

# I eitt og alt

– om eit forsøk på komposisjon over lengre tidsstrek

Martin Nygård Haug

Skriftlig del av masteroppgåva i komposisjon  
ved Norges musikkhøgskole, våren 2017

# Forord

Som masterarbeid i komposisjon skal det leverast ein kompositorisk del, i mitt tilfelle verket *Ly*, og ein skriftlig del, som er den føreliggjande teksten. Det skal følgja med ei pensumliste over gjennomgått litteratur; denne følgjer etter litteraturlista for denne oppgåva, og er i nokon grad samanfallande.

Den skriftlige oppgåva er å rekna som ein refleksjon over arbeidet med det 45 minutt lange stykket *Ly*, og er følgelig ein tekst som handlar om å jobba med form over større tidsflater. Relevante problemstillingar knytt til persepsjon av tid og form blir drøfta frå psykologiske og nevrologiske perspektiv, og vidare aktualisert gjennom eksempel på instrumentalverk etter 1945 som på ulike vis taklar utfordringa det er å jobba med musikk over lengre varigheter. I andre del viser eg koss studia av desse problemstillingane har påvirka og gitt næring til mitt eige arbeid med ei lengre musikalsk form, og gir eit innblikk i vegen fram til ferdig verk.

Martin Nygård Haug,  
Oslo/Suldal, mai 2017

# Innhald

<b>Innleiing</b>	<b>3</b>
<b>1 Form – tid, proporsjon, persepsjon</b>	<b>6</b>
1.1 Tid – å forma det kontinuerlige . . . . .	6
1.2 Proporsjon – gylne (og andre) snitt . . . . .	9
1.3 Persepsjon – det ukvantiserbare . . . . .	12
<b>2 Ly – vegen og verket</b>	<b>16</b>
2.1 Veggen – mot ei storform . . . . .	16
2.2 Verket – struktur og innhald . . . . .	22
2.2.1 <i>Ia</i> og <i>b</i> (16') . . . . .	22
2.2.2 <i>Ila</i> , <i>b</i> , <i>c</i> , og <i>d</i> (10') . . . . .	24
2.2.3 <i>IIla</i> og <i>b</i> (24') . . . . .	25
<b>Tankar til slutt</b>	<b>27</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>28</b>
<b>Pensumliste</b>	<b>30</b>

# Innleiing

Uten å måtte oppfinne broene eller sy sammen de forskjellige delene av billedveven, ville det med ett finnes en by, finnes en billedvev, finnes menn og kvinner utfoldet i sin totalitet, og Morelli, forfatteren, ville selv være den første tilskueren som lot seg slå av undring over denne verden som ikledte seg sammenheng.

---

Julio Cortázar, omsett av  
Christian Rugstad (1999): *Paradis*

Det menneskelige strekket for konsentrasjon synes å vera på kring ti minutt. Kring dette kritiske punktet viser studier at testpersonanes grad av konsentrasjon fell dramatisk (Medina, 2017). Microsoft kunne på si side i 2016 rapportera at eit menneske kunne ha fullt fokus på eitt enkelt objekt i nøyaktig åtte sekund; i år 2000 var det tilsvarende talet tolv (Egan, 2016). Det krev ikkje rakettforskning å knyta denne utviklinga til den aukande graden av informasjonsstraumar og inntrykk som er tilgjengelige til ei kvar tid. Observerer ein i dag eit venterom vil det knappast finnast eit menneske som ikkje sit med hovudet bøygd over ein skjerm, gjerne supplert med øyretelefonar. Den optimale poplåt har ei lengde på 3'33", og blir gjerne konsumert saman med feed'ar frå ulike sosiale medium, med trening, eller sågar med lesing. Når me så veit at den visuelle sansen alltid vinn over den auditive, og at hjernen ikkje er i stand til å multitaska, skulle

konklusjonen synast dystert: Musikk er redusert til eit fyllstoff som kan gi oss litt underhaldning i dei augneblinka der det visuelle ikkje er nok.

