

ANDERS TORGUNRUD RØSHOL

«En verden bortenfor øynene»

Om å sette musikk til dikt av Rolf Jacobsen

Rolf Jacobsen må ha hatt et nært forhold til musikk. I alle fall tør jeg påstå at han gjennom diktningen sin viser en spesiell varhet og finstemthet overfor nyansene i de lydene og klangene som omgir oss. Mange av diktene hans refererer også eksplisitt til musikalske opplevelser.¹ I «Blind sang» fra *Brev til lyset* (1960) møter vi en pianist som gjør seg klar til å spille. Tonene som bringes frem, beskrives ikke som lyd, men som «ord / som ikke er av mennesket» (Jacobsen 1999: 186). Nå handler dette diktet kanskje mer om stillhet enn musikk, men jeg leser det som om både poesien og musikken forsøker å si noe om det usagte, og for å komme dit må vi gå veien om stillheten – eller for en dikter, tausheten. Slik knyttes musikken og poesien sammen hos Rolf Jacobsen.

I verket «*En verden bortenfor øynene*» har jeg komponert musikk til seks dikt av Rolf Jacobsen. Ideen til prosjektet ble til i samarbeid med baryton Bernt Ola Volungholen og gitarist Ole Martin Huser-Olsen, som også var solister da verket ble urfremført i mars 2023.² Musikken er skrevet for baryton, gitar og et ensemble bestående av obo/engelsk horn, trompet, horn, trombone, harpe, slagverk og strykere.

Etter hvert som jeg gjorde meg kjent med forfatterskapet, pekte det seg ut flere temaer og motiver i Jacobsens diktning som interesserte

-
1. For eksempel «Blind sang», «Haydn», «Harpen i jorden» (Jacobsen 1999: 185–187, 188, 142).
 2. Verket «*En verden bortenfor øynene*» ble urfremført 12. mars 2023 under Nordisk poesifestival – Rolf Jacobsen-dagene av Bernt Ola Volungholen (baryton), Ole Martin Huser-Olsen (gitar) og Oslo Sinfonietta under ledelse av dirigent Christian Eggen.

meg: universet og stjernene, tid og uendelighet, nøyaktighet, drømmer, lys og skygge, parallellitet, motsetninger, symmetri og speilbilder. Ved hjelp av dette løst sammenbundne idéuniverset fant jeg frem til rundt 40 dikt jeg ville arbeide videre med. Listen ble gradvis kortet ned etter som jeg ble bedre kjent med diktene og det ble klarere for meg hva slags musikalske ideer jeg ønsket å forfølge. Til slutt endte jeg opp med disse seks diktene:

Månen og apalen (*Sommeren i gresset*, 1956)

Sand (*Pusteøvelse*, 1975)

Spill med skygger (San Sepulcro) (*Pass for dørene – dørene lukkes*, 1972)

Mest – – – (*Headlines*, 1969)

Den omvendte sommeren (*Hemmelig liv*, 1954)

Tid nok (*Pusteøvelse*, 1975)

I denne artikkelen vil jeg gå nærmere inn på arbeidet med diktene «Sand» og «Den omvendte sommeren» og verksatsene med samme navn. Ved å fortelle om min lesning av diktene og hvordan denne har kommet til uttrykk i musikken, håper jeg også å kunne si noe ikke bare om den gjensidige påvirkningen mellom tekst og musikk, men også vise hvordan denne slår tilbake på lesningen. For å komponere er også å lese diktet på nytt. Og denne formen for lesning er særegen for komponisten fordi den skjer i samspill med komposisjonsprosessen.

Sand

I diktet «Sand» fra samlingen *Pusteøvelse* (1975) blir det enkelte sandkorn nærmest et symbolsk prisme som viser oss hele universet. Sandkornene her på jorden står i et ukjent, men nøyaktig forhold til stjernene og galaksene, og gradvis vil alt vi kjenner, bli til sand når tiden har fått virke lenge nok.

