

Lars
Skoglund

Sammenfallende linjer

Masteroppgave i
komposisjon

Norges
musikkhøgskole



våren 2017

INNHold

Forord	2
DEL 1	
Innledning	3
Charles Ives: The Unanswered Question	3
Flere eksempler fra første halvdel av det 20. århundre	6
Pierre Boulez: Improvisation III sur Mallarmé	8
Andre eksempler fra andre halvdel av det 20. århundre	12
Martin Schüttler: Selbstversuch (die Andern)	12
Foreløpig oppsummering	15
DEL 2	
Eget arbeid. Analysemetode	15
La Boutique Obscure	16
Elektroakustisk interseksjon. Deleuze og film	17
Stillas for orkester	19
Avslutning	24
Litteraturliste	26
Verklister	27

Forord

Takk til Kristine Tjøgersen for all støtte
og til veileder Asbjørn Schaathun
til biblioteket på Norges musikkhøgskole, som fikk tak i de rareste ting på korteste tid

og alle musikerne som har vært med og spilt

DEL 1. Innledning

I denne oppgaven skal jeg gi en redegjørelse for **flersjiktighet i musikalsk komposisjon**. Jeg kommer til å gi en kort historikk med eksempler fra det 20. århundres musikkhistorie og vår egen samtid, og deretter presentere egne komposisjoner i lys av denne komposisjonstekniske strategien. Drøftingene kommer til å være fokusert på muligheter og utfordringer, både fra en håndverksmessig synsvinkel, og i et større estetisk perspektiv.

Polyfoni er utgangspunktet for flersjiktighet, men det som skiller disse to kategoriene er at i den klassiske polyfonien er linjene i harmoni med hverandre; de er delvis frie, men lander på konsonanser og går opp i en enhet. Men i flersjiktigheten er polyfonien ikke lenger en ordnende faktor, men derimot noe som sprenger rammene. Prosesser man ikke har oversikt over settes i gang, og man blir tatt med inn i nye, hemmelighetsfulle verdener.

Grunnen til at jeg ønsker å skrive om dette er at jeg har mottatt sterke inntrykk og hatt intense, skjellsettende musikkopplevelser i møtet med verker som har denne kompleksiteten. Å være inne i noe som oppleves som et fullstendig villniss, hvor man innimellom har små øyeblikk av klarhet, før man kastes videre i en opprørt sjø... Sånn kunne musikk også være! Og i denne oppgaven vil jeg vise mer om hvordan dette kan arte seg i praksis.

Charles Ives: The Unanswered Question

Flersjiktighet som en egen størrelse kan etter mitt skjønn tidfestes til Charles Ives' (1874-1954) verker. Før dette har musikk visseilig vært polyfon, med tildels høy grad av separasjon mellom lagene, som for eksempel hos Richard Wagner i overturen til *Die Meistersinger von Nürnberg* (1867) (se Thoresen 1996), men det har alltid gått opp i en samlende enhet. Hos Ives møter vi derimot separasjon som *forskjell*, som stående kontrast, hvor formen ikke lenger beskriver en enhet, men en helhet – hvor elementene ikke nødvendigvis hører sammen, selv om de *høres* sammen. Hos Ives ser vi for første gang at musikken utskilles i separate lag eller sjikt, og komposisjonen blir superposition, overlaging. Aller lengst går Ives i *Symphony No. 4* (1912-18, revidert 1924-26), hvor stort orkester og kor spiller i flere forskjellige tempi, noe som krever to dirigenter, og et utall salmer og sanger siteres, ofte samtidig.

Et tidligere og mer oversiktelig eksempel på denne komposisjonsmåten finner vi i *The Unanswered Question* fra 1906. Stykket er for solo trompet, fire fløyter og strykere, og disse

grupperingene behandles helt separat gjennom det seks minutter lange stykket. Ives ønsker at strykerne er plassert på et annet sted enn resten av instrumentene, for eksempel offstage. (Jeg har hørt konserter hvor trompetisten har stått bak publikum.) Dermed er dette også et tidlig

The image shows two pages of a musical score for strings. The top page contains measures 45 through 51. It begins with the tempo marking 'Allegro' and the instruction 'all gliss. down'. The score consists of four staves for string instruments, showing complex rhythmic patterns with many triplets. Below the staves, a single staff labeled 'E' shows the fingering for the string. The bottom page contains measures 52 through 54. It begins with the tempo marking 'Allegro (faster and faster)' and the instruction 'Con fuoco'. The score consists of four staves with very fast, dense rhythmic patterns and triplets. Below the staves, a single staff labeled 'E' shows the fingering for the string. Measure numbers 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, and 54 are indicated at the bottom of the staves.

Fig. 1, partitur side 7-8. Instrumentrekkefølge: Fløyte 1-4, trompet, strykere. Tempo 40-50.

eksempel på spatialisering av klanggrupper.

I fig. 1 ser vi hvordan fløytegruppa har et annet tempo (allegro) enn strykere og trompet (begge adagio), metronomtall fra start er 40-50 på fjerdedelsnote. ”String quartet keeps very even time; flute quartet keeps very uneven time”, og ved fløytenes første innsats i takt 20 heter det ”Flute quartet in separate time, independently from string quartet but together” (partitur side 2 og 3).

Lagseparasjonen gjøres ikke bare med tempo og timbre; det tonale materialet er også svært ulikt i de tre gruppene. Strykerne har det mest diatoniske stoffet, med en sirkulær akkordprogresjon fra G-dur (takt 1) til h-moll (takt 4), e-moll (takt 5) med kvint i bass, eller muligens G-dur med ters i bass. Denne lille flertydigheten, som egentlig ikke ”besvares” videre i utviklingen, er et subtilt karaktertrekk ved siden av de ofte røffe og robuste virkemidlene Ives betjener seg av. Videre G7 med ters i bass (takt 6), C-dur med tillagt sekst (takt 7), C-dur (takt 7-9), e-moll7 med kvint i bass eller G-dur med kvint i bass – nok en flertydighet (takt 9-10), a-moll (takt 10-12), G-dur (takt 13). Så fra takt 14-26 repeteres hele akkordstrukturen tone for tone.

Fra takt 27 og ut til stykkets slutt i takt 60 fortsetter syklusen, nå med noen flere variasjoner, men grunnmaterialet er det samme og forandringene oppleves ikke som spesielt store.

Dette diatoniske laget er forsåvidt beskrivbart funksjonsharmonisk (T – Ds – Ts – T7 – S9 – Sm – Ss – T) og kan gjerne høres slik pga. sin ”lovlydige” overflate. Sett slik er det utpreget spenningsløst og har liten framdrift, og ingen dominant-tonika-forbindelser. Det beskriver en prosess uten egentlig forandring, vi kommer alltid tilbake til utgangspunktet, G-dur med den karakteristiske trestrøken g som topptone i førstefiolin. Det langsomme tempoet og de eiendommelige rytmiske proporsjonene som ikke følger taktinndelingen, samt den ”loopende” gjentakelsen gir musikken et svevende preg. Og det faktum at neste lag, trompetsoloen, som selv er en slags loop, startes på ulikt sted hver gang i akkordsekvensen, uten hensyn til startsted og det samlende tyngdepunktet dette *kunne* ha gitt, øker i stedet preget av uavhengighet og ikke-hierarki mellom sjiktene.

Trompetstemmen er ulike rytmiske varianter over femtone-motivet



Fig. 2. Tonene i trompetstemmen

som kommer nesten uforandret sju ganger gjennom hele stykket, i taktene 16, 23, 31, 37, 43, 50, 58. Som nevnt forholder ikke disse gjentakelsene seg til mønsteret i strykerlaget, som ser ut til å ha proporsjonene $13 + 13 + 14 + 11 + 10$.

Hvis vi bestemmer grunntonaliteten i stykket til G-dur og betrakter tonene i trompetmotivet i forhold til det, ser vi at bortsett fra enstrøken e er ingen av tonehøydene med i G-dur-skalaen, bb er sågar mollters, c# er tritonus og ess er liten sekst, alle temmelig dissonerende og i alle fall utenfor G-dur-tonaliteten, man kan kalle det komplementærtoner.

Mens strykerlaget går konstant gjennom hele stykket, veksler trompetlaget med fløytekvartetten. Sistnevnte har et mer utviklet rytmisk og tonalt stoff, og tempoet øker for hver av de seks gangene den opptrer, fra adagio i takt 1 til allegro con fuoco i takt 52. Som vi ser i fig. 1 er det bare startstedene til fløytene som koordineres i forhold til strykerne, og tempo skal være bevisst forskjellig.

Tonematerialet til fløytene er gjennomgående dissonerende og avstikkende fra alt som kan kalles dur og moll, og er slik beslektet med trompetmotivet, som siteres i sjette sekvens i takt 52 (se fig. 1). Klangene er komplekse og bygd opp av toner i kromatiske forhold til hverandre. Noen ganger beveger de seg i parallelle akkorder, og frasene tenderer til å slutte uten egentlige avrundinger, sist på side 7 sågar i en tett cluster.

Den gjennomslitne og krystallklare formen til stykket, hvor alt til enhver tid er hørbart, gjør det tidvis groteske preget til fløytene enda mer slående. Musikken blir likevel ikke ekspresjonistisk som hos Schönberg i f.eks. *Erwartung*, siden ikke hele ensemblet, ikke hele satsen skriker sammen, men rolig og uforanderlig sirkulerer akkordene rundt de løsrevne utsagnene, noe som ikke akkurat gjør uttrykkskraften mindre, samtidig som det hele framtrer som flertydig og mysteriøst.

Flere eksempler fra første halvdel av det 20. århundre

Mellom Charles Ives og neste musikk eksempel, *Improvisation III sur Mallarmé* av Pierre Boulez fra *Pli selon pli* (1957-62, revidert 82, 89) er det en lang periode preget av enorm innovasjon, og i vår sammenheng kunne vi nevnt mange sentrale komponister hvor vi finner flersjiktighet som konstruksjonsprinsipp uten nødvendigvis å kunne høres som dette i det klingende sluttresultatet, som hos Edgard Varèse (se f.eks. "Varèse, Serialism and the Acoustic Metaphor", Decroupet 2010, s. 117), eller i Alban Bergs *Drei Orchesterstücke* (1914), f.eks. i introduksjonen og avslutningen i satsen Präludium med et tidlig eksempel på

frittstående skriving for slagverk, eller i de mange episodene i satsen Reigen, f.eks. i takt 83-110, hvor Berg i takt 101-105 foregriper Elliott Carters metriske modulasjon.

Berg og Schönberg bruker i denne perioden notasjonssymbolene H og N for ”Hauptstimme” og ”Nebestimme”, som allerede i navnet indikerer at flere ting skjer samtidig. Imidlertid vil jeg her klassifisere dette mer som i slekt med klassisk polyfon tenkning enn Ives’ amerikanske modernisme. Betegnelsene antyder også et hierarki. Men her er det ikke vanntette skott. I en oppgave som dette er det vel så interessant å spørre ”hva har vi her?”, som med sikkerhet å skulle fastslå en streng typologi. Dette ligger i sakens natur; den sjiktinndelte komposisjonsteknikkens og kanskje også *kompleksitetens* natur. Paradokset er jo nettopp det at *det forskjellige* klinger samtidig og høres på likt, og eksemplet fra *The Unanswered Question* bør ikke få oss til å tro at all musikk skrevet med denne teknikken er like krystallklar. Tvert imot kan man like gjerne tenke seg glidende overganger mellom enlags og flerlags-musikk.

Pierre Boulez: Improvisation III sur Mallarmé

Den utkomponerte vekslingen mellom klarhet og uklarhet er et av vesenskjenne-tegnene ved Pierre Boulez’ estetikk. I et tidlig essay omtaler han musikken sin som et ”organisert delirium”, allerede et paradoks. Han har omtalt uanalyserbarhet som en ambisjon, og selv om han ofte foreleste og underviste i de serielle teknikkene han brukte (utgitt i *Penser la musique aujourd’hui* i 1964, engelsk utgave *Boulez on Music Today* 1971) var han vel så oppptatt av å skjule sporene sine.

Erling E. Gulbrandsen har i sin Boulez-forskning som en arkeolog gått tilblivelsesprosessen til *Pli selon pli* etter i sømmene, og funnet at mye av materialet til de forskjellige instrumentgruppene og avsnittene i *Improvisation III* ble komponert hver for seg i adskilte prosesser, og tidvis overlagret senere. F.eks. er stemmene til harpe 1 og 2, som vi skal se nærmere på under, fra en manuskript-mappe kalt ”bulles du temps” (tidsbobler) som skytes inn som en udirigert instrumentgruppe som er selvstyrt og opererer uavhengig oppå den dirigerte ensemblemusikken. (Gulbrandsen 1995, side 358.)

Dette er ikke stedet for en grundig analyse av denne tyve minutter lange satsen, men jeg vil ganske kort, primært med auditiv analyse og et lite partitureksempel, peke på bruken av sjiktinndeling her. Denne er spesielt betydningsfull for formen i stykket, siden den fungerer som markør for ulike avsnitt, som er bygd opp omkring typer aktivitet, for eksempel ett eller

flere tempi; grad av tetthet og kompleksitet; og timbre gjennom hvilke instrumenter som høres når.

Vi gjør et kutt inn i partituret (i utgaven fra 1982) og konsentrerer oss om side 17-31, som tilsvarer de to minuttene fra 5:56 til 8:04 på 2001-innspillingen med Christine Schäfer som solist, dirigert av Boulez selv. Dette eksemplet er valgt siden det er det stedet i satsen som har størst heterogenitet mellom sjikt.

Ved merke 14 (taktene er unummererte) er ensemblet delt i tre hovedgrupper. Vi har et bakgrunnslag bestående av cello 1-5 og tenortrombone hver sin lange utholdte tone, som delvis slutter i langsomme glissandi til kvarttoner, noe som gjentas i fløyter senere og gir lydbildet et ”forblåst” preg. Starten på stedet markeres med attack i harpe 3 og rørklokker. Samtidig er det en gruppe jeg vil beskrive som et mellomgrunnssjikt, de nevnte harpe 1 og 2, som spiller udirigert i egne, stadig skiftende tempi over det globale tempoet, her 90, og dessuten er stemt i kvarttoner, som gjør at de stikker seg ganske mye ut som eget sjikt, samtidig som de blander seg med forgrunnen, pga. felles midt-register og at alle er attack-instrumenter. Forgrunnen defineres her av mandolin, gitar, Almglocken og celesta, som spiller hurtige løp hvor åttendedelstrioler, sekstendeler og kvintoler veksler og blandes.

Dette stedet er en frase som varer 5 takter, pluss en liten koordinerende overgangstakt i 2/8 som markerer neste, mye lengre sekvens. Dette lille cuet er særdeles virkningsfullt som vertikalt samlende gest når sekvensene omkring er såpass heterogene, en kontrast som gjør at man ”kvekker” litt til. (Det har vært flere slike i de seks minuttene før dette stedet i satsen.)

Satsen fortsetter rett inn i neste sekvens, fra nr. 15 og fram til nr. 20. (Se fig. 3, partiturside 19.) Denne er 40 takter lang, og varer 6:12-7:44 på innspillingen. Tempo øker til 120, som blir ganske hurtig når bevegelsene er sekstendeler, kvintoler og åttendedelstrioler, pluss harpenes hurtige spill i egne høye tempi.

Harpe 1 og 2 veksler mellom å avløse hverandre, og tildekke hverandre. Forgrunnslaget ser ut til å ha egne indre grupper; ofte er mandolin og gitar sammen (og tar pauser sammen), dette gjelder også Almglocken og celesta, og de fire som deler to xylofoner (det må vel egentlig spilles på marimba, etter de lave registrene å dømme). Alt i alt kan man da skille ut fem eller seks lag, alt etter når de fire marimbistene spiller parvis eller som kvartett. Resultatet er en utrolig rik og bisarr musikk, hvor oppmerksomheten reiser rundt i ensemblet, snart ved bakgrunnsklangene, som vi ser også er gjenstand for utskiftninger og nyansering, snart ved de kontinuerlig varierende forgrunnsinstrumentene (se fig. 4).

4
4 Rapide $J = 120$

15

grande 1 *mf* *laisser tomber le son d'un ton enr. avec l'enbouchure*

picc. 2 *mf* *pousser le son vers l'aigu*

Fl. 3 *mf*

picc. 4 *mf*

Vc. 1 *mf* *sur pont.* *aller - - - à - - -*

Harpe 1 *f* *Lib* *Sib* *ff* *Sol* *f* *p*

Harpe 2 *mf* *Dub* *ff* *Do* *mf* *Mi* *La* *Re* *Do* *Sib*

4
4 Rapide $J = 120$

Mand. *f*

Guit. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Almg. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Glocksp. *f* *l.v.*

Cel. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Xyl. 1 *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

bag. très dures *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

bag. dures *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

bag. mi-dures *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Xyl. 2 *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

bag. mi-douces *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

UE 19521

Fig. 3: Side 19 fra *Improvisation III sur Mallarmé*

Tid	6:12	6:22	6:40	7:07	7:34	7:44
Øvemerke	15	16	17	18	19	20
Bakgrunn	Fløyte 1 Picc 2 Picc 3 Picc 4 Cello 1	Cello 1 Cello 2 Cello 3 Cello 4 Cello 5 (Ingen)	Fløyte 1 Cello 3 Bass 1 Bass 2 Bass 3	Picc 2 Picc 3 Picc 4 Trombone * Rørklokker	Fløyte 1 Cello 2 Cello 4 Cello 5 * Harpe 3 * Mandolin	* Glsp (attakk-markør)
BAKGRUNNS- KARAKTER	lys, skarp	gjennomsiktig	fjern	mer foran	lysere, skal et sted	
Mellomgrunn (kvarrtoner)	Hp 1 Hp 2	/(samme) /	/ /	/ /	/ /	
Forgrunn	Mandolin Gitar Almglocken Celesta Xyl 1 (2 utøvere) Xyl 2 (2 utøvere)	(/) (/) / / / /	/ / (/) (/) / /	/ / (/) (/) / /	/ / / / / /	
FORGRUNNS- KARAKTER	livlig, samlet	mer spredt	dynamisk	hektisk	heterogent 7:26 noen attakk nesten sammen	

Fig. 4: Aktivitetsskjema til partituret side 19-29.

Alle forgrunnsinstrumentene er med i hver frase, instrumenter i parentes er mindre fremtredende.

Musikken preges av en overflod av ulik puls, de stadige 3 over 4 over 5 i forgrunnslaget er ikke entydige, og de ulike rytmene artikulere lagene, sammen med timbre, og dette rytmebegrepet inkluderer også hvordan instrumentene, ofte parvis, forsvinner inn og ut av veven. Tonalt sett er det derimot temmelig homogent. Dette kan skyldes Boulez tekniske prosedyre kalt akkordmultiplikasjon, som varierer samme grunnstoff med omtransponering, og hvordan materialet er satt ut i heterofone strukturer, hvor instrumentene ofte deler samme harmoniske strukturer. Om heterofoni skriver Deleuze-forskeren Edward Campbell, med henvisning til Darmstadt-forelesningene i *Boulez on Music Today*: "The final manifestation of

difference to be considered in Boulez's work is that of heterophony, which consists in the production of virtual melodic lines, analogous to his virtual themes, virtual forms and accumulative developments. ... He tells us that it can be defined "as the superposition on a primary structure of a modified *aspect* of the same structure; ... In heterophony, several aspects of a fundamental formulation coincide (examples are found above all in the music of the Far East, where a very ornate instrumental melody is heterophonous with a much more basic vocal line); its density will consist of various strata, rather as if several sheets of glass were to be superposed, each one bearing a variation of the same pattern." " (Campbell 2013, 20-21)

For å oppsummere den boulez'ske bruk av sjiktinndeling er heterofonibegrepet til god hjelp. Vi kan forestille oss en skala med graderinger mellom det som er helt klart og tydelig, til det som er fullstendig kaotisk.

Jeg foreslår følgende gradering: **Monodi – homofoni – polyfoni – heterofoni – klangmasse**. Kort definert er det monodiske noe uakkompagnert, homofoni er tydelig inndeling mellom forgrunn og bakgrunn, polyfoni er hierarkisk "samarbeidende" flerlaget, heterofoni er mer individuell flerlaget, som i *Improvisation III*, og i klangmasse er individualiteten og lagkarakteren oppløst i fellestilstander.

Dette er temmelig røffe definisjoner, og på dette stadiet passer det bra. De både samler tankene og setter dem i gang videre, og kan senere utdypes og spesifiseres når vi skal se på flere verker og ikke minst tankegang rundt disse komposisjonstekniske utfordringene. Alle fem typer fins rundt omkring i hele *Pli selon pli*, med sluttsatsen *Tombeau* som noe av det mest komplekse og massive Boulez noen gang skrev.

Ordparet stillstand og bevegelse går igjen i beskrivelser av Boulez' musikk, og det viser seg flere ganger at musikken er full av bevegelser inni et toneområde som ikke forandrer seg. Det rører på seg, men det *flytter* seg ikke, kunne man si.

Avslutningsvis vil jeg hevde at Boulez egentlig ikke var en utpreget avantgardistisk komponist, men så både bakover og fremover, noe også Guldbrandsen er inne på i sin avhandling: "Alle hovedverkene til Boulez kan sies å undersøke, eller å utfolde seg i ... ambivalensen mellom et stående, harmonisk rom og et gestisk, dramaturgisk forløp, som begge på en særegen måte gjør seg gjeldende samtidig. ... Det serielle og det hørte er ikke så metodisk adskilte eller gjensidig irrelevante som mange kunne tro, men er snarere gjensidig produktive aspekter av dette spenningsforhold, der tradisjonelle formbegreper på én gang rekonstrueres, videreføres og forkastes." (Guldbrandsen 1995, side 382)

Andre eksempler fra andre halvdel av det 20. århundre

I Boulez' generasjon florerer det av musikk som kunne vært nevnt i en mer uttømmende historisk oversikt over sjiktpolyfoni, som Berios *Sinfonia*, særlig den berømte 3. sats med Mahlers musikk som en elv som frakter musikkhistorisk drivgods (interesserte henvises til Osmond-Smith 1985). Nevnes må også *Die Soldaten* av Bernd Alois Zimmermann, som har en visjon om ulike tempi som ulike historiske epoker, hvor verdens lidelser og historiens grusomhet avspilles parallelt (Olive 2015, s. 151). Stockhausens *Gruppen* og *Trans* bør nevnes, likeledes verker av Xenakis, Ligeti (Williams 1997, s. 83-84) og Harrison Birtwistle, som er opptatt av geologi og komponerer geologiske lag for orkester i *Earth Dances* (1986). Det har heller ikke manglet på innovasjon hos Ives' amerikanske etterfølgere Elliott Carter, med polytempo som varemerke siden 1950, eller Conlon Nancarrow's verker for mekanisk piano. Her hjemme kunne vi nevnt Olav Anton Thommessen (se Thoresen 1996 for en sjiktanalyse av *Opp-Ned*) og visse sider ved Arne Nordheims musikk. Nederlandske Peter-Jan Wagemans (f. 1952) er en annen eksponent, f.eks. i symfonien *Panthalassa* fra 1994, eller operaen *Legende* fra 2006.

Martin Schüttler: Selbstversuch (die Andern)

Før vi går over til delen om eget arbeid nevner vi kort et siste eksempel fra 2012, *Selbstversuch (die Andern)* av tyske Martin Schüttler, for å få med noe fra dagens samtidsmusikkscene. Det kan høres her, i konsertopptak med ensemble asamisimasa: <https://soundcloud.com/asamisimasa/martin-schuttler-selbstversuch-die-anderen-2013live-in-darmstadt-2014>

Polyfon musikk synes å ha forsvunnet fra de siste tiårenes scener for avansert komposisjon. Vekten ligger mer på sidestilling av elementer, med collageform og kanskje momentform som fremste medium for et uttrykk som mer og mer virker preget av en opplevelse av at "bare musikk er ikke nok", og for å komme videre kombineres musikk med andre kunstformer og agendaer fra samtidskunsten, både fra visuelle medier, performance, ofte under samlebegrepet konseptualisme, altså musikk som litteratur. (*Concept* betyr som kjent *begrep*.) Jeg sammenlikner det med litteratur fordi dette betyr at innholdet i musikken kan gjenfortelles, som en "god historie". Resepsjonen av dette er ikke ulik såkalte kultfilmer som er morsommere å lese om enn å se, og det tar kortere tid. Sentralt står også institusjonskritikk, men iveren etter å være kritisk kan dessverre føre til at "kritikken" blir merkelig ukritisk, som

f.eks. i det uetiske i å smadre instrumenter i stor skala bare fordi man har ressurser til det, som en maktdemonstrasjon.

Den andre fremtredende ikke-polyfone formtypen jeg observerer i dag er den som innad i miljøene av og til kalles ”pølseform”, hvor man holder på med én klang og ett dynamisk nivå gjennom hele verket. Dette er særlig i tradisjonen etter italienerne Luigi Nono (i hans sene periode), Giacinto Scelsi og Salvatore Sciarrino. Morton Feldman er en annen gudfar for disse komponistene. Bak denne musikken synes å ligge et ønske om fordypning, og et håp om at bare man holder på lenge nok, kommer man til å få en sterk opplevelse. Jeg er veldig sympatisk til å undersøke kjedsomhetens grenser, men provoseres av en slags etikk om at man må for alt i verden holde seg til saken og ikke tulle seg bort med avsporinger og digresjoner. ”Du skal utvikle materialet ditt”, sa man før, nå heter det at du skal holde deg i ro på ett sted, hvor det er et adelsmerke at det skjer så lite som mulig.

Hos Schüttler ser vi en liknende ”boks”-tendens som i collageformene nevnt over, men som partituret avslører er dette et resultat av høyt oppdrevet kompleksitet i detaljearbeidet. Vi ser gjennomgående bruk av polytempo og sjiktinndeling i timbre, med små loops av perkussive støyende klanger. Det udirigerte ensemblespillet forutsetter intens koordinasjon mellom musikerne, noe som gir stykket liv, og en live-fremføring til en begivenhet.

Notelinjene i fig. 5 referer til sopran (sunget gjennom megafon, på denne innspillingen av en mann i falsett), klarinett/kontrabassklarinet, gitar, cello, slagverk, piano/keyboard/sampler, og nede resulterende lyd i høyttalere.

Musikken er for det meste bygd sammen av perkussive klanger og støy- og skrapelyder som er tonalt uspesifiserte (se linjene 3, 4, 5 for gitar, cello og slagverk i fig. 5) og ikke klistrer seg sammen i tonalt-magnetiske forbindelser, unntatt i starten, hvor valg av keyboardlyder kan minne om spektral musikk, kanskje som en parodi? (Husk at tyskerne er veldig kritiske.)

Inni boksene eller momentene er det et yrende liv, men ingen ting sprenger rammen og vokser videre utover som egen størrelse. Retorikken er i stedet at hele situasjonen brytes av vertikalt som filmklipp hvor vi transporteres til helt andre steder, som ved 2:46-3:26 hvor alt stopper opp og blir stående i en frosset FM-synth-klang.

Ved 6:40 finner vi en slags tonal sats med bruk av midi-presets vi kjenner igjen som ”voice aahs” fra Rolands sample-pakke som bl.a. følger med noteprogrammet Sibelius, i tillegg til andre vokalsamples, virtuost anrettet i oppadstigende glissandi som kan referere til sirener (og dermed kanskje Varèse), og barnegråt, kanskje gråtende dukker (som referer til mennesker...).

The image shows a complex musical score for page 13 of Schüttler's work. It includes several staves: a vocal line with lyrics "be - comes an in - ter - mi - na - ble nu -", a clarinet (Bb) part, a horn (H) part with multiple dynamics (ff, mp, p, p-ff), a piano (pno) part, a keyboard (keyb) part, and a trigger part. The score is marked with various tempo changes (♩ = 52, 60, 58, 110, 115, 100) and dynamic markings. There are also performance instructions like "noisy recording" and "stop noisy recording" at the bottom. The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific articulation marks.

Fig. 5 – Schüttler partitur side 13, som er 3:45 - 4:04 på innspillingen

Så bryter det av igjen, og det kommer en lengre sekvens med en gjentatt tone som reiser rundt mellom ulike attack-instrumenter. Stykket avsluttes med noen ”billig”-klingende ”søppelklanger” med støylyder blandet med ”irriterende” eller ”provoserende” durakkorder på kassegitar.

Konstruksjonsmåten er som sagt øyeblikksbokser etter hverandre, individualiteten til enkeltstemmene/lydene/instrumentene er å delta i kammermusikalske varianter av klangmasser ikke ulikt Xenakis, hvor sjiktene er så tette og så mange at resultatet kan gå metaforisk i retning av naturfenomener som fugleflokker eller haglskurer (se også Thoresen 1996, side 154).

Schüttler er ikke helt slik, også fordi dette er kammermusikk for en sekstett, men jeg vil påstå at selve *gesten* og bruken av sjiktpolyfoni eller sjiktinndeling i hans musikk er mer masseorientert enn individ- eller gruppeorientert. Man kan i hvert fall si at han opererer i et spenningsfelt mellom disse kategoriene. At det meste av utvikling er underordnet *klippet* som vesenskjenetegnet bidrar etter mitt skjønn til en svekkelse av materialenes lagkarakter for lyttingen.

Foreløpig oppsummering

De tre omtalte verkene av Charles Ives, Pierre Boulez og Martin Schüttler demonstrerer forskjellige måter å forholde seg til sjiktpolyfoni og musikalsk laginndeling på. Verkene er svært ulike, de tre komponistene er ute i hver sine forskjellige estetiske ærender, og det virker trygt å påstå at sjiktpolyfoni ikke er spesielt konstituerende for musikalsk **stil**. Derimot har det sterk tilknytning til begreper om **form**, og kan f.eks. være en markør for inndeling av musikk i avsnitt, hvor antallet lag og typer sjiktinndeling og -relasjoner virker identitetsskapende, og styrer lytteropplevelsen gjennom å bestemme hvordan musikken ”oppfører seg”.

Sjiktanalysen spør i hvilken grad musikkens samtidige elementer skal samhandle, og jeg tror svaret for alle disse tre verkene er ”**noe, til en viss grad**”. Ives’ stykke er det som har sterkest separerbarhet av de klingende lagene, de andre to er mer samhandlende, Schüttlers mest, og jeg påstår at dette preget forsterkes av hans montasjeform. Dette ikke minst fordi når noe stopper brått fryser det i lytteropplevelsen så å si fast i en slags stivnet figur, man får ikke en fornemmelse av at det man hørte var egenrådige uavhengige prosesser.

Uansett; som komposisjonsteknisk strategi er det klart at dette har enorme muligheter og enormt potensiale, og man kan lett forestille seg hvor frigjørende det kan være.

DEL 2

Eget arbeid. Analysemetode

Herfra går jeg over til å skrive om mine egne komposisjoner, og som i de forrige analysene er det helt nødvendig å begrense hva som skal tas med. På grunn av oppgavens tema, sjiktpolyfoni i praksis, skal vi hovedsaklig fokusere på dette aspektet ved musikken, og derfor kommer jeg ikke til å gå gjennom stykkene fra begynnelse til slutt, men heller se på noen karakteristiske *steder*. Det overordnede perspektivet må bli todelt; for det første hva som er sjiktens lagkarakter, og for det andre hvilke typer kombinasjoner vi har satt sammen.

En slik beskrivelse kunne i prinsippet følge komposisjonsprosessens egen kronologi; det er naturlig å tenke seg at man først skriver enkeltstemmer, og deretter overlager dem. Og dette stemmer for såvidt. Men å skrive for å overraske seg selv (og andre) medfører nok litt mer innviklede framgangsmåter, hvor sluttresultatet nettopp ikke skal være overskuelig. Og å fortelle om dette, med alskens prøving og feiling og avgjørelser, som man kanskje ikke engang husker etterpå, blir fort både veldig muntlig og veldig langt. Derfor har jeg i stedet valgt å redegjøre for stykkene som resultater, og heller la framgangsmåtene være hemmelige/

ukommenterte, unntatt i noen tilfeller hvor det kan ha en pedagogisk gevinst å redegjøre for hva som skjedde på arbeidsrommet.

Generelt er jeg mer opptatt av form enn materiale, eller av musikkens ”oppførelse” mer enn dens ontologi; dette gjør lytterperspektivet sentralt, og jeg tror en beskrivelse av resultatet framfor prosessen er bedre egnet til å nærme seg lytterens musikkopplevelse.

Jeg skal skrive om to verk laget i studieperioden på master i komposisjon på Norges musikkhøgskole i 2015-17, dette er *La Boutique Obscure* for ensemble og lyspor fra 2016, og *Stillas* for orkester (work in progress) fra 2017. Analysene krever at man har tilgang til partiturer og innspillinger. *Boutique* kan høres her, i konsertopptak med Ensemble Ernst: <https://soundcloud.com/larsskoglund/lars-skoglund-la-boutique-obscure-hommage-a-georges-percec> Partituret er tilgjengelig fra Nasjonalbiblioteket. *Stillas* er ennå (mai 2017) ikke framført offentlig, og jeg regner ikke komposisjonen som avsluttet. Det fins et opptak fra en prøve med Trondheim Symfoniorkester av versjonen datert 23.02.17, og det er denne som ligger til grunn for den følgende teksten.

La Boutique Obscure – Hommage à Georges Perec

Stykket starter med to separate lag, det ene er et stereolydspor med opptak av den analoge synthesizeren ARP Odyssey, det andre er lyse strykerer som spiller adskilte flageolettoner poco sul ponticello som tilsammen utgjør tonefeltet i fig. 6.



Fig 6, notefelt satt ut for strykerer i fem runder mellom takt 1-106

Ingen av lagene er hverken tydelig forgrunn eller bakgrunn; strykerne viser seg etter en stund å spille ganske akkompagnerende og lite melodisk, samtidig som de på sett og vis er alene i det lyse registret og med den lyse klangen, og synthsporet består av flere ulike looper som gir en rytmisk struktur (uavhengig av det dirigerte tempoet) og har en variant av en akkompagnerende rolle. Dette varer til takt 11. Der samles strykerne i en kort uttonende flateaktig akkord, som forsvinner og gir plass til synthene, som vokser i intensitet og tykkelse.

Dette er et eksempel på lag tilpasset hverandre, og timingen er slik at crescendo i den ene skal treffe pause i det andre. Denne typen sjiktpolyfoni kaller jeg heterogen sidestilling.

Deretter repeteres strykernes avsnitt, fra takt 17, nå legges det til fløyte og trompet, etterhvert flere blåsere som har et tonefelt som utdyper og utvikler strykernes, se fig. 7. Trompetens enstrøkne e er ikke med i dette feltet, den ble satt til fritt helt i sist i skriveprosessen. Melodisk



Fig. 7, notereservoar for blåsere og melodisk slagverk fra *noe* av det de gjør i takt 24-117.

slagverk spiller også toner fra dette. Piano har derimot et annet materiale, som er en forsmak på noe kommer for fullt i stykkets andre del, fra takt 128.

Før strykerlaget kommer for tredje gang i takt 44 strekkes mellomrommet ytterligere, og det kommer et frampeik til noe jeg kaller ”søvn-materialet”, som spilles fullt ut i takt 118-124, og 158-166 i blåsere og strykere. Dette er en gest inspirert av noen som snorker med jevn innpust og utpust. Tittelen på stykket er fra Georges Perecs bok hvor han nedtegnet drømmene sine (mer om ham senere). Og formen på stykket er inspirert av drømmers ikke-kausale narrativ.

I hele del 1, som er fra takt 1-117 har jeg forsøkt å lage en flimrende og litt ”uhåndgripelig” musikk. Sjiktinndeling er et hjelpemiddel til dette, og det øker på med antall sjikt utover. F.eks. på side 6 har vi 1) det samme strykerlaget som i starten, 2) det elektroniske sporet er tilstede (dette fader inn og ut i løpet av satsen, og makrorytmen i dette er ikke synkron med noen andre rytmiske opplegg), 3) en melodi som reiser fra instrument til instrument spilles, 4) piano og slagverk har noen punktvis toner som er utledet fra fig. 7, 5) blåsere har vertikale akkorder også utledet fra fig. 7 som veksler mellom hurtige og langsomme rytmer. For at dette ”flimmeret” skal få satt seg litt har jeg bygd det opp relativt sakte lag for lag fra starten.

Elektroakustisk interseksjon. Deleuze og film

Lydsporets rolle i stykket blir større utover, og kulminerer i en solo eller interseksjon ved bokstav M, på innspillingen fra 3:58-4:44. Stedet beveger seg ned i bassregisteret, og to av

sporene i miksen har en ekkorelasjon i ca. en åttendedelstones avstand, står tonalt i kvarttoneavstand og veksler mellom høyre og venstre kanal. Denne passasjen og særlig bruken av lavt register er en liten hyllest til Edgard Varèse i *Poème Électronique* og *Déserts*, og vi skal på dette stedet i teksten også ha en elektroakustisk interseksjon. I arbeidsprosessen til dette stykket skrev jeg først to versjoner uten lydspor før jeg besluttet å inkludere det. Valget skyldtes flere ting; det låt litt for tamt, jeg hadde de opptakene som jeg ville andre skulle få høre, og: Å jobbe elektroakustisk kan åpne for at man ikke blir så opptatt av et stykkes *linearitet*, dets tidslinje fra start til slutt, men like gjerne begynner å tenke på stykket som et *soundscape*. Synthesizeren er bygd opp av loopsystemer hvor toner og patcher har potensielt uendelig lange varigheter, i motsetning til hos levende musikere, som før eller senere er nødt til å ta en pause. Spenningen som oppstår når musikerne må gjenta noe igjen og igjen fins ikke på samme måte i musikk realisert elektronisk, etter min mening. Dette er en ikke-menneskelig maskintid, selv om lydmaterialiet kan være svært så melodios og instrument-lik. Og det er selvfølgelig rom for personlige grep fra komponisters hender.

I artikkelen ”Deleuze, Cinema and Acousmatic Music (or What If Music Weren’t an Art of Time?)” skriver Nicolas Marty om de to sentrale begrepene i Deleuze’ filmteori, movement-image og time-image (Marty 2016). Kort forklart er dette filmens fortellermåter før og etter ca. 1945. I tidlige filmer, som bruker movement-image, følger kamera skuespillerne hele tiden. Alle sekvenser tjener den narrative linjen, og tiden presenteres lineært. Med Hitchcock erstattes movement-image med time-image. Det er på denne tiden at tilbakeblikk blir vanlig, ”not only to explain the action taking place in the present, but also to put forward the fundamental relativity of memory (as is the case in *Citizen Kane* in 1941). This is also the time that trivial scenes, which would have been cut out from ’action’ movies, began to be integrated” bl.a. for å forankre narrativet i ”everyday reality” (167).

Marty drar paralleller mellom dette til ulike typer musikalsk tid og tilsvarende musikalske formtyper. Han sammenlikner movement-image i film med musikk som har sterk tematisk utvikling og energisk artikulering; ”wherever the main material goes, the ’camera’ follows; an energetic climax in a sound is an opportunity for an energetic climax in the whole piece; the whole form is to be regarded as directional, teleological, linear...” (168) Og i motsetning til dette: ”The time-image finds its correspondence in music with fragmented forms and extended static situations to be read” (168).

Hva får dette å si for en musikk som arbeider med samtidighet og ikke sidestilling? Blant annet at selve *fristillingen av musikalske objekter* som vi kan finne i time-image-tankegangen like gjerne lar seg tenke i samtidige overlageringer, som i del-for-del-montasjer. Jeg nevnte

drømmer som en inspirasjonskilde; hvordan situasjoner og objekter kan komme til syne og forsvinne uten noen kausal eller logisk sammenheng. Og det er kort vei til et musikalsk rom med overlageringer i sjikt fra dette perspektivet.

Jeg nevnte også at pianoet i stykkets første del, nærmere bestemt takt 31 spiller akkorder som kommer igjen senere, litt i takt 87, og ”full blown” sammen med vibrafon og rørklokker i siste del fra 128 til det slutter i takt 170; denne fram-og-tilbake-gjenbruken av materiale er konseptuelt motivert av nevnte ”drømmelogikk” og idéer om klangobjekters flyttbarhet i tid, uten at dette er noen åpen form. Denne akkordrekke er selv en loop av 8 akkorder som har rytmiske verdier som først har varierende varigheter, før det samler seg i en repeterende loop også rytmisk, som vises i fig. 8. Til sist går de tre instrumentene fra hverandre i hver sin rytme.

The image shows a musical score for three instruments: Tub. B., Vib., and Pno. The score begins at measure 128, marked with a box containing the letter 'N'. Above the first staff, the instruction '128 As soft as possible' is written. The dynamic marking 'pppp' is placed below each of the three staves. The Tub. B. staff is in treble clef, the Vib. staff is in treble clef, and the Pno. staff is in bass clef. The music consists of a sequence of chords and notes that eventually form a repeating rhythmic loop.

Fig. 8: Akkordrekke rytmisert og instrumentert

Stillas for orkester

I likhet med *Boutique* har også *Stillas* en dedikasjon til en forfatter, og både Georges Perec (1936-1982) og Harry Mathews (1930-2017) var medlemmer i den franske forfattergruppen Oulipo, kjent for sine språklige eksperimenter med regler som får mange litterært interesserte til å klø seg i hodet, men ofte appellerer til musikkfolk, som er vant til at strenge regler gir skjønn musikk...

Mathews skriver i essayet ”Translation and the Oulipo” (samlet i Mathews 2003, første gang utgitt i 1997) om ”home ground” og ”object of desire” som sentrale begrep for forfattere, og har et tankevekkende bilde av den kunstneriske skapergjerningen som en *oversettelse*:

”Think of the writer’s object of desire – vision, situation, whatever – as his source text. Like the translator, he learns everything he can about it. He then abandons it while he chooses a home ground. Home ground for him will be a mode of writing. ... Since the mid-nineteenth century, writers have chosen their home grounds more and more outside the main traditions of

fiction and poetry. Firbank used the brittle comedy of manners to register his tragic views; Kafka turned to the parable, Hofmannsthal and Calvino on occasion to fairy tales, Henry Miller to pornography. Other writers invented their own home grounds – Mallarmé in poetry, for instance, Joyce and Raymond Roussel in fiction” (78-79).

Å tenke seg en avstand mellom det man ønsker å gjøre – object of desire – og det mediet man velger å gjøre dette i – her kalt home ground, interessant nok, siden Mathews går videre i teksten med å beskrive en alt annet enn ”hjemlig” home ground, snarere beslektet med det tyskerne kaller das Unheimliche, som f.eks. Perecs 300-siders roman *La Disparition* uten bokstaven E – å antyde en forflytning her, gjennom oversettelse som metafor, synes jeg er utrolig interessant. Hvordan gikk det med dem? Konklusjonen er: ”writing under constraint proved to be not a limitation but a liberation. Our unreasonable home grounds were what had at last enabled us to come home.” (81)

Hvorfor nevner jeg dette? Har jeg selv en diskrepans mellom ”home ground” og ”object of desire” i dette verket? Ja, og jeg tillater meg å være litt privat her, for mens tonespråket i *Boutique* stilistisk sett ligger mitt hjerte (eller øre) nær, er *Stillas* et eksempel på å skrive i strid med sin egen ”gode smak”, i alle fall i utgangspunktet. Stykkets home ground er faktisk musikalsk materiale og løsninger jeg helst unngår. Hva er det som skjer i dette stykket?

Det starter med to lag som samhandler veldig ”bra”, dvs. det høres ut som melodi og akkompagnement. Melodien er trettito- og sekstendeler i et tostemmig kontrapunkt i bassklarinet og fagott, og akkompagnementet er hovedsaklig fjerdedelsimpulser i slagverk. Melodiene er delvis bygd opp av små celler, se fig. 9, delvis skrevet fritt, inni samme tonale

The image shows a musical score for four instruments: Bass Clarinet in Bb, Bassoon, B. Cl., and Bsn. The tempo is marked as quarter note = 54. The score is in 4/4 time and features a 'legato' marking. Brackets indicate '5-tone-gruppe, repeteres' and '13-tone-gruppe' for the Bass Clarinet and Bassoon parts. The B. Cl. part has a '4' above it and brackets for 'annen 5-tone-gruppe' and '13-tone-gruppe'. The Bsn. part also has brackets for 'annen 5-tone-gruppe' and '13-tone-gruppe'. Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte).

Fig. 9, bassklarinet notert klingende. Repeterte notegrupper merket av.

”smak”, et tonespråk som kan karakteriseres som en slags gråbrun kromatisisme, som kanskje antyder et slags tonalt sentrum i D#. Denne stilen er veldig plump og rett fram, selv om kontrapunktet mellom fagotten og bassklarinetten kanskje kan sies å være litt stylish.

D#-senter-preget forsterkes senere når tredjelaget, en oppklypt melodi, instrumentert i oktaver fra laveste til høyeste register, antyder en slags oscillering mellom tonene D# og C#. Men dette er ment å være flertydig, når tonen H innføres, og antyder at D# og C# kan være trinn i en H-dur-skala.

Rytmikken i stykket er forholdsvis firkantet, selv om jeg ikke kunne dy meg for å strø inn noen "random" punkter i starten hvor strykerne i orkesteret til sin store glede får banke på instrumentene, i sekstendelskvintoler. Men taktarten er 4/4 tvers igjennom, tempo er treigt og sakte; fjerdedel 54 fra start til takt 93, så skifter det til tempo 81 i 94-136, som er beslektet slik at trioler i 54 blir åttendeler i 81. Så i codaen 137-156 tilbake til tempo 54 eller enda saktere. Hovedlag 2, det bankende pulserende laget spiller mye som en metronom, med et og annet "hull" klipt inn i linja, for ikke å sovne fullstendig. Og harmonisk er det ikke så veldig utviklet; istedet for flotte komplekse klanger, spiller lag 3 bare superenkle oktaver.

Hva er det da som er "object of desire", dersom dette er så lite attraktivt, vil man kanskje litt utålmodig spørre. Svaret er mange ting:

Når musikk er klar og tydelig høres alt som skjer. Dette er veldig viktig for dette stykket. Alle små forandringer stikker seg ut, og når det er så åpent blir det også ganske lett å blande lag og herje i vei uten at det blir fullstendig kaos og interessen blir borte. Fra bokstav E begynner utydeliggjøringen så smått, med et bredere lag enn det vi har hatt før; dette er de fire hornene som spiller en saktere utgave av åpningsmelodien, parallellharmonisert i kvarter.

Det er også interessant å tenke på musikken med ordparet innenfor-utenfor. Der jeg hentet inn et ganske "utenfor" elektronisk lag i *Boutique* (selv om det forsåvidt er delvis bygd av loops, slik også noe av ensembleskrivingen er), har jeg her forsøkt å la verdenen være lukket, ensfarget, og at det som skjer er "innenfor" stykkets mer begrensede ramme.

Slik blir også detaljer som når pauken kommer inn på punkterte fjerdedeler i E til en liten begivenhet, hvor pulsen plutselig føles annerledes. Det ligger i sjiktpolyfoniens natur at for å spille med uklarhet er man avhengig av klarhet. Jeg vil gjerne understreke denne dobbeltheten, for hele prosjektet er egentlig å lage en vei eller en balansegang mellom to ulike tilstander eller egenskaper, nemlig klarhet på den ene siden, og sammensatthet og kompleksitet på den andre. Derfor har jeg skrevet få og tydelige lag i første tilfelle, og deretter økt antallet hendelser når oversikten skal mistes og uklarhet oppstår. Dette skjer for alvor fra bokstav L og ut, hvor stykket blir mer eksessivt. I fig. 10 kan man se fem lag, forsåvidt

14

Picc. *mf* **U**
 Fl. *f*
 Ob.
 C. A. *f*
 Cl. *f* *ff*
 B. Cl. *f* *ff*
 Bsn. *f* *ff*
 Cbsn. *f* *ff*
 Horns 1-4 *f* **Broad** **Not muted**
 Tpt. 1 *f*
 Tpt. 2 *f*
 Tpt. 3 *f* **Harmon muted**
 Tbn. 1
 Tbn. 2
 B. Tbn.
 Tba.
 Timp. *ff*
 Perc. 1 *ff* **WB+BD**
 Perc. 2 *ff* **CB 1+2**
 Perc. 3 *ff* **SMALL TAM-TAM (or other gong)** *ff* **let ring throughout**
 Hp.
 Vln. 1 **O**
 Vln. 2
 Via.
 Vc.
 Db.

Fig. 10 partitur side 14, takt 114-120

ganske ryddig plassert i de vanlige instrumentfamiliene; treblås, messing, pauke + slagverk 3, slagverk 1 + 2, strykere.

Selv om dette stykket kan se rytmisk ”lovlydig” ut siden det har enkelthet eller tydelighet, er de musikalske objektene og overlagingene av dem tenkt like flytende og fristilt som vi var inne på i forrige avsnitt om ulike typer tid.

Til sist samler hele orkesteret seg i utgangstempoet og på en felles rytme spilles det tre melodier som alle er parallellharmonisert ulikt.



Fig. 11, begynnelsen på melodiene

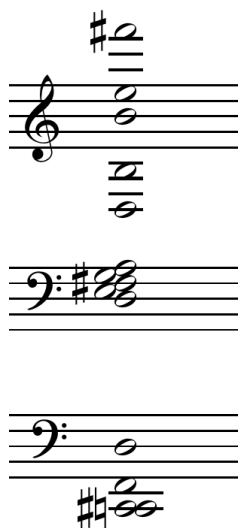


Fig. 12, akkordstrukturene som de tre melodiene i fig. 11 er parallellharmonisert med.

Avslutning

I denne oppgaven har jeg forsøkt å diskutere sjiktpolyfoniens historie og vise noe av dens potensiale som kompositorisk strategi. Med henvisning til moderne klassikere og nyere verker, pluss egne musikalske forsøk har jeg prøvd å få fram hvordan musikk inndelt i lag kan *virke*, både som konstruksjon, og for lyttere.

Med vilje har jeg *ikke* gått inn for å etablere en streng terminologi, men heller brukt et relativt dagligdags språk og forsøkt å knytte lydopplevelsene til nettopp lytterens ståsted. Det er vanskelig å si hvorfor, men jeg opplever noe allergisk eller klaustrofobisk hvis musikk skal artsbestemmes for bastant, og særlig samtidsmusikk som er i stadig utvikling. Begynner man å tenke alt for kategorisk, risikerer man at lyttingen blir en jakt på å få det typologiske systemet til å gå opp, framfor å være en åpning mot en rik og fabelaktig verden.

I diskusjonen av flerlagetens betydning for form har jeg kort drøftet musikalsk tid, med henvisning til Deleuze' filmteori og hvordan den kan belyse ulike konstruksjonsmåter eller presentasjonsmåter.

Jeg har i andre del av oppgaven, i forbindelse med egne inspirasjonskilder nevnt flere forfattere, og har funnet et brukbart sluttord fra en av deres norske kolleger. Den nevnte artikkelen til Lasse Thoresen om Olav Anton Thommessen startet med en sjarmerende plassering av Thommessens kompleksitet og fascinasjon for flersjiktighet i *sin* samtid, som nå har blitt historisk; ”dette at flere, komplekse hendelsesforløp foregår samtidig, dels uavhengig av hverandre, dels gripende inn i hverandre på ulike vis. OATs idéverden er for en stor del påvirket av den virkelighetsopplevelse som skapes av vår tids elektroniske media, slik som radio, TV, telefoner, ved at disse mediene gir oss muligheten til å oppleve og forholde oss til flere synkrone hendelsesforløp.” (Thoresen 1996, side 153.)

De av oss som husker 1996 og et Norge før internett (undertegnede er født i 1974) kan bare smile vemodig ved tanken på hvordan hverdagen er blitt nå, med mangedoblingen av alle sosiale og asosiale fristelser som digitaliseringen av arbeid og fritid lokker med. Men uansett kan jeg også huske hvordan man følte seg svært så flermedial og overveldet av teknologien på den tiden, og kanskje enda mer på 1980-tallet. En som så klart dengang var Jan Kjørstad som i 1984 skrev om hvor viktig datateknologien kom til å bli i hverdagen, og hvordan dette kunne åpne nye muligheter for kunsten, som jeg synes passer å sitere avslutningsvis, siden det handler om hvordan vi mottar informasjon, og nye estetiske muligheter dette kan åpne:

”Hvis byene var modernismens kime, vil skjermene være det for nye former; TV, video, datamaskiner, informasjonene som flommer inn i hjernen. ... Ut fra dette ville det være

naturlig å prøve ut en romanform der romanen antok karakter av en informasjonsmaskin, en tekst som behandlet data, fungerte som en informasjonshaglskur mot leseren. ... Leserens oppgave måtte bli – mer eller mindre bevisst – å strukturere opplysninger etter gitte nøkler. ... Hele formen er rettet inn mot imaginasjonseffekter. Det som ser ut som det reneste rot, kan skape et ordnet og fantasieggende univers for en leser hvis forfatteren klarer å mobilisere det mylderet av impulser samfunnet har øst inn i leserens hukommelse.” (*Kjærstads matrise*, side 75-77.)

Musikken jeg har beskrevet har ikke egentlig datamaskinen som utgangspunkt, men det er klart at i et videre perspektiv handler musikalsk kompleksitet mye om en reaksjon på den verden som møter oss. Musikken kan være et fristed fra hverdagens strev, men den kan også diskutere ting, inkludert seg selv og sitt eget grunnlag, og når musikken henvender seg til publikum på samme måte som andre fenomen beholder den sin aktualitet.

LITTERATUR:

- Ashby, Arved (ed.): *The Pleasure of Modernist Music*. University of Rochester Press, USA 2004
- Boulez, Pierre: *Boulez on Music Today (Penser la Musique Aujourd'hui)*. Faber and Faber 1971
- Boulez, Pierre: *Pli selon pli nr. 4 Improvisation III sur Mallarmé*. (Partitur) Universal Edition 1982
- Campbell, Edward: *Music After Deleuze*. Bloomsbury, London/New York 2013
- Chadabe, Joel: *Electric Sound. The Past and Promise of Electronic Music*. Prentice Hall, New York 1997
- Decroupet, Pascal: "Varèse, Serialism and the Acoustic Metaphor", i Paddison and Deliege 2010
- Dickinson, Kay: *Off Key. When Film and Music Won't Work Together*. Oxford University Press 2008
- Guldbrandsen, Erling E.: *Tradisjon og tradisjonsbrudd. En studie i Pierre Boulez: Pli selon pli*. Universitetet i Oslo 1995
- Guldbrandsen, Erling E. and Johnson, Julian (ed): *Transformations of Musical Modernism*. Cambridge University Press, UK 2015
- Heile, Björn (ed.): *The Modernist Legacy: Essays on New Music*. Ashgate, Great Britain 2009
- Hestholm, Marion: "Transformations of appearance: suddenness and the modernist fragment", i Guldbrandsen and Johnson 2015
- Ives, Charles: *The Unanswered Question* (Partitur). Critical Edition, Peer International, New York & Hamburg 1984
- Kjærstad, Jan: *Kjærstads matrise. Samlede essays med bonusspor*. Aschehoug 2007
- Kramer, Jonathan D.: *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. Schirmer Books, New York 1988
- LeClair, Tom: *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*. University of Illinois Press 1989
- Manning, Peter: *Electronic and Computer Music*. Oxford University Press, USA 2004
- Marty, Nicolas: "Deleuze, Cinema and Acousmatic Music (or What If Music Weren't an Art of Time?)" *Organized Sound* 21(2): 166-175, Cambridge University Press 2016
- Mathews, Harry: "Translation and the Oulipo" i *The Case of the Persevering Maltese. Collected Essays*. Dalkey Archive Press, USA 2003
- Olive, Jean-Paul: "Montage in modernity: scattered fragments, dynamic fragments", i Guldbrandsen and Johnson 2015
- Osmond-Smith, David: *Playing on Words. A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. Royal Musical Association, London 1985

Paddison, Max and Deliege, Irene (ed): *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*. Ashgate, London 2010

Perec, Georges: *La Boutique Obscure*. Utgitt i 1973, oversatt av Daniel Levin Becker. Melville House, Brooklyn, New York 2012

Schüttler, Martin: *Selbstversuch (die Andern)*. Upublisert partitur 2013

Skoglund, Lars: *La Boutique Obscure – Hommage à Georges Perec*. (Partitur) Nasjonalbiblioteket 2016

Skoglund, Lars: *Stillas for orkester*. Upublisert partitur 2017, versjon 2 datert 23.02.17

Stewart, Susan: *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Duke University Press, Durham and London 1993

Williams, Alastair: *New Music and the Claims of Modernity*. Ashgate, London 1997

VERKLISTE MUSIKALSKE REFERANSER:

Berio, Luciano: *Sinfonia*

Birtwistle, Harrison: *Earth Dances*

Boulez, Pierre: *Pli selon pli*

Carter, Elliott: *Double Concerto for Harpsichord and Piano With Two Chamber Orchestras*

Ives, Charles: *The Unanswered Question*
Symphony no. 4

Ligeti, György: *Klaverkonsert*
Atmospheres
Lontano

Nancarrow, Conlon: *Studies for Player Piano no. 38 & 41 (m.fl.)*

Schüttler, Martin: *Selbstversuch (die Andern)*

Stockhausen, Karlheinz: *Gruppen*
Trans

Thommessen, Olav Anton: *Et glassperlespill*
Opp-Ned

Xenakis, Iannis: *Eonta*
La légende d'Eer

Zimmermann, Bernd Alois: *Die Soldaten*