

geiger

#18

Frodegruppen40

Marissa Nadler

Kellermensch

Wildbirds and Peacedrums

Exuma

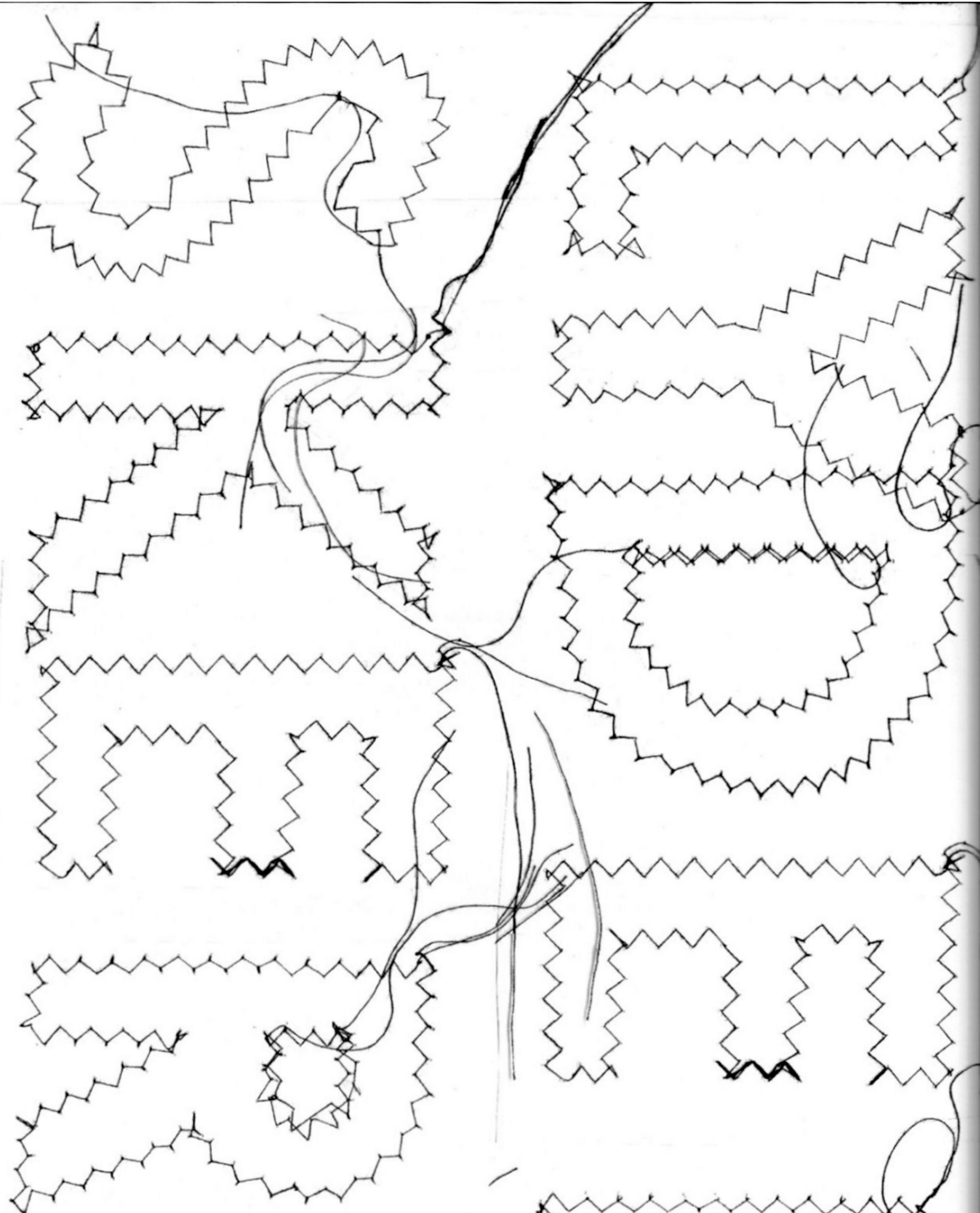
Torben Ulrich & Søren Kjærgaard

Skammens Vogn

Darling Don't Dance

New Age





— *et interview med
Torben Ulrich og
Søren Kjærgaard*

Da musikeren, poeten og tennisspilleren Torben Ulrich i Seattle mødte jazz-pianisten og komponisten Søren Kjærgaard, udviklede det sig til en dybdgående udforskning af feltet mellem lyd og ord, stilhed og puls, rum og nærvær. Deres fælles bestræbelser kulminerede i foråret 2009 med albummet *Suddenly, Sound: 21 songlines for piano, drainpipe, etc.* og adskillige efterfølgende live-optrædender i Danmark, hvor Geiger mødte dem.

En ældre herre sidder kraftigt tilbagelænet på en barstol på scenen. Umiddelbart kunne man frygte, at han er ved at glide ned af stolen pga. den nærmest liggende positur. Men det sker ikke. Tilbagelænetheden virker snarere adræt. Mellem hænderne holder han et langt nedløbsrør af grå plastik. Han messer noget ned i røret, som bliver opfanget af en mikrofon, der er tapet fast i den anden ende. Det er knapt hørbart, hvad han siger, hvis han da overhovedet siger noget forståeligt. Ved siden af ham sidder en tydeligt yngre herre bag et stort koncertflygel og spiller svagt – ikke en kendt melodi, men losrevne toner, som flyder sammen med den ældre kollegas messen i røret, der nu også rober ord som „silence“, „sound“ og „pulse“. Stemningen er intens, og publikum lytter opmærksomt, fokuseret.

Stedet er Musikcaféen i Århus, en onsdag aften, men det kunne lige så godt have været en beskrivelse af en af de mange andre koncerter, som man i marts 2009 kunne opleve, da en helt særlig duo optrådte rundt omkring i det danske musiklandskab. Duoen udgøres af de to nævnte herrer, den ældre og den yngre, der mere præcist er kendt som kunstneren, tennisspilleren, digteren m.m. Torben Ulrich og pianisten, komponisten, jazzmusikeren osv. Søren Kjærgaard. Et par år tidligere havde de to etableret et samarbejde, der i 2007 resulterede i indspilningen af albummet *Suddenly, Sound: 21 songlines for piano, drainpipe, etc.*, hvis udgivelse gav anledning til den konkrete turné.