SAND

Det finnes et nøyaktig tall for alle sandkorn på jorden
såvelsom for stjerneverdnene over våre hoder,
(Det skal være like mange) hvis vi bare hadde kjent det,
men av større betydning er det å vite at sandkornene
blir stadig flere og ørknene større. Et stenk
av fiolett har blandet seg i solnedgangen rosa.

Sand er hvit som melk og myk
som et strøk av fioliner.
Sand kysser foten din
og risler over håndflatene som rent vann.
Ved Bir el Daharrem er berg og daler gjort av bronse.
Ved Theben og Asmara ligger døde byer under sanden.

Sand er knuste fjell og asken etter alt som har vært.
Sandfluktene går over hete land som striper av ild.
Sand dekker klodene. Månestrålene er gjenskinn i sand.
Sand er det siste på jorden.
Sovende tid.
(Jacobsen 1999: 288)

Diktets nesten altomfattende perspektiv uttrykkes i flere dimensjoner. På det fysiske plan er det strukket en akse mellom det mikroskopiske sandkornet og den kosmiske stjerneverdenen. Parallelt opererer diktet på en tidsskala som strekker seg fra eldre historiske byer langs Nilen, via øyeblikket her og nå og, i alle fall i et menneskelig perspektiv, inn i evigheten.

I første strofe er språket fortellende, nesten bekjennende med sine referanser til numerologien og dens mystiske tro på tallenes sammenheng. Det prosaiske brytes mot slutten av strofen opp med et mer poetisk ladet språk der bildet av voksende ørkener og denne rosa-lilla solnedgangen skaper et urovekkende element.

I diktets andre strofe kommer menneskene tydeligere inn i bildet. Sand får her helt andre attributter enn det som råder ellers i diktet, ved

at den knyttes til ting som betyr noe for oss: vann, musikk og kjærlighet. På samme måte som tidligere i diktet, endres stemningen mot slutten av strofen, og igjen er det sandkornenes mer ødeleggende krefter som trer frem.

Den siste strofen er egentlig bare en bekreftelse på det bildet som jeg tror så langt har ligget latent i leserens bevissthet. Gjennom repetisjonene av ordet sand i stadig nye konstallasjoner, men som i bunn og grunn utdyper det samme, sementeres det som fremstår for meg som diktets «konklusjon» – at sand er det siste på jorden. Og hvis vi følger denne konklusjonen til ytterste konsekvens, handler da kanskje ikke diktet mest av alt om tid? Sand som potensiell tid, sand som tid her og nå, og ikke minst sand som mål på tiden som har vært.

I mine første skisser til «Sand» var jeg i hovedsak opptatt av forskjellen i stemning og kontrasten i bruken av «sand» i diktets første og andre strofe. Jeg fikk tidlig ideen om et musikalsk ørkenlandskap, noe som ledet meg inn i utviklingen av et musikalsk materiale preget av utforskning av ulike valører av tørrhet og kornethet i klang. De «stille» solistene gitar og harpe er sentrale i denne første delen. Gjennom ulike anslag, dempinge og spilleteknikker spiller de ut både korte og lange toner som resten av ensemblet veves inn i. Vi konsentrerer oss om gitaren og harpen, og ser på hvordan disse ideene formes musikalsk i partituret.³ Jeg viser til første side av satsen «Sand» i partituret (merknad 1, s. 9).⁴

Det første anslaget i begge instrumentene består av et slag mot strengene. På gitaren slås den dypeste strengen i gang kun med venstre hånd. Dette skaper en tørr og dempet tone. På harpen slås flere strenger i sving med håndflaten, noe som skaper en diffus og lite presis klang. Denne effekten forsterkes ved at tonene ligger tett i mørkt register. I neste takt spiller gitaren tilsynelatende to toner, en flageolett⁵ og en van-

3. I et partitur er alle instrumentene og stemmene oppstilt under hverandre. Musikken leses fra venstre til høyre. Musikken er videre inndelt i takter, som organiserer pulsen i ulike tidsenheter eller mønstre. Taktene er atskilt med loddrette streker og er nummerert, som oftest bare den første takten på hver side.

