

En endret (tilnærming til) tid?

- Om utviklingen i mitt formspråk

Jonas Skaarud

Skriftlig masteroppgave i komposisjon

Norges Musikkhøgskole, våren 2017



**Norges
musikkhøgskole**
Norwegian Academy
of Music

Forord

Denne oppgaven er et supplement til de tre verkene jeg leverer som del av mitt masterarbeide: *Caeiros Poemas, (forthwith a change came over the waters) and the serenity became less brilliant but more profound* og *Il vento ti ha lasciata un'eco chiara, nei sensi, delle cose ch'ài vedute – confuse – il giorno*. Musikken min har forandret seg stort i løpet av mitt masterstudium, og denne oppgaven tar hovedsakelig for seg utviklingen frem til mine siste verker. Derfor refererer jeg en hel del til tidligere verker jeg har skrevet. Eksempler fra disse verkene finnes som illustrasjoner i oppgaven*. De tre verkene jeg leverer som masterarbeid er først gjeldende i slutten av oppgaven (kapittel 7) og diskuteres kun i korthet. Her referer jeg til verkene som vedlegg 1, 2 og 3, da de følger som en del av masterinnleveringen.

Litteraturlisten inkluderer all litteratur som har vært relevant for mitt masterarbeide. De verkene som det ikke refereres til i teksten har jeg valgt å inkludere fordi de har hatt stor betydning for arbeidet, selv om disse ikke direkte relateres til teksten. Særlig gjelder dette *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Stewart: 1993) og *Lyrikkens Liv* (Janss og Refusm: 2003). Dette er to verker som tar for seg narrativet i et annet perspektiv enn fra det musikalske. Øvrig litteratur det ikke refereres til i teksten bygger opp under min forståelse av tid eller av forståelsen av komponisten György Kurtág sin musikk.

Jeg retter til slutt en stor takk til Henrik Hellstenius som har veiledet meg i arbeidet med mitt masterprosjekt de to siste årene – hans tilbakemeldinger og gode råd har vært uvurderlig i min utvikling som komponist.

* (Komplette utgaver eller større utdrag av *Shapes, Book I, Shapes og Book II, Phorisms, Book II* finnes på følgende nettside: <http://www.jonasskaarud.no/works/>. Her finnes også opptak av verkene)

Innholdsfortegnelse

Innledning.....	1
1. Om Kurtág og miniatyren.....	4
2. Opplevelsen av tid og hendelser	7
3. Linearitet eller non-linearitet i Kurtágs musikk?	9
4. Andre tider i miniatyrformen?.....	12
5. Min tid i miniatyrformen.....	18
6. Problemer med miniatyrformen.....	28
7. En nødvendig endring – tre studier i linearitet.....	32
8. Lånte former som garantist - oppsummering.....	39
Litteraturliste.....	40

Innledning

Det aforistiske og fragmenterte har preget musikken min sterkt i lang tid. Særlig har jeg vært inspirert av formverdenen til komponisten *György Kurtág*, og jeg har hatt hans musikk som en slags "mal" for mitt kunstneriske uttrykk i mange år.

Kurtág jobber med miniatyrformen – en formtype som er kjennetegnet av begrensede varigheter og følgelig en begrenset utfolding av materialet. Musikken hans er satsinndelt, og vanligvis består verkene av mange satser. Typisk for Kurtágs musikk er at hver sats har – tidvis ekstremt - korte tidslengder, vanligvis mellom 90 og 10 sekunder. Den overordnede formen i et Kurtág-verk er derfor bygget opp som en syklus: små avsluttede miniatyrformer som består av ekstremt forskjellige karakterer og svært kontrasterende materiale sidestilles. Følgelig oppleves verkene som en rekke små "verdener" med minimal tematisk relasjon til hverandre. Kurtág bryter med vanlig musikalsk "syntaks" i det et poeng ikke leder til et annet. Den overordnede formen i et Kurtág-verk er derfor ikke *målrettet* - den mangler et *narrativ*.

Kurtág sitt musikalske språk rendyrker ofte arketyper man kan finne fra tidligere tiders musikkstiler, men han løsriver de fra sin kontekst ved å ikke utvikle materialet i tid. Han arbeider med enkle ideer. En oppadgående gest er simpelthen en oppadgående gest, en start og en slutt er et formmessig poeng sterkt nok i seg selv som selvstendig utsagn. Det som gjør at dette enkle og velkjente materialet allikevel fremstår komplekst er at det er svært konsentrert. Denne konsentrasjonen oppstår når Kurtág legger frem et enkelt musikalsk objekt og fokuserer på detaljene ved dette. Dette gir følgelig hvert enkelt objekt et sterkt *fokus*, som i sin tur gjør at satsene fremstår som selvstendige momenter. Diskontinuitet, kontraster og konsentrasjon i form og materiale er de viktigste egenskapene ved Kurtágs musikk. Via disse virkemidlene opplever jeg at oppmerksomheten rettes mot det selvstendige *momentet* fremfor *prosessen*.

Moment og *prosess* er to begreper jeg henter fra Jonathan D. Kramers bok *The Time of Music* (Kramer: 1988). Her lager han et skille mellom *lineær musikk* og *ikke-lineær musikk*; to begreper som beskriver hvordan man opplever tid i musikk (eller musikk i tid). Kort oppsummert kjennetegnes *lineær musikk* av målrettethet: det er en stadig prosess, en utvikling mot et mål. Motsetningen er *non-lineær musikk* som kjennetegnes av mangel

på målrettethet. Momenter fremstår som selvstendige ved at de i mindre eller ingen grad forholder seg til et verks helhetlige forløp.

Ved et nærmere blikk på Kurtágs *12 Microludes* opplever jeg at musikken hans er non-lineær. Men samtidig er det også enkelte aspekter ved musikken som er lineære. Manglende målrettethet i verkets overordnede form oppstår fordi satsene har lite relasjon til hverandre. De hviler på sin selvstendighet: hver sats innehar sin egen karakter og systematikk. Samtidig peker strukturen innad i hver sats mot linearitet, fordi seksjonene ofte er formet etter lineære prinsipper: seksjonen gjentas og danner form, og materialet bærer følgelig preg av å ha retning. Allikevel velger jeg å konkludere med at det non-lineære har en sterkere fremtreden enn lineariteten, grunnet musikkens detaljfokus som forsterker selvstendigheten i momentene.

Det finnes mange komponister som har jobbet med miniatyrformen, selv om ingen har fokusert på den i like stor grad som Kurtág. I denne oppgaven trekker jeg frem to alternative versjoner av miniatyrformen for å eksemplifisere at miniatyrformer kan fremkalle forskjellige opplevelser av tid: Mattias Spahlingers *Apo Do* og Gérard Pessons *Nocturnes en Quatuor*. Spahlingers verk er i motsetning til Kurtágs *12 Microludes* lineært på et overordnet plan fordi seksjonenes varigheter er proporsjonert slik at de danner utvikling. Men samtidig er seksjonene innad i verket non-lineære fordi de ikke har åpninger eller avslutninger – de bare *er*. Pessons verk opplever jeg derimot som lineært tross i at seksjonene innad i hver sats presenteres som adskilte via stillhet og tross i at de har korte varigheter. Dette er fordi det er likhet mellom materialene i hver seksjon og fordi materialet utvikles innad i hver seksjon. Samtidig er varighetene proporsjonert slik at de danner utvikling.

12 Microludes, *Apo Do* og *Nocturnes en Quatuor* viser tre forskjellige versjoner av miniatyrformen, og beviser at denne formen ikke er bundet til bare én type tidsopplevelse. Jeg tar med meg denne erfaringen når jeg gir et blikk på mine egne verker. For i mine tidligere verker jobbet jeg selv med miniatyrformen. Fordi ingen komponister har jobbet med en slik formverden i like stor grad som Kurtág, var min tanke at den var mulig å utvikle videre, at den ikke var uttømt, at jeg kunne tillegge den noe nytt og bygge mitt eget språk med utgangspunkt i den; jeg skulle med andre ord "låne" av Kurtág for å finne meg selv. Dette viste seg imidlertid som en vanskelig strategi, for jeg innså etter

hvert at miniatyrformen, slik den fremstår i mange av verkene til mitt forbilde, er bygget på et annet forhold til materiale og form enn det min musikk var.

Min tidligere musikk delte mange likheter med Kurtág sin musikk. Ved at jeg inndelte verkene mine i satser ble brudd og diskontinuitet fremtredende elementer ved musikken min. Samtidig vektla jeg diskontinuitet ytterligere ved å sidestille kontrasterende materiale. Både diskontinuitet og kontraster er to fremtredende trekk også ved Kurtágs musikk. Men for mitt vedkomne ble denne satsinndelte miniatyrformen etterhvert et problem fordi materialet mitt ikke hadde samme nivå av konsentrasjon som Kurtágs. Jeg jobbet ofte med samme type gestisk materiale, og materialet hadde begrenset utfolding i tid. Men jeg opplevde at mine miniatyrer i mindre grad fremstod som selvstendige momenter. Dette skyldtes at det Kurtágske detaljfokuset ikke var til stede. Jeg la mer vekt på objektenes relasjon til den større formen, og således mindre vekt på hvert objekts selvstendighet. Verkene mine fikk derfor et større preg av linearitet. Inntrykket av diskontinuitet og kontrast ble svekket, samtidig som mitt materiale følte mindre rikt. Når jeg plasserte et Kurtágske materiale bestående av gester og figurer i verker som hadde et mer lineært, mistet materialet fokus og det opplevdes som mindre komplekst. Av denne grunn ble det også vanskelig å variere materialet, og det ble vanskelig å utvikle det til noe eget. Jeg opplevde at den kreative prosessen stagnerte.

Med denne innsikten forstod jeg at jeg måtte ta grep. I løpet av masterstudiet har jeg – særlig inspirert av Hans Abrahamsens musikk - begynt å endre min holdning til materialet, og jeg har beveget meg vekk fra Kurtágske materialtyper kjennetegnet av gester, figurer og enkle former. I de siste verkene mine har jeg jobbet med et materiale som bærer preg av å være mer statisk og transparent. Paradoksalt nok opplevde jeg samtidig at musikken min ble tydeligere og mer konsentrert. For dette materialet var lettere å ha kontroll over: det var lettere å forme det slik jeg ville fordi det ikke var styrt av bevegelsene som ligger immanent i et gestisk materiale. Som et resultat har jeg også fått mer kontroll over tonaliteten - jeg kan tillate den å hvile på sin egen struktur. Dette har medført en dreining vekk fra kromatikk og mot tonalitet.

I det jeg endret min holdning til materialet, opplevde jeg også at materialet tvang meg i en annen retning: det *krevde* en endret type form. Jeg måtte tøyne tidslengder, forholde meg til brudd og diskontinuitet på et annet vis, og satsinndelinger ble det betydelig færre

av. Min formverden endret seg i takt med en endret holdning til materialet, og musikken har fått et enda tydeligere linearitet.