Med dette som bakteppe framstår den typiske konsertsamtidsmusikken som ein temmelig radikal motkultur. Å setja det moderne mennesket på ein stol i ein konsertsal for utan nokre andre inntrykk å oppleva opp mot eit par timar med musikk frå eit par akustiske instrument, når det ikkje kan stå eit halvt minutt i kø utan å fiska fram telefonen, framstår som eit ganske håplaut prosjekt. Det er ikkje det minste rart at dei fleste verka som har blitt skrivne under paraplyen samtidsmusikk dei føregåande tiåra har halde seg godt under tjue minutt: festivallengde, som det etter kvart har blitt heitande. Den siste tida har ein derimot sett ei utvikling i retning av at det gjerne blir søkt mot virkelig lange eller virkelig korte verk. Noko har kanskje å gjera med konseptmusikkens nyinntog og større merksemd på det fleiremediale, men framfor alt har det nok å gjera med det faktum at verk som strekk seg over tretti, førti, femti, seksti minutt kan gjera inntrykk på ein heilt annan og sterkare måte enn kortare verk – eller feila spektakulært i å gjera nettopp dette.

I dette ligg det unektelig ei stor tiltrekking for ein komponist: så vel eit godt som eit dårlig verk på fem minutt er fort gjort å gløyma, men langt mindre så om det varer ein time, på godt og vondt. Det inneber dermed ein relativt stor risiko å skriva eit stykke som går utover dei standardiserte tidsstrekka, og denne knyter seg til form i endå større grad enn i eit kortare verk. Varer stykket i ti minutt skal det noko til å komponera det slik at forma slår beina under eit godt musikalsk materiale. I tidsstrekka på over tretti minutt kan derimot sjølv det mest interessante og spennande musikalske innhaldet bli kjedelig og trøytande. Einkvar som har vore tilhøyrar til, eller sjølv forsøkt å skapa lange verk, vil ha opplevd at nye reglar begynner å gjera seg gjeldande etter kvart som tida har gått over ei viss lengde: Den musikalske figuren som tilsynelatande hadde utspelt si rolle kan plutselig få nytt liv gjennom små grep, eit lite element får uventa stor betydning, og ein seksjon med minutiøst utforma detaljer synes brått fullstendig overflødig. Kva er det egentlig som gjer dette? Proporsjonar? Strukturar? Er det rett og slett heilt subjektive opplevingar, eller kan ein finna fellestrekk og dra meir ålmenngyldige konklusjonar frå desse?

Slike spørsmål stod sentralt for meg då eg i 2015 begynte på masterstudiet i

komposisjon. Eg hadde hatt nokre fantastiske lytteopplevingar med stykke som arbeidde med form over lange tidsstrek – Hans Abrahamsens *Schnee* (2006-08), Pierre Boulez' *Pli selon pli* (1957-89), Gavin Bryars' *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* (1971), og Per Nørgårds *Symfoni nr. 3* (1972-75) – og det slo meg at forskjellen mellom dei nemnde komponistanes måte å arbeida med formgjeving på var enorm og av fundamental betydning for tidsopplevinga til lyttaren. Frå Abrahamsens kammerverk der strukturen ligg fullstendig avkledd på overflata, så tydelig og likevel så uendelig fascinerande, til Pierre Boulez' songsyklus der dei intrikate vevane skjuler seg enigmatisk i lag oppå lag; frå Gavin Bryars' uendelige repetisjonar med så gradvise forandringar at dei nesten ikkje er merkbare, til Per Nørgårds fibonacci-strukturar der alt synes å ha sin naturlige plass i eit fullkoment utpensla landskap. Noko av det mest slåande med desse verka var å observera koss eg som lyttar fekk påverka mi oppleving av tid. Etter *Pli selon pli* sat eg fjetra tilbake, mentalt og fysisk utslitt som av ei kraftanstrenging, medan eg etter ein innleiande irritasjon under konsertframføringa av *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* etter kvart kunne la meg fullstendig oppsluka av opplevinga, og det for min del gjerne kunne vart både éin og to timar lenger sjølv om framføringa i utgangspunktet varte nesten to timar (Kramer (1988, s. 378) skildrar ei liknande oppleving med Erik Saties *Vexations* og kallar fenomenet *timelessness*). *Schnee* gav også noko av den tidlause, sykliske kjensla, men med sine stadig kortare satsar blei det også klart at denne hadde noko meir: eit målpunkt, men på ein heilt annan måte enn høgdepunktet i Nørgårds 3. symfoni, der orgelets tutti fortissimo hadde blitt metodisk førebudd i ei framoverretta oppbygging, og eg nærast fysisk kunne oppleve koss energien og tida akselererte inn mot dette punktet.

