henne konstruktiv kritikk. Boulez tilbød gode kompositoriske råd og året senere ble hennes *Quator II* presentert på konsert.

I 1973 ble Jolas, sammen med 7 andre komponister, plukket ut til en artikkel i *Le Courier Musical de France*, det største tidsskriftet for samtidsmusikk i Frankrike. Utvalget var basert på individuelle meritter som avant-garde-komponist (ibid., 110) og Jolas ble tatt ut på bakgrunn av åtte verk som hun komponerte i perioden 1963-1970. Hennes verk *Mots* i syv satser for fem sangere og åtte instrumentalister fikk størst oppmerksomhet for hennes integrering av den menneskelige stemmen som et musikalsk instrument. Jeg har skrevet mer utfyllende om dette i neste kapittel om hennes musikalske stil.

I 1978 ble hun, på bakgrunn av sitt talent, sine utmerkelser og sin internasjonale aktivitet, tildelt stillingen som professor i komposisjon ved konservatoriet i Paris og erstattet dermed Olivier Messiaen.

4. Musikalsk stil og musikk for fløyte

I dette kapitlet vil jeg drøfte og identifisere typiske trekk ved Jolas' musikk. Deretter vil jeg se nærmere på hennes andre to fløytestykker, *Fusain* og *Épisode Second: Ohne Worte*, og i den forbindelse fokusere på relevante stiltrekk, i tillegg til å drøfte den instrumentale idiomatikken.

4.1 Musikalsk stil

Oxford Music Online fokuserer på fire hovedtrekk som karakteriserer Jolas' kompositoriske stil (Thurlow, 2013). I dette kapitlet vil jeg drøfte dem kort.

4.1.1 Samtidige komponister

Som det fremgår av biografi-kapitlet, er det åpenbart at det er komponistene fra samme generasjon som Jolas selv som har hatt umiddelbart størst innflytelse på hennes stil. *Oxford Music Online* nevner innledningsvis en konsert med Anton Webers *Fünf Stücke* op. 10 som en av hennes tidligste inspirerende opplevelser. Nøyaktig hvilke aspekter ved dette verket som Jolas ble så fascinert av er vanskelig å si uten en direkte uttale fra komponisten selv, men det er relevant å påpeke at verket har en posisjon i Webers verkliste som en milepæl i utviklingen av serialismen. I en anmeldelse av boken *The Atonal Music of Anton Webern* omtales verket som: «[...] a significant stepping stone towards the deployment of the total chromatic in a fully serial context.» (Tsang Lee, 2002, 419).

Serialismen og dens musikalske språk har likevel ikke vært noe Jolas bevisst har tatt del i. I boken *Women Composers, Conductors, and Musicians of the Twentieth Century* fokuseres det på en ideologi hos Jolas. Forfatteren skriver at kvinner «will not contribute in the Bach to Beethoven period, but in the new forms and expression» (LePage, 1980, 106), mens Jolas selv sier at «I couldn't do what [the serial composers] do--create a musical language from scratch» (ibid). Komponistene hun refererer til er Stockhausen, Berio, Nono og Gilbert Amy. Dette forteller at Jolas opplever serialismen som et område som allerede er ferdig etablert – på lik linje med kanoniseringen av musikken i perioden «fra Bach til Beethoven» – og hvor hun ikke har noe å bidra med. Det er med andre ord mer aktuelt å snakke om en individuell bruk av det klangmessige aspektet ved serialismen – hvordan den *høres* ut – i større grad enn det teoretiske – hvordan den *ser* ut.

4.1.2 Renessansen og barokkens polyfoni

Jolas' interesse for polyfoni i renessansen kommer til uttrykk i hennes musikk på to forskjellige måter. Den første er av en relativ overfladisk art og omfatter instrumentbruk og arrangering. I hennes verklister finnes det to stykker for cembalo: *Autour* (1972) og *Auprés* (1980). Cembalo, med dens flerfoldige varianter, var et av de mest framtrepende tasteinstrumentene i både renessansen og barokken (Ripin, 2014). En omtale i 1975 lovpriser *Autour* og komponistens evne til å utnytte instrumentets klanglige potensial i et moderne uttrykk:

«Autour is an improvisatory piece of avant-garde writing which makes excellent use of the sonorities of the harpsichord», «Jolas' work capitalizes on the individual clarity of simultaneous voices, which is a strength of the instrument.» (Farr, 1975)

Jolas har altså komponert moderne musikk på idiomatisk vis for et instrument som assosieres med en helt annen tidsepoke og også et annet klanglig ideal. I tillegg har Jolas også arrangert musikk av renessansekomponeister de Prés, Palestrina, Dufay, og Lassus for diverse besetninger (se fullstendig verklister til slutt).

I artikkelen fra *Oxford Music Online* refereres det flere ganger til en form for polyfoni og kontrapunkt i musikken til Jolas:

«contrapuntal text-setting in *Mots* (1963) [...] expressive qualities of individual musical lines [...] economical solutions to writing polyphonic music [...] contrapuntal relation of the parts [...] [Jolas] described the organ piece *Musique de jour* (1976) as 'a sort of four-voice fugue' and 'a homage to Monteverdi and Bach' (Thurlow, 2013)

Når man lytter til *Musique de Jour* er det kanskje vanskelig å oppfatte stykket som en fuge, men det er likevel tydelig polyfonisk, med flere stemmer som spiller mot hverandre. Det samme kan sies om flere av hennes kammerverk, deriblant *Mots*, *Quator II*, *Quator IV*, og *Trio 'Les Heures'*.

4.1.3 Stemmen

Den menneskelige stemmen har en spesiell posisjon i verkene til Jolas. I kammerverket *Mots* for 5 sangere og 8 instrumenter fra 1963, blir sangerne behandlet som likeverdige instrumentalister. En anmelder, i forbindelse med utgivelsen av notermaterialet, refererer til hennes posisjon som datter av en avant-garde-forfatter og skriver at hun har

«a keen and sophisticated grasp of the compositional potential of ranges of phonemic sounds and verbal significations. She has composed both texts and music with "variations of intelligibility" as a central factor for the polyphonic text settings, achieving a pervasively "instrumental" use of her texts» (Swift, 1971, 114-115)

Det er da her snakk om en flytende grense mellom tekst og musikk hvor teksten integreres i musikken. Når teksten reduseres til et sett av fonemer², blandes den klanglig sammen med musikken, i stedet for overordnes musikken i form av en konkret litterær mening.

Quator II fra 1964 finner vi det samme konseptet hva forholdet mellom tekst og musikk angår i et mindre format. Denne kvartetten er skrevet for sopran, fiolin, bratsj og cello. I stedet for at sangeren fremfører en tekst og blir akkompagnert av instrumentgruppen - slik man kanskje vanligvis ville gjort med en slik besetning - blir hun her behandlet som et likeverdig instrument. De noterte fonemene er satt sammen av vokaler og konsonanter, og har ingen lyrisk funksjon i den forstand at et litterært innhold blir formidlet. De fungerer heller som abstrakte artikuleringer og skaper en slags fusjon med de andre instrumentene (Rye, 1988, 146).

4.1.4 Rytme og tid

I forbindelse med stykket *JDE* fra 1966 identifiserer *Oxford Music Online* flere

«inventive and economical solutions to the problem of writing polyphonic music which loosens the ties of conventional rhythmic coordination, without sacrificing the contrapuntal relation of the parts by allowing freely unsynchronized playing» (Thurlow, 2014).

Dette betyr at Jolas har lagd et eget system for å organisere flerstemmighet, i stedet for å la hver stemme spille helt fritt. Videre i samme artikkel skrives det om to måter å gjøre dette på. Notene kan plasseres innenfor en gitt tidsramme i stedet for i forhold til en fast puls, noe som lar musikken beholde en viss grad av retning og frasering uten å måtte forholde seg til et underliggende metrum. Den andre måten er å notere musikken med en underliggende puls, men å hele tiden endre den slik at den ikke oppfattes som fast. Jeg har dermed valgt å bruke «rytme og tid» som et begrep, ettersom de rytmiske og tempomessige virkemidlene i Jolas sin musikk brukes i flytende overganger mellom hverandre, slik at den samlede effekten blir en konkret utforsking av begrepet om tid i musikk. *Oxford Music Online* bruker «rhythm and metre» og skriver at hun «'unlearnt' the traditional musical demarcation of time into strong and regular beats» (Thurlow, 2014). I biografi-

² Fra Store Norske Leksikon: "(av fon-), språklyd, det minste lydsegmentet som kan ha betydningskillende funksjon i et språk eller en dialekt".

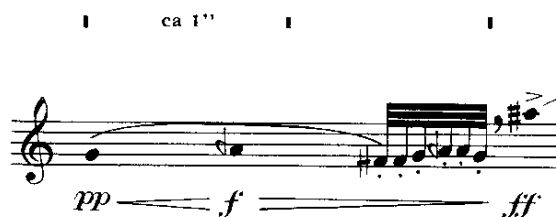
kapitlet har jeg listet opp noen punkter fra det idealistiske manifestet som delvis er forfattet av Jolas' far Eugene. Punkt nr. 11 fra den listen - «Time is a tyranny to be abolished» - er relevant i denne sammenhengen. Når Jolas bruker forskjellige måter å uttrykke den horisontale strukturen i stykket sitt på, kan dette forstås som en utforskning av hvordan tid på ulike måter kan noteres i musikk. Mer spesifikt kan det sies at hun undersøker hvorvidt konseptet om tid i det hele tatt er et aspekt som kan forkastes nettopp ved at hun tidvis opererer med omtrentlige rammer.