RUM FOR LYD

Geiger møder Kjærgaard og Ulrich på toppen af hotel Det Hvide Hus i Aalborg midt i det ellers stramme program. Hotelllets solbeskinnede, næsten mennesketomme lounge på 15. etage står denne dag som en kontrast til de fyldte koncertlokaler, duoen ellers har spillet i på den månedlange tour – fra Literaturhaus i København til Kulturcenter Tuskjær i Fjaltring, Vestjylland. Den nærtomme *setting* for interviewet skal dog vise sig at harmonere ganske godt med flere af de emner, der dukker op i samtalen med de to kunstnere. For ligesom stilheden og fraværet omkring os, dér på 15. etage, virker helt manifest, kun invaderet af enkelte, pludselige lyde fra personale og et par enlige gæster, så har Ulrichs og Kjærgaards arbejde med musik og ord tilsvarende været koncentreret bl.a. om relationerne mellem stilhed, lyd og lytning. Som Ulrich forklarer:

– Fordi vi er så hildede i et binært spillerum, dvs. i en forståelse af lyden som værende „noget“ og af stilheden som værende „ikke noget“, så har jeg i lang tid været interesseret i, hvad dette „ikke noget“ er – hvad vil det f.eks. sige at lytte til stilheden? Sådan at det at lytte til ikke-noget også bliver en del af at lytte til noget, hvor de to sider indgår i hinanden. På samme måde som liv opstår i samspillet af elementer, opstår også lyden i et samspil. Og samtidig forsvinder lyd altid tilbage, ind i et rum, den oprindeligt kom fra. Desuden er der lyde, som vi med det menneskelige øre ikke kan høre, hvilket ikke betyder, at lyden ikke er der. Så det, vi umiddelbart forstår som stilhed, er reelt fyldt med lyd, der undgår os på en eller anden måde, fordi vi ikke har en færdighed, som rækker så langt i det felt.

Ulrich uddyber i løbet af samtalen overvejelser som disse. Overvejelser, der måske umiddelbart kan fremstå abstrakte og komplekse, men som ikke desto mindre giver god mening, når man hører både hans og Kjærgaards udfoldede tanker. Bl.a. om, hvad der gør musikken og poesien interessant, hvis den opleves først og fremmest som lyd og klang snarere end ud fra forestillinger om virtuositet og bemeistring. På mange måder handler deres aktuelle projekt netop om at lytte på nye måder, at lytte

spontan og åbent, frem for ensidigt og forudindtaget, hvad Kjærgaard her forklarer:

– Man kan sige, at det, vi interesserer os for, først og fremmest er selve lyden af det, vi spiller, snarere end at fokusere præcist på, *hvad* det er og hvilken specifik retning, det skal gå i. Det er mere en optagethed af lyden af tonen, der bliver slået an, en interesse for hvordan overtonerne svinger, hvordan de samles efter tre nanosekunder og finder sammen i en særlig sitren, en interesse for den stilhed, der følger efter osv. Og selvom vi også konkret kan finde på at citere fra andres kompositioner eller sange til vores koncerter, så er det ikke centralt, om vi spiller „Glade Jul“ eller „Dejlig er jorden“, eller hvad det nu kan være – ok, det var måske et dårligt eksempel.

TU: Nej, det var da et godt eksempel – for det har vi også gjort!

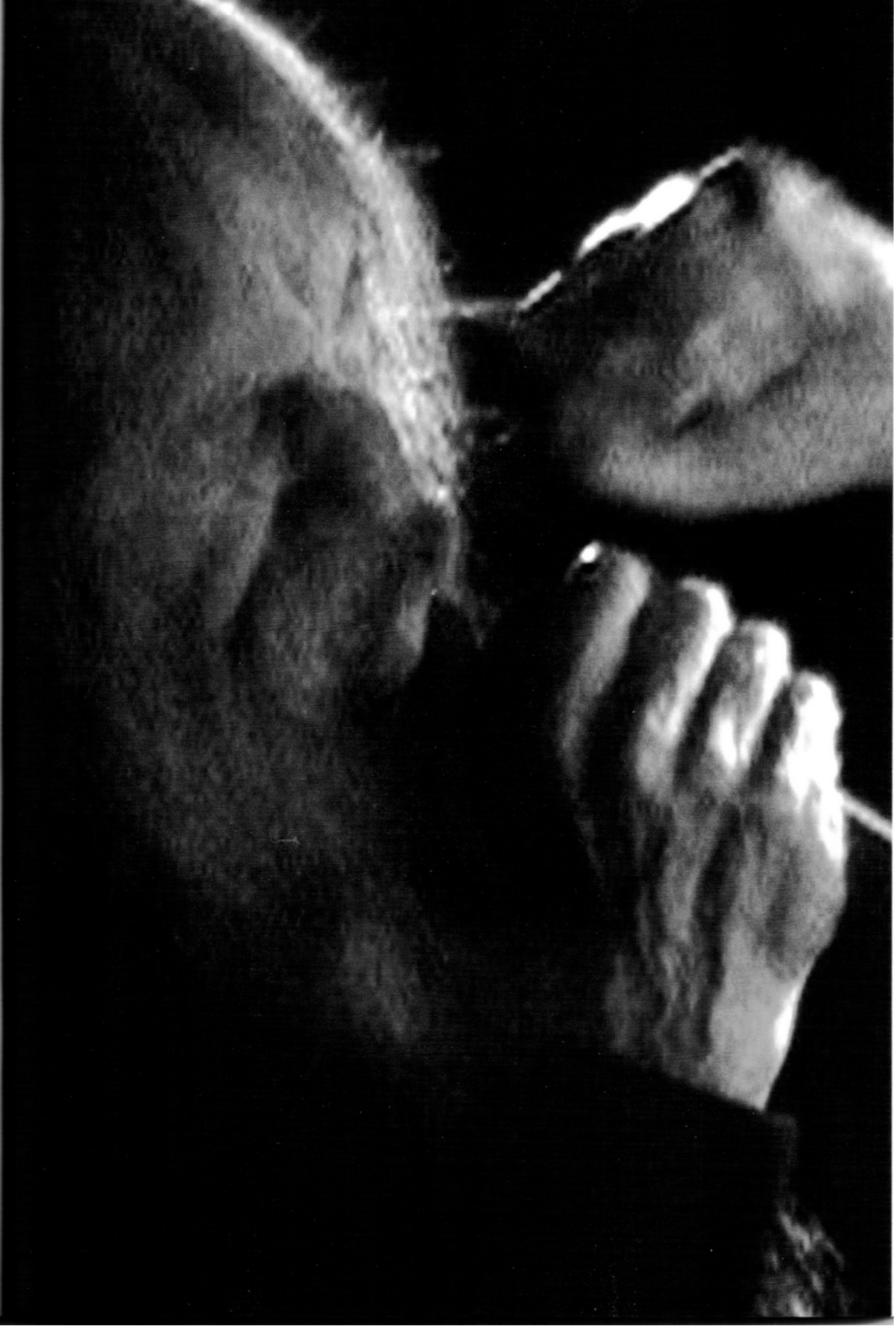
SK: Ja, vi har sgu' citeret begge sange. Men når folk spiller musik på et højt niveau og har en tilsvarende høj grad af instrumentel kunnen, lad os kalde det en form for virtuositet, så forsvinder nogle gange dét at lytte. At lytte ind til selve instrumentets klang, dets lyd. Det forsvinder simpelthen til fordel for at skulle *kunne* et eller andet, udføre et eller andet – et hurtigt nummer, en svær taktart osv., men hvor man ikke får arbejdet så meget med, hvordan det rent faktisk lyder og hvad den lyd transcenderer. Her vil jeg gerne fremhæve trompetisten Herb Robertson, som jeg engang overværede en *clinic* med i Vancouver – og som jeg i øvrigt også har spillet og improviseret omkring lyd sammen med. Han sad med sin trompet og sagde: „trompet eller ikke trompet – det er jeg sådan set ikke særlig interesseret i. Jeg er bare interesseret i, hvilke lyde jeg kan få frem. Hvis jeg hører en baby, der græder, kan dét inspirere mig“. Og så gik han i gang med at græde som en baby på trompeten. Der kan man spørge, hvad det er man hører: er det en trompet eller er det lyden af en baby, der græder? Fokus bliver altså flyttet fra en bemestring af selve

instrumentet til det essentielle, nemlig at det i bund og grund er noget, man bruger til at skabe en lyd med. Hvilket måske også kræver en vis kunnen, men ikke for dygtighedens skyld. Og der kommer sådan noget som virtuositet måske også i anden række. Det drejer sig ikke kun om at være dygtig til at *naile* et eller andet teknisk svært – for hvis det er det eneste, spillet drejer sig om, så kommer der til at mangle et nærvær i selve lyden, som det jo faktisk også er tilfældet med flere såkaldte virtuoser.

TRADITIONEN OG TORBENS TEKSTER

Det forhold mellem bemestring, spontanitet og åbenhed, som Kjærgaard her reflekterer over, er også noget, der har præget Torben Ulrichs liv. Med en historie som aktiv musiker, sportsudøver, maler og poetisk skribent, der strækker sig helt tilbage til 1930'erne, er der i udgangspunkt mere end nok at udspørge ham om. Typisk fokuserer interviews med manden da også på den særegne og legende facon, hvormed han kontinuerligt har formået at blande genrer, discipliner og udtryk i sin kunstneriske løbebane. Men det seneste projekt med Kjærgaard er først og fremmest koncentreret om en udforskning af musikens, ordenes og lydens fælles væsen. Noget, de begge har arbejdet med i forskellige sammenhænge på hver deres måde og på tværs af de generationer, der adskiller dem – fra tidlig bebop til hiphop-pastiche, fra beat og zen-buddhisme til rock og nonsens-rap. Kollaborationen mellem de to formede sig i *Suddenly*, *Sound*-projektet som en proces, hvor tingene ikke skulle adskilles absolut, og som desuden var inspireret af de to kunstners individuelle baggrund og historie. En proces, der også blev påvirket af, at Ulrich ikke var interesseret i blot at gentage de traditionelle blandinger af musik og poesi:

– Hvis man skulle forklare, hvor det her projekt kommer fra, så har vi selvfølgelig været inspirerede



af nogle vidt forskellige ting, uddyber Ulrich: – Ser man lidt historisk på det, altså som noget, vi forholder os til som del af vores person-

lige historie, har jeg for mit vedkommende i mange, mange år kendt og lyttet til jazz og poesi. Herhjemme, helt fra Louis Hjulmand eller måske endnu før, og tilsvarende med fænomenet i Amerika. Her var sammenstillingen jo den mellem en digter, der læste op, og nogle jazzmusikere, som dels prøvede at finde sammen med hinanden og dels, derefter, forsøgte at finde sammen med poeten. Gangen i den proces var som regel, at digteren læste op af en tekst, hvor musikerne så prøvede at få plads nogle steder, prøvede at finde ind. Digteren styrede til en vis grad forløbet ud fra noget, han kom med på forhånd. Man startede fra begyndelsen og overholdt den cæsur eller den kadence, som digteren måske oprindeligt havde lagt i det, med plads til musikerne, der så kunne falde ind. Og man kan med rette spørge, hvad der egentligt kom ud af det? Jeg følte i mange år, at der var tale om to parallelle forløb, som – selvom det måske var fremragende musikere og en fremragende digter – forblev en parallelitet mellem to sider, uden et reelt „interplay“. Uden egentlig mulighed for at blive vævet sammen til noget, hvor den, der læste op, måske havde et sådant forhold til den tekst, han læste, at han ikke bare kunne stoppe eller vente til der var plads for ham eller improvisere på lige fod med musikerne. Der var skam flot oplæsning og musikere, der spillede godt. Men det var så det. Med dét hørt syntes jeg, at min tilgang til det måtte være en anden.

– Det, jeg gerne ville, var snarere hele tiden selv at forpligte mig til at lytte – at lytte efter, hvor der var plads. Og at være opmærksom på, at musikken kunne bevæge sig i en vis retning, med en vis farvning eller stemning, og at det tekstuelle så kunne

DET ER SPÆNDENDE AT OPDAGE ET INSTRUMENT OG PRØVE AT SKABE NOGET SAMMEN MED DET UD FRA DE PRÆMISSER OG DE LYDE, DET HAR. SNARERE END ET SPØRGSMÅL OM AT VILLE SPILLE NOGET BESTEMT.

give det en anden farvning igen. Så jeg mener overordnet, man kan sige, at Søren og jeg arbejder sådan sammen, at vi på den ene side overhovedet ikke ved,

hvor det bevæger sig hen, men samtidig er styret af en vis historisk bevidsthed. Det betyder, at når vi f.eks. ligger på gulvet og roder rundt og spiller Charlie Parkers „Scraple From The Apple“, eller synger den i kor, så er det selvfølgelig i forhold til et historisk forløb, hvor vi begge ved, at det nummer var noget, Parker og hans musikere oprindeligt på samme måde improviserede over Fats Wallers „Honeysuckle Rose“, der i sig selv er et fundamentalt harmoni-sæt, der blev brugt igen og igen af de gamle bebopmusikere, forklarer Ulrich.

Både på albummet og live er Ulrichs særlige tekstpraksis central. Kort fortalt bygger den på et princip, hvor en række såkaldte rod-linier eller –tekster danner afsæt for videre permutationer, som så kan læses op i en, i udgangspunktet, fri og improviseret form inden for det overordnede tekstunivers. Det gør Ulrich i stand til at respondere spontant og dynamisk på den musik og de lyde, Kjærgaard tilsvarende improviserer frem. Albumtitlen refererer netop til disse permutationer som „songlines“, der indgår i samspil med Kjærgaards lydlige frembringelser via klaver og andre instrumenter. En praksis, Ulrich også tidligere har dyrket:

– Hvis man skal tale om et konkret forlæg for den type samarbejde, jeg nu har med Søren, så kan jeg pege på f.eks. *Terninger, tonefald* (2005), som var tekster, jeg havde lavet og efterfølgende spillede over sammen med Claus Bojce og Clinch. Der udkom så en plade, *Dice, Done* (2006), og en bog på Bebo-forlaget. Den havde lidt samme princip som det, vi laver her, men hvor det mere var en 12-form, en slags blues-karakter. Ideen var sådan set tilsvarende

med en række tekster, som udgjorde et afsæt for et andet sæt tekster, der altså var permutationer af de 12 oprindelige tekststykker. Og de tekster dannede så igen grundlag for de improvisationer, der blev foretaget live. Det er det samme princip som også er gældende for det, Søren og jeg arbejder med nu, og som også gjaldt for en anden samling der udkom på Bebo, *Stilhedens cymbaler* (2007). Så har jeg i øvrigt også et andet samarbejde med gruppen Instead of, som stadig er i gang, hvor jeg spiller sammen med tre meget forskellige musikere, der har baggrund i alt fra post-Cage-musik til mexicansk death metal. Men overordnet kan man sige, at ligesom Søren har en række varierende projekter, så er arbejdet med *Suddenly*, *Sound* både en videreføring af nogle af de principper, jeg har arbejdet med tidligere, og så alligevel med en anden vinkel i forhold til de andre grupper.

– Sådan som jeg har forstået og oplever Torbens arbejde med teksterne, så er afsættet og grundlaget i rodteksterne centralt, forklarer Kjærgaard: – Det betyder, at der i de 21 sanglinier, altså de songlines, som er på albummet, kun indgår de ord, der findes i rodteksterne. Ligesom når man f.eks. tager en noterække i en indisk raga, så er den udgangspunktet for din improvisation. På samme måde fungerer de her rodtekster for Torben som et udgangspunkt for hans improvisationer. Og i live-opførelsen af de 21 sanglinier er vi så endnu et skridt videre, hvor de i sig selv kan blive videreimproviseret. Forløbet er altså sådan, at Torben starter med at skrive en slags grundhistorie, rodteksterne, ud fra dem permuterer de 21 sanglinier, også skrevet, og videre derudfra improviseres så de levende fortolkninger, som det sker på pladen, og igen i en ny form til koncerterne. Det er også derfor, at Torben bl.a. taler om palimpsest-begrebet i forhold til det, vi laver, og med reference til jazzens historie. Altså som med de gamle pergamentskriftruller, hvor man viskede ud og skrev ovenpå, viskede ud og skrev ovenpå osv. Det kan man også tale om i forhold til jazz, hvor man skaber et akkordsæt til et nummer som

„Honeysuckle Rose“, der har en særlig form, som Charlie Parker så efterfølgende laver et nummer ovenpå, „Scapple From The Apple“ – som Torben og jeg så igen refererer til og inddrager i koncerterne, i vores version. En anden side af teksterne er også genklangen af de mere eksistentielle praksisser eller tanker, som Torben arbejder med. Der er på den måde også nogle eksistentielle grundtræk i materialet. Ikke bare hvad som helst, men noget, der vækker genklang i nogle tanker, ideer og overvejelser, som er indeholdt i rodteksterne.

ELEMENTERNE I SPIL MED GURDJIEFF

Her peger Kjærgaard samtidig på endnu et vigtigt element i Ulrichs arbejde med teksterne. For selvom han lader til helst at ville undgå en alt for direkte eller tendentøs tale omkring „spiritualitet“ og lignende emner, så lægger Ulrich ikke skjul på, at hans tekster rummer og er funderet i en interesse for såvel en specifik avantgardistisk performance-praksis som de mere æteriske aspekter ved den kunstneriske udfoldelse. Desuden er teksterne, som han og Kjærgaard forklarer det, struktureret omkring, hvad der kan beskrives som en dobbelt femfoldighed. En dobbelthed bestående dels af de „klassiske“ fem elementer – jord, vand, ild, luft og rum – og dels af en lydlig pendant til disse elementer – lyden, linien, pulsen, stilheden og rummet:

– Hvis vi skal nærme os det spirituelle, eller se på arbejdet som en spirituel praksis, så hænger det her bl.a. sammen med den armensk-græske lærer og vejleder George Ivanovich Gurdjieff (1866–1949, red.), forklarer Ulrich: – Der findes en længere historie om ham og om, hvordan han f.eks. rejste rundt i Rusland før revolutionen. Men det interessante er især hans praksis eller system, som er „skåret“ anderledes. Ikke nødvendigvis afskåret fra en kristen tankegang, men dog funderet i nogle praksisser fra mellemøsten, Armenien, tilbage til



Indien og måske videre derfra. Gurdjieff havde et institut i Paris i 20'erne, hvor bl.a. en masse litteratur dukkede op og blev en slags elever hos ham.

Her arbejdede han med en kombination af dans og musikstykker, komponeret af Thomas de Hartmann, som blev spillet i træningslokalerne – de findes også indspillet af Keith Jarrett i øvrigt. Her rendte de rundt i lokalerne til musikken, og processen var den, at der pludselig blev råbt „STOP!“ fra Gurdjieffs side. Alle skulle så stoppe, og i det stop blev bevægelsens „frysning“ eller forbliven i sig selv undersøgt og kigget ind i som en slags brudflade, hvor man kunne forsøge at løsgøre de „spændinger“, man dér så standset eller ophobet i bevægeapparatet. Og ved at frigøre spændingerne var det efterfølgende intentionen, at man på en måde kunne intensivere sin hverdag. Det var udgangspunktet. Et andet interessant aspekt hos Gurdjieff er nogle tanker omkring oktaver og det musiske, som altså også er del af det gurdjieff'ske system. Bl.a. har han skrevet om det i værket *All and Everything – Beelzebub's Tales to His Grandson*.

– Jeg havde så i tankerne at lave to „imaginære“ episoder i Gurdjieffs træningslokaler, så at sige, omkring den førnævnte konstellation af de fem

elementer: jord, vand, ild, luft og rum – og så de lydige tilsvarende elementer. Udgangspunktet for processen var dermed, at man kunne vende sig i retning af selve lyden og dens elementer, snarere end at komme med et færdigt værk. Så når vi spiller live, opfordrer vi også til, at folk måske prøver først og fremmest at lytte. Hvis nu Søren slår en enkelt tone an på flygelet, så vil vi gerne anspore til, at man ikke blot lytter efter en forventet melodik eller sammenhæng, som man kan bedømme i forhold til, om det nu var godt eller måske indholdsløst. I stedet bliver pointen, at man går ind i selve lydfeltet og ser, om man kan opdage noget ved den bevægelse, nogle andre facetter ved det lydige. Altså, at man vender sig i retning af det at lytte snarere end at lytte efter, hvorvidt det er bebop, metal, klassisk, avantgarde osv. Det er at vende sig i retning af selve processen.

GEIGER: *Er der andre ting, du vil frembæve specielt i forbindelse med Suddenly, Sound-projektet, noget, der adskiller det fra de ting, du tidligere har lavet?*

TU: Skal man forsøge at sammenligne, handlede *Dice, Done* ligesom om bolden og det idrætslige rum

som udgangspunkt, hvorimod processen i projektet her mere har været funderet i en interesse omkring lyden og lydens linie, dens puls, stilhed osv. I f.eks. indisk og kinesisk tradition finder man netop den form for femfoldighed, som vi talte om før, hvor den eksisterer som en mulighed for at komme omkring den stadige dualisme, som næsten al vestlig kultur er baseret på. Specifikt kan man se det i modsætningsforholdet mellem lyd og stilhed. Det, vi så arbejdede med, var at indsætte lyd og stilhed i en femfoldighed, hvor de ikke nødvendigvis er modsætninger, og hvor man kan beskæftige sig med det uden at ende i en direkte form for binaritet eller dualisme.

Cirka lidt over halvvejs henne i den førnævnte koncert på Musikcaféen, onsdag aften, har Kjærgaard med Ulrichs hjælp hist og pist fået placeret adskillige genstande inde i selve flygelet, oven på dets strenge. Det i udgangspunktet perfekt stemte instrument lyder sine steder nu knapt så velklingende, og nogle gange forsvinder de toner, der slås an, nærmest helt, fordi strengene er tyngede af de forskellige objekter, som løbende er blevet tilføjet flygelets indre. Samtidig har Kjærgaard koblet diverse effektpedaler til både instrumentets og Ulrichs mikrofoner. Den elektroniske effektforstærkning bliver brugt subtilt, men virkningsfuldt, som når Ulrich lader en kinesisk stålkugle falde med et lettere faretruende bump ned mod flygelets resonansbund, og bumpet efterfølgende indgår i et loop, der langsomt udvikler sig helt soundscape-agtigt. Men i det samme lydfladerne for alvor begynder at blive harmoniske, da Kjærgaard spiller direkte melodisk og, ja, endda smukt, så sætter Ulrich en stopper for det. Helt konkret placerer han en sko lige der, hvor strengene ellers klingede så fint. Og hvis man måske i anden sammenhæng ville være blevet voldsomt irriteret over denne afbrydende gestus, så er det som om, det simpelthen giver umiddelbar mening her. Det fremstår som en slags velplaceret eller „timet“ obstruktion fra Ulrichs side, snarere end en egentlig destruktion. Under alle omstændigheder er det på én gang vældigt avantgardistisk og imødekommende – ligesom det også minder mere om en intim kærlighedsakt end et ønske om at ødelægge noget, da Ulrich lidt senere bogstaveligt talt ser ud som om, han er ved at kravle ned

i flygelet. Igennem koncerten udspiller der sig en sådan form for drama, en række handlinger omkring, i og ved siden af flygelet. Især med supplement af Ulrichs mikrofonforstærkede, grå nedløbsrør, som han både håndterer på egen hånd og i et af koncertens højdepunkter lader føre over til Kjærgaard, hvorefter de i kor synger den førnævnte *Scrapple From The Apple* fra hver sin ende af røret.

FLYGEL VS. NEDLØBSRØR

“And you, could you have played a nocturne using a drainpipe for a flute?”

Sådan spurgte poeten Vladimi Majakovskij i et digt fra 1913, hvor den russiske avantgarde og futurisme blomstrede. Og selvom Ulrichs og Kjærgaards inddragelse af nedløbsrøret som instrument ca. 100 år senere ikke nødvendigvis har at gøre med forsøg på at opføre alternative nocturner eller genoplive bebop-klassikere, så er der, som Kjærgaard forklarer, en god grund til, at det har fundet vej til deres fælles projekt:

– Når man ser på albummets titel i sin helhed – *Suddenly, Sound: 21 songlines for piano, drainpipe, etc.* – så fortæller den en del om, hvad det er, vi har med at gøre. „Piano“ og „drainpipe“, flygelet og nedløbsrøret, udgør som sådan en slags kontraster til hinanden. På den ene side har vi flygelet i al sin herlighed, der står som den vesteuropæiske musik-kulturs og –histories højborg. Det store orkestrale instrument med dets veltempererede system, der går helt tilbage til Bach og er forbundet til en lang efterfølgende kongerække af pianister, komponister og virtuoser, som har udviklet den historie, der er foldet ud fra flygelet. Det er nærmest en hel industrialiseringsproces, der indgår i skabelsen af det instrument og al den teknik og viden, det rummer. Det er altså på den ene side flygelet set som en slags institution, hvilket uægteligt er noget andet end f.eks. en bambusfløjte, hvor man skærer noget af en plante, udhuler det og blæser i det. Et af Torbens projekter er jo at undgå at hæve nogle ting op over alle andre, ikke at gøre tingene for fornemme. Så for ikke at ophæve flygelet som sådan skabte vi, på den anden side, en kontrast ved at tage et nedløbsrør,

som er det „instrument“, Torben spiller på. Til dels kan det ses lidt som en hilsen til Fluxus-bevægelsen, som ville vende tingene på hovedet. Men jeg vil sige, at hvor Fluxus var meget optagede af forholdet mellem kunst og anti-kunst, så er det ikke vores intention. Vi prøver netop at undgå den dualisme, som en kunst/anti-kunst-diskussion indebærer.

Vi ville i stedet prøve at lade symbolet på den vesteuropæiske musiks finkulturelle *flagskib* – flygelet – mødes med et plastiknedløbsrør og få dem til at spille sammen. Det første nummer på pladen, „Songline no. 1“, er f.eks. enkeltstående toner spillet på flyglet og Torben, der blæser, summer og messer ned i røret. Og med hensyn til pladens titel i øvrigt, så står ”etc.” for alt det andet, dvs. andre tangentinstrumenter som Farfisa-orgel og legetøjsklaver, og Torbens „*bag of tricks*“ med de forskellige ting, han spiller på, såsom kinesiske stålkugler, sugestempel osv. Klaveret forbliver heller ikke sådan „elegant“ klingende igennem hele pladen, men bliver også præpareret og drejet til ukendelighed, så det ikke længere lyder som et klaver. I titlen alene står det hele der faktisk, foldet ud med elementerne, pludseligheden, instrumenteringen etc.

GEIGER: *Hvordan har indspilningsprocessen, som jo fandt sted i et studie i Seattle, adskilt sig fra det at skulle optræde live? Som I allerede har været inde på, bliver pladeprojektet taget et skridt videre, når I opfører det for et publikum.*

TU: Det, der på cd'en eller lp'en fremstår som 21 stykker, har på vores tour fortrinsvis bestået af et eller to stykker. På en måde kan det måske bedst beskrives som en begyndelse, der strækker sig mod en slutning, med hvad der nu måtte være indimellem den periode på en 30–35 minutter. En slags suite, kan man sige. Så det drejer sig om, at vi forsøger at nærme os noget, der til dels har sin bevæggrund i vores oprindelige projekt, men som også nødven-

digvis, når vi skal spille her i aften f.eks., er baseret på en anden fornemmelse, på nogle fortløbende øjeblikke, der måske finder en egen facon. Og fordi vi ikke ved præcist, hvor vi bevæger os hen, er vi nok i endnu højere grad i lydenes, musikkens eller processens vold, end vi var det i studiet.

SK: Ja, indspilningsprocessen har været mere tilrettelagt på den måde, at vi indspillede en songline ad gangen og lagde nogle rammer omkring dem. F.eks. hvor Torben fandt sine kinesiske stålkugler frem, og jeg præparerede klaveret. Når vi så var færdige med en songline, besluttede vi os for en ny. Altså har det været en take-på-take proces, og vi har derefter forsøgt at finde en værkfornemmelse ved at sætte disse forskellige takes sammen til en samlet historie. På pladen er det derfor ikke songline 1-2-3-4, men snarere 1-2-3-7-8-11-10-12 osv. Det betød, at vi i studiet kunne hengive os til det enkelte track, hvorimod vi live tager udgangspunkt i værket som helhed. Torben improviserer snarere på kryds og tværs af de 21 songlines i sin recitation – og jeg improviserer på kryds og tværs af Torbens improvisationer osv.

GEIGER: *Hvad angår dette med at finde eller søge en form, så bemærkede jeg, at f.eks. på track fire (dvs. „Songline nr. 7“) på cd'en, hvor du, Søren, spiller på mellotron, der virker det utroligt afproven og netop ikke virtuost. Alligevel ender det med at have et meget stærkt udtryk over sig. Er det, man borer dér, lyden af at søge og lytte eller improvisere sig ind på en form?*

PÅ SAMME MÅDE SOM LIV OPSTÅR I SAMSPILLET AF ELEMENTER, OPSTÅR OGSÅ LYDEN I ET SAMSPIL. OG SAMTIDIG FORSVINDER LYD ALTID TILBAGE, IND I ET RUM, DEN OPRINDELIGT KOM FRA.