Koss skulle eg så sjølv angripa problemstillinga? Eg visste éin ting: At eg ville laga eit verk som var langt, det vil seia minst ein halvtime, helst lenger, men på kva slags linje skulle eg leggja meg? Kva ville eg egentlig oppnå? Med dei sprikande opplevingane som bakgrunn blei det klart at eg måtte studera litteratur som var relevant for emnet, både av rein musikalsk karakter, men òg tekstar om nevrologiske og psykologiske syn på persepsjon og hukommelse, i tillegg til å søka mot filosofien for teoriar om tid.

# Del 1

## Form – tid, proporsjon, persepsjon

### 1.1 Tid – å forma det kontinuerlige

My whole generation was hung up on the 20- to 25-minute piece. It was our clock. We all got to know it and how to handle it. As soon as you leave the 20- to 25-minute piece behind, in a one-movement work, different problems arise.

---

Morton Feldman (Griffiths, 2011)

Musikkteorien skydde lenge unna å ta for seg tidsaspektet i musikk. På éin måte er det lett å forstå; det er langt meir konkret og målbart å analysa tonehøgdar og rytmar. Studium vedrørande tid lét venta på seg til langt etter andre verds-krigen, og det er primært Jonathan Kramers *The Time of Music* som har blitt ståande som ein klassikar (Delaere, 2009). Eit av hans grunnpoeng er tatt frå filosofen Susanne Langer og Basil de Selincourt, og handlar om at det er ein forskjell på absolutt tid (klokkeid) og «virtual time» (Kramer, 1988, s. 3). Når ein som lyttar låner øyre til musikk opplever ein ei tid som er absolutt, men også ei tid som blir definert av musikken, som ikkje nødvendigvis følgjer logikken til den eindimensjonale, lineære klokkeida. Viktig er følgelig omgrepsparet linearitet og nonlinearitet: «... the two fundamental means by which music structures

time and by which time structures music» (Kramer, 1988, s. 20). Fritt sitert omtaler Kramer linearitet i musikk som at hendingar blir implisert av føregåande hendingar, medan nonlinearitet inneber at hendingar blir implisert av prinsipp for ein heil seksjon eller eit heilt stykke. Samspelet mellom desse to gir i følge Kramer rom for ei heil rekke tider: «directed linear time, nondirected linear time, multiply-directed linear time, moment time, and vertical time» (1988, s. 20).

Det kan tilsynelatande virka som om ein noko snedig omgrepsbruk er i sving her: Er det rett å kalla dei fenomena Kramer skildrer for *tider*? Det Kramer kallar lineær tid refererer kanskje snarare til *lineært opplevde hendingar*, altså heller til oppleving i tid heller enn til sjølve *tida*. Likevel: tid har som fenomen vist seg vanskelig å definera på ein universell måte, og bortsett frå det openbare, at tid er ein kontinuerlig ordning av eksistens og hendingar, har tid vore gjenstand for undersøking fram til i dag, ikkje minst i filosofien. Henri Bergson (1859-1941) tar også som utgangspunkt at det er eit skilje mellom opplevd tid og vitskaplig tid. Den førstnemnde er ei aktiv tid – *la durée réelle*, medan klokketida er passiv. Bergsson knyter den menneskelige frie vilje til denne reelle tida, og kritiserer samanblandinga av tid med romlig utstrekking (Bergson, 1998). Olivier Messiaen referer til Bergsons filosofi når han understreker tydinga av *durée vécue* (levd eller opplevd varighet) som ein viktig faktor i all musikk (Delaere, 2009). Basert på Bergsons filosofi hevder Hans Kolstad (2000) at nettopp denne forma for tid ikkje er objekt for musikken, men subjekt: «tid er det miljø eller emne som frembringer det musiske». Det er med andre ord den *opplevde tida* som er mediet for virket som komponist, sjølv om den absolutte tida<sup>1</sup> også alltid spelar med: «We simultaneously experience musical time and ordinary (...) time» (Kramer, 1988, s. 3).