4.2 Musikk for fløyte

4.2.1 *Fusain*

Ved siden av *Episode I* finner vi også to andre stykker for uakkompagnert fløyte: *Fusain* (1971) og *Episode Second: Ohne Worte* (1977). *Fusain* bærer den bemerkelsesverdige inskripsjonen *pour un flutiste* og indikerer at verket er komponert for en *utøver*, i motsetning til et *instrument*. Om tittelen sier Jolas at 'fusain' er fransk for kulltegning og at hun ville lage en tilsvarende teknikk for musikk. Å tegne med en kullstift representerer for henne å fremstille entydige og klare objekter ved å bruke tilsynelatende uklare linjer (Artaud, 2004).

I dette stykket må utøveren traktere tre instrumenter: pikkolofløyte, bassfløyte og sin egen stemme. I motsetning til *Épisode I* (se kap. 5.3) er hele stykket notert med space notation. Det vil si at i stedet for å forholde seg til konkrete taktarter og noteverdier, må utøveren tolke notenes varighet ut fra deres vertikale plassering i systemet. I en slik noteringsform er vanligvis ingen konkrete noteverdier angitt, men i *Fusain* finner vi eksempler på begge deler:



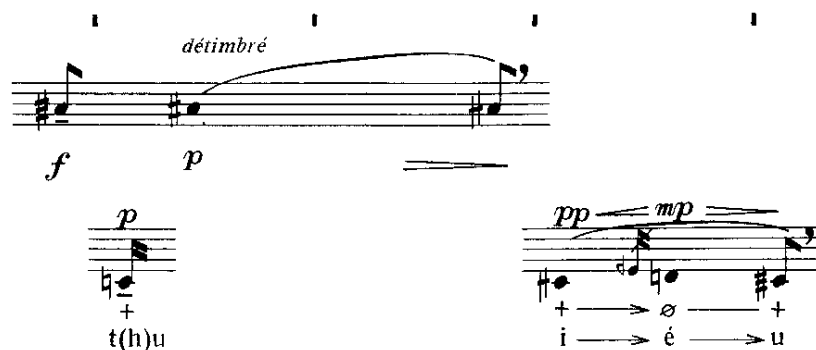
Figur 4.1: To første takter av *Fusain*

Bevegelsen på slutten av andre takt er indikert som 32-deler, uten at en referanse-puls er angitt. Her er det åpent for å tolke dette som en artikulert avfrasering som skal spilles så raskt som mulig. Videre i stykket forekommer slike raske artikulerte figurer hvor bjelkene som indikerer noteverdier endres gradvis:

Figur 4.2: Femte takt av *Fusain*

Denne figuren, som starter rett før taktstreken mellom fjerde og femte takt, starter på en 8-del og ender på en 32-del. Figuren skal leses som en *accelerando* i løpet av de åtte tonene. Det forekommer flere slike figurer videre i stykket hvor 8-del er laveste verdi og 32-del er høyeste verdi. På bakgrunn av dette kan det konkluderes med at når 32-deler forekommer alene slik som i figur 4.1, kan de tolkes som raskest mulig.

Hva stemmebruken angår, er den i tråd med hvordan Jolas har anvendt sangstemmen i hennes andre strykekvartett og *Mots*. Det er ingen litterær mening som skal formidles, men ulike sangteknikker oppstår i en syntese sammen med lydene fra fløyten:



Figur 4.3: eksempel på hvordan spilleren veksler mellom å synge og spille

Her skal fløytisten først spille en tenuto *forte* Aiss som er hevet en kvarttone, før vedkommende må synge en lav C på stavelsen TU med et svakt innslag av H. Plusstegnet under noten indikerer at munnen skal være halvveis åpen. Så skal en *piano* Aiss settes an uten definert klang. Det franske adjektivet *détimbré* har ingen direkte oversettelse, hverken til engelsk eller norsk. Det er avledet av verbet *timbrer* som betyr at det klanglige spekteret skal varieres. Når verbet prefixses av *dé*, reverseres betydningen til det motsatte: tonen skal spilles *uten* noen klanglige nyanser. Dette kan videre forstås som at tonene innenfor den angitte frasen skal spilles uten det

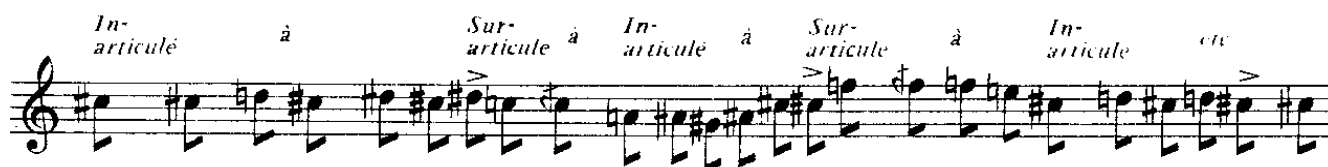
tradisjonelle klangidealet på fløyte, som er en fyldig og ren klang som oppfattes som definert.

I *Fusain* forekommer også multifoni, et konsept hvor fløyten produserer mer enn kun én tone. Ettersom fløyten er et monodisk³ instrument, strider dette mot instrumentets naturlige egenskaper. I notematerialet vises grepskombinasjonen som gir den ønskede sammensetning av toner:



Figur 4.4: tallene og bokstaven under refererer til klaffene som angitt i notematerialets vedlegg.

I tillegg til multifoni bruker Jolas også kvarttoner, toner som ligger mellom den kromatiske skalaens tolv toner:



Figur 4.5: eksempel på kvarttoner

Et # med kun én tverrliggende strek betyr at tonen skal heves én kvarttone. I eksemplet over vil det si at andre tonen fra venstre ligger mellom C og C#. Et # med tre tverrliggende streker betyr da at tonen skal heves tre kvarttoner. Fjerde tonen fra venstre ligger dermed mellom C# og D. En speilvendt b med strek gjennom indikerer at tonen skal senkes én kvarttone og betyr at niende tone fra venstre ligger mellom C og H. En speilvendt b uten strek gjennom (forekommer ikke i eksemplet over) betyr da at tonen senkes med tre kvarttoner. Dette er også utfyllende forklart i notematerialets vedlegg.

Denne omstendelige bruken av multifonier og kvarttoner er et tydelig tegn på at Jolas har

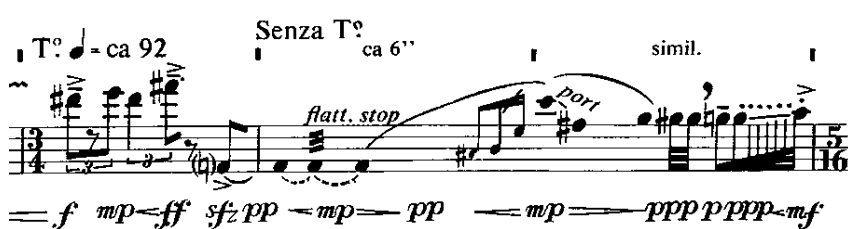
³ Fra gresk: *monodos* som betyr "en som synger alene"

satt seg godt inn i fløytens utvidede spilleteknikker og har en klar sammenheng med at *Fusain* er komponert til den franske fløytisten Pierre-Yves Artaud. Artaud har publisert en del undervisningsstoff i form av bøker og noter hvor han gjennomgår flere klanglige nyvinninger på fløyten.

4.2.2 *Episode Second: Ohne Worte*

Dette stykket er, i motsetning til de andre, ikke komponert til en spesifikk utøver, men er et bestillingsverk fra konservatoriet i Paris, sannsynligvis til skolens interne konkurranser. Det er vanskelig å forstå tittelen, ettersom *Ohne Worte* er en betegnelse som brukes om sanger som fremføres uten ord. Spesielt kjent er kanskje Mendelssohns to bind med klaverstykker kalt *Lieder Ohne Worte*. Dette er det andre i en rekke av totalt ni stykker for soloinstrumenter som har fått tittelen *Épisode*.

Spesielt for *Épisode Second: Ohne Worte* (heretter referert til som *Épisode II*) i sammenligning med *Épisode I* og *Fusain*, er at de to grunnleggende formene for tid - *space notation* og faste noteverdier – er tydeligere separert enn tidligere. *Fusain* er på sin side konsekvent notert med *space notation*, men med sporadiske innslag av noteverdier. *Épisode I* operer med forskjellige grader av tidsuttrykk, som jeg kommer tilbake til i neste kapittel. Alle taktene i *Épisode II* kan derimot deles inn i én av to kategorier: *Tempo* eller *Senza tempo*. Ved *Tempo* benyttes taktart, entydige noteverdier og metrisk tempoangivelse, mens i *Senza tempo* brukes *space notation* kombinert med sekundangivelser:



Figur 4.6: to forskjellige tidsuttrykk

Her vises to takter, hvorav den første er en 3/4-takt med tempo ca. 92. De to neste taktene har en varighet på ca. 6 sekunder hver. Neste takt, som ikke er med i eksemplet, men starter på linjen under, fortsetter i 5/16-takt.

Den siste musikalske bevegelsen i figur 4.6 – mellom apostrofen og taktstreken – viser et eksempel på en artikulert *glissando*. Denne *glissando*en gjøres sammen med en *crescendo* og en

utskreven *accelerando* og kan forstås som en bevegelse hvor tre parametre – tonehøyde, tempo og dynamikk – går i samme retning.