Da jeg rokket ved materialet rokket jeg samtidig ved mitt ideelle formunivers jeg med tiden hadde nedfelt i mitt uttrykk, men som hadde et for stort opphav i en annen komponists språk. Jeg trakk en viktig lærdom av disse erfaringene: å låne formmodeller fra andre komponister samtidig som man forsøker å utvikle et eget materiale innenfor disse modellenes rammer, er en strategi som vanskelig lar seg gjennomføre fordi form og materiale er to ting som ikke kan skilles fra hverandre.

1. Om Kurtág og miniatyren

Selv om denne oppgaven ofte benytter seg av begrepet *miniatyrform* stiller jeg meg svært nølende til å definere begrepet helt og holdent. For en abstrakt refleksjon rundt en miniatyrs *væren* ville kunne vært en masteroppgave i seg selv. La oss heller definere det som *noe som er lite*, og la oss definere det ut ifra ytre målbare størrelser: et fysisk lite bilde, et dukkehus, et dikt som består av få ord, en overskrift, en haiku, en aforisme eller – i musikken - noe som har en kort tidslengde: for eksempel en vignett eller et albumblatt – eller de korte satsene i verkene til komponisten György Kurtág. For Kurtágs musikk domineres av korte og avsluttede satser på mellom 10 og 90 sekunder som er gruppert sammen til lengre syklusverker. Begrensninger i tidslengder gir også føringer for innholdet i en sats. Lite tid betyr lite tid for et materiale til å utfolde seg. La oss derfor starte med å definere en musikalsk miniatyrform som *en formtype kjennetegnet av svært begrensede tidslengder og som følgelig også kjennetegnes av et materiale som har begrenset utfolding i tid*.

Jeg tar med meg denne definisjonen i det jeg kaster et blikk på Kurtágs *Kafka-Fragmente* - et av hans lengste verker, men samtidig også et av de verkene som best beskriver hele hans kunstneriske uttrykk. Verket består av til sammen 40 satser fordelt på 5 deler. Verket er for fiolin og sopran. Tekst blir vektlagt sterkt, men tross i dette er det ikke noe tekstlig narrativ tilstede. Det klippes ut små biter fra Franz Kafkas skrivende virke – utdrag fra dikt, dagbøker og uferdige verker. Lik det tekstlige, mangler også musikken et narrativ som strekker seg utover de enkelte satsene. Kurtág konsentrerer seg heller om å

skape små verdener som ikke er tematisk relaterte til hverandre. Han velger heller å legge alt fokus på *selvstendigheten* i hvert disse verdenene, fremfor deres relasjon til hverandre. Komposisjonsteknikken understreker dette: de fleste satsene er utdrag fra tidligere verker han har skrevet. Han har ofte klipt ut hele satser fra tidligere verker, instrumentert de om for fiolin og stemme, for så å legge tekst på dem. Kurtágs kompositoriske prosess er intuitiv og subjektiv, og han jobber ikke med systemer. Det kommer frem i intervjuene som Bálint András Varga gjør i boken *György Kurtág: Three interviews and Ligeti Hommages* (Varga: 2009). Få ting tilsier at han beskjeftiger seg med en overordnet struktur som strekker seg utover den indre organiseringen i hver sats. Han beveger seg vekk fra prosessuell tenkning fordi den overordnede formen i et verk mangler et narrativ – den er med andre ord ikke *målrettet*.

Kurtág har et sterkt forhold til musikkhistorien, og musikken hans er ofte “henvisninger” til andre komponister og verker. Derfor bruker han modeller vi kjenner fra tonal musikk – gester, figurer og formtyper. Men disse modellene fremstår allikevel som Kurtágs eget materiale. For det første handler det om hvordan materialet utfoldes i tid. Disse arketyperne han bygger sitt materiale på og som har sitt utgangspunkt i andres musikk, utfolder seg vanligvis innenfor svært avgrensede tidsrom: enten innenfor en sats, innenfor en seksjon i en sats, eller i en enkelt gest innad i seksjonen. Slik blir de løsrevet fra sin egentlige kontekst.

Samtidig blir et gitt materiale sjeldent fulgt opp av et lignende materiale. I stedet sidestiller han det med noe helt annet. Om man sammenligner første og andre sats i hans *Kafka-Fragmente*, ser man hvordan disse kontrastene utspiller seg. Første sats (eksempel 1) består av en fiolinstemme som “gynger” opp og ned på en sekund i et middels sakte tempo, helt uten forandringer. Ved at det ikke er forandringer, oppleves materialet som statisk og med lite energi. I neste sats derimot (eksempel 2) presenteres noe helt annet:

Eksempel 1: György Kurtág. *Kafka-Fragmente*, Op. 42 - utdrag fra 1. sats

The image shows a musical score for two parts: Canto (voice) and VI. (violin). The tempo is marked "Molto misurato". The vocal line is marked "ben tenuto" and contains the lyrics "Die Gu-ten gehn im glei - chen Schritt." The violin line is marked "mp, indifferente al fine" and "simile". Below the violin line, there is a note "Oppure etc." with a small musical notation.

Eksempel 2: György Kurtág. Kafka-Fragmente, Op. 42 - utdrag fra 2. sats

Ruhig-erstaunt

Wie ein Weg im Herbst: Kaum ist er

rein - ge - kehrt,

sempre poco rinf. [quasi presto]

poco

sempre simile

et kadensaktig materiale bestående av oppadgående og nedadgående løp i et svært raskt tempo presenteres i en rekke forskjellige versjoner hvor hver gest har forskjellige målpunkt og startpunkt. Samtidig er det forskjellig tonalitet i hver av gestene. Slik fremstår hver gest som noe annet enn den forestående – den er forandret fra gang til gang. I disse to satsene får man inntrykk av at Kurtág bevisst forsøker å sidestille kontrastene *stillstand* og *forandring* så mye som mulig.

Jeg har nevnt to egenskaper ved Kurtágs musikk: 1) begrensninger i materiale og form, og 2) kontrasterende materialer som sidestilles. Begge disse elementene bidrar til å svekke kontinuiteten i musikken. Kontinuiteten svekkes ytterligere av at musikken - som tidligere nevnt - er inndelt i satser. Mellom hver sats er det pauser og følgelig stillhet. *Bruddet* vektlegges ved at musikken har pauser: det forstyrrer flyten. Kontraster, begrenset utfoldelse i tid og stillhet fører til *diskontinuitet* – mangel på sammenheng. Denne diskontinuiteten forsterkes ytterligere av et fjerde aspekt ved musikken: det enkle og svært begrensede materialet oppfattes komplekst fordi det er *konsentrert*. Siden Kurtág ikke lar et objekt gjentas eller utvikles, legger han desto mer vekt på innholdet i det. Kurtág spør seg: hvordan kan man uttrykke et utsagn så *presist* som mulig, men også med så *lite* materiale som mulig? Stikkordet er *detaljer*. Musikken er ikke *detaljrik*, men den er *detaljfokusert*. Han oppnår dette ved å ha *få* detaljer i et musikalsk objekt, men med sterkt fokus på hvert av de enkelte detaljene. Han *tydeliggjør* dem.

Denne konsentrasjonen i materiale forsterker ytterligere skillet mellom hvert av de musikalske objektene, nettopp fordi det legges et større fokus på hvert av dem. Samtidig som dette bygger opp under diskontinuiteten, gir det også hvert enkelt objekt mer selvstendighet. Jeg oppsummerer det slik:

1. Musikken er preget av diskontinuitet gjennom begrensninger i varighet, kontraster og stillhet
2. Diskontinuiteten forsterkes ytterligere fordi materialet er svært konsentrert og detaljfokusert
3. Konsentrasjonen og detaljfokuset, kombinert med de tydelige skillene som skaper diskontinuitet, gjør at fokuset rettes mot hver enkelt hendelse. Slik får hendelsene stor grad av selvstendighet. Med dette blir hendelsenes relasjon til verkets helhetlige form mindre betydningsfulle, fordi hendelsene "taler for seg selv".

2. Opplevelsen av tid og hendelser

Vi har sett hvordan Kurtág sin musikk mangler målrettethet grunnet fravær av et narrativ, men samtidig "gjør opp for dette" ved å forme musikken slik at den ikke trenger å hvile på en slik målrettethet. Jeg spør meg derfor: hva er det Kurtág i så fall "hviler på", om det ikke er målrettethet?

Målrettethet er kjennetegnet av *prosess*: noe skal fra et startpunkt til et målpunkt. Selv om materialtypene Kurtág benytter seg av kan implisere målrettethet (eksempelvis at en gest går opp og ned – slik vi så i *Kafka-Fragmente*), er det allikevel ikke dette det rettes fokus mot. Det legges ikke vekt på en eventuell fremdrift som er å spore. Det er det som skjer *her og nå* som er viktig: det er *nuet, øyeblikket - momentet*.

Jeg setter opp motsetningsparet *prosess* og *moment* for å beskrive to forskjellige måter musikk kan fremstå på. Allikevel er det slik at musikk i virkeligheten alltid er betinget av linearitet. Fordi musikk er en kunstform som utfolder seg i tid, så er den grunnleggende *lineær*. Den vil alltid være på vei fra et sted til et annet, fordi tiden alltid går fremover. Hva er det da som gjør at Kurtág sin musikk *ikke* fremstår som lineær for meg? For å forklare dette tar jeg utgangspunkt i Jonathan Kramers bok *The Time of Music* (Kramer: 1988). I

denne boken er det *opplevelsen av tid* det rettes oppmerksomhet mot. For selv om all musikk i utgangspunktet er lineær, kan den allikevel *oppleves* annerledes. Når hendelser i musikken legges frem eller oppfører seg på forskjellige vis, endres også opplevelsen av tid.

Kramer setter opp to hovedkategorier: linearitet og non-linearitet. Han beskriver linearitet som «the temporal continuum created by a succession [of] events in which earlier events imply later ones and later ones are consequences of earlier ones» (*Kramer*: 20). At tidligere hendelser impliserer senere hendelser og at musikken blir en konsekvens av de tidligere hendelsene, viser nettopp til prosessen. I ordboken beskrives prosess med ord som *forløp*, *utvikling* eller *omdannelse*. *Kramer* beskriver den andre kategorien - non-linearitet - som «the temporal continuum that results from principles permanently governing a section or piece». Med dette sier han at non-linearitet først og fremst handler om at en seksjon heller handler om *seg selv* fremfor dets rolle som byggestein i en prosess. Det er fraværet av *forløp*, *utvikling* eller *omdannelse* som vektlegges.

Kramer sier at disse to begrepene kun fungerer som utgangspunkt, for han mener at musikk svært sjelden befinner seg utelukkende i en av disse to kategoriene, men at musikken ofte beveger seg mellom disse tidene. Vi skal senere se at dette også gjelder mye av Kurtág sin musikk.

Han nevner følgende begreper: *rettet lineær tid*, *ikke-rettet lineær tid*, *fler-rettet lineær tid*, *momenttid* og *vertikal tid*. *Rettet lineær tid* er det man vanligvis opplever i tonal musikk. Her er alle ledd i musikken alltid rettet mot et mål, fra tonalitet til bevegelse og kontur. *Ikke-rettet lineær musikk* har vanligvis det kjennetegnet at *enkelte* sider ved musikken er rettet mot et mål. Eksempelvis kan bevegelsen og konturen i musikken implisere målrettethet, selv om tonaliteten ikke gjør det. Disse to kategoriene er de som tydeligst plasserer seg innenfor en lineær tidsopplevelse.

Fler-rettet lineær tid kan innebære non-linearitet, fordi en hendelse ikke nødvendigvis følger som umiddelbar konsekvens av en forestående hendelse. Dette er en tidsopplevelse som endrer på en prosess sin organiske fremdrift. For eksempel kan en seksjon i et verk peke mot et mål som ikke kommer før senere i verket. Musikken peker dermed i flere retninger, men er allikevel målrettet og lineær.

Momenttid og *vertikal tid* er i motsetning til de andre kategoriene preget av fravær eller mangel på målrettethet, og er således de som er non-lineære. *Momenttid* har ingen åpning og avslutning, den bare starter og stopper. Den kjennetegnes ved at den bare *er*. Målrettethet er fraværende, eller så befinner den seg bare innenfor begrensede områder av musikken. *Vertikal tid* er kort beskrevet *stillstand*. Det er et stort *nå* som er strukket ut i tid. Mens *momenttid* kan inneholde lineære egenskaper som fraseringer og grupperinger, har *vertikal tid* totalt fravær av dette. Musikken har totalt fravær av et hierarki.

3. Linearitet eller non-linearitet i Kurtágs musikk?

Er Kurtág sin musikk lineær eller non-lineær? Er det mulig å plassere musikken hans innenfor kategoriene som *Kramer* fremlegger? Jeg svarer ja og nei til begge spørsmålene.

Det er allikevel to av kategoriene som ikke er aktuelle for Kurtágs musikk. Jeg utelukker umiddelbart *vertikal tid*, fordi Kurtágs musikk ikke er *stillstand*. Den består i høy grad av fraseringer og grupperinger. Jeg kan også utelukke rettet lineær tid fordi musikken mangler en målrettet tonal struktur. Men la oss vurdere beskrivelsen av *momenttid*, og hvorvidt denne tiden passer til Kurtág sin musikk. Jeg siterer først deler av *Kramers* beskrivelse: «Moments, then, are self-contained sections, set off by discontinuities, that are heard more for themselves, than for their participation in the progression of the music. If a moment is defined by a process, that process must reach its goal and must be completed within the confines of the moment» (*Kramer*: 43) *Kramer* sier at *momenttid* er selvstendige seksjoner, preget av diskontinuitet, og at hver seksjon høres *for seg selv* fremfor som en del av helheten. Denne beskrivelsen har mye til felles med de egenskapene jeg trakk frem i Kurtágs musikk tidligere.

Allikevel møter jeg store problemer når jeg skal definere Kurtág innenfor kategorien *momenttid*. Først og fremst er det fordi *Kramer* også hevder at slik musikk ikke har åpning eller avslutning. *Momenttid* kjennetegnes av at den mangler *klimakser*; det er fravær av en dramatisk kurve eller spenningskurven åpning-middelt-del-avslutning som vi kjenner fra musikkhistorien. Begrepet *momenttid* har *Kramer* hentet fra Karlheinz Stockhausen.

Stockhausen sier blant annet: «They [momenter] are forms in a state of always having already commenced, which could go on as they are an for eternity...» (Kramer: 201).

Med dette utsagnet i mente, ser vi på et eksempel fra Kurtágs *12 Microludes* for strykekvartett. I dette verket jobber han hovedsakelig med satser som består av flere seksjoner innad. Hver seksjon er allikevel ofte karakterisert ved at de *ikke* har overganger.

Eksempel 3: György Kurtág. *12 Microludes* – utdrag fra 3. sats.

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. The first system, marked with a '3' and a tempo of 125-115, features a treble clef with a *ff* dynamic and a bass clef with a *f* dynamic. The second system includes markings for 'arco' and 'f ruvido' in the upper staves, and 'mp, dolce' in the lower staves, with various rhythmic patterns and triplet markings. The third system is divided into sections with 'sul tasto' and 'ord., molto vibr.' markings, featuring dynamics like *f. sonore, dolce*, *mp*, and *pp*, along with trills and vibrato instructions.

Men når seksjoner gjentas senere i satsene skaper det allikevel inntrykk av at formen danner åpning, midtdel og avslutning. 3. sats viser dette (eksempel 3). Den består av en åpningsdel (takt 1-4), tre svært korte midtdeler (takt 5, 6 og 7) og så åpningsdelen igjen (takt 8) i en kortere versjon (de to siste taktene mangler i eksempelet). Om vi ser nærmere på åpningsseksjonen, ser vi at denne innehar en åpning og avslutning. Slik er denne seksjonen i seg selv avsluttet og dermed selvstendig. Seksjonen åpner med en kort og sterk tone. Musikken sier: *vi er i gang*. Slutten av seksjonen er likeledes en avslutning ved at 1. fiolin "runder den av" med en kort gest. Jeg opplever at seksjonene i denne satsen kunne stått som selvstendige utsagn, fordi de innehar åpning og avslutning. De tre korte midtdelene har samtidig svært lite til felles med første seksjon – de består av et annet materiale. Samtidig er det ingen overganger mellom seksjonene. Tross i dette, opplever jeg at selvstendigheten i hver seksjon blir svekket ved at tidslengdene deres er korte. Jeg opplever at utsagnene får mindre fokus ved at de først og fremst blir korte formdannende enheter i satsforløpet. Enkelt forklart fremstår satsen som et utsagn (første seksjon), et spørsmål (de tre midtseksjonene) og et gjentatt bekreftende utsagn eller svar på spørsmålet (siste seksjon) – eksposisjon, gjennomføring, reprise. *12 Microludes* er bygget på lignende lineære modeller (med unntak av noen satser). De minste enhetene (seksjonene innad i satsen) har linearitet, og deres rekkefølge innad i satsen bidrar til å skape linearitet i den ved at de danner form.

Allikevel har det øverste nivået - formen på hele verket - ingen lineær organisering. Materialet i hver sats blir ikke gjentatt eller bearbeidet i senere satser. Det er simpelthen 12 satser som står for seg selv og som har sin egen indre logikk. Man kan argumentere for at første sats er en typisk åpnings-sats, men det er ingenting som impliserer at siste sats er en avslutning eller at midtsatsene er ledd i en utvikling mot siste sats. Verkets helhet er med andre ord ikke målrettet.

Tidsopplevelsen i *12 Microludes* er vanskelig å definere. På et plan er den non-lineær og den har egenskaper som jeg mener minner om momenttid: 1) det er ingen struktur som tilsier at verket må å stoppe der det stopper, 2) musikken er samtidig preget av diskontinuitet, og 3) hver sats har sin indre karakter som ikke strekker seg utover verkets øvrige satser. Men på et annet plan er verket lineært fordi satsene ofte bygger på en tradisjonell dramaturgi. Handler det derfor om hvordan man *velger* å lytte til verket? Handler det om at lytteren kan *velge* å ikke høre *12 microludes* som et helhetlig verk, men

som 12 enkeltstående verker? Å gi et svar på dette vil munne ut i spekulasjoner, for det handler først og fremst om persepsjon. Jeg lar derfor dette være et åpent spørsmål.

4. Andre *tider* i miniatyrformen?

Før jeg beveger meg over på min egen musikk og mitt forhold til miniatyrformen, vil jeg drøfte to andre eksempler som jeg mener på hvert sitt vis er miniatyrformer - selv om de er organisert annerledes enn Kurtágs verker. Det er Mahtias Spahlingers *Apo Do* for strykekvartett, og Gérard Pessons *Nocturnes en Quatour* for klarinett, piano, fiolin og cello. Jeg mener at disse to verkene eksemplifiserer hvordan forskjellig behandling av materiale og form gjør at tidsopplevelsen også endres, tross i at musikken kjennetegnes av begrensninger i tidsutfoldelse.

Spahlingers *Apo Do* består kun av 3 satser. I motsetning til i Kurtágs musikk så er det her snarere organiseringen av seksjoner innad i hver sats som gir inntrykk av en rekke sammenkjedede miniatyrformer. Vi ser nærmere på første sats (eksempel 4). I løpet av de første 40 sekundene av denne satsen har *Spahlinger* presentert 13 forskjellige momenter (13 seksjoner). Hver av dem har sitt eget materiale, og de er tidvis plassert som kontraster til hverandre. Til forskjell fra Kurtágs *12 Microludes* har ikke hver seksjon en lineær form. De er mye nærmere Stockhausen definisjon av *momentet*. De har bevegelse, men de mangler det hierarkiske åpning-avslutnings-forholdet som er fremtredende hos Kurtág (slik vi så i forrige del av oppgaven). De er i mye større grad momenter som kan gå i alle retninger, og «which could go on as they are an for eternity...» - slik Stockhausen beskrev et moment.

I *Apo Do* er seksjonene plassert ved siden av hverandre med lite eller ingen pauser mellom seg. Verket gir et betydelig større inntrykk av *flux* enn i Kurtág sine verker ved at det skiftes brått fra et moment til et annet. Men dette fører også til at opplevelsen av diskontinuitet blir sterk. Det skyldes at materialet er kontrasterende, at hver seksjon har korte tidslengder, men også fordi materialet tidvis er svært konsentrert. Akkurat som i Kurtágs musikk er materialet i *Apo Do* preget av detaljfokus. Dette forsterker opplevelsen av å bli "revet ut" av seksjonene når de brått opphører og begynner. Takt 62 eksemplifiserer dette (eksempel 5). Musikken *insisterer* plutselig på en lang utholdt Ab,

og Spahlinger vektlegger variasjonen i nyanser som oppstår i det alle de fire strykerne spiller samme tone i 11 sekunder. I etterfølgende seksjon er materialet komplekst og med store dynamiske forskjeller. Inntrykket av diskontinuitet mellom disse to seksjonene blir spesielt tydelig når det ikke er opphold mellom dem.

Et viktig stikkord for å skille Spahlingers musikk fra Kurtágs er *mengde*. Første sats av *Apo Do* har en lengde på 5 minutter, men består av 25 seksjoner. Jeg opplever at

Eksempel 4. Mathias Spahlinger. *Apo Do* – utdrag fra 1. sats

I
♩ = 60MM = 1sec.

The musical score consists of four staves, each with a different instrument part. The notation is highly detailed, including various performance techniques and dynamic markings. The first staff (top) features instructions like 'arco saltato extr. zarge sul pont.', 'c. l. batt.', and 'zarge'. The second staff includes 'arco salt. zarge', 'pizz.', and 'batt. mit bogenhaar'. The third staff has 'arco salt. zarge', 'salt. sul pont.', and 'c. l. batt.'. The fourth staff (bottom) includes 'pizz.', 'c. l. batt.', and 'pizz.'. Dynamics range from pppp to fff. The score is marked with 'I' and '15' at the beginning and end of the excerpt.