4. Heretter kun angitt som tall i parentes.

5. En flageolett er en fløyte liknende tone som fremkommer på strengeinstrumenter når fingeren berører visse punkter ganske lett og strengen ikke svinger i hele sin lengde.

lig tone med staccato. Det klanglige resultatet er at begge toner klinger i samme tonehøyde – en utholdt og myk, og en kort og skarp. I den følgende takten er tonen lagt i svært høyt register, noe som allerede gir en tørr klang naturlig på instrumentet. Tonen blir umiddelbart avbrutt av en *golpe*, et slag med fingeren mot gitarkroppen. På samme måte kan vi følge harpen på neste side (2, s. 10): først en kort tone, så en utholdt, begge i høyt register. I motsetning til gitaren låter harpen klart og distinkt her oppe. Den andre tonen i takt 7 og siste tone i takten etter har spesifikke instruksjoner om hvordan de skal utføres, i begge tilfeller skaper det en klanglig variasjon sammenliknet med en mer vanlig tone⁶ (3).

Det klanglige helhetsbildet preges i aller høyeste grad også av de andre instrumentene. Perkusjonisten har for eksempel en svært viktig rolle fordi instrumentene som det spilles på, går direkte inn i utforskningen av tørrhet og kornethet. Ikke bare gjelder dette den faktiske klangen, den henger også konkret sammen med den fysiske konstruksjonen av instrumentene med skarptrommens seide⁷, og kulene som finnes i maracasen og utenpå cabasaen⁸. Strykerne har også et variert repertoar av ulike klanglige varianter å spille på. I tillegg til toner strøket med buen kan de plukke med fingeren på strengene, såkalt pizzicato, både ordinært (fiolin, 4a, s. 9), som flageolett-tone (cello, 4b, s. 10) og med fingernegl (fiolin 4c). I takt 6 lar bratsjisten buen sprette langs strengen, både på en spesifikk tonehøyde, men også med dempede strenger som skaper en ren perkussiv effekt (5, s. 10).

Hva så med vokalen? Hvordan påvirker disse musikalske ideene utformingen av selve teksten? I Jacobsens dikt leser jeg litt forenklet to typer modus i språket. Den ene er fortellende, prosaisk og litt sakspreget, mens den andre mer lyrisk og drømmende. I første strofe er det den

6. Xylo. er forkortelse for «xylophonics sounds» som nettopp minner om xylofonens, tørre og treaktige klang. «P.d.l.b» er forkortelsen for en fransk instruksjon som betyr noe i retning av «spill nærme klangbrettet», dvs. at tonene plukkes helt nede på strengen. Dette skaper en tørrere og mer nasal klang, og likner litt på det japanske strengeinstrumentet koto.

7. Seide er en rekke metallspiraler som slår mot underskinnet av trommen.

8. Senere i satsen utvides også denne klanglige verdenen i perkusjonsstemmen med utallige små bjeller som sammen skaper et teppe av klang for å illudere den rennende sanden i diktets andre strofe.

2. Sand

1

Deserto $\text{♩} = 66$ A Liberamente $\text{♩} = c. 72$

Baritone

Det... fin - nes et... (t) moy - ak - tig...

Guitar

L.H. tap sfz

mf

golpe f

Oboe

p

Horn in F

fp

pp

Trumpet in C

harmon mute (stem out)

fp

pp

Trombone

straight mute

pp

fp

Percussion

Snare drum (snares on) (mute (brush))

gettato

Maracas

(wire brush) fp

pp

mf

Harp

(hit with palm)

p

mf

Violin

II III

4a pizz. f

Viola

I poco s.p.

p

pizz. mf

Violoncello

ord. \rightarrow s.p.

sul tasto

p

pp

Double Bass

pizz. (Behind bridge) sfz

arco poco s.p.

ppp

Deserto $\text{♩} = 66$

6

Bar. tall _____ for a(l) - le sand - korn på _____ jor - den _____

Grtr. p p R.H.: with slide

Ob. p pp

Hn in F

Tpt in C

Tbn.

Perc. Crotales p Cabasa mp

2

3

Hp. p p mp p mp p.d.l.t.

Vln. 4c pizz. mp

Vla. 5 gett. mp III gett. p (damp strings)

Vc. 4b pizz. mp secco

D. B. pizz. p

E Lento $\text{♩} = 40-50$ **7**

36 *p dolce*

Bar. Sand_ er hvit_ som melk og myk_ som_ et strøk av fi - o - lin - er.

Gtr.

Ob.

Tutti brass
Release hand finger by finger to create a smooth vowel transition from closed to open. Each transition should happen toward the end of the arrow.

Hn in F *pp*

Tpt in C harmon mute (stem in) *pp*

Tbn. harmon mute (stem in) *pp*

Perc. Crotales with bow *pp* *pp*

Hp *pp* *pp*

Vln. senza sord. arco *pp* *dr*

Vla. senza sord. arco *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

Vc. senza sord. arco *pp* *pp* (sub) *pp* (sub) *pp* (sub)

D. B. non vib. *pp* *pp* *pp* *pp*

fortellende modusen som er dominerende. Vokalstemmen er utformet med tanke på dette, og det fokuseres på å få frem teksten ved bruk av resitasjon, få toner og hyppige tonegjentakelser. Samtidig smitter noe av spillet i ensemblet over på vokalen, som for eksempel i takt 6 og 7 på side 10 (6), der ordene brytes opp i enkeltstavelser og synges staccato: «for a(l)-le sand-korn på jord-en».

I andre strofe får vi som tidligere nevnt, en helt annen fortelling. Språket er mer poetisk, og sett i lys av den forrige strofen, nesten litt hallusinerende, i alle fall drømmende. Jeg har knyttet musikken i denne seksjonen opp mot ideen om luftspeilinger, som en utvidelse av den musikalske metaforen om ørkenlandskapet. Det er viktig å påpeke at min intensjon ikke er at musikken skal illudere et faktisk ørkenlandskap eller en luftspeiling. Dette må forstås som metaforiske stikkord som et ledd i arbeidet med å skape musikalske situasjoner med gitte spilleregler og klanglig særpreg. Det er altså ikke meningen at en lytter skal se for seg en ørken eller luftspeiling når hen lytter til musikken. Jeg nevner dette for å vise noe som hører til min arbeidsprosess, og som et konkret eksempel på et språk som har oppstått i dialog mellom diktet og musikken.

På side 18 i partituret, merknad 7, ser vi at seksjonen innledes av at perkusjonisten spiller med cellobue på en liten metalldisk kalt *crotales*⁹. Denne lyse, glassaktige klangen åpner opp en ny klangverden som i motsetning til det tidligere punkt-aktige og tørre klangbildet består av tette, langstrakte klangflater med forsiktige flimmer skapt av triller i strykerne og filtrering av lukket og åpen klang hos messinginstrumentene.¹⁰ Vokalstemmen skiller seg ut fra første strofe ved å være strukket i lengre fraser med en mer lyrisk utforming. Til sammen er dette med på å underbygge kontrasten i betydningen som sand tillegges i første og andre strofe. I ensemblet skjer dette gjennom en kontrasterende og mykere klangverden, i sangstemmen, ved nettopp å gjøre vokalstemmen om mulig enda mer «menneskelig» ved å gå fra å være fortellende til å bli syngende.

9. *Crotales* noteres to oktaver dypere enn den klinger.

10. Denne filtreringen skjer ved bruk av gradvis åpning og lukking av hånden foran en *sordin*, som er et kjegle- eller pæreformet tre- eller metallstykke som føres inn i sjallstykket på instrumentet.

Den omvendte sommeren

Når jeg leser dikt, oppstår ofte ideer om en eller annen form for musikalisk klang. Imidlertid er det sjelden det fremstår så distinkt som i tilfellet «Den omvendte sommeren» fra *Hemmelig liv* (1954). Jeg hadde fra starten av et helt klart bilde av at musikken til denne teksten skulle domineres av en lys trompetklang og rørklokker. Mye av arbeidet med akkurat dette diktet har derfor bestått i å finne ut mer om denne klangen, og forme den til en liten verden rundt ordene.

DEN OMVENDTE SOMMEREN

Det brenner også en annen sommer på jorden
den omvendte, som vokser nedover i mørket
som speilbildet i de stille sjøene.

Den har hengende trær og hvitt gress,
alt vridd som av hemmelige vinder.

Vet jeg hvor virkeligheten er? Er jeg
rot eller er jeg krone. Er det ikke stjerner
også der, av svakt lysende sten?
(Jacobsen 1999: 148)

«Den omvendte sommeren» gir oss et ganske uvanlig sommerbilde. Det er ikke sommeren slik vi kjenner den, som beskrives her, men en omvendt sommer. Det er som i en negativ av et fotografi, der alt er til stede gjennom det komplementære. Trærne henger tilsynelatende opp ned, gresset er hvitt og vannet speiler ingen sommerhimmel, med derimot et mørkt dyp. I siste strofe dukker et «jeg» opp. Et «jeg» som virker rettingsforvirret og som stiller seg undrende til den virkeligheten som hen er omgitt av.

Sammenliknet med «Sand» er språket i «Den omvendte sommeren» mer drømmende og mystisk. De språklige bildene har ofte flere lag og oppleves ikke like umiddelbare som i «Sand». Og mens «Sand» på mange måter kan leses som en slags fortelling, opplever jeg «Den om-

vendte sommeren» mer som en enkeltstående scene der stemningen i diktet gradvis intensiveres.

Etter første gangs lesing av diktet ble jeg sittende igjen med følelsen av at det fantes et slags fravær i diktet. Når jeg tenker på fravær, tenker jeg ikke bare på fravær av den faktiske sommeren i selve diktet, men også på fraværet av selve sommeren som idé. Bildene som fremkalles i diktet, kolliderer med ideen om sommer slik jeg vil tro de fleste av oss forestiller oss den. Denne usynlige kontrasten virker som en underliggende friksjon gjennom diktet og nærer en grunnstemning om at noe ikke er helt som det skal. I tillegg til dette fraværet opplever jeg også en kontinuerlig bevegelse i diktet, en sakte draging nedover mot speilbildet i denne stille sjøen. Er det i speilbildet vi finner den omvendte sommeren? En alternativ virkelighet som både gjør oss engstelige, men som også fascinerer oss. Eller viser speilbildet en verden som ikke kan sees, men som finnes i oss alle? Et negativ-bilde av oss selv, som har sine lysende edelstener som vi ikke kan unngå å føle en draging mot?

Ideen om fravær har jeg forfulgt ganske eksplisitt ved å utelate gitaren, den har en sentral rolle i alle de andre satsene i verket. Selv om det kan virke symbolsk, så er det et godt eksempel på et valg som gir konsekvenser for musikken, og som kanskje ikke ville vært naturlig å gjøre, eller ville gitt mening, uten at man var i dialog med en tekst. Fraværet finnes også integrert i selve det musikalske uttrykket – strykerne spiller lange toner, som regel uten vibrato og uten særlig variasjon i dynamikken. Piccolotrompeten og oboen insisterer på denne samme lyse klangen, og selv om den ikke er direkte uttrykksløs, er den relativt monoton og repeterende.

Flere av disse elementene er til stede i musikkutdraget på side 58 i partituret. Piccolotrompeten får her støtte fra oboen sammen med harpe og slagverk (8a–b). Ut av denne klangen kommer et slør i form av en lys og kald strykerklang. De spiller uten vibrato (non vibrato), og cello og kontrabass spiller i tillegg flageoletter (9). Den fallende bevegelsen er representert i flere instrumenter, tydeligst i vokalfraasene som alltid beveger seg nedover. Men vi ser den også i strykerne – fra å ligge på samme lyse tone som piccolotrompet og obo, helt i satsens begynnelse, bygger strykerne opp klangene sine ved gradvis å utvide registeret nedover. I nest siste takt på siden (10) ser vi øyeblikket der kontrabassen

12

mp *poco accelerando* *p*

Bar. som vok - ser ned - o - ver i mør - ket som spel - bil - det i ___ de stil - le sø - e - ne.

→ Ob. *f* *p* *p* *mf*

8a

Hr in F *p* *f p*

→ Picc. Tpt in Bb *mf-p* *ppp* *pp* *mf*

Tbn.

→ Perc. Tubular bell *f* L.v. Crotales *p* L.v. Croc. *p* L.v. Tubular bell *f*

8b

→ Hp *f* *f*

9

Vln. *p* n.v. vibrato

Vla. *p* n.v. vibrato

Vc. *p* n.v.

10

D. B. *p* *fp*

(sounds as written)

13

23

Bar. *p*
Vet jeg hvor virk(e) - lig - het - en er? ____ Er jeg rot - el - ler er jeg kro - ne...

Ob. *p*

Hn in F

Picc. Tpt in B♭

Tbn.

11

Perc. Tubular bell
Small church bell *f* Crot. *p* T. bell
S. church bell *f* Crot.

12

Hp *f* *p*

Vln *pp*

Vla *pp*

Vc. *pp*

D. B. *pp*

Detailed description of the musical score: The score is for a symphonic work. The vocal line (Baritone) is the primary focus, with lyrics in Danish. The instrumentation includes woodwinds (Oboe), brass (Horn in F, Piccolo Trumpet in B-flat, Trombone), percussion (Tubular bell, Small church bell, Crotales, Tenor bell, Small church bell), harp, strings (Violin, Viola, Violoncello, Double Bass), and a Double Bass. The score is divided into measures, with measure numbers 11 and 12 highlighted in circles. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The vocal line has a melodic line with some rests and a dotted line indicating a continuation of the melody.

31

Bar. *pp* *svakt* *pp* *lys*

Ob.

Hn in F

Picc. Tpt in Bb *pp dolce*

Tbn.

Perc. S. church bell *mf* *dim. poco a poco*

Hp

Vln *flautando* *pp* *poco* *pp* *poco* *pp* *poco*

Vla *pp* *poco* *pp* *poco*

Vc. *flautando* *pp* *poco* *pp* *poco*

D. B. *pp* *poco*

kommer inn i lydbildet, men foreløpig ligger ikke tonen i bassregisteret.

Mens bevegelsene i vokalen og strykerne kan knyttes til det melodiske og harmoniske, følger slagverket en parallell utvikling i forandring av klangfarge fra den lyse og tynne klangen i et triangel til en mørkere og mer fyldig klang fra en liten kirkeklokke¹¹. Utviklingen skjer gjennom overlapping mellom instrumentpar som det oftes spilles på samtidig:

triangel og crotales → crotales og rørklokker → rørklokker og kirkeklokke → kirkeklokke

Ser vi på side 61, har vi kommet til nest siste stadium i denne utviklingen. Crotales er her med på å tydeliggjøre ansatsene i de andre instrumentene, blant annet strykernes kalde flageolett-teppe (11). Musikken har vokst ytterligere nedover i registeret med dype toner i kontrabass og harpe (12). For første gang kan vi kjenne en tilstedeværelse av et bassjikt i musikken. Denne musikalske situasjonen legger grunnlaget for det som skjer i diktets tredje strofe, at jeget trer tydeligere frem. I dette øyeblikket skjer det et brudd i vokalstemmen ved at frasene går oppover i stedet for nedover, kanskje er det et forsøk på å motvirke den stadige dragingen nedover (13). Er fascinasjonen for denne omvendte verdenen gått over i en uro?

På den siste partitursiden (s. 63) har den klangverdenen som gradvis har bygget seg opp gjennom satsen, gått i oppløsning. Vi har slik jeg tolker det, brutt vannflaten og dragingen nedover har stanset opp. Vokalen svever i en flytende verden omgitt av blekt lysende toner som beveger seg fra instrument til instrument mens kirkeklokken toner ut med den samme lyse tonen som åpnet opp denne underlige verdenen.

Å gjenskape diktets betingelser av muligheter

Hvordan skal en komponist forholde seg til tekst som brukes i et musikkverk? Er komponistens oppgave først og fremst å «vise frem» teks-

11. Ideelt sett ønsket jeg å bruke en liten kirkeklokke, men det finnes andre muligheter for å frembringe den samme klangen. Under urfremførelsen ble det brukt såkalte «bell plates», som er metallplater med en gitt tonehøyde.

ten, eller er det å gi en personlig tolkning av den? Står man helt fritt til å tolke tekstene slik man selv ønsker, når de inngår i et nytt verk? Disse spørsmålene er det vanskelig å gi noen entydige svar på. Det man derimot kan si noe om, er hvordan komponisten inntar en posisjon i forhold til teksten. Man kan skrive musikken ut ifra et førstepersons perspektiv, som den «lyriske stemmen» i diktet, eller man kan innta en mer allmektig rolle og se ting ovenfra. Man kan gå inn i det abstrakte ved å dekonstruere eller analysere, eller man kan jobbe mer konkret ved å dramatisere eller mime og herme det som skjer i teksten, i musikken.¹² Disse posisjonene er til dels bestemt på forhånd, fordi man har planer og ideer om hvordan man vil skrive musikken, men de er også i stadig bevegelse underveis i skrivingen. Dette kompliseres ytterligere ved at komponisten ofte inntar ulike posisjoner samtidig, og at dette kan foregå parallelt på ulike plan i musikken. Som komponist må man ha et bevisst forhold til disse perspektivene og reflektere over hvordan de påvirker relasjonen mellom tekst og musikk.

Det jeg prøver å komme frem til, er at viktigere enn komponistens tolkning av teksten er hvordan komponisten klarer å forløse det potensialet som ligger i samspillet mellom musikk og tekst, det den amerikanske musikkviteren Lawrence Kramer kaller *å gjenskape diktets betingelser av muligheter* (Kramer 2014: 125). En slik holdning åpner etter min mening opp for både den objektive og subjektive tolkningen, men krever av oss at vi tør å gå dypere inn i forholdet mellom musikk og tekst, og ikke bare higer etter å uttrykke oss selv, men finne noe allment i vår egen tolkning som vi kan løfte frem.

I diktet «Sand» kan vi se hvordan ordet sand tillegges mange ulike betydninger og ideer ved at ordet brukes i stadig nye bilder og kontekster. På samme måte gir sand-metaforen liv til et vidt spekter av musikalske ideer, strukturer og prosesser som gradvis bygges opp og utforskes i musikken.

Arbeidet med «Den omvendte sommeren» ga helt andre utslag. Her hadde jeg, i motsetning til arbeidet med «Sand», tidlig i prosessen et klart bilde av klangverdenen jeg ønsket å jobbe med, men så utviklet musikken seg til noe mer dramatisk enn jeg først hadde forestilt meg.

12. Her kan man snakke om såkalt *madrigalisme*, eller ordmaleri, der musikken konkret hermer noe i teksten.

Dette slo igjen tilbake på min lesning av diktet på en måte som ikke bare overrasket meg, men som også sørget for en musikalsk avslutning som jeg aldri kunne ha sett for meg uten denne nye innsikten.

Jeg kom med et utsagn i innledningen – at det å komponere er å lese teksten på nytt. Og at denne lesningen er noe særegent for komponisten. Men er den særegen for komponisten alene? Mitt håp er at den ikke er det, og at prosessene som jeg har strevet med, kan berike opplevelsen av diktet så vel som musikken for en nysgjerrig lytter. Aller mest handler det kanskje om å være åpen for det potensialet som ligger i den gjensidige påvirkningen mellom tekst og musikk, enten vi er lyttere eller komponister.

Litteratur

Jacobsen, R. (1999). *Samlede dikt*, 5. utg. Red. H. Lillebo. Oslo: Gyldendal.

Kramer, L. (2014). «Modern Madrigalisms: Elliott Carter and the Aesthetics of Art Song». *Chicago Review*, 58:3/4, s. 124–133.