Desse teoriane synes plausible når eg tenker på egne erfaringar som komponist. Då eg i 2013 skreiv mitt første verk for sinfonietta, *Echoes I*, presenterte eg i starten av verket mitt materiale med rause mengder stillhet i mellom. Eg opplevde at dette i stor grad gav ein ro til stykket, slik at eg kunne ta meg god

---

<sup>1</sup>For den absolutte tida kan det vera klargjerande å bruka omgrepet *kronometrisk* som tyder tid som kan målast (med eit kronometer), og følgjelig òg kan referera til f.eks. taktslag i musikken i tillegg til den reine klokketida.



tid og utvikla materialet på ein meir subtil og gradvis måte enn om stykket hadde begynt med eit framoverlent materiale som ikkje blei halde tilbake. Då eg derimot mot slutten av verket gjenintroduserte ein liknande materialtype som i starten, såg eg føre meg å ta nøyaktig like lange pausar innimellom; det hadde jo fungert ypperlig i starten av verket. Til mi store overrasking blei det klart at det slett ikkje fungerte på same måte. Der ein ti sekund lang stillhet i starten hadde vore eit velkomment rom – kanskje for refleksjon, kanskje for å la materialet synka inn – var det nå både unødvendig og øydeleggjande. Eg opplevde at eg lot meg irritera og blei utolmodig, av *dei same ti sekunda* som tidligare hadde fungert så upåklagelig. Den opplevde tida av dette strekket var dermed heilt vesensforskjellig.

Ei anna manipulering av opplevd tid var i spel då eg forsona meg med den uendelige repetisjonen i Bryars' *Jesus Blood Never Failed Me Yet*. Stykket er basert på eit opptak av ein uteliggjar som syng ein enkel melodi av ukjend opphav, kanskje sjølvkomponert. Lydkuttet tar 25 sekund, og blir repetert om og om igjen, og etter kvart overlagra av ei orkestrering frå Bryars' hand. I den lengste versjonen som er spelt inn varer verket i 74 minutt, det vil seia at det same opptaket blir avspelt over 150 gonger. Sjølv om verket har ei klar formutvikling, f.eks. ved at den første halvtimen er ein gradvis crescendo der orkesterinstrumenta kjem inn eitt etter eitt, er det ingen tvil om at store delar av verket har same karakteristikkar som det Kramer (1988) kallar vertikal tid. Her er ikkje noko mål eller nokon betydelig endring, det kunne ha slutta etter to eller fem timar – det er egentlig ikkje viktig. Denne tidstypen kan like gjerne definerast av ein prosess som av stasis (noko som er tilfelle her), fordi «the motion is so consistent that we lose any point of reference (...) The experience is static despite the constant motion in the music». (Kramer, 1988, s. 57) Omgrepet vertikal kjem inn som det motsette av lineær, det inneber ein augneblink utstrekt, ei utvida nåtid som ikkje tar omsyn til fortid og framtid. Likevel opplevde eg også at verket gav meg ei kjensle av det uendelige, og kanskje var nettopp dét poenget: at augneblinken og det uendelige møttest i ei oppheving av den regulære, metriske tidsopplevinga.

Ei transcenderande lytteoppleving hadde eg òg gjennom lyttinga til Boulez' *Pli selon pli*, om enn på ein ganske annan måte. Erling E. Guldbrandsen (1997, s.