4.2.3 Oppsummering

Min korte gjennomgang av Jolas' andre to fløytestykker har gitt meg grunnlag til å kunne påpeke trekk som samsvarer med enkelte av hovedtrekkene jeg har omtalt i kapittel 4.1. *Épisode II* viser tydelige tegn til en utforsking av ulike måter å forholde seg til rytme og tid på. Dette foregår ved at den horisontale strukturen noteres på flere måter. *Accelerandoen* i figur 4.2 kunne vært notert ved å skrive én noteverdi, med teksten *accel* under. Konsekvent kunne også både *Fusain* og *Épisode II* vært notert med fast taktart og vanlige rytmer, men det spørres om man da ville oppnådd nøyaktig det samme estetiske uttrykket. I *Fusain* kommer det tydelig frem hvordan komponisten eksperimenterer med stemmen hos utøveren og at den kan anvendes som et instrument på lik linje med fløyten.

Med utgangspunkt i hennes egen uttalelse om at hun som kvinnelig komponist kun kan markere seg ved å utforske nye uttrykksmåter og at hun i tillegg ikke kunne skape et nytt musikalsk språk, kan hennes musikk forstås som en fri blanding av inspirasjon fra både samtiden og fortiden. En slik eklektisme er karakteristisk for mye av musikken etter 1945.

5. Analyse

I dette kapitlet foretar jeg en formell analyse av *Épisode I* hvor jeg tar for meg ulike musikalske parametre og identifiserer hvordan disse er brukt for å skape en sammenheng innad i verket. Deretter drøfter jeg de ulike interpretatoriske valgene som jeg har gjort i løpet av mitt arbeid med stykket. Drøftingen rundt valgene har jeg plassert til slutt under hvert delkapittel, slik at hvert analyseparameter inneholder en objektiv kartlegging etterfulgt av en subjektiv drøfting.

Først vil jeg kort redegjøre for hvilke parametre jeg av ulike grunner har valgt å utelate. Det første er harmonikk, generelt forstått som den vertikale systematisering av toner. Ettersom *Épisode I* er skrevet for fløyte uten akkompagnement, er det uaktuelt å forholde seg til en slik forståelse av begrepet harmonikk. Harmonikk kan også mer generelt forstås som systematisering av tonehøyde,

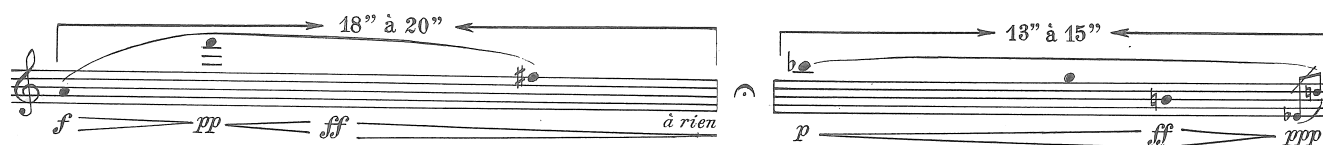
enten ved antydning av toneart eller ved bruk av tolvtonerekker. I *Épisode I* har jeg ikke funnet noen systematikk i harmonikken og jeg har heller ikke identifisert noen tolvtonerekker. I tillegg har jeg ikke oppdaget noen form for grunntone, slik at hele konseptet om tonalitet er fraværende. Jeg har derfor besluttet å ikke ta for meg harmoni som et analyseparameter.

Det samme gjelder melodikk, da stykket er særdeles lite melodi-orientert. Selv om det etter den bredeste definisjonen på melodi finnes melodisk materiale i stykket, så er det heller ikke noen organisering av det som jeg har identifisert og som kan brukes i en slik analyse. Jeg har heller ikke kunnet identifisere noen motiver som fungerer som musikalsk materiale.

5.1 Form og struktur

Jeg vil her gå gjennom stykket kronologisk og fremheve hvordan det er strukturert. Ved å innstudere og å lytte til *Épisode I*, har jeg identifisert en tredelt ABA-form. I en slik satsform settes vanligvis to kontrasterende temaer – A og B – mot hverandre. Tredelt form har blitt mye brukt som en lett sats i klassiske symfonier for å skape kontrast til de andre satsene og er også en standardisert formtype for *da capo-arias*. Kontrasten mellom A- og B-temaet innebærer både et skifte i karakter og en endring av harmonikken. Et kjent eksempel er menuetten i Mozarts 40. symfoni, hvor A-delen går i G-moll og B-delen starter med motsatt tonekjønn, altså G-dur. I *Épisode I* forekommer det imidlertid hverken temaer, melodier eller tonearter. Det som jeg oppfatter som kontrasten, er et skifte i stykkets klangkarakter, som henger sammen med hvordan rytme og tid er notert. Ettersom den viktige kontrasten mellom A og B er uttrykt ved slike parametre, er det vanskelig å snakke om en direkte reprise av A-temaet på slutten. Det er likevel overførbart, da stykket vender tilbake til klangkarakteren og noteringen fra første del.

A-delen i *Épisode I* er preget av legato-fraser som gradvis blir lengre og mer utsmykket ved bruk av triller og forslag. Bevegelse er meget sangbare og uttrykker komponistens inspirasjon fra den menneskelige stemmen. Taktene er separert ved et brudd i notesystemet og en fermate er plassert mellom taktene:

Figur 5.1: de to første taktene av *Épisode I*

Her er ingen rytmer angitt og utøveren må spille tonene i hver takt etter hvordan de er plassert horisontalt. I første takt skal f være lengst, mens $f\#$ skal være litt kortere og a kortest. I neste delkapittel beskriver jeg i større detalj hvordan jeg har innarbeidet dette.

Videre utover i A-delen blir både taktene og frasene innenfor hver takt lenger, i tillegg til at dynamikken veksler hurtigere. Dette kan tolkes som en oppbygning mot stykkets B-del. De siste fire taktene av A-delen fungerer som en overgang. I løpet av disse fire taktene forsvinner de lange legato-frasene og blir gradvis erstattet av kortere artikulerede bevegelser. Her er noteringen i forhold til tid litt annerledes enn i de foregående taktene og dette utdypes nærmere i neste delkapittel.

B-delen er preget av høyt tempo, særdeles hurtig skifte i dynamikken og mer separerte og artikulerede toner:



Figur 5.2: begynnelsen på takt 10

Sammenlignet med fig. 5.1 har B-delen en helt annen klanglig karakter og kontrasten mellom de to delene er tydelig. Denne delen har en klar referanse til punktmusikken i de tidlige verkene av Anton Webern, deriblant *Fünf Stücke* op. 10. Musikken har ingen linjer eller bevegelser slik som i A-delen, men eksisterer som en rekke punkter med forskjellige lengde, dynamikk og artikulasjon. I motsetning til en seriell komposisjon, har ikke *Épisode I* noen underliggende seriell organisering av de musikalske parametrene.

B-delen kan videre deles inn i tre deler. Etter det kaotiske forløpet som fig 5.2 viser begynnelsen på, følger en seksjon i lavt tempo med langsomme fraseringer og ingen artikulasjon.

Etterhvert tas tempoet opp igjen og seksjonen avsluttes med en lang figur av 64-delsnoter.

Den siste delen lar seg vanskelig beskrive som en reprise av A-delen, men den har den samme klanglige karakteren og er notert på samme måte. Taktene er skilt fra hverandre og inneholder mindre fraser som stort sett spilles legato.

I neste delkapittel ser jeg nærmere på forskjellige måter som tid blir notert på. Den tredelte formen kan skjematiseres ved å ta utgangspunkt i disse måtene:

Takt	Noteringsform	Del
1-5	Relative noteverdier, åpen kvantitativ ramme for hver takt	A
6-9	Relative noteverdier, nøyaktig kvantitativ ramme for hver takt	A
10-17	Metronomtall, konvensjonelle noteverdier	B
18	Relative noteverdier, kvalitativ ramme for hver takt	A'
29-22	Relative noteverdier, nøyaktig kvantitativ ramme for hver takt	A'
23	Relative noteverdier, kvalitativ ramme for hver takt	A'
24-25	Relative noteverdier, nøyaktig kvantitativ ramme for hver takt	A'
27	Relative noteverdier, kvalitativ ramme for hver takt	A'

Tabell 5.1

Relative noteverdier indikerer noter som ikke har noen entydig lengde, men tolkes ut fra sin egen horisontale plassering i systemet. Dette vises i figur 5.1. Kvantitativ ramme betyr den angitte varigheten for hver takt hvor relative noteverdier forekommer. I figur 5.1 skal hver takt ha en varighet på henholdsvis 18 til 20 og 13 til 15 sekunder. Dette er da en kvantitativ ramme, ettersom det er snakk om en varighet som kan uttrykkes ved et tall. De kvantitative rammene i figur 5.1 har jeg kalt «åpne», da de ikke er nøyaktig avgrensede. Et eksempel på en nøyaktig kvantitativ ramme er figur 5.4, hvor taktens varighet utgjør en helnote i henhold til et gitt metronomtall. Kvalitative rammer forekommer der hvor taktens varighet ikke er representert i noen form for numeriske verdier. Et eksempel på dette er takt 18 (figur 5.5), hvor det presiseres at takten skal spilles «i én pust, så lenge som mulig». Konvensjonelle noteverdier betyr de noteverdiene som vanligvis har vært brukt i musikk.

5.2 Notering

Det første jeg vil påpeke her, og noe av det jeg selv umiddelbart merket meg da jeg så notene for første gang, er selve formatet de er trykket i. Hele notebildet består av en plakat som

måler ett A4-ark i høyden og tre i bredden. Notene leses så fra venstre mot høyre på tvers av hele arket, i stedet for som tre sett av A4-størrelser.

For å organisere tid i stykket, bruker Jolas fire ulike noteringsprinsipper. Disse prinsippene skiller seg fra hverandre ettersom de tilbyr utøveren forskjellige grader av frihet innenfor tidsaspektet. Jeg vil nå gå gjennom dem kronologisk slik de forekommer i stykket. Jeg har valgt å fokusere på dette i analysen, da de er særdeles karakteristiske for stykket. I begynnelsen forekommer space notation slik som i Berios *Sequenza I*. Her er notenes varighet indikert ved deres horisontale plassering i forhold til hverandre og hver seksjons varighet er indikert i sekunder. Ved å sammenligne de første to taktene fra *Épisode I* (figur 5.1) med den første linjen av *Sequenza I* oppstår det imidlertid en forskjell:



Figur 5.3: første linje av *Sequenza I*

Épisode I tillater en større grad av frihet i utøverens tolkning av notenes varighet, både fordi Jolas har angitt et slingringsmonn på totalt 3 sekunder i hver takt og fordi begge taktene har ulike lengde. Berio har ordnet rytmeforløpet under faste intervaller med en frekvens på 70 slag i minuttet og indikerer dermed en metrisk puls.

Det andre noteringsprinsippet for å uttrykke tid, er en blanding av space notation og angitt metronomtall. I figur 5.3 er taktens varighet angitt som fem slag (2+3 fjerdedeler) ved 126 (ikke med på bildet). Utøveren må fortsatt forholde seg til notenes horisontale posisjon i systemet, men rammen for selve taktene har en fast varighet:



Figur 5.4: takt 6

I det tredje noteringsprinsippet er det angitt en karakterbetegnelse, en metrisk tempobetegnelse og konkrete noteverdier. Dette vises i figur 5.1 i forrige delkapittel. Det fjerde noteringsprinsippet benytter seg av relative noteverdier, mens varigheten på takten er uttrykt ved en *kvalitativ* kommentar, i stedet for en *kvantitativ* verdi:



Figur 5.5: takt 17

Ifølge kommentaren over skal denne takten spilles «så lenge som mulig på én pust». Det er med andre ord opp til utøveren selv å utforske hvor lenge denne takten kan holdes. Jeg har drøftet hvilke faktorer som er med på å bestemme dette i slutten av dette delkapitlet.

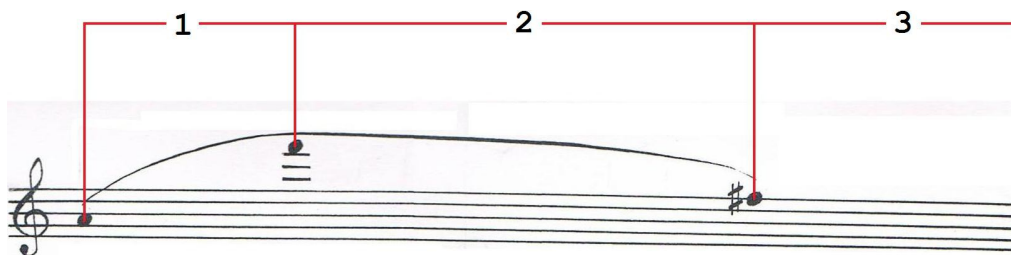
Grovt sett kan de fire noteringsformene rangeres etter hvor stor grad av relativitet de tillater. For å illustrere dette enklest mulig, har jeg valgt å sette opp en tabell:

	Noteringsform	Eksempel (figur) i oppgaven
1	Metronomtall, konvensjonelle noteverdier	5.4
2	Relative noteverdier, nøyaktig kvantitativ ramme for hver takt	5.3
3	Relative noteverdier, åpen kvantitativ ramme for hver takt	5.2
4	Relative noteverdier, kvalitativ ramme for hver takt	5.5

Tabell 5.2

Jeg vil nå videre redegjøre for hvordan jeg har valgt å strukturere de delene hvor tidsaspektet er omtrentlig antydnet. Dette innebærer både de første og siste ni taktene i stykket. Disse utgjør henholdsvis stykkets A-del og dens varierte reprise (kalt A'). Jeg utdyper dette grundigere i neste delkapittel om form og struktur. I den ovenstående tabellen har jeg kategorisert og sortert de ulike notasjonsprinsippene etter hvor relative de er, men jeg vil her gjennomgå dem kronologisk slik de forekommer i stykket. Jeg gikk grundig til verks og målte de nøyaktige avstandene mellom tonene i hvert takt og regnet ut hva dette tilsvarte i forhold til den totale varigheten. Første takt (nivå 3) har

tre toner og det er da snakk om tre individuelle varigheter:



Figur 5.6: takt 1 med horisontale markeringer

Her, og i alle de følgende noteeksemplene hvor jeg har fokusert på enten tid eller rytme, har jeg klippet bort dynamikken og andre angivelser for å gjøre det mer oversiktlig i forhold til å fokusere på intervallene. Skjemaet for utregningene ser slik ut:

Intervall	Avstand målt på notarket	% av total lengde (12,75cm)	Sekunder	Avrunding
1	2,85 cm	22,35	4,25	4,5
2	6,30 cm	49,41	9,39	9,5
3	3,6 cm	28,24	5,36	5,5
Kontrollsum	12,75 cm	100	19	19,5

Tabell 5.3

Med intervall mener jeg her den fysiske horisontale avstanden mellom tonene på notepapiret, og ikke den vertikale avstanden som anvendes i en harmonisk sammenheng. I tabellen har jeg lagt sammen de tre lengdene 1, 2 og 3 for å regne ut den samlede avstanden fra første tone til taktstroken. Jeg har brukt en linjal med laveste måleenhet 0,5mm (0,05cm) for å oppnå høyere presisjon enn en standard linjal. I alle målingene har jeg behandlet hver tone som et punkt og har derfor benyttet midten av punktet til målingene. Utregningene har jeg gjort i et eget regneark i Microsoft Excel. I prosent-kolonnen har jeg brukt formelen $((x/12,75)*100)$, hvor x er den målte centimeter-avstanden. I neste kolonne har jeg regnet ut hvor mye hver prosentverdi tilsvarer i sekunder med formelen $((19*y)/100)$. Y tilsvarer da hver prosentverdi. Selv om notene angir 18-20 sekunder som ramme for hele taktens varighet, har jeg her brukt 19 for å kun ha én verdi å forholde meg til. På nederste rad har jeg lagt sammen alle verdiene i hver kolonne for å kontrollere at ingen regnefeil har forekommet.

Ifølge skjemaet mitt skal altså de tre første tonene vare i henholdsvis 4,25, 9,39 og 5,36

Intervall	Avstand målt på notemarket	% av total lengde (5.1 cm)	Sekunder	Avrunding
1	1,55 cm	30,39	0,61	0,5
2	1,05 cm	20,59	0,41	0,5
3	1,10 cm	21,57	0,43	0,5
4	0,75 cm	14,71	0,29	0,5
5	0,65 cm	12,75	0,25	0,5
Kontrollsum	5,1	100	2	2,5

Tabell 5.4

Her medfører avrundingene mine en samlet varighet som er større enn hva som er angitt. Dette har jeg valgt å løse ved underdele taktens to hovedslag til fire slag, for så å spille de fem tonene som en kvintol. Hele takten blir da som en 4/4-takt med 4-delen på 120 som inneholder en 4-delskvintol. Det oppstår imidlertid et lite paradoks. Ifølge kolonnen med sekund-verdiene i tabellen, er det nærmest antydnet en *accelerando*, da hver note, med et unntak av marginale proporsjoner i tredje tone, er kortere enn den forrige. Samtidig er det presisert en *poco ritardando* over de to siste tonene. Dette gjør at jeg har valgt å spille denne takten som en kvintol mot fire pulsslag, men samtidig utfører den *rubato* ved at jeg akselererer mot den fjerde tonen for så å sette tempoet gradvis ned i løpet av fjerde og femte tone.

Til slutt i dette kapitlet vil jeg ta for meg det fjerde nivået av notering ifølge tabell 5.2 lenger foran. Stykkets niende siste takt (figur 5.5) opererer med relative noteverdier, men det presiseres bare at takten skal spilles så lenge som mulig i én pust. Her har det vært en utfordring å finne ut av hvor lenge jeg kan klare å spille denne takten, samtidig som jeg utfører det musikalske innholdet. Jeg har her valgt å forsøke meg frem med forskjellige fastlagte tidslenger. For å finne et utgangspunkt, har jeg spilt en *f#* i mezzoforte og tatt tiden for å se hvor lenge jeg kan holde den. Jeg gjentok dette og kom frem til en middelvei på 12 sekunder. Jeg har så foretatt de samme avregningene som i tabell 5.2 og 5.3, denne gangen med avstandene jeg har målt for den gjeldende takten:

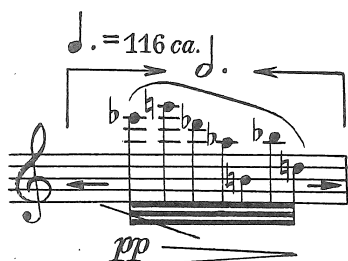
Intervall	Avstand målt på notemarket	% av total lengde (14,2 cm)	Sekunder	Avrunding
1	3,50 cm	24,65	2,96	3
2	1,00 cm	7,04	0,85	1
3	2,10 cm	14,79	1,77	2
4	2,35 cm	16,56	1,99	2

5	0,95 cm	6,69	0,8	1
6	0,60 cm	4,23	0,51	0,5
7	3,70 cm	26,06	3,13	3
Kontrollsum	14,20 cm	100,02	12,01	12,5

Tabell 5.5

De neste tre taktene har jeg valgt å ikke ta med her, ettersom de ikke representerer noe nytt hva interpretasjons- og arbeidsmetoder angår. Det er notert med samme prinsipp som i figur 5.3 og jeg har gått frem på samme måten for å organisere utføringen av dem. Jeg har likevel lagt ved utregningstabellene som vedlegg.

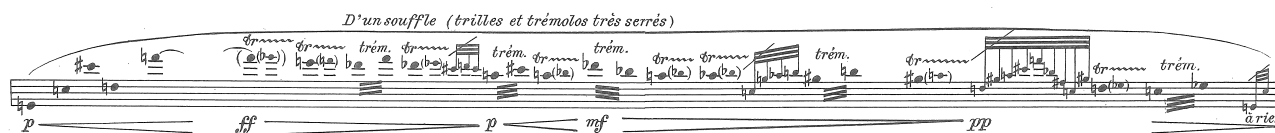
Den neste takten er enestående i stykket, da den kun inneholder forslag og ingen noter som skal utføres innenfor en gitt tidsramme:



Figur 5.8: takt 22

Unikt for denne takten er også pilene som peker i hver sin retning fra figuren. Det er ikke angitt noe sted i partituret hva pilene skal indikere og jeg har heller ikke sett dem noe annet sted, hverken i de andre fløytestykkene til Jolas eller i annen musikk generelt. Takten har en tidsramme på to slag på 116, da metronomtallet indikerer punktert fjerdedel og taktens varighet er uttrykt som en punktert halvnote. Figuren som skal spilles består av forslag av den raskeste kategorien og har en varighet som er langt mindre enn taktens tidsramme. Jeg har dermed valgt å forstå pilene som pause av udefinert lengde som starter fra begynnelsen av takten, varer til figurens første tone og fortsetter igjen fra figurens siste tone og frem til taktens slutt. Figuren opptrer dermed på et uspesifisert sted innenfor en angitt tidsramme.

Den neste takten har jeg valgt å ta med her, selv om den består av det samme noteringsprinsippet som i figur 5.5:



Figur 5.9: takt 23

Sammenlignet med figur 5.5, er denne takten lengre og består for det meste av triller og tremoloer. Jeg har her brukt hovedtonen i hver figur som markør for å måle den horisontale avstanden på notearket. De avrundningene jeg har foretatt, har gitt meg en rekke like verdier:

Intervall	Avstand målt på notearket	% av total lengde (31,15 cm)	Sekunder	Avrunding
1	0,90 cm	2,89	0,35	0,5
2	0,60 cm	1,93	0,23	0,5
3	0,60 cm	1,93	0,23	0,5
4	1,05 cm	3,37	0,4	0,5
5	2,35 cm	7,54	0,91	1
6	1,50 cm	4,82	0,58	0,5
7	1,20 cm	3,85	0,46	0,5
8	1,40 cm	4,49	0,54	0,5
9	2,00 cm	6,42	0,77	1
10	1,30 cm	4,17	0,5	0,5
11	1,20 cm	3,85	0,46	0,5
12	1,70 cm	5,46	0,66	0,5
13	1,35 cm	4,33	0,52	0,5
14	2,55 cm	8,17	0,98	1
15	2,55 cm	8,17	0,98	1
16	4,55 cm	14,61	1,75	2
17	1,35 cm	4,33	0,52	0,5
18	3,00 cm	9,63	1,16	1
Kontrollsum	31,15	100	12	13

Tabell 5.6

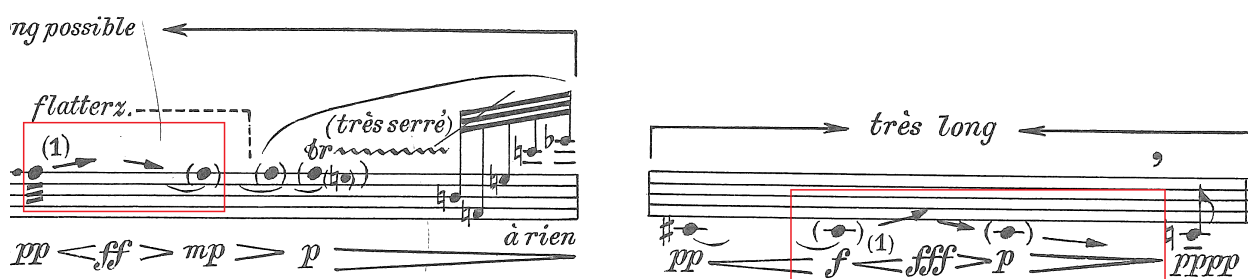
Jeg har blitt nødt til å avvike fra hva som er standard prosedyre ved avrunding i intervallene 2 og 3, da de ville fått en varighet lik 0 dersom jeg skulle rundet dem ned.

De siste tre taktene av stykket har jeg valgt å ikke utdype noe mer her i analysen, ettersom jeg har kunnet anvende de samme arbeidsmetodene på dem som på de ovennevnte taktene. De to

første av disse tre har en fast tidsramme på henholdsvis 4 og 5 slag og tempoet er satt til 84 4-deler på minuttet. Den siste takten har en kvalitativ tidsramme hvor det står «très long» - meget lang.

5.3 Idiomatikk og utvidede teknikker

Ettersom *Épisode I* kom ut i 1964, tre år før Bruno Bartolozzis revolusjonerende bok⁴ om utvidede spilleteknikker for blåseinstrumenter ble utgitt, forekommer slike teknikker relativt sparsomt. Det er imidlertid ingen grunn til å tvile på at hun kjente godt til fløytes instrumentale egenskaper. To steder i stykket forekommer en bøying av tonehøyde, noe som i utgangspunktet ikke er mulig på en fløyte ved bruk av ordinær spilleteknikk:



Figur 5.10: bøying av tonehøyde i takt 18 og 26

I det første eksempelet skal tonen heves og returneres tilbake til originaltonen, mens det andre eksempelet skal den heves, returneres og deretter senkes videre forbi originaltonen. 1-tallet refererer til partiturets bakside hvor dette står forklart. Selv om det her ikke står presisert hverken hvordan dette skal gjøres eller hvor langt tonen skal bøyes, har Jolas antydnet at denne bøyingen skal utføres ved å lage en voldsom crescendo/decrescendo slik at lufttrykket styrer tonen ut av sin intonasjon. Jeg har valgt å i tillegg vri munnstykket utover og innover slik at tonen henholdsvis stiger og synker. Dette gjør at jeg i større grad kan beholde den samme klangfargen på tonen enn når jeg kun bruker en overdreven kraftig utpust. Dette gir også en større tydelighet i uttrykket, slik at denne tonebøyingen ikke fremstår som et resultat av dårlig blåseteknikk hos utøveren, men heller en kontrollert og bevisst manipulering av tonehøyde.

Jeg finner flere eksempler som viser idiomatisk kjennskap hos komponisten når jeg observerer hvordan dynamikken ofte følger endring i spilleregister. På en fløyte er det naturlig at det

⁴ *New Sounds for Woodwinds* ble utgitt i 1967. I 1975 ga fløytesten Pier Luigi Mencarelli i samarbeid med Bartolozzi ut *Metodo per Flauto*, en egen lærebok for fløyte hvor Bartolozzis funn ble samlet (Mencarelli, 1975).

laveste registeret klinger svakere enn det øverste. Flere steder i stykket blir oppadgående bevegelser akkompagnert av crescendo, i tillegg til at nedadgående bevegelser følges av decrescendi:



Figur 5.11: takt 18 og 5 (utdrag)

Likevel forekommer det også det motsatte, hvor bevegelser nedover har en økning i styrkegrad og bevegelser oppover minker i styrke. Dette, sett i sammenheng med hyppigheten av endringer i dynamikken, tyder mer på en abstraksjon av dynamikken. Mer om dette står i kapittel 5.6 om dynamikk og klang.

Et sted forekommer også *fluttertunge* – en teknikk hvor utøveren produserer en tremolo-effekt på samme måte som en stryker som drar buen hurtig opp og ned i små bevegelser. Dette gjøres ved å artikulere konsonanten r mens man blåser og gjøres enten i halsen ved å skarre eller framme i munnen ved å rulle. Skarre-varianten er den som er mest ukomplisert å få til, ettersom den forstyrrer luftstrømmen når man blåser i mindre grad enn hvis man gjør det framme i munnen. Dette er ikke helt irrelevant for dette stykket, for det er skrevet av en fransk komponist og det er dermed ikke utenkelig at hun vet at franskmenn, som har et språk hvor de skarrer, vil ha lett for å anvende fluttertunge. På den annen side er stykket skrevet til en italiensk fløytist og på italiensk ruller de på r-ene. Det kan dermed tenkes at Jolas nettopp derfor bevisst unngikk å bruke denne teknikken veldig mye og at hun i tillegg derfor bruker den på en tone som både er relativt lett å produsere ettersom den ligger i det midtre registeret (se figur 5.5) og i en sammenheng hvor fløytisten skal lage en voldsom brå crescendo og trenger masse luft.

5.4 Rytme og underdeling

Ettersom deler av stykket er notert uten rytme i form av konvensjonelle noteverdier, vil jeg her undersøke de stedene hvor konkrete noteverdier er anvendt. I dette stykket er hele B-delen notert ved tradisjonelle noteverdier og den er delt inn i syv takter av ulik lengde. Det opereres i tillegg med fire forskjellige metriske tempoangivelser. Jeg vil i dette underkapitlet ta utgangspunkt i

disse fire angivelsene og illustrere hvordan jeg har organisert rytmen i forhold til dem.

Figur 5.2 viser begynnelsen på den første av disse syv taktene. Her er det ikke angitt noen taktart og det kan heller ikke identifiseres noen regelmessig puls. Dette gjelder også for de andre seks taktene. Rytmen må derfor organiseres på en annen måte. To metriske verdier er angitt og indikerer at rytmene likevel kan underdeles. Jeg har valgt å fokusere på dette, fordi de uttrykker det samme tempoet i to forskjellige telleenheter. Én punktert 16-del tilsvarer $\frac{3}{4}$ av en 8-del, ettersom en 8-del kan deles i fire 32-deler og tre av disse utgjør da en punktert 16-del. $(224 \cdot 3) / 4 = 168$. Dette har jeg valgt å løse ved å bruke to enheter som rammer for å systematisere rytmebildet. Den laveste enkeltstående verdien i løpet av denne seksjonen er 32-del. Med enkeltstående mener jeg den laveste verdien som forekommer alene. Det finnes steder hvor 64-deler er brukt, men disse står da konsekvent i par og utgjør én 32-del. Jeg har da én enhet som teller to 32-deler og én som teller tre. Ved å sette sammen grupper hvor omfanget er enten to eller tre 32-deler, kan jeg konstruere en underliggende puls som ikke er regelmessig, men fungerer som en erstatning for den systematiseringen som taktart (og tilhørende taktskifte) representerer. Jeg har valgt å bruke en åpen firkant uten underliggende strek for å representere to enheter og en trekant for tre enheter. Denne systematiseringen har blitt brukt av blant andre Pierre Boulez og hans *Sonatine for fløyte og klaver*, hvor han selv har brukt de samme symbolene for å indikere hvordan musikken skal underdeles. Som jeg har påpekt i biografi-kapitlet, kjente Jolas veldig godt til Boulez og hans musikk, så det er dermed ikke utenkelig at hun derfor har antydnet en underdeling i sin egen musikk. Figur 5.4 blir da seende slik ut:

Figur 5.12: inndeling av det rytmiske forløpet i takt 10

Figur 5.12 viser én av flere mulige inndelinger av det rytmiske forløpet fra figur 5.2. Det vesentlige her er at hver "takt" inneholder kun én type av de to enhetene, men med gjentakelser. På denne måten blir hver takt satt sammen av X antall *enten* toer- eller treer-enheter og gjør forståelsen av det rytmiske forløpet enklere enn om taktene skulle inneholdt begge typene. Jeg ønsker her å presisere at det ikke er snakk om en *tolkning* av eksempelvis fraseringer, men heller en måte å

organisere et notebilde på i forbindelse med innstudering og innøving. For at de rytmiske nyansene skal kunne gjengis så nøyaktig som mulig under en fremføring, er det grunnleggende for utøveren å ha en forståelse av rytmikken på et slikt nivå.

Det samme prinsippet kan anvendes på resten av den midtre delen av stykket. I de neste to taktene er 4-del angitt som telleenhet og tempoet er henholdsvis 50 og 76. I disse to taktene er det 8-deler, 4-deler og halvnoter som er de mest brukte verdiene. Her har jeg brukt 8-deler som grunnleggende verdi og får da enheter på to (=fjerdel) og tre (=punktert fjerdedel) 8-deler. Jeg har kun tatt med den første takten av denne seksjonen under:

The image shows a musical score for flute solo. The top part is a staff with notes and rests, including dynamics like 'accel.' and 'cédez'. Below the staff are two red lines with rhythmic symbols (rectangles and triangles) indicating the division of the measure into eighth and quarter notes. The first line shows a sequence of notes and rests: two eighth notes, two eighth notes, four eighth notes, one eighth note, one eighth note, and four eighth notes. The second line shows a sequence of notes and rests: a triangle, one eighth note, one eighth note, two eighth notes, and four eighth notes.

Figur 5.13: inndeling av det rytmiske forløpet i takt 11

Sammenlignet med den forrige seksjonen, er denne mye lettere å forholde seg til. Dette skyldes både at tempoet er mye lavere, samtidig som at det kun er én forekomst av en treer-enhet.

Den neste tempoangivelsen er 200 og telleenhet er punktert 8-del. I disse to taktene har jeg sett de hensiktsmessig å bruke to forskjellige telleenheter. I den første takten (frem til apostrofen) utgjør trekanten og den skarpe buen henholdsvis punktert 8-del (= tre 16-deler) og og 8-del (= to 16-deler):



Figur 5.14: inndeling av det rytmiske forløpet i takt 13 og 14

Etter taktstreken har jeg utvidet til å bruke 8-del som telleenhet og den skarpe buen utgjør da én 4-del, mens trekanten blir punktert 4-del. Dette gjør at jeg kan fortsette med å telle i enheter på to og tre, men at tempoet halveres ved taktstreken.

Den siste seksjonen av B-delen består av tre takter. De to første taktene har 16-del som telleenhet, slik at skarp bue blir to 16-deler, mens trekanten blir tre 16-deler. I den første av disse to taktene er denne inndelingen likevel ikke tilstrekkelig, ettersom det forekommer figurer som er satt sammen av et antall 32-deler som ikke lar seg inndele i enheter på to eller tre 16-deler.



Figur 5.15: inndeling av det rytmiske forløpet i takt 15

I den sjettede grupperingen har jeg foretatt en rytmisk omtydning, hvor $3/16$ forstås som $6/32$. Dette kan igjen underdeles på to, slik at telleenheten nå blir punktert 16-del, eller $3/32$. Slik sett består denne grupperingen av to enheter på $3/32$. Denne inndelingen har jeg beholdt i de to neste grupperingene, slik at hver trekant representerer $3 * 3/32$. I de tre siste grupperingene benytter jeg 16-deler som telleenheter igjen.

Denne måten å bearbeide rytmen og få oversikt over den på har vært det første leddet i min dissekering av stykket for å gjøre innøvningsprosessen overkommelig. Etterhvert som jeg har forstått det rytmiske og de tilhørende kvantitative angivelsene godt nok til å kunne spille det i et tilnærmet riktig tempo, har jeg deretter tatt for meg de ulike kvalitative instruksene. Dette omfatter franske

begreper som blant andre *lent*, *animé*, *cédez*, *modére* i tillegg til de mer klassiske italienske uttrykkene som eksempelvis *ritenuto*, *accelerando* og *a tempo*. Jeg har valgt å ikke gå nærmere inn på dette i oppgaven, da det ikke har representert noen utfordring av nevneverdig grad. Jeg vil heller i det følgende delkapitlet drøfte dynamikk og klang, som har vært det neste leddet i min innøvingsprosess.

5.6 Dynamikk og klang

Hos Jolas kommer innflytelse fra serielle komposisjonsteknikker delvis til uttrykk i måten dynamiske angivelser er anvendt på. I B-delen (fig. 5.2), hvor musikken ikke har noen organiske fraser, er dynamikken brukt på en måte som minner om en seriell organisering. I Messiaens klaverstykk *Mode de valeur et d'intensités* tildeles hver tone en styrkegrad basert på en forhåndsbestemt serie (Brindle, 1987, 24). *Épisode I* avviker litt fra dette i det at ikke hver tone tildeles en styrkegrad, men et viktig prinsipp gjenstår: gjennom *crescendi/decrescendi* er dynamikken hele tiden i en konstant endring og medfører at hver eneste tone har en ulik styrkegrad enn den foregående og den neste.

Denne måten å anvende dynamiske indikasjoner på, representerer en abstraksjon av dynamikken. Med dette mener jeg at de dynamiske indikasjonene er fjernet fra sin originale betydning, som er å understreke spenninger og avspenninger i melodiske forløp. I stedet blir de her brukt som isolerte enheter på samme måte som i serielle komposisjoner, men uten noen form for konsekvent systematisk organisering.

I stykket finnes det én passasje hvor dynamikken samsvarer med de musikalske bevegelsene på en måte som ikke forekommer ellers i stykket:

T° riten. accel. ----- le plus rapide possible

pp ————— ff (fluctuations comprises dans le ff) ————— fff

Figur 5.15: takt 17

I denne takten følger dynamikken et bølgemønster som spenner mellom pianissimo og fortissimo. Hver topp er uthevet ved *marcato*-tegn som forsterker forskjellen mellom ytterpunktene.

6. Oppsummering

6.1 Konklusjon

I problemstillingen min stilte jeg spørsmålet om hvilke interpretatoriske utfordringer utøveren står overfor. Utfordringene i *Épisode I* er relatert til en forståelse av både den musikkhistoriske plasseringen til stykket og stykkets særegne måte å uttrykke det tidsmessige aspektet på.