SK: Mellotronen havde jeg aldrig spillet på før. Det man hører, når man trykker på en mellotron-tangent, er en lille båndrulle, der ligger under hver tangent, som så bliver sat i gang med et kort sample – i virkeligheden er det en utrolig gammeldags sampler – og det vi prøvede på det nummer, du

nævner, var mellotronens cello-lyd. Og det er ikke bare som på et keyboard, hvor man vælger en

bestemt lyd ved et tryk på en knap. Man skal faktisk skille det ad og putte et bestemt rack af båndruller ned i den, lukke den igen og håbe på, at det virker. Det instrument var i sig selv forbundet med en særlig skrobethed, f.eks. når vi skulle spille og ikke vidste, at båndrullerne kunne løbe ud. Så fordi jeg havde siddet og rodet med mellotronen i to minutter, før vi begyndte at optage, stoppede lyden pludselig. Det er jo præcist den type stop og pludselighed, som Torben nævnte i forhold til Gurdijeff og som også ligger i titlen på pladen. Jeg fandt også ud af, at man ved at trykke tangenterne halvt ned kunne få tonchovedet til kun at ramme båndet halvt, hvilket betød, at det måske hoppede fra igen. Og så begyndte jeg at spille på dét, at spille sammen med den skrobethed på en måde. Det er spændende

at opdage et instrument og prøve at skabe noget sammen med det ud fra de præmisser og de lyde, det har. Snarere end et spørgsmål om at ville spille noget bestemt. Jeg havde ikke noget forudkomponeret til mellotronen, men improviserede ud fra, hvad det instrument nu kunne, hvad der bød sig lige den dag, om det stemte i 440 eller 444 Hz, om strømmen var lidt vekslende i det, og hvad det så gjorde ved lyden og dens pitch. Og så spiller Torben meget, meget fint sammen med det, hvor han på optagelserne lader klangen i sin stemme vibrere sammen med mellotronens ustabile vibreren. Stemmen har også noget søgende over sig.

– I øvrigt havde vi bevidst valgt et studie med mange forskellige tangentinstrumenter, som vi kunne lege med. Og med de 21 songlines havde Torben sat en bredere ramme, som vi mødtes og kunne „spille bold“ omkring. Samtidig var de dybere eksistentielle lag i værket egentligt usagte imellem os, og jeg tror, vi havde mistet noget af det spontane, legende, hvis jeg skulle have siddet og overvejet, hvordan jeg

kunne arbejde med specifikke elementer af femfoldigheder eller med Gurdijeffs tænkning. På den måde var det ikke noget, vi havde forberedt i månedsvis. Jeg så teksterne, halvandet døgn før vi gik i studiet, hvor Torben forklarede mig grundtrækkene i værket, og det er som sagt først senere, at indholdet, de dybere lag, så småt er begyndt at gå op for mig. I live-situationen tænker vi jo heller ikke over det på den måde. Og det er noget af det, jeg synes manifesterer sig i den første sanglinie på albummet: „where learning and unlearning would come together“ – at der er noget, man kan tilegne sig, men at man

så også kan forsøge at aflære eller af-egne det igen. Netop ikke som en dualitet eller modsætning mellem det at lære og ikke lære, men at de to ting finder sammen i en

helhed. Du taler også om en afmestringens poetik, Torben.

STILHED, VIBRATION OG VAKLEN

Geiger: *Hvis man skal prøve at forstå det særlige „rum“, der bliver skabt, når I arbejder med musik, lyd, ord og stemninger, så er det, som om tavsheden eller stilheden bliver et tilbagevendende referencepunkt. F.eks. som den tilfældige stilhed, der opstår, når mellotronens bånd løber ud, eller som en særlig idé om stilhed, som Torben har talt om tidligere, hvor lyd og stilhed er flettet uløseligt sammen som to elementer, der gensidigt betinger hinanden. Er der en særlig forestilling om stilhed eller tavshed, I arbejder bevidst med, når I skriver og komponerer, eller opstår det spontant som nogle tilfældige mellemrum i den kreative proces?*

SK: Da jeg var i USA for at indspille med Torben i Seattle, kom vores møde faktisk oprindeligt i stand, fordi jeg også skulle indspille pladen *Optics* i New York med Andrew Cyrille og Ben Street. Og på den



plade og med den musik, jeg havde skrevet der, var jeg meget optaget af at skabe plads, åndehuller. Fordi jeg skulle spille med to så fantastiske musikere, så skulle der være plads til, at de kunne få lov at klinge og lyde af alt det, de lyder af. Det hænger måske også sammen med, at jeg har været inspireret af Morton Feldman. Jeg var jo i forvejen godt klar over vigtigheden af stilhed i musikken og opmærksom på forestillinger som „*less is more*“ og den slags floskler, man støder på. Men med Feldmans musik gav det virkelig mening. Og i den periode, hvor indspilningerne fandt sted, var det noget, der gik op for mig igen – ikke som noget nyt, men som noget, jeg genopdagede. At finde de der åndehuller. På den måde er *Optics*-pladen og vores plade forbundet i forhold til betydningen af stilheden. Men hvor det på *Optics* var mere komponeret, var det på *Suddenly, Sound* mere improviseret, mere leget frem.

TU: Jeg mener helt bestemt, at vi begge har haft en eller anden form for fælles disposition, en hældning i retning af det samme, hvor vi har fundet frem til hinanden og så har kunnet lade projektet folde sig ud derfra. Det havde ikke kunnet forme sig på den

måde, hvis nu Søren var kommet med en helt anden indstilling. Det handler meget om at forholde sig anderledes til det binære spillerum, vi talte om tidligere, i forhold til en skelnen mellem lyd og stilhed, mellem „noget“ og „ikke-noget“. Jeg opfatter denne hårdere skelnen som en illusion på en måde. Hvis man i stedet ser det ud fra den femfoldighed, vi nævnte før, kan man også begynde at tale om pulsens stilhed eller stilhedens puls, eller rummets puls, hvor der måske opstår nogle idéer til andre måder at lytte på – noget, som jeg nok synes giver plads til en rigere verden, end hvis vi blot ser det som henholdsvis et lydfelt, der *er* der, og så stilheden som noget, der *er* der, når der *ikke* er andet.

– Og det afspejler sig jo også i forskellige måder at spille på. F.eks. er der i jazz'en en bredfyldig praksis, hvor man spiller nærmest uafbrudt uden at give spillerum for en „vejrtrækning“ eller ånderum. En anden strategi i forhold til det samme oplevede jeg for nylig, da tre laptopmusikere lavede et slags lydtæppe, der langsomt, men kontinuerligt, bredte sig ud i rummet uden nogle former for åndehuller. Lidt på den måde som en Cecil Taylor eller Archie Shepp også arbejder meget konkret med forløb fulde af lyd, der næsten ikke levner plads til den slags rum, vi så har været optagede af at skabe – selvom de to nævnte musikere også er vældig gode til at „trække vejret“ ind i den musik, de laver. Men vores greb er et andet, kan man sige, og jeg tror grundlæggende, det måske drejer sig om en vis disposition for at lytte eller høre på en bestemt måde, i retning af de åndehuller, vi her taler om. Noget jeg synes Søren viser et temperament eller sindelag for på *Optics*-pladen. Så når vi fandt sammen om vores projekt og tilsyncladende har et venskab her, er det nok netop pga. det fælles engagement og en fornemmelse for det særlige spændingsfelt, vi begge interesserer os for. Da Søren kom til Seattle, og vi skulle begynde vores samarbejde, fandt vi også meget hurtigt hinanden.

SK: I forhold til at arbejde med stilheden som form, så har jeg oplevet dels hos mig selv og dels andre, der arbejder med det samme, at dér at fylde rummet

ud ved at spille hele tiden, også ofte har at gøre med en vis nervøsitet – man er bange for at lade være og føler, at man hellere må spille et eller andet, sætte tonerne i gang. Lidt parallelt til idéen om en „horror vacui“. Jeg ser det som et meget alment menneskeligt træk at være nervøs for, at der pludselig ikke er noget. Men når man så, som Torben siger, alligevel lytter efter, så findes der en substans i den stilhed. Eller en sitren af de toner, overtoner eller lydbølger vi ikke kan høre, men som rent fysisk vibrerer i rummet og måske svinger sammen med os, med vores væv, på en eller anden måde. Der synes jeg også, at der på vores plade er et rum, der klinger med – et rum, som vi ikke kan styre eller prøver at kontrollere ved at fylde det ud hele tiden. Frem for konstant at forsøge at presse rummet, så lytter vi til, hvad dets sitren består af. Som vi også talte om før med mellotronen, der, hvor instrumentet stopper, eller på nummeret efter, som starter med, at Torben siger: "or to start from stillness / leveling off / leaving way for miniscule voices" – i det øjeblik han siger „miniscule voices“, kan man høre en knallert køre forbi udenfor studiet, hvis man lytter virkelig godt efter. Det sjove er jo, at knallerten netop kommer til at spille sammen med os, ligesom lyden af kvidrende fugle eller signallyden fra en bakkende lastbil. Og knallerten gør det endda på en særlig måde, fordi dens lyd minder om mellotronens.

– Hvad angår det at give plads for stilheden, så var der for nylig en episode, hvor jeg spillede en triokonzert med Jakob Høyer og Nicolai Munch på børneteateret på Christiania. Der holder jeg meget af at spille, selvom der kan være en del larm blandt publikum. Jeg havde skrevet et langt forløb af nogle repeterende klange, der bliver spillet meget svagt, og det var så aftalen, at vi et bestemt sted ville se, hvor langt vi kunne strække den stilhed, der opstår i bruddene. Jeg optog koncerten og i de første fem til otte minutter snakker folk fortsat. Men over det næste kvarter bliver der mere og mere stille, og vi bliver ligesom ved med at spille i den her stilhed, hvor folk til sidst bare lytter. Jeg kan tydeligt huske og mærke den intensitet, der opstod i kombinationen af den fokuserede lytning og den vibrerende stilhed i rummet. Det sagde mig også noget om, hvad

stilheden kan, når man giver den plads. Og hvad den gør ved lytteren – i stedet for at fylde stilheden ud med en hel masse oppe fra scenen var alle med i det samme rum.

GEIGER: *Det var måske næsten en håndgribelig atmosfære eller noget, der nærmer sig en form for spirituel erfaring?*

SK: Altså, Torben og jeg oplevede noget lignende i Tuskjær. Men for mig er det svært at forholde det direkte til noget spirituelt. At skulle hænge det op på noget bestemt, der er så og så spirituelt eller ej. Hvis der er en spiritualitet i det, så er det måske den oplevelse af et fælles resonansrum. Om det er en spirituel erfaring, det ved jeg ikke. Men oplevelsen af at være til stede i et særligt rum og vibrere med rummet, som noget eksistentielt, er måske der hen ad.

GEIGER: *Så det var ikke den slags spørgsmål I diskuterede, mens I indspillede?*

TU & SK (i kor): Nej, overhovedet ikke.

TU: Walter Benjamin taler et sted om tingenes vaklen. Det er nok mest det, der har interesseret os. Musikken og melodikkens vaklen. Dét, at vi ikke tager tingene for givet, men søger at nærme os selve tonens lyd, puls og singularitet på en måde, så vores egen forståelse også begynder at vakle. Der, hvor tonens autoritet begynder at vakle, og det pludselige brud kan få lyden til at opstå på ny.

Suddenly, Sound: 21 songlines for piano, drainpipe, etc. er udkommet både som cd, lp og download på ILK inklusiv forklarende linernotes og Torben Ulrichs rodtekster. Læs i øvrigt mere om de to kunstnere på www.sorenkjaergaard.com og www.torbenulrich.com.