533) skriv i sin studie over dette verket at det er «nettopp striden mellom uendelighet og endelighet som særmerker Boulez' sats». Han argumenterer vidare for at nettopp dette plasserer Boulez inn i ein romantisk formtradisjon. Her kan det vera relevant å trekka opp det klassiske skiljet mellom den såkalt tyske modernismen, som spring ut av romantikken og jobber med prosess og utvikling, og den såkalt franske, med eksempel som Varèse og Messiaen, der tilstand og gjernestatiske flater er sett side ved side utan den prosesuelle, lineære overgangen. I innleiinga til sin studie skriv Gulbrandsen at han i utgangspunktet tenkte å setja Boulez opp mot den tyske komponisten Wolfgang Rihm, for å setja det franske opp mot det tyske, før han så oppdaga at Boulez i sine egne verk romma både det franske og det tyske. Dette kjem klart fram i tidsopplevinga av *Pli selon pli*, der det lineære og det nonlineære synes spelt ut mot kvarande, «... mellom lineær melodisk fremdrift og diagonal gjennomkryssing av statiske, harmoniske rom» (Gulbrandsen, 1997, s. 560). I opningsatsen, som Boulez skreiv til slutt, er det ei mengde sitater frå resten av verket. Når sitatene kjem først, har han så ikkje snudd opp ned på det heile, slik at resten av verket siterer frå opningsatsen? «Dette er spørsmål som angår fundamentale trekk ved musikalsk lyttemåte og temporalitet» (Gulbrandsen, 1997, s. 574), og som problematiserer det lineære i vår tidsoppleving. Dei store dramatiske linjene er enkle å følgja, som den gradvise oppbygginga i siste sats, men samstundes er det alltid eit meir kompleks formforløp under overflata, med kryssreferansar og samanhengar på tvers av hovudforløpet. Når det føregåande så blir stilt saman med lengre strekk av ikkje-framdrift, er det som om det statiske alltid har noko urolig ved seg, ei dirrande kjensle, som om det blir fysisk halde i taumar. Saman utgjer det eit spel med tida som vanskelig lar seg kategorisera gjennom Kramers omgrep, her er både målretta og ikkje-målretta lineær tid, augneblink av vertikal tidsoppleving, med meir. I dette spelet står Boulez, ved den vidareføring som «erindrer tradisjonen ved også å bryte med den» (Gulbrandsen, 1997, s. 585).

## 1.2 Proporsjon – gylne (og andre) snitt

Alle kunstatar, men framfor alt dei visuelle, er opptatte av spørsmålet om proporsjonar. Proporsjonsbruken i eit måleri kan setja alt i balanse, eller det kan i

sin ubalanse skapa rørsle og dramatik. I eit musikkverk, spesielt når det varer over ei viss tid, kan det for å forstå forma vera gode grunnar til å sjå på forholda i varighet mellom seksjonane. Som lyttar opplever ein gjerne proporsjonar intuitivt; etter å ha lytta til ein seksjon med relativt einsformig materiale kjem ein gjerne til eit gitt punkt der ein vil ha noko nytt. Som komponist kan ein på si side då velja å innfri lyttarens forventing, og skapa ei oppleving av ei riktig, balansert proporsjonert form, eller ein kan spela med denne forventinga, bli altfor lenge i ein del, eller å bryta han av før han har fått etablert seg. Gavin Bryars gjer i sitt verk det sistnemnde, ved å repetera i det uendelige, lik som minimalistane Steve Reich og Philip Glass også har blitt kjende for. Interessant er også Olivier Messiaen, som mot slutten av sitt komponistvirke kunne la ein seksjon vara altfor lenge i forhold til dei vestlige tradisjonelle oppfattingane av balanse, for så å bryta han tvert og ha ein påfølgjande del som knapt har begynt før han er slutt.