Eksempel 4 (forts.)

The musical score consists of four staves, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The first system (measures 17-24) includes dynamic markings such as *mp*, *sf*, *mf*, *f*, *ppp*, and *p*. It features various fingering techniques including triplets, slurs, and specific fingerings (e.g., 3, 5, I, I₃, I₃). The second system (measures 25-31) includes *arco*, *pizz.*, *f*, *ff*, *fff*, and *sempre fff poss.* markings, along with triplets and slurs. The third system (measures 32-38) includes *arco*, *pppp*, *fff*, and *pppp* markings, with triplets and slurs. The score is highly detailed with many annotations and dynamic changes.

mengden seksjoner i *Apo Do* gir den overordnede formen linearitet. Dette skyldes flere ting. For det første skaper mengde større tetthet i hendelser. Denne tettheten i hendelser gjør at man etter hvert retter fokuset mot at det stadig vekk kommer *noe nytt*. Vi begynner

Eksempel 5: utdrag fra Apo Do.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically an excerpt from 'Apo Do'. It consists of four staves. The first two staves are highlighted with a red box, and the last two staves are highlighted with a yellow box. The score includes various performance instructions such as 'arco ord. senza vib. senza cresc.', 'bogen locker fallen lassen, senza arco', 'arco ord. senza vib. senza cresc.', 'c. l. batt. c. l. vib.', 'arco ord. senza vib. senza cresc.', 'pizz.', and 'arco ord. senza vib. senza cresc.'. Dynamics markings include 'sfff', 'p', 'ff', 'fff', 'pppp', and 'mp'. The score is written in 4/4 time and features a variety of note values and rests.

etter hvert å rette fokuset vekk fra hver seksjon og mot helheten av satsens form - altså forløpet. Spahlinger er bevisst på dette. For ved et nærmere blikk på varighetene innad i hver seksjon, så innser vi at disse er organisert slik at de skaper utvikling. Han proporsjonerer tidslengder. Med proporsjonering mener jeg her forholdet mellom tidslengdene i hver seksjon. Forholdet mellom seksjonene i denne satsen er organisert slik at de blir lengre og

lengre. Dette skjer på følgende måte, i tre ledd:

1. Musikken består først av mange korte seksjoner som gradvis blir lengre og lengre frem til en middels lang seksjon oppstår
2. Middels korte, men færre seksjoner ender i en lang seksjon
3. Enda færre middels korte seksjoner ender i en svært lang seksjon i slutten av satsen.

Spahlinger skaper med dette en utvikling i form gjennom proporsjonering: tidslengden i hver seksjon endres gradvis fra kort (mellom 3-5 sekunder i åpningen) til langt (over 90 sekunder i den siste seksjonen).

Av denne grunn mener jeg at den overordnede formen på satsen er lineær, mens seksjonene innad i satsene er non-lineære. Enkeltstående seksjoner danner til sammen form ved at de er sidestilt og proporsjonert slik at det skapes en lineær utvikling fra korte tidslengder til lange tidslengder. Det er ikke utvikling av *materialet*, men utvikling av *tidslengder* som skaper denne lineariteten.

Gérard Pessons *Nocturnes en Quatuor* (eksempel 6) består også på sett og vis av miniatyrformer. Verket består av syv satser over en varighet på 10 minutter, men innad i hver sats er det et færre antall seksjoner enn det det er i Spahlingers verk. Hovedskillet mellom Pessons og Spahlingers verker er at seksjonene i Pessons verks er adskilt med pauser. Stillheten blir en del av strukturen. Også Kurtág sin musikk har stillhet som fremtredende aspekt ved at musikken er inndelt i satser. Men i Pesson sitt verk er den i

Eksempel 6: Gérard Pesson. *Nocturnes en Quatuor*, 1. sats

1. I.

♩ = 84

Clar. sb

Vi.

Vi.

Piano

sempre U.C. senza Ped. (sauf indic.)

Sba.....

4

poco rit. a tempo

Clar. sb

Vi.

Vi.

Piano

Sba.....

Eksempel 6 (forts.)

The image shows a musical score for a chamber ensemble, continuing from a previous page. It features five staves: Clarinet in B-flat (Clar. sb), Violin (Vi.), Viola (Vic.), Piano, and Bassoon (Sba). The score is divided into two systems. The first system covers measures 7-9, and the second system covers measures 10-12. The music is characterized by extreme dynamics, with frequent markings of *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano), often with accents or slurs. Performance instructions include *s.f.* (sforzando), *Flzg.* (flageolet), *vib. pos. nat.* (vibrato position natural), *poco sfz*, *fasto. all. punta*, *poco port.*, *gliss.*, *leggiero*, *7:4*, *IV.*, and *3* (triplets). The Piano part includes a *7:4* time signature change and a *3* triplet. The Bassoon part has a *30"* marking at the end of the second system. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

mye større grad kontrollert ved at pausene er spesifisert som generalpauser. Han strukturerer dem ved å la de ha forskjellige varigheter. Stillhet danner med andre ord brudd og dermed diskontinuitet, men det er samtidig et formdannende virkemiddel.

Det som skiller Pesson sitt verk fra både Spahlingers og Kurtágs er hans holdning til materialet. For Pesson jobber hverken med kontraster eller med konsentrasjon av materiale. Det er stor informasjonstetthet i hver av seksjonene - det er mange toner. Derfor er ikke musikken preget av *detaljfokus*, men av *detaljrikdom* - hvilket er det motsatte av hva man finner i Kurtágs musikk. Jeg ser nærmere på *Nocturnes en Quatuor* sin 25 sekunder lang første sats for demonstrere dette. Materialet er tekstorellt: det

består av triller, tremoloer, korte toner og punkter. Teknikken er pointillistisk. Materialet er ufokusert i sine detaljer, men man kan allikevel oppleve at detaljene i sum danner en felles struktur – omtrent som i Weberns punktmusikk. Satsen består av 5 seksjoner. Hver seksjon er adskilt av stillhet, og samtidig er hver seksjon kortere enn den forestående – 12 sekunder i første, 1 sekund i siste. Ved at hver seksjon består av samme type materiale opplever jeg at hver seksjon er en kontinuasjon av forestående seksjon, tross i at materialet er adskilt med pauser. Samtidig danner materialet form innad i seksjonene, særlig i de to første. Første seksjon åpner med korte toner og punkter, men endres gradvis til å bestå av utholdte toner i avslutningen. Teksturen utvikles fra kompleks til enkel. Neste seksjon returnerer til punkt-materialet, men det er mindre tetthet denne gangen. Tredje til femte seksjon er reduksjoner av det samme materialet ved at hver seksjon blir kortere og kortere.

Jeg oppsummerer det slik: hver seksjon oppleves som en kontinuasjon av forestående del, samtidig som seksjonene består av et materiale som er i utvikling. I tillegg har satsens helhetlige form retning: den går fra å være lang til å bli kort og konstruerer derfor retning gjennom proporsjoneringer. Av disse grunner mener jeg at både de enkelte seksjonene er lineære, men også satsens helhetlige form. Jeg mener at dette verket er en miniatyrform ved at den jobber med begrensede varigheter og brudd, men at den er lineær fordi form og materiale struktureres slik det gjør.

Jamfør diskusjonen om hvorvidt Kurtág sin musikk er non-lineær eller ikke, så er det vanskelig å si om Kurtágs eller Spahlingers musikk i størst grad er non-lineær. Jeg mener heller at verkene innehar non-linearitet og linearitet på hvert sitt vis. På den andre siden skiller Pesson sitt verk seg ut fordi det er lineært på langt flere plan.

5. Min *tid* i miniatyrformen

I min tidligere musikk bygde jeg på samme modeller som Kurtág hva materiale og form angår. Kort sagt var Kurtág sin musikk en "mal" for min egen musikk, og jeg brukte musikken hans som en retningslinje for mine egne verker. Men som vi skal se så begynte musikken min etter hvert å endre seg i en annen retning. Jeg begynte å organisere

materiale og form annerledes enn Kurtág. Jeg kan allerede nå avsløre at dette hovedsakelig skyldtes at jeg hadde en annen holdning til *materialet*.

Jeg brukte modeller fra Kurtágs språk. Allikevel var det store forskjeller på hvordan min og hans musikk fremstod. Jeg mener at min musikk i mye større grad var lineær, fordi jeg forholdt meg til materialet på en annen måte. Denne lineariteten gjorde at jeg etterhvert opplevde at et Kurtágsk materiale var problematisk å jobbe med. I denne delen tar jeg for meg hvordan og hvorfor dette var tilfelle. Hva var forskjellen på mitt og Kurtágs materiale? Hva var likheten? Hva hadde dette å si for opplevelsen av tid i mine verker?

Selv om Kurtágs musikk var et slags ideal for min egen musikk, var det allikevel ikke slik at jeg hadde som mål å forbli en imitator. Målet var å utvikle mitt eget musikalske språk gjennom samme type modeller som de i musikken til Kurtág. Jeg benyttet miniatyrformen som hovedmodell. Musikken min bestod av *satser* som hadde begrensede tidslengder, og materialet fikk følgelig begrensede muligheter for utvikling i tid. Jeg benyttet også *syklusen* som modell for å gruppere miniatyrformene sammen til et verk. Hver sats innad i syklusen presenterte en ny idé, akkurat slik som Kurtágs musikk, og jeg vektla også sidestillelsen av kontrasterende ideer.

De ovenfor nevnte virkemidlene ble mitt strukturelle utgangspunkt. Strykekvartetten min *Phorisms, Book II* viser hvordan Kurtágske ideer ble nedfelt i min egen musikk. Den består av 27 satser. Varighetene i hver sats er mellom 5 og 90 sekunder. Videre er satsene adskilte ved at jeg har indikert pauser i en eller annen grad (lang pause, kort pause eller *attacca*) mellom dem. Med dette blir diskontinuitet vektlagt. Det ble forsterket av at det var kontrasterende materialer fra en sats til en annen. Eksempel 7 eksemplifiserer hvordan jeg jobbet med kontraster. Åpningen er en form for melodi som skaper kontur. Den er tostemt og splittet mellom de to fiolinene. Det er lange linjer med dynamiske svell. Dette kontrasteres i neste sats som åpner med en annen type materiale: en statisk og utholdt trille. I denne satsen deltar alle de fire instrumentene. I første seksjon av satsen (frem til 2. stiplede taktstrek) holder 2. fiolin på den statiske trillen, mens de andre instrumentene presenterer forskjellige materialer: en linje, en pizzicato og en liten oppadgående gest. I tredje sats presenteres enda et nytt materiale. Det er en "bølgende" gest bestående av mange toner. I motsetning til tredje sats som kjennetegnes av gestisk bevegelse, er åpningen av fjerde sats igjen mer statisk. I fjerde sats består materialet av utholdte toner som repeteres.

Eksempel 7: Phorisms, Book II for strykekvartet (2013) - 1.-4. sats

7.

PHORISMS, Book II
for string quartet

Jonas Sreamund, 2013/14

1. *quiet, slowly emerging*

2.

change low when not needed, but as discreet as possible

Eksempel 7 (forts.)

quicks, restless

2.

Jeg jobbet også med forskjellige formmodeller innad i satsene i *Phrorisms, Book II*. For eksempel kan åpnings-satsen beskrives slik: en lang linje, pause, en enda lengre linje umiddelbart etterfulgt av en kort linje, pause, og tilslutt en frase bestående av flere overlappende linjer. Det samme materialet danner form fordi lengden på hver frase er forskjellig. I andre sats jobber jeg med seksjonering for å danne form. Satsen er todelt fordi den består av to typer materialer. Andre sats sin statiske åpningsseksjon kontrasteres av et gestisk materiale i sluttseksjonen (etter siste stiplede linje). Teksturen her er tykk og det er stor tetthet av noter, i motsetning til åpningsseksjonen som har få toner. Gestene i siste seksjon har dessuten *retning*: fra høyt til lavt, og så fra lavt til høyt – opp og ned. Ved at denne satsen består av to ideer deler den likheter med Kurtág's kontrasterende seksjoner innad i satsene (jfr. 3. sats i *12 Microludes* – eksempel 3). Diskontinuiteten mellom seksjonene oppfattes allikevel som svekket i denne satsen. Dette er fordi seksjonene har *overgang*. Den siste gesten i 2. fiolin i første seksjon gir inntrykk av å være en overgang til sluttseksjonen, og 1. fiolins utholdte tone henger også over i sluttseksjonen. Jeg mener allikevel at det oppleves som to separate seksjoner, selv om det er overgang mellom dem. Dette er fordi materialet forandrer seg brått. Et eksempel som ligner mer på den typen seksjonering man kjenner fra Kurtág, finner man i fjerde sats. Her er det ingen overgang mellom de to seksjonene, og materialet har større grad av kontrast. Denne kontrasten oppstår fordi materialet i første seksjon befinner seg innenfor et lite register, og har utvikling i tempo og tonalitet. Materialet i andre seksjon har derimot et bredt register (en stor akkord), og det er statisk fordi det ikke er noe utvikling i tempo og

Eksempel 8: György Kurtág. *12 Microludes* – 1.sats

The image shows a musical score for the first movement of György Kurtág's *12 Microludes*. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. It begins with a tempo marking of quarter note = 20. The first section is marked with a square symbol (□) and the second with a circle symbol (○). Dynamics range from *pp* to *ppp*. The second section includes the instruction *p pochiss.*

tonalitet. I tillegg er figurene svært forskjellige: lange utholdte toner i første seksjon, og korte staccato-toner i andre seksjon.

Jeg opplever at satser med korte tidslengder gir musikk et tydelig *retorisk* preg. Dette er fordi seksjoner og fraser har så kort lengde at strukturene ligner på setninger. 1. sats av Kurtágs *12 Microludes* eksemplifiserer dette (eksempel 8). Jeg beskriver satsen slik: en lang linje presenteres, og den endres gradvis ved at strykerne skifter toner på ulik tid. Men på slutten endres dette drastisk i relasjon: linjene samles i en utholdt og statisk akkord i siste takt. La oss se på følgende utdrag fra Shakespeares *Macbeth*: "Life is a tale told by an idiot — full of sound and fury, signifying nothing." Denne aforismen består av to ledd med forskjellig lengde og innhold i hvert av dem. Første ledd er en påstand og andre ledd et poeng. Det er påfallende likheter mellom denne setningen og eksempelet fra Kurtág. For Kurtágs eksempel består også av en lang og en kort seksjon, samtidig har også hver av seksjonene forskjellig innhold: i første seksjon er det et materiale som utvikler seg, og derfor oppleves det som en utlegning av en påstand. Siste takt er derimot statisk og gir inntrykk av å være uforanderlig og konsis. Den oppleves som et poeng eller konklusjon fordi den insisterer på denne *ene* akkorden.

Vi skal se at også min musikk bærer dette retoriske preget i *Phorisms, Book II*. Allikevel mener jeg at det retoriske Kurtágs musikk oppleves annerledes enn i min egen, og at dette skyldes at mitt materiale fremstår som mindre konsentrert. Før jeg kommer dertil må jeg først diskutere hvordan mitt materiale forholdt seg til konsentrasjon.

Shakespeare kunne valgt å formulere setningen slik: «A life is a story or a tale told by someone who is not so clever, or even stupid, because they choose to be angry about small things in life but at the same time they ignore the real problems in our world». Men i stedet velger han å bruke få ord der hvert av ordene underbygger setningens budskap så mye som mulig. Han velger å *konsentrere* tekstens materiale, slik at han uttrykker seg så presist som mulig. Kurtág gjør - som vi har sett - det samme med et musikalsk materiale. Jeg mener at *Phorisms, Book II* manglet denne konsentrasjonen i materiale. Mitt materiale tenderte mot å hvile på de ytre egenskapene ved et objekt, og ikke på de indre. I *Phorisms, Book II*, bestod for eksempel en oppadgående gest av betydelig flere toner enn det den ville gjort hvis Kurtág hadde skrevet noe lignende. Informasjonsmengden i en gest var ofte for stor til at man kunne oppfatte *innholdet* i den. Et eksempel på dette er gesten etter

første taktstrek i tredje sats av *Phorisms, Book II* (eksempel 7). Gesten som beveger seg opp i fiolinene, og samtidig ned i bratsj og cello, består av til sammen 44 toner. Slik blir fokuset rettet mot *fasongen* av bevegelsen fremfor *innholdet* i bevegelsen, siden man som lytter ikke er i stand til å oppfatte hver enkelt av tonene. Jeg sammenlikner dette med hvordan Kurtág arbeider med en gestisk bevegelse: i 7. sats av *12 Microludes* (eksempel 9) presenterer Kurtág den samme arketypen fire ganger for å tydeliggjøre fokuset på den. Men hver gest har forskjellig innhold - eksempelvis kromatisk bevegelse i 1. fiolin, og diatonisk i 2. fiolin, eller kun 5 toner i 1. fiolin mot 10 toner i cello. I løpet av knappe 5 sekunder har han studert en enkelt arketype og utforsket den på fire forskjellige måter ved endre innholdet i den. For hver gjentakelse er det et bevisst fokus på å vektlegge en ny side av gesten, og det skjer ved at han fokuserer på detaljene i gestene. Lytteren vil rette fokus *vekk* fra fasongen (det ytre) og *mot* innholdet (det indre) – det motsatte av hva som er tilfellet i eksemplet fra *Phorisms, Book II*.

Kurtág studerer enkle formmodeller, slik vi så tidligere. De får ofte et retorisk preg ved at satsene er så korte. Men grunnet detaljrikdommen i materialet opplever jeg ofte at det ikke er formen man retter størst oppmerksomhet mot. Eksempel 9 viser også dette. Denne satsen består av tre seksjoner. Det er ingen overganger mellom seksjonene og formen er simpelthen ABC. Tre materialtyper fremvises, én for hver seksjon. Materialet i seksjonene er ikke bearbeidelser av hverandre, og en seksjon er ikke konsekvens av en forestående. Han legger de bare frem og sier: *se på dette!* Fokuset rettes vekk fra det svært enkle forløpet og mot kompleksiteten som oppstår ved fokuset på detaljene i dette forløpets materiale. Det å studere en oppadgående gest fire ganger, har større betydning enn gestens rolle som meningsbærende i satsens helhet. Kort sagt opplever jeg at det retoriske ved musikken blir mindre betydningsfullt, fordi Kurtág retter fokuset vekk fra det. I min musikk var ikke dette tilfelle. Når jeg jobbet med slike enkle formmodeller (ab, abc, aba etc.) som kunne minne om enkle setningsstrukturer, ble det et sterkere fokus på selve formene, deres varigheter og på hvordan de forholdt seg til forløpet i hele satsen. Jeg opplevde at musikken gav mer plass til *retorikken*. For når mitt materiale manglet konsentrasjon, flyttet fokuset seg vekk fra materialet og mot formene som konstituerte materialet. Dermed så ble formenes relasjon til satsens helhet vektlagt. Musikken hvilte derfor i større grad på variasjon i lengde og variasjon i rekkefølger.

7

(molto misurato)
pizz.
pp
pizz.
pp
pizz.
pp

Jeg oppsummerer med at manglende *konsentrasjon* i materialet, fører til manglende *fokus* på materialet. Dette fører til større oppmerksomhet på selve forløpet fordi hver enkel formdel, seksjon, frase eller gest er mindre *mettet* på informasjon. Fokuset på forløpet gjør i sin tur at forløpet krever større variasjon for ikke å fremstå monotont, og derfor må man organisere musikken slik at den tar til hensyn forløpet. Kort sagt betød dette at jeg jobbet med linearitet i *Phorisms, Book II*.

En annen egenskap ved min musikk som skilte den ytterligere fra Kurtágs, og som gav musikken min ytterligere linearitet, var at jeg hadde betydelig flere satser innad i et verk. Med dette mener jeg at antall satser innenfor et gitt tidsrom var større i min musikk

enn i Kurtágs. *Phorisms, Book II* består av 27 satser fordelt på knappe 10 minutter; Kurtágs *12 Mikroludes* av kun 12 satser over samme tidslengde. I verket *Shapes, Book I* (eksempel 10) forsøkte jeg å ta ideene om *mengde* videre for å i større grad bryte med Kurtágs formverden. Satsene er ekstremt korte, noen bare et par sekunder lange, og hele verket består av til sammen 31 satser fordelt på 8 minutter. Flere steder reduserte jeg en hel sats til kun å være en enkelt arketype: hver enkelt sats er ofte kun et enkelt gjenkjennelig musikalsk "objekt" – en crescendo, en linje, et støt, et løp. Satsene bestod ikke lenger av grupperte enheter eller seksjoner som til sammen dannet en større form. Satsene var enkeltstående enheter eller seksjoner. Satsene manglet seksjoner, og derfor var det svært få ting som kunne danne et *hierarki* innad i dem: det var ingen b-del som kunne kontrastere en a-del når det ikke eksisterte noen b-del. For meg var allikevel dette hierarkiet innad i hver sats noe jeg så på som nødvendig. For uten dette hierarkiet så ville hver sats miste retning. Kort sagt ville satsene blitt non-lineære, og de ville blitt statiske slik som momentene i Spahlingers *Apo Do*. For meg var det et poeng i å *ikke* gjøre slik. Som nevnt tidligere i oppgaven, opplever jeg at diskontinuiteten i Kurtágs musikk blant annet oppstår som et resultat av at satsene er avsluttede. Det at de har et hierarki (åpning-midtdel-avslutning) gjør at diskontinuiteten oppleves som sterk, fordi musikken liksom

Eksempel 10: *Shapes, Book I For alt-fløyte og akkordeon (2014) – utdrag.*

The image displays four musical score excerpts, numbered (3), (9), (20), and (30), arranged in a 2x2 grid. Each excerpt consists of two staves: the upper staff is for alto flute and the lower for accordion. Excerpt (3) is marked 'Poco mosso' and includes dynamic markings like 'mp' and 'mf'. Excerpt (9) is marked 'spicci' and 'rit.' and features a complex rhythmic pattern. Excerpt (20) is marked 'ffz' and 'dim.' and includes a note: '# Random walk, uncorrected/Handy'. Excerpt (30) is marked 'Gently pulsate' and includes various dynamic and articulation markings.

Eksempel 10 (forts.)

(7)

(19)

(1)

(acc. 100)

(11)

(acc. 150)

“kjemper” mellom linearitet på mikronivå og non-linearitet på makronivå. Denne formen for diskontinuitet var noe jeg selv ville frembringe. Men hvordan skulle jeg få til dette når musikken ikke hadde seksjoner, og hvordan skulle satsene danne hierarkier hvis de bare bestod av en frase, gest eller seksjon? Svaret var å la retningen i hver sats hvile på *fasongen* på materialet. En gest som gikk fra noe lavt til noe høyt fikk en definert åpning (det lave) og en avslutning (det høye), og dannet linearitet. Kurtágske gester – løp opp og ned, linjer med crescendoer – var her helt nødvendige for at musikken ikke skulle bli statisk.

Shapes, Book I var et verk som opplevdes mer lineært enn *Phorisms, Book II*. Ved at disse satsene hadde svært korte tidslengder, manglet seksjonerings og var mindre konsentrerte enn Kurtág sitt materiale, opplevdes de som uselvstendige enheter. Når disse uselvstendige enhetene sidestiltes med andre uselvstendige enheter begynte de å gruppere seg som formdannende enheter i verkets overordnede form i stedet. Kort sagt: *Shapes, Book I* opplevdes ikke som et flersatsig syklusverk. Det opplevdes heller som ett helhetlig og lineært verk som var svært fragmentert gjennom dets kontrasterende og mangfoldige materiale. Gestenes fasonger skapte riktignok diskontinuitet. Men denne diskontinuiteten plassert inn i en ellers lineær sammenheng gav en helt annen opplevelse enn Kurtágs musikk. Da det var forløpet og dermed lineariteten som ble meningsbærende, opplevde jeg at også musikken begynte å *kreve* en sammenheng over tid. Jeg måtte ty til lineære struktureringsprinsipper: gjentakelse og variasjon i materialet. Derfor lot jeg de små "objektene" i *Shapes, Book I* gjentas; enten i helt like versjoner av seg selv, eller med små variasjoner, der kun et fåtall av satsene aldri kom tilbake.

Med dette verket hadde jeg tatt flere skritt vekk fra å være en Kurtág-imitator. Musikken bestod ikke lenger av *satser*, men snarere av *fragmenter* som til sammen dannet et forløp (For ordens skyld vil jeg fortsette å benytte «sats» som begrep, fordi det er slik jeg har strukturert musikken i partiturene). Men jeg holdt allikevel fast på det gestiske materialet preget av sterkt retning, som jeg hentet fra Kurtág – av ren nødvendighet.

6. Problemer med miniatyrformen

Og etter *Shapes, Book I* begynte også problemene. For jeg begynte å forstå at det gestiske materialet bydde på store problemer. Da materialet i *Shapes, Book I* var så redusert at det tilslutt hadde "sprengt" den formen den var utgangspunkt for, hvordan skulle jeg videreutvikle musikken min med et slikt materiale?

Det var nå fundamentale forskjeller mellom min og Kurtág sin musikk. Men som vi så i forrige del, var et materiale med *retning* helt nødvendig for å opprettholde den typen diskontinuitet jeg ønsket. Derfor var jeg fortsatt avhengig av å benytte et gestisk materiale. Dette materialet førte i sin tur til et annet – og i forlengelsen betydelig større – problem: variasjon. For hvor mange former kan *ett enkelt* lydobjekt ha om det ikke

utvikles i tid? Hvor mange variasjoner kan man lage av en gest innenfor en ekstremt begrenset tidsramme om man utelukkende fokuserer på fasongen av gesten? Dette ble det store problemet i det jeg gav meg i kast med fortsettelsen av *Shapes*-serien. Det skulle vise seg å bli et så stort problem at den kreative prosessen stagnerte.

I *Shapes, Book II* (eksempel 11) var målet å utvikle ideen fra *Shapes, Book I* videre. Hver enkelt sats skulle hovedsakelig inneha en enkelt idé, og for det meste kun én seksjon. Hvis det var flere seksjoner innad i en sats så skulle de ikke kontrastere hverandre nevneverdig. Kontraster skulle utelukkende oppstå mellom satser. *Shapes, Book II* sin helhetlige lengde skulle være lenger enn *Shapes, Book I*. For jeg ville se om jeg kunne bygge lengre form på samme idé. Fra *Book I* sine knappe 8 minutter, forsøkte jeg å utvide *Shapes, Book II* til en tidslengde på nærmere 12. Det ble en rekke nye problemstillinger å forholde seg til.

For det første stod jeg ovenfor problemstillingen vedrørende tidslengder på hvert av fragmentene, samt antallet av dem. Jeg måtte vurdere om jeg skulle ha enda flere satser enn i forrige verk, færre, samme mengde som tidligere, eller velge å utvide den gjennomsnittlige lengden på hver enkelt sats sammenlignet med *Book I*. Jeg endte med to ting: jeg økte mengden satser – her 39, mot forrige *Book I* sine 31 satser. Men jeg økte også tidslengden på flere av satsene. Noen av satsene var fortsatt svært korte, men flere var også betydelig lengre enn de i *Book I*.

Problemene startet først og fremst igjen med den manglende konsentrasjonen i materialet. Første sats (eksempel 11) demonstrerer dette. Det er en fallende gest. Alle de fem instrumentene har samme retning. Ved at det er flere instrumenter enn i *Shapes, Book I* og i *Phorisms, Book II*, brukte jeg enda flere toner for å "fylle" en slik gest. Samtidig var ikke instrumentene i dette verket homogene i klang, slik tilfelle var i *Book I*. Det er 5 forskjellige instrumentgrupper (stryker, blåser, slagverk, piano og strengeinstrument). Ved at alle instrumentene har samme nedadgående gest, men har vidt forskjellige klanglige egenskaper, mener jeg at den oppfattes som enda mindre kompleks. Dette er fordi en klanglig homogen gest har en iboende tvetydighet ved seg nettopp ved at instrumentene blander seg og skaper en kompleks klang. Tvetydigheten oppstår ved at man ikke kan definere klangen fullstendig. Når instrumenter med vidt forskjellige klanglige egenskaper gjør de samme tingene forsvinner denne tvetydigheten. Musikken oppleves ikke som én kompleks og samlet klang, men snarere som flere mindre

komplekse klanger som ligger utenpå hverandre. I eksempelet med min nedadgående gest, opplevde jeg særlig at pianoet, marimbaen og gitaren ikke blandet seg med hverandre eller de to øvrige instrumentene. Jeg valgte å la marimba og gitar spille glissandofigurer for at de i større grad skulle blande seg med legatofigurene til klarinett og cello. Men jeg opplevde allikevel ikke at dette samlet gesten i én klang. Jeg møtte samme problematikk i 4. sats, hvor gitaren ikke blandet seg med klarinett og cello. Klangene ble udefinerte og sprikende, men manglet samtidig kompleksitet.

Kunne jeg ikke i stedet valgt å la instrumentene gjøre forskjellige ting, og heller utheve forskjellene ved instrumentene? Nei. For poenget med en slik *samlet* gest var å skape retning på materialet. Akkurat som i *Shapes, Book I* var det også her et poeng i at gestene hadde en tydelig retning og følgelig et tydelig preg av åpning og slutt. Hvis ikke hadde den mistet preget av diskontinuitet (slik vi har sett tidligere). Om musikken hadde hatt flere lag ved at instrumentene gjorde forskjellige ting eller hadde forskjellig materiale så ville retningen blitt utydelig, og således hadde diskontinuiteten forsvunnet. Jeg opplever at både Spahlingers *Apo Do* og Kurtág sine verker generelt er endimensjonale med god grunn. Denne grunnen er at et materiale med flere lag svekker *tydeligheten* i hvert av lagene. Kort sagt oppfatter man et større skille om to tydelige ting kontrasterer hverandre. Svart og hvit er større kontraster en grå og mørkegrå. Kontrastene svart og hvit skaper derfor også størst diskontinuitet når de plasseres ved siden av hverandre.

Jeg var derfor fortsatt bundet til det gestiske materialet. Det var lite fokus på innholdet i dem, og gestene hvilte derfor utelukkende på deres fasong. Når jeg utvidet verket til å ha enda flere satser bestående av gestisk materiale ble variasjon et stort problem. For det var umulig å lage en stor nok mengde av enkle figurer – jeg gikk tom for ideer. Hadde jeg valgt å fokusere på innholdet i materialet slik Kurtág gjør, så kunne jeg skrevet en og samme gest flere ganger: det hadde oppstått variasjonsmuligheter ved at gesten ble belyst på forskjellige vis. I stedet for å lage variasjoner på en slik gest – eksempelvis “lavt til høyt” – og spørre meg hvordan jeg kan endre innholdet i denne gesten, slik at den fremstår som ny hver gang, så spurte jeg meg heller: hvor mange *retninger* kan et verk ha? Muligheten var naturligvis svært begrensede: “lavt til høyt”, “høyt til lavt”, “rett frem”, “lavt til middels høyt” etc. Det var ikke nok variasjoner til å fylle 12 minutter med musikk, og samtidig manglet disse fasongene kompleksitet.

I mangel på å finne variasjoner, endte jeg paradoksalt nok opp med å skrive flere satser som var statiske. Fra eksempel 11 er både 4. og 5. sats. slike statiske figurer uten retning. De bærer preg av å bare *være*, men allikevel er de svært lite selvstendige som momenter. Det skyldes to ting. For det første manglet mine fragmenter det store spennet i kontraster. Mange av de statiske satsene mine bygde på linjer og utholdte toner. Sammenligner man dette med momentene i Spahlingers *Apo Do*, så ser man følgende: et statisk moment består av linjer, men det neste av punkter, og tredje av noe annet igjen. Ved at materialets egenskaper er så forskjellige, oppleves kontrastene som større. Når mine statiske satser manglet disse kontrastene i materialtyper, endte satsene med å ha for likt innhold til å utheve hverandre som kontraster. Med disse to tingene ble diskontinuiteten nesten fraværende: figurene manglet kontraster og konsentrasjon – de manglet selvstendighet. Diskontinuiteten jeg tidligere hadde holdt svært høyt, var ikke lenger til stede i dette verket.

Kort oppsummert hadde utviklingen min vært slik:

1. Musikken min delte mange fundamentale likheter med Kurtág sin musikk, men den var mer lineær allerede fra starten av, slik vi så i *Phorisms, Book II*.
2. Dette førte gradvis til at mitt formunivers endret seg, slik vi så i *Shapes, Book I*.
3. Denne endringen i form gjorde tilslutt at jeg støtet på problemer med materialet. Med *Shapes, Book II* forstod jeg mitt arbeid med gestisk materiale ikke lenger fungerte for meg, og at jeg måtte ta en annen retning.

7. En nødvendig endring – tre studier i linearitet

Jeg brøt relativt brått med miniatyrformen etter *Shapes, Book II* – for jeg forstod at jeg ikke ville klare å utvikle meg videre med disse modellene. Jeg besluttet at en større endring i form og materiale måtte til. Særlig veide musikken til komponisten Hans Abrahamsens tungt i denne beslutningen om å gjøre en endring. For jeg opplevde at tidlige verker som hans *Winternacht* og *Piano Concerto* inneholdt likheter med miniatyrformen ved at musikken var tydelig seksjonert. Ståle Kleiberg skriver om den poetiske billedkraften i

Abrahamsens musikk (Kleiberg i *Studio Musicologica Norvegica*: 1988), og understreker at denne kommer fra tydeligheten i materialet hans. Jeg mener at denne tydeligheten også er det som kjennetegner mye av Kurtág sin musikk. Det som derimot skiller Abrahamsen fra Kurtág, er et mye større fokus på verkets forløp – på målrettethet. Musikken til Abrahamsen er lineær.

Inspirert av Abrahamsens lineære musikk skrev jeg *Caeiros Poemas* for kontratenor og ensemble (vedlegg 1). Her brøt jeg med non-linearitet på et overordnet plan, og tok således et siste steg vekk fra grunnmodellene i Kurtágs musikk. Musikken hadde et tydelig og klart *narrativ* som strakk seg over hele verket – musikken hadde et helhetlig forløp. Verket består av flere satser - til sammen fem stykker med en lengde på 20 sekunder til over 5 minutter. Men var disse satsene miniatyrformer? Jeg har tidligere definert miniatyrformen som en formtype kjennetegnet av begrensede varigheter og følgelig en begrenset utfolding av materiale. Opplever jeg at dette ikke lenger var tilfellet i *Caeiros Poemas*?

Den største endringen i dette verket er nettopp tidslengder. Jeg eksemplifiserer med første sats (side 2-7) som er fire minutter lang. Den består av syv seksjoner. Noen seksjoner er korte, men enkelte seksjoner er også lange. Mest fremtredende er seksjon C, som er over et minutt i lengde. Samtidig har også åpningen en tidslengde på over 30 sekunder. Tidslengder har i dette verket endret seg fra mine tidligere verker. Men det er ikke det eneste endringen, for materialet i dette verket er også svært annerledes. Jeg forlater nemlig det gestiske språket som tidligere preget musikken min sterkt. Musikken er ikke bygget på figurer og fasonger med retning. Snarere er musikken min mer statisk på den måten at seksjonene jobber innenfor begrensede registre. Åpningsgesten i *Shapes, Book II*, består av en gest som går fra svært høyt til svært lavt, og i løpet av få sekunder har musikken brettet seg ut over et register på over 6 oktaver (!). Sammenligner man dette med åpningsseksjonen av *Caeiros Poemas* så er forskjellene åpenbare. Vokalstemmen der danner konturer og fraser, men disse er begrenset til å være innenfor et register på en stor sekst (det er riktignok flere oktaver i åpningen, men de er kun oktavdoblinger av vokaltone). Med dette ble musikken mer statisk fordi den ikke hadde overdrevne endringer i registre på kort tid. Allikevel følte materialet i *Caeiros Poemas* mer insisterende, eller skal man si: *fokusert*? Ved at musikken insisterte på disse få tonene, opplevde jeg paradoksalt nok at musikken følte mer konsentrert enn i mine tidligere

verker. Dette skjedde på tross av at musikken ikke hadde begrensninger i tidslengder, men også *fordi* det ikke var store begrensninger i tidslengder. For jeg opplevde at dette materiale *krevde* en større utstrekning i tid.

Selv om materialet mitt var mer konsentrert enn tidligere, betydde det ikke at den minnet om Kurtág musikk. For tross i et konsentrert materiale var formen i musikken fjern fra den man finner i Kurtág sine verker. Ved siden av faktum at seksjonene hadde lengre tidsstrek, skyldtes dette at *Caeiros Poemas* hadde fravær av store kontraster. I dette verket tok jeg utgangspunkt i linjer og melodier. Hver seksjon jobber med linjer på hvert sitt vis, og hver ny seksjon oppfattes derfor som en *ny versjon* av seg selv fremfor *noe annet* enn seg selv. Selv opplever jeg 1. sats som en rekke versjoner av en enkel melodi, plassert i forskjellige klanglige konstellasjoner og forskjellige karakterer. Samtidig knyttes seksjonene sammen via tonaliteten som også er betydelig mer begrenset enn den i mine tidligere verker. Jeg jobbet med en tonalitet som ligner på modalitet i store deler av verket – det er overvekt av terser, kvinter, kvarter og store sekunder. Jeg lot denne tonaliteten prege store deler av verket. Tonaliteten bidrar til å skape et *forløp*, fordi den knytter seksjonene sammen.

Verket består av noen få deler som frembringer sterke kontraster. Et eksempel er hele 2. sats (side 8), som ligner mer på min tidligere musikk enn de øvrige satsene. Den består av et materiale med tydelig retning. Først en sakte fallende linje i første seksjon, og så en gest som går ned og opp, før den i tredje seksjon lander i en utholdt tone. Denne satsen gjør at musikken skaper inntrykk av diskontinuitet fordi den fremstår som en stor kontrast til 1. sats med sitt statiske preg. Men denne satsen er kort – rundt 20 sekunder. Tredje sats tar igjen opp det statiske materialet fra 1. sats og er 3 minutter lang. Med dette opplever jeg at det er diskontinuitet mellom satsene. Men fordi at diskontinuiteten oppstår så sjelden, så manifesterer den seg ikke som en essensiell del av uttrykket i verkets helhet. Den oppleves heller som en slags *kuriositet* i et ellers kontinuerlig forløp.

Når åpningen av 2. sats igjen inntreffer i en noe variert form, men nå som åpningen til 4. sats (side 15), oppfattes den ikke som så tilfeldig som den gjorde første gang. Her får den heller funksjon av å bygge opp under verkets forløp. Det at den gjentas gjør at den bidrar til å skape en tydelig form på verkets helhet: den signaliserer en returnering til noe tidligere. 4. sats er også betydelig lenger enn 2. sats. Den har mange flere seksjoner, og de er annerledes enn de to øvrige seksjonene i 2. sats. Dette gjør at 4. sats får to funksjoner i

verkets forløp: 1) den impliserer en tidligere hendelse, og 2) de etterfølgende seksjonene - som ikke er de samme som i 2. sats - signaliserer en kontinuasjon av verket.

5. sats er en returnering til et materiale som ligner det i 1. og 3. sats. Det er lange og utholdte toner med hovedvekt på kvinter, kvarter og terser. Kort oppsummert får verket følgende overordnede struktur: 1. sats er presentasjon av materialet, 2. sats kontrast til materialet, 3. sats en returnering til et lignende materiale som i 1. sats, mens fjerde sats er en returnering til 2. sats, og en kontinuasjon av denne. 5. sats er nok en returnering til materialet i 1. og 3. sats og impliserer derfor en avslutning. Med dette blir musikken utvilsomt lineær ut i fra Kramers definisjon. For i *Caeiros Poemas* impliserer tidligere hendelser senere hendelser og senere hendelser impliserer tidligere hendelser.

Jeg returnerer til følgende spørsmål: er *Caeiros Poemas* et miniatyrformverk? Jeg svarer, ja – delvis. Jeg mener at den har trekk som kan minne miniatyrformen. Verket inneholder én sats som utvilsomt er en miniatyr (2.sats), men denne ene satsen er ikke nok til å vurdere hele verket. Selv om de fleste satsene er betydelig lengre enn i mine tidligere verker, så inneholder hver seksjon ofte svært lite materiale. Samtidig innehar verket mange pauser, og musikken får fravær av overganger. Det er ikke en *entydig* prosess som går gjennom hele verket. Seksjonene fremstår heller som en rekke *bilder* med sterk tematisk relasjon. Jeg mener verket gir inntrykk av det Kramer definerer som *flerrettet lineær tid*: musikkens overordnede form er målrettet, men en entydig retning er fraværende. En enhetlig lineær orden er brutt, men allikevel er det en underliggende linearitet i musikken. Jeg har ikke noe svar på hvorvidt eller i hvilken grad *Caeiros Poemas* er miniatyrformer eller ikke – og kanskje er dette et spørsmål som det ikke er relevant å besvare. Jeg er derimot sikker på at dette verket frembringer en annerledes tidsopplevelse enn den i mine tidligere verker, en tidsopplevelse som er tydelig lineær, der *forløpet* er meningsbærende.

Endringene i materiale og form åpnet en helt ny verden for meg. Materialet jeg jobbet med i *Caeiros Poemas*, var – tross i sin begrensethet– svært fruktbart for en videre utvikling. Jeg tok ideene om begrenset tonalitet og registerbruk videre inn i mine neste verker (*forthwith a change came over the waters*) and *the serenity became less brilliant but more profound* for akkordeon og sinfonietta, og *Il vento ti ha lasciata un'eco chiara, nei seni, delle cose ch'ài vedute – confuse – il giorno* for klarinett, harpe, perkusjon, fiolin og cello. Med et lignende materiale som i *Caeiros Poemas*, bestemte jeg meg for å gjøre to

formeeksperimenter. Det ene var å plassere et slikt materiale i betydelig lengre formseksjoner enn i *Caeiros Poemas*, samtidig som det var enda større sammenheng mellom hver seksjon – og i forlengelsen mindre fler-rettethet og mer målrettethet. Det andre eksperimentet var å skrive et verk med mange betydelig kortere seksjoner. Jeg jobbet simultant med begge disse verkene. Verkene var ikke en konsekvens av hverandre, snarere skrev jeg i to retninger på samme tid.

Seksjonering ble sentralt for formen i *Il vento ti ha lasciata un'eco chiara, nei seni, delle cose ch'ài vedute – confuse – il giorno* (vedlegg 2), for jeg ville se om jeg kunne overføre noe av materialet i *Caeiros Poemas* tilbake til et mer seksjonert formforløp som lignet det i mine tidligere verker. I *Il Vento* danner til sammen 41 seksjoner verkets helhet. Jeg jobbet med pauser og større kontraster mellom hver seksjon, og jeg plukket opp noen av ideene fra Spahlingers *Apo Do*: tidvis er svært korte seksjoner sidestilt og de kommer suksessivt uten pauser imellom. Verket består av kun en sats, men har en rekke pauser som gjør at det kan oppfattes som flersatsig. Samtidig er materialet statisk på samme måte som i *Caeiros Poemas*. Verket deler likheter med mine tidligere verker med henblikk på formforløpet, men skiller seg fra dem grunnet mangel på et gestisk materiale. I tillegg er narrativet i *Il vento* betydelig mer "velformulert" enn i de tidligere: en rekke kortere seksjoner kulminerer i en lengre seksjon i takt 60, færre men noe lengre seksjoner kulminerer så i en enda lengre seksjon i takt 115, og etterpå er det en veksling mellom korte og lange seksjoner frem til slutten av verket. Jeg har med andre ord jobbet med proporsjonering lik den vi så i *Apo Do*.

I *Il vento* jobbet jeg med en tonal struktur som er preget av prosess. Hovedsakelig er tonaliteten bygget på tette klanger og klustere bestående av 3-5 toner. For hver ny seksjon skiftes noen få toner ut og erstattes med noen nye, men enkelte steder gjøres gruppene av toner om til rekker som roteres, og enkelte steder utvides gruppene til å bli større akkorder. Slik er tonaliteten en gradvis overgang fra *noe* til *noe annet* hele tiden. Generelt blir inntrykket av kontrast svekket av dette. Jeg velger i stedet å vektlegge kontraster via andre virkemidler, for eksempel ved å vektlegge plutselige registerskift eller plutselige endringer av materiale fra seksjon til seksjon. Takt 14 (side 2) og de etterfølgende seksjonene demonstrerer dette. Fra takt 14 befinner alle instrumenter seg rundt enstrøken oktav, mens i etterfølgende seksjon (takt 18 – øvingsmerke 5) befinner

de seg i tostrøken oktav og opp. Dette kontrasteres i takten etter, da instrumentene befinner seg i et lavt register i tillegg til at akkorden er spredt over flere oktaver – i kontrast til seksjonen i takt 14 hvor alle instrumentene befinner seg innenfor et register på en stor ters.

Disse kontrastene tydeliggjøres ved at materialet *oppfører* seg forskjellig fra seksjon til seksjon. Jeg har igjen tatt utgangspunkt i linjer, men linjene fremstår stadig vekk forskjellig: som statiske, med dynamiske svell eller crescendoer. Jeg benytter meg i stor grad av jetéer i stryk, og ofte sforzandoer i stryk og blås – disse er også gjennomgående elementer i verket. Det er derfor stor likhet mellom materialene i hver seksjon. Men ved at de opptrer med forskjellige egenskaper i hver seksjon, så markerer de også skiller – og dermed kontraster. Man opplever derfor at materialet stadig vekk er det samme, men de er som stadig nye versjoner av seg selv.

Med *Il Vento* tror jeg at jeg har skapt et verk som er lineært men som samtidig bærer med seg en grad av diskontinuitet. Det har kontraster, men det har samtidig proporsjonering av tidslengder i seksjoner som retter seg mot det helhetlige forløpet, en gjennomgående tonal struktur og sterke likheter mellom materialene i hver seksjon.

I (*forthwith a change came over the waters*) and the serenity became less brilliant but more profound (vedlegg 3) bestemte jeg meg for å la verket bestå av kun tre satser. Samtidig skulle de tre satsene ha større relasjon til hverandre enn i *Caeiros Poemas* og *Il Vento*. I (*forthwith a change came over the waters*) hadde også hver enkelt seksjon innad i satsene større sammenheng med hverandre. Generelt er denne akkordeon-konserten preget av prosess, for jeg ønsket å jobbe videre med linearitet, ikke bare via tonalitet men også via retning og bevegelse i musikken. Pausene som preget *Caeiros Poemas* var ikke til stede i like stor grad. Samtidig formet jeg musikken slik at hver seksjon hadde overgang til neste. Slik skiller den seg fra *Il Vento* fordi den mangler kontraster. Det er en ensrettet prosess gjennom verket. Tonaliteten er målrettet ved at den forandrer seg gradvis fra et sted til et annet, slik som i *Il vento*. For eksempel er andre sats en gradvis endring fra få og konsonante toner til mange og mer dissonante toner. Samtidig består hele satsen av et gradvis registerskifte fra høyt i starten til lavt på slutten. Hver sats tar opp materialet fra forrige sats, og utvikler det videre. Verket har også en avslutning som tydelig manifesteres

i den lange avslutningsseksjonen, hvor ensemblet og akkordeoner hviler på en stabil tonalitet i over 2 minutter. Verket er også betydelig lenger enn *Caeiros Poemas* og *Il Vento*. (*forthwith a change came over the waters*) har en lengde på rundt 17 minutter. Dette skyldes at seksjonene innad i hver sats er lange - ofte mye lengre enn i *Caeiros Poemas*.

I ettertid har jeg kjent på at (*forthwith a change came over the waters*) mistet noe av konsentrasjonen i materialet som jeg klarte å frembringe spesielt i *Caeiros Poemas*. Jeg tror dette skyldes at verket er *for* målrettet. Jeg begynte å fokusere for mye på materialets prosess fremfor på selve detaljene i materialet i dette verket. Dette handler i forlengelsen om *smak*. For selv om jeg har endret min formverden betydelig er det allikevel ikke slik at jeg holder *prosessuell* musikk særlig høyt. Selv om jeg setter stor pris på komponister som Morton Feldman og Per Nørgård hvis musikk kjennetegnes av prosesser som strekker seg over store tidsspenn, så er lignende holdninger til komposisjonsprosessen fullstendig uinteressant for mitt vedkomne. Det er *metamorfosen*, det at noe er i konstant forandring som er uinteressant for meg - det at materialet er flyktig, uhåndgripelig og i konstant flux. Jeg er heller fascinert av holdninger til form som tillater materialet å "ta plass" - og som i en eller annen grad tillater materialet å være selvstendig. Det er igjen konsentrasjon jeg sikter til. For kanskje er det ikke formen i Kurtág sin musikk som var hovedgrunnen til at jeg la elsk på musikken hans. Kanskje var det slik at det var hans holdning til materialet jeg verdsatte, men som jeg selv tidligere forvekslet med form? Verker som hans *Stele* for orkester og *...quasi una fantasia...* viser at Kurtág sitt materiale ikke er betinget av korte tidslengder for å være "Kurtágsk". Det som kjennetegner de lengre verkene hans er en utpreget *stillstand* når et konsentrert materiale blir strukket ut i tid. Denne stillstanden fascinerer meg dypt fremdeles. Og i mitt fremtidige virke vil jeg forsøke å lete etter det samme. Kanskje er ikke mine studier av Kurtágs musikk et endt kapittel allikevel, men kanskje må jeg betrakte musikken hans i nytt lys?

Av mine tre siste verker på masterstudiet - *Caeiros Poemas*, (*forthwith a change came over the waters*) og *Il vento* - så er det *Caeiros Poemas* jeg holder høyest. Jeg opplever selv at jeg gjenfant noe av den Kurtágske *stillstanden* i dette verket. Det har linearitet uten å være en prosess, og materialet har en grad av selvstendighet tross i at det hele tiden forholder seg til verkets helhet.

8. Lånte former som garantist?

Jeg føler meg hjemme i den musikken jeg har utviklet på slutten av masterstudiet mitt. Å gå vekk fra formideene jeg hadde hentet fra Kurtág gjorde at jeg fikk plass til å utvikle et materiale som jeg selv føler et større eierskap til. I de siste verkene mine opplevde jeg at en endret holdning til materialet også endret mitt formunivers. Dette er fordi materialet i de siste verkene *krevede* en annen type form. Et mer statisk materiale betinget en større utstrekning i tid for å være meningsbærende.

I denne oppgaven har vi sett hvordan musikken min gradvis skled vekk fra den Kurtágske miniatyrformen. Jeg holdt fast ved noen av rammene som er utgangspunktet for Kurtágs musikk: korte tidslengder, begrenset utfolding av materiale i tid og syklusformer. Men jo mer jeg forsøkte å gå min egen vei innenfor disse rammene, dess mer problematiske ble de. Jeg hadde en grunnleggende holdning til tid som var forskjellig fra Kurtágs - en holdning som i større grad var tuftet på linearitet. Jeg har erfart, gjennom å utforske Kurtágs ideer min egen musikk, hvor sterkt Kurtágs form og materiale var knyttet sammen. Jeg har også erfart at Kurtág sin formverden var et resultat av hans holdning til materialet. Da jeg hadde et annet forhold til materialet fikk det Kurtágske formuniverset i min musikk en annen karakter. Jeg forstod at musikken min hadde et for stort opphav i en annen komponists språk. Det var en tøff beslutning å si farvel til et formideal jeg i lang tid hadde holdt svært høyt, men beslutningen viste seg allikevel å være fruktbar.

Lærdommen jeg har trukket fra erfaringene av min utvikling har vært uvurderlige. For jeg har forstått at det å låne formmodeller fra andre komponister er problematisk om man ikke også låner samme holdning til materialet. Jeg har erfart at musikk må bygges *innenfra*: et materiale er spiren, og det er via denne spiren et formunivers gror frem.

Litteraturliste:

Bøker og artikler:

- Kleiberg, Ståle. *Hans Abrahamsens musikk, poetisk billedkraft i musikalsk form (89-114)*. I Ola Kai Ledang (red.), *Studia Musicologica Norvegica*. Oslo: Universitetsforlaget, 1988.
- Delaere, Mark. *Tempo, Metre, Rhythm. Time in Twentieth-Century Music*. I Darla Crispin (red.), *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth Century Music* (s. 13-45). Gent: Leuven University Press, 2009.
- Halász, Péter. *Hungarian Composers – 3. György Kurtág*. Budapest: Magus Publishing, 1998. v
- Hellstenius, Henrik. *Time and time again...- Om hvordan musikk former tid*. (Ikke utgitt) Diplomoppgaven i komposisjon, Norges Musikkhøgskole, 1995.
- Janss, Christian; Refsum, Christian. *Lyrikkens Liv*. Oslo: Universitetsforlaget, 2003.
- Kramer, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988.
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham and London: Duke University Press, 1993
- Varga, Bálint-András. *György Kurtag. Three Interviews and Ligeti Homages* (s. 1-88). New York: University of Rochester Press, 2009.

Partiturer:

- Abrahamsen, Hans. *Piano Concerto*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen, 2001.
- Abrahamsen, Hans. *Winternacht*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen, 1981.
- Kurtág, György. *HOMMAGE à R.Sch., Op. 15/d*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1996.
- Kurtág, György. *Stele*. Budapest: Editio Musica Budapest, 2003.
- Kurtág, György. *HOMMAGE À MIHÁLY ANDRÁS. 12 Microludes for string quartet*. Budapest: Editio Musica Budapest, 2004.
- Kurtág, György. *Kafka-Fragmente, Op. 24*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1992.
- Pesson, Gérard. *Nocturnes en Quatuor*. Paris: Edition Henry Lemoine, 2001.
- Spahlinger, Matthias. *Apo Do*. Hamburg: Peer Musikverlag GmbH, 1982.