Det teoretiske materialet for oppgaven har plassert Jolas som en moderne komponist som har konstruert sin egen personlige variant av et modernistisk klangspråk. Jeg har påpekt trekk i musikken hennes – både i fløytestykkene og i andre større verk – som viser innflytelser fra komponister som i stor grad er assosiert med serialismen, deriblant Webern, Messiaen og Boulez.

I analysen har jeg gjennomgått de mest karakteristiske trekkene ved stykket og gjort rede for hvordan jeg har arbeidet med dem under innstuderingsprosessen. Det som jeg har valgt å framheve som karakteristiske trekk, er også et resultat av min egen forståelse av stykket som et modernistisk verk. Jeg har undersøkt hvordan rytmikken er inndelt og hvordan tid er notert på forskjellige måter, i tillegg til hvordan jeg som utøver forholder meg til dette. Det hadde ikke vært like hensiktsmessig å drøfte slik elementer på denne måten i musikk som er eldre. I analysen har jeg også sett nærmere på spilleteknikker på fløyte som ikke har vært vanlige tidligere.

I tillegg til å analysere *Épisode I*, har jeg også kikket nærmere på Jolas' andre fløytestykker. Felles for alle tre stykkene er at tid uttrykkes på forskjellige måter. I *Épisode I* beveger tidsfølelsen seg gradvis inn og ut av faste rammer, mens i *Fusain* er den konsekvent inndelt i horisontale markeringer slik fig. 4.1 viser. I *Épisode II* bruker Jolas både vanlig notering og space notation, men de holdes tydeligere adskilt enn i *Épisode I*.

Arbeidet med analysen har vært en omfattende prosess og jeg har lært mye om å jobbe med abstrakt musikk av denne typen. Ved å gå nøye gjennom de karakteristiske trekkene, har jeg fått en mer omfattende forståelse av stykket og dets struktur.

6.2 Videre arbeid

I innledningen har jeg nevnt at jeg ikke har tatt i bruk teoriene til Cook og Auslander ettersom jeg ikke har funnet forholdet mellom et slikt nivå av musikkforskning og en analyse slik

jeg har gjort den hensiktsmessig for denne oppgaven. Dette skyldes i hovedsak omfanget av et slikt arbeid. En mulig vei videre for en større avhandling rundt dette, vil da være å utforske nøyaktig hvor stort handlingsrom i sin interpretasjon en utøver har når han opererer med en definisjon på forholdet mellom begrepene verk/intensjon/tolkning/fremføring som er i tråd med hva Cook og Auslander skisserer. I en slik sammenheng er det nødvendig å påpeke at det finnes langt mer litteratur som er skrevet rundt dette enn de artiklene av Cook og Auslander som jeg har nevnt og at det vil være hensiktsmessig å få en komplett oversikt over dette stoffet for å opparbeide seg en nyansert forståelse av forholdene mellom verk, intensjon, tolkning og fremføring.

En annen mulighet for videre arbeid er å utføre lignende analyser på de to andre stykkene til samme komponisten og kartlegge en eventuell utvikling. En slik type arbeid er allerede blitt gjort på Toru Takemitsu sine fløytestykker av Elisabeth Robinson i hennes doktoravhandling avlagt ved Ball State University i Indiana, USA. I denne avhandlingen identifiserer hun typiske trekk ved Takemitsu og undersøker hvordan disse er anvendt i fløytestykkene *Voice*, *Itinerant* og *Air*. En mulig innfallsvinkel til et slikt arbeid med musikken til Jolas kan være utviklingen av flere skikt i stykkene *Épisode I*, *Fusain* og *Épisode II: Ohne Worte*. Jeg har valgt å ikke gå nærmere på dette i min oppgave ettersom jeg har fokusert på kun ett stykke. Med begrepet *skikt* - på engelsk *layer*, kan også oversettes til *lag* - i musikken, refererer jeg til at summen av all den tekniske informasjonen i notematerialet kan innordnes i skikt. I *Épisode I* kan disse skiktene lettere kategoriseres etter hvilke musikalske parametre de representerer, men i de senere stykkene oppstår det tilsynelatende mer flytende overganger mellom parametrene, i tillegg til at det generelle antallet parametre synes å bli utvidet.

6.3 Vedlagte opptak

Sammen med det skriftlige arbeidet i denne oppgaven, har jeg lagt ved opptak av *Épisode I*, i tillegg til det ene av de to bestillingsverkene jeg fremførte på min eksamenskonsert – *Syntax* for uakkompagnert fløyte av Veronica Ski-Berg. Ettersom en stor del av den skriftlige oppgaven er relatert til interpretasjon, falt det meg naturlig å inkludere det sistnevnte verket. Jeg har hatt jevnlig kontakt med Veronica i løpet av innstuderingsprosessen, hvor jeg har diskutert flere interpretatoriske utfordringer med henne. Jeg har i tillegg fremført det for henne i forkant av opptaket, slik at jeg har forsikret meg om at min tolkning er mest mulig i samsvar med hennes intensjoner som komponist. Det hele har vært en særdeles lærerik prosess, hvor jeg har blitt

oppmerksom på hvordan flere tolkningsmessige nyanser likevel kan utgjøre gyldige forståelser av hva komponisten mener.

Det finnes også enkelte fellestrekk stykkene imellom. I oppgaven har jeg illustrert hvordan Jolas bruker forskjellige noteringsformer for å strukturere den horisontale fremdriften i stykket uten å ta i bruk en fast puls. I *Syntax* forekommer det flere passasjer uten puls hvor notene skal tolkes i forhold til den horisontale avstanden mellom dem og kan høres helt i starten av stykket. Her har det oppstått flere måter å frasere musikken på, noe som jeg og Veronica har diskutert sammen. I begge stykkene forekommer det også seksjoner som er påvirket av punktmusikk. Hos Jolas (fig 5.4 i oppgaven) kommer dette til uttrykk i et forløp hvor musikken har hverken puls eller fraseringer, men er i stedet en rekke punkter med forskjellige lengder, styrkegrader og artikulasjoner. I Veronicas stykke har musikken likevel en puls og fraseringer, men linjene er relativt oppstykkede, slik at tonene er tydelig separerte.

Som jeg har påpekt i oppgaven, har Jolas også vært påvirket av polyfoni. I *Épisode I* er det ikke noen polyfoniske partier, men de punktmusikalske stedene kan gi et inntrykk av flerstemmighet siden tempoet er såpass høyt. I *Syntax* er flere seksjoner notert tostemmig, slik jeg spiller både en over- og en understemme. Dette er mest tydelig i den siste delen av stykket, hvor understemmen er et ostinat som ligger i det nederste registeret, mens motstemmen forekommer som spisse staccato-toner i tredje register.

Opptakene ble gjort 26.11.2014 i Sandviken kirke i Bergen. Takk til kirkens kantor Jostein Aarvik for å stille kirkerommet til disposisjon.

Kronologisk verkleste

Verkene er sortert etter besetning og derunder komposisjonsår, ettersom komponisten ikke benytter seg av opusnumre. Listen er hentet fra komponistens egen nettside. Med hensyn til plass, har jeg kun beholdt listens grovere instrumentkategorisering.

Årstall	Tittel	Besetning
	Kammermusikk for ett instrument	
1964	Episode 1	Fløyte
1971	Fusain	Bassfløyte og pikkolo
1972	Chanson d'Approche	Klaver
1972	Autour	Cembalo
1973	B for Sonata	Klaver
1973	Scion	Cello
1974	Mon Ami (ariette variée à chanter / jouer pour pianiste femme ou enfant)	Klaver
1976	Musique de jour	Orgel
1976	Tranche	Harpe
1977	Episode second 'ohne worte'	Fløyte
1980	Trois Etudes Campanaires	Klaver
1980	Auprès	Cembalo
1981	Petite Suite Sérieuse pour Concert de Famille	Klaver
1981	Pièce pour St Germain	Klaver
1982	Calling E.C.	Klaver
1982	Episode troisième	Trompet
1983	Episode quatrième	Tenorsaksofon
1983	Une journée de GADAD	Klaver
1983	Episode cinquième	Cello
1984	Episode sixième	Bratsj
1984	Episode huitième	Kontrabss
1984	Tango Si	Klaver
1985	Episode septième 'night away'	El-gitar
1987	Signets - hommage à Ravel	Klaver
1990	Episode neuvième 'fortem magnum coloratum'	Bb-Klarinett
1992	Etudes aperçues	Vibrafon, kubjeller
1997	Pièce pour	Klaver
2001	Piècesjyppieces 1 et 2 (extraits de Concerto-Fantaisie)	Klaver

2001	Petite Fantaisie pour Léo	Fløyte
2007	Ô Bach!	Klaver
2007	Leçons du petit jour	Orgel
	Kammermusikk for to til fire instrumenter	
1956	Sonate à Trois	Fløyte, gambe, cembalo
1971	Remember	Engelsk horn, cello
1973	Quatuor III - 9 études	Strykekvartett
1979	Quatre Duos	Bratsj, klaver
1983	Trois Duos	Tuba, klaver
1983	Quatre Pièces en Marge	Cello, klaver
1988	Music for Joan	Vibrafon, klaver
1988	Trio 88	Fiolin, cello, klaver
1989	Petite Musique de Chevet	Bassklarinet, barytonsaksofon, klaver
1989	Quatuor IV 'Menus Propos'	Strykekvartett
1990	Trio "les heures"	Fiolin, bratsj, klaver
1990	EA petite suite variée	Trompet, vibrafon
1992	Musique pour Delphine	Fiolin, cello
1993	Quoth the Raven	Klarinet, klaver
1994	Quatuor V	Strykekvartett
1995	Music to Go	Bratsj, cello
2001	Come follow	Fagott, bratsj
2005	Lovemusic	Fløyte, bassklarinet
2007	Suite: Puer apud magistros exercentur	2 Altsaksofoner
2007	Ah! Haydn	Fiolin, cello, klaver
2008	Teletalks	2 klaverer
2011	Frauenliebe	Bratsj, klaver
	Kammermusikk for diverse større ensembler	
1962	Points d'Or	
1965	Figures pour 9 Instr	
1966	J.D.E.	
1967	D'un opéra de voyage	
1968	Points d'aube	
1969	États (basé sur la "Missa de Beata Virgine" de J. d. Prés)	
1970	Lassus Ricercare 'recomposition' de 15 extraits de R. d Lassus	
1973	Well Met	
1973	How Now	
1977	Onze lieder	
1998	Sonate à 8	
1982	D'un opéra de poupée en 7 Musiques	

1983	Préludes Fanfares Interludes Sonneries	
2003	Wanderlied	
2004	Well Met 04	
2004	L'ascension du Mont Ventoux (Motet IV + interludes)	
	Orkestermusikk	
1967	Quatre Plages	
1971	Musique d'hiver	
1973	Trois rencontres	
1977	Tales of a summer sea	
1978	Stances	
1980	Liring Ballade	
1992	Frauenleben 9 lieder	
1995	Sigrancia Ballade	
1996	Lumor 7 lieder spirituels	
1996	Quatre Psaumes de Schütz	
1997	Petite symphonie concertante	
2000	Lovaby / Air de concert tiré de l'Opéra Schliemann	
2001	Concerto-Fantaisie: 'O Night, Oh...'	
2006	B Day	
	Vokalmusikk	
1947	La nuit m'est courte	
1949	Plupart du temps I - 6 poèmes de P. Reverdy	
1950	Arbres	
1950	Et le reste à l'avenant	
1951	Chansons pour Paule	
1954	Orça	
1956	Savez-vous qui est mon ami	
1956	Enfantillages	
1959	5 Poèmes de Jacques Dupin	
1961	On entend au loin	
1961	O femmes	
1963	Mots	
1964	Quatuor II	
1965	Motet II - Poème de Jacques Dupin	
1970	Sonate à 12	
1970	Diurnes	
1975	Caprice à 1 voix	
1978	Caprice à 2 voix (anglais et français)	
1989	Plupart du temps II	

1993	Perriault le Déluné	
1998	Für Celia affettuoso	
1999	Motet III'Hunc igitur terrorem' d'après le 'De natura rerum' de Lucrèce-texte latin	
2000	Titivillus	
2000	Enfantillages- nouvelle version avec flûte	
2000	Autres enfantillages	
2001	Chantdormantchant 1 et 2	
2001	Concerto-Fantaisie:'O Night,Oh...'	
2002	Motet IV " <i>Ventosum Vocant</i> ", texte latin de Pétrarque	
2009	D'un journal d'amour	
2010	Femme en son jardin	
2010	Sur do : Hommage à Purcell	
	Operaer	
1975	Le Pavillon au bord de la Rivière	
1986	Le Cyclope - Texte d'Euripide, trad.franç. N.Loroux & F.Rey	
1993	Schliemann - Livret de B.Bayen et BJ	
	Arrangeringer; div. besetn.	
Utgitt	Guillaume Dufay: Flos Florum (motet)	Blåsekvintett
Utgitt	Johannes Brasart: O Flos Fragrans(motet)	Blåsekvintett
Utgitt	Josquin des Prés: Suite brève	Fløyte, harpe, bratsj, cello, gitar
Utgitt	Pierluigi Palestrina: Assumpta est Maria(motet)	Fløyte, klarinett, harpe, stryketrio
Utgitt	Orlandus Lassus: 3 Psaumes de Ulenberg	3 blåseinstr., + evt. strykere
Utgitt	Orlandus Lassus: 5 Fantaisies	2 blåseinstr., + evt. strykere
Utgitt	Heinrich Schütz: 8 Psaumes de Becker / No 68	Fløyte, klarinett, 2 fioliner, 2 bratsjer, cello
Utgitt	Heinrich Schütz: 8 Psaumes de Becker / No 47	Fløyte, klarinett, 2 fioliner, 2 bratsjer, cello
Utgitt	Heinrich Schütz: 8 Psaumes de Becker / No 84	Fløyte, fagott, klaver, strykekvartett
Utgitt	Heinrich Schütz: 8 Psaumes de Becker / No 92	Obo, klarinett, fagott, horn, strykekvartett eller orkester
Utgitt	Heinrich Schütz: 8 Psaumes de Becker / No 121	Fløyte, klaver, strykekvartett eller orkester
Utgitt	Heinrich Schütz: 8 Psaumes de Becker / No 20	Blåsekvintett, stryketrio, altsaxofon, harpe eller orkester
Utgitt	Heinrich Schütz: 8 Psaumes de Becker / No 97	Blåsekvintett og stryketrio
Utgitt	Heinrich Schütz: 8 Psaumes de Becker / No 117	Strykekvartett, kontrabass, blåsekvintett, harpe, klaver og orkester
Utgitt	J. S. Bach: 14 canons Goldberg	Fløyte, obo, klarinett, stryketrio og kontrabass
2001	J. S. Bach: Contrapunctus IV (Art de la Fugue)	Kammerorkester og vokalkvartett

Litteraturliste

Bøker:

- Adorján, A. & Meierott, L. (2009) *Lexikon der Flöte : Flöteninstrumente und ihre Baugeschichte : Spielpraxis, Komponisten und ihre Werke, Interpreten* Laaber: Laaber Verlag
- Beard, D. & Gloag, K. (2005) *Musicology: The Key Concepts*
- Bjerkestrand, N. E. (1998) *Om satsteknikken i Olivier Messiaens musikk* Oslo: Høyskoleforlaget
- Bjerkestrand, N. E. (1998) *Om satsteknikken i Claude Debussys musikk* Oslo: Høyskoleforlaget
- Brindle, R. S. (1987) *The New Music: The Avant-Garde since 1945 Second edition*
- Clayton, M.; Herbert, T. & Middleton, R. (red.) (2003) *The Cultural Study of Music*
- Fitch, N. R. (red.) (1990) *In Transition: a Paris anthology / with an introduction by Noel Riley Fitch* New York: Doubleday
- Halfyard, J. K. (red.) (2007) *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*
- LePage, J. W. (1980) *Women Composers, Conductors, and Musicians of the Twentieth Century: Selected Biographies* London: The Scarecrow Press
- Nesheim, E. (2004) *Musikkhistorie* Oslo: Norsk Musikkforlag
- Stein, L. (ed.) (1975) *Style and idea. Selected writings of Arnold Schoenberg.* Faber and Faber LTD London

Noter/CD-bilag:

- Artaud, P.-Y. (1995) Fusain (1971) *RECITAL. [CD-bilaget]* Paris: Disques Concord
- Mencarelli, P. L. (1975) *Metodo Per Flauto* Milan: Edizioni Suvini Zerboni
- Jolas, B. (1964/88) *Épisode I pour Flûte seule [Noter]* Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc
- Jolas, B. (1977) *Épisode Second: Ohne Worte pour flûte seule [Noter]*
- Jolas, B. (1971) *Fusain pour un flutiste [Noter]*
- Messiaen, O. (1952) *Le Merle Noir pour Flûte et Piano [Noter]* Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc
- Berio, L. (1958) *Sequenza I per Flauto Solo [Noter]* Milan: Edizioni Suvini Zerboni

Artikler:

- Auslander, Ph. (2006). Musical Personae *The Drama Review*, 50 (1), 100-119
- Cook, N. (2001) Between Process and Product: Music and/as Performance *Music Theory Online*, 7 (2) 1-27
- Griffiths, P. (2011) Messiaen, Olivier *Grove Music Online* Hentet fra:
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/18497>
- Farr, K. M. (1975) Autour pour clavecin by Betsy Jolas *Notes*, 32 (3), 398-399

- Henahan, D. (1976, 30.08) Betsy Jolas Winning Recognition in U.S. *The New York Times*
- Ripin, E. M. et. al. (2014) Harpsichord *Grove Music Online* Hentet fra <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/12420>
- Rye, M. (1988) Music in London *The Musical Times*, 129 (1741), 141-148
- Surrans, A. (1995) Treasure Hunt *Opera News*, 59 (16), 44
- Swift, R. (1971) Mots, 7 Pièces pour voix solistes et 8 Instruments by Betsy Jolas *Notes*, 28 (1), 113-115
- Thoresen, L. (2006) The Aural Sonology Project Hentet fra http://www.lassethoresen.com/research_sonology.htm
- ThurLOW, J. (2014) Jolas, Betsy *Grove Music Online* Hentet fra: <http://www.oxfordmusiconline:80/subscriber/article/grove/music/14432>
- Tsang, L. (2002). The Atonal Music of Anton Webern by Allen Forte *Music Analysis*, 21 (3), 417-427

Nettsider:

http://www.betsyjolas.com/niv_2.php3?ch=2&nav=0