Ei slik formoppbygging går i strid med eins intuitive forventingar som lyttar, i alle fall for dei som er vane med vestlig kunstmusikk, og bryt også med dei klassiske formideala. Heilt frå Aristoteles' reglar for dramaturgi og dei gamle grekaranes arkitektur og kunst, har eitt omgrep vore tilbakevendande i samband med formideal: det gylne snittet. Sidan ein kan finna det så mange stader i naturen, inkludert i menneskets fysiske proporsjonar, har dette snittet blitt sjølve kvintessensen av det klassiske proporsjonsomgrepet. Musikkvitarar har funne det gylne snittet i bruk på formnivået hjå nærast alle dei store komponistane i musikkhistoria, og på 1900-talet finst mange eksempel på at snittet, saman med Fibonacci-rekka (der forholdet mellom to etterfølgjande tal kjem nærare og nærare det gylne snittet jo lenger opp i rekka ein kjem), har blitt brukt medvite i komposisjonsprosessen. Ein av dei som virkelig har tatt dette heilt ut er den danske komponisten Per Nørgård, og kroneksempelen kjem i hans *Symfoni nr. 3*, der dette blir brukt til å strukturera musikken hierarkisk frå den minste rytmiske cella til dei store formproporsjonane (Nørgård, 1974, s. 22). Saman med bruken av overtoneserien og uendelighedsrækken (som har i seg eit hierarkisk system liknande fraktal sjøvlighet) blir resultatet eit verk som gir inntrykk av at alt heng saman som bitar i eit fullkomme univers.

Men kor viktige var egentlig proporsjonane for dette inntrykket? Undersø-

ker ein den vestlige kunstmusikkanon kan ein sjølvsagt finna det gylne snittet både her og der, men det er ei kjensgjerning at det ein medviten leiter etter også lettare dukker opp. Hadde ein søkt etter eit heilt anna talforhold enn 1:1,618 hadde ein sikkert funne dette i eit utal verk. Kramer (1988) finn til dømes forholdet mellom éin og fjerderota av to i Stravinskij's *Agon*. Det er klart at Stravinskij kling anleis og har ei anna form enn til dømes Béla Bartók, som brukte det gylne snittet i utstrekt grad, eller Per Nørgård for den saks skuld, men kor mykje av dette skriv seg frå forskjellar i proporsjonar? Ja, psykologiske studier har (som Kramer påpeiker) vist at det gylne snittet opplevest velbalansert som visuelt inntrykk, men som Bergson tidligare viste: tid er ikkje romlig, og det vil vera ei feilslutning å tru at ein utan vidare kan overføra visuelle erfaringar til det temporære domenet. Dessutan synes det rart at ein utan vidare kan samanlikna proporsjonar mellom formdelar utan å ta omsyn til deira musikalske innhald. Det må vera heva over tvil at den opplevde varigheten er noko anna enn den kronometriske tida, og eit forhold mellom ein tettpakka seksjon med stor framdrift og ein sparsom, statisk seksjon kan då vanskelig målast, ettersom den opplevde tida sannsynligvis er så ulik. Kanskje er det slik som Kramer skriv, at dei ulike seksjonane må ha ein stasis, eit einskaplig materiale utan utvikling, for at proporsjonar skal tre fram som viktige? Når eg sjølv høyrer eit verk av Stravinskij (som Kramer analyserer mange formproporsjonar hos), er det ikkje det faktum at ein seksjon ved dens repetisjon har blitt x antal sekund eller eit gitt forhold kortare som er viktig; langt meir openbart for meg er det faktum at det som tidligare var til dømes tri figurasjonar nå har blitt bare to, altså ei avkorting i *materiale* snarare enn i *tid*.

Likevel kan eg heilt klart også, spesielt om eg medvite går inn for å lytta etter dette aspektet, høyra enkle proporsjonar i musikken. Om dei derimot ikkje står klart fram i bevisstheten, vil dei sjølvsagt fortsett vera med på å forma opplevinga av eit stykke, ikkje minst den delen som handlar om tidsoppleving. Dette leier meg naturleg over på det kanskje viktigaste spørsmålet når ein skal snakka om former over lengre tidsstrek: Kva høyrer ein egentlig?

### 1.3 Persepsjon – det ukvantifiserbare

Kva som skjer når ein lytter til musikk er eit enormt komplekst spørsmål, kanskje spesielt fordi ei oppleving i så liten grad lar seg måla og kategorisera. Mange vil ha opplevd ei spesielt inntrykkvekkande framføring av musikk, der det etterpå synes vanskelig å formulera og konkretisera nøyaktig kva det var som gjorde det så sterkt. Det blir gjort mange studier innanfor psykologien som tar føre seg veldig konkrete, nærast mikroskopiske fenomen, men kva hjelper egentlig det, når ein trur at ein kan utleia sanning om musikk ut frå å lytta etter forskjellen på to tonar i eit laboratorium. Eit godt eksempel er Justin London (2009) som i sin artikkel *Temporal Complexity in Modern and Post-Modern Music* støtter seg på slike studiar for å visa at forskjellen på nokre av Olivier Messiaens rytmiske verdier i *Mode de valeurs et d'intensités* er for små til å kunna oppfattast. Set ein seg ned for å faktisk høyra dette verket er det derimot sjølvsagt ikkje dette som preger opplevinga. Eg høyrer fortetting, avspenning, plutselige gester som oppstår, rytmiske figurasjonar, og mot slutten høyrer eg ikkje minst ein nedovergåande skalabevegelse som openbart blir langsommare for kvar note. Det er godt mulig at eg ikkje kunne ha oppfatta denne gradvise forlenginga av dei rytmiske verdiane om kun to av notene stod åleine på sida av kvarandre, men i samanhengen er det heilt tydelig kva som skjer. Artikkelen tar dermed ikkje omsyn til at ein forskjell som i seg sjølv ikkje er høyrbar kan bli det når han kjem i ein kontekst, når han blir ein tendens over tid. Sjølv om det kan vera interessant nok å studera kva som er nedre grense for kor nære to rytmiske verdier kan vera før dei blir opplevd som like, har slike studiar veldig lite med opplevinga av faktisk musikk å gjera; i ein konsertsal vil dei færraste konsentrera seg om å lytta etter forskjellen på varigheten av to tonar. Kva for verdi har egentlig denne kunnskapen då?

Andre viktige poeng som gjer bildet av den musikalske persepsjonen desto meir uklart er å finna i nevrologiens teoriar om koss ein prosesserer lydinntrykk. Dette er eit felt med stadig nye oppdagingar og usemjer, men nokre ting synest klart. Hukommelse kan på generelt grunnlag delast inn i tri delar: ekkoisk minne og tidlig prosessering, korttidsminne, og langtidsminne (Snyder, 2001, s. 3). Informasjon om det til ei kvar tid aktuelle inntrykket finn si form

som eit ekkoisk minne og dør ut på under eitt sekund. Vidare blir det ekstrahert eigenskapar frå desse, og dei blir kategorisert og samanslåtte til *hendingar* som også blir gruppert basert på grad av likhet. Desse hendingane aktiverer så liknande hendingar i langtidsminnet, kor av mykje skjer umedvite. Det gjer at ein får ein kontekst å oppleve dei nåverande hendingane i, utan at fleirtalet av minnene nokon gong finn vegen opp til bevisstheten. Nokre av hendingane gjer derimot dette, noko som betyr at bevisstheten består av to deler: «a vivid perceptual aspect, and a conceptual aspect from long-term memory» (Snyder, 2001, s. 5). Dei hendingane som har kome opp frå langtidsminnet kan så vedvara i korttidsminnet i 3-5 sekund (eller lengre, dersom hendingane blir repeterte). Desse kan så endrast av hendingane som skjer i nåtida, og følgelig modifisera langtidsminnet. Ut frå dette kan me trekka nokre interessante slutningar om vår måte å høyra musikk på, nemlig at vårt langtidsminne i stor grad er avgjerande for kva ein reint faktisk oppfatter i musikk: «we see and hear what we look *for* more than what we look *at*» (Snyder, 2001, s. 11). Dessutan treng ein *tid* for å laga permanente endringar i langtidsminnet, og det er følgelig ikkje rart at ein kan oppdaga nye sider ved eit musikkverk når ein vender tilbake til det etter ei tids fråver. Eit anna sentralt poeng er at «we can on occasion see or recognize something without it necessarily entering consciousness completely, as in “subliminal” perception. We can even learn things about our environment without being consciously aware of it» (Snyder, 2001, s. 8). Dette er funn som støtter filosofen Michael Polanyi og hans teori om *tacit knowledge* (taus kunnskap). Den går ut på at ein har to element som er relaterte til kvarandre, *a* og *b*, men sjølv om *a* står ein nærast, er det kun underforstått at ein kjenner *a* – merksemda er retta mot *b*. Alt dette opnar for at det kan finnast graderingar av kor medvite ein opplever ein struktur eller ei form, det kan med andre ord finnast middelvegar mellom det som er oppe i dagen og det som er for skjult til å kunna oppdagast – ei uuttalt, *taus* lytteerfaring.

Openbart er dermed problemstillinga langt meir samansett enn dikotomi som pregar mykje av musikkpsykologien, nemlig at det kan høyrast eller at det kan ikkje det. Når undermedvitet både kan læra og gjenkjenna utan at det kjem opp i vår bevissthet, kan ein vanskelig applisera ei kvantifiserbar tilnærming til fenomenet persepsjon av musikk. Skulle ein likevel kunna finna nokre generel-

le prinsipp å gå etter, om ein løfter blikket og ser på eit meir overordna nivå? Olivier Messiaen meiner å finna dette, og uttrykker det som persepsjonens tri lovar (Delaere, 2009, s. 31). Den første lyder at jo fleire hendingar som finn stad i nåtid, jo *kortare* er vår oppleving av denne augneblinken (og motsett). Den andre lyder at jo fleire hendingar som har funne stad i fortida, jo *lenger* er vår oppleving av det som har vore (og motsett). Den tredje synes egentlig å vera eit eksempel på den andre loven, nemlig at ein tone følgd av ei pause samla opplevest lenger enn ei note av same varighet som dei to – med andre ord, to hendingar i eitt tidsstrek opplevest lenger enn eit tidsstrek med éi hending. Dette har musikkpsykologien bevist: Lorraine Allan finn i følgje Kramer (1988, s. 331) at tidsflater fylt med impulsar blir opplevd som lenger enn like lange, tome tidsflater. Likevel, når eit strekk er fylt med *for mange* impulsar blir opplevinga lik som om strekket var tomt. Det finst altså også ei øvre grense for kor tett informasjonstettheten kan vera før det opplevest lik ingen inntrykk. Dette minner om Iannis Xenakis' musikk, der musikken har ei så stor grad av informasjon at det heile blir éin stor lydmasse, og det er utviklinga av massen, snarare enn av dei enkelte elementa, som kjem i fokus. Som komponist er dette viktige aspekt å ta med seg i komposisjonsprosessen: Kva blir gruppert saman, kva blir ståande som hendingar kvar for seg? Og følgelig, kva blir eit enkeltutsagn, kva blir ein frase eller ein setning? Er eit svært tett, komplekst materiale tydelig kopla saman til frasar, er det gjerne heller frasane ein opplever som elementene, snarare enn kvar einskild tone.

Messiaens lovar kaster i alle høve lys over eit fenomen eg opplevde då eg høyrde Hans Abrahamsens *Schnee* (2006-08). Dette er eit verk som består av ti kanonar, i par på to. To og to satsar er nesten like, men med nokre små forskjellar, som å sjå ein skulptur frå ein annan vinkel. Det heile følgjer eit enkelt konsept, nemlig at satsane blir kortare og kortare. Dei to første varer ca. 9 minutt kvar, dei to neste varer ca. 7 minutt kvar og alt går bra enn så lenge, men dei to tredjesatsane varer også ca. 7 minutt kvar i staden for dei venta 5. Etter dette stemmer logikken igjen, med fjerdesatsane på ca. 3 minutt kvar og femtesatsane på ca. 1 minutt kvar. Då eg høyrde verket var eg ikkje klar over denne "feilen" ved tredjesatsane, og eg opplevde dei i retrospekt som klart kortare, sjølv om dei i rein klokketid ikkje var det. Ser ein derimot på innhaldet

i satsane er det med persepsjonslovane heilt logisk; andresatsane er hektiske, intense, fylt av aktivitet og framdrift, medan tredjesatsane står som den strake motsetninga med ei treffande temposkildring: «Sehr langsam, schleppend und mit Trübsinn». Dermed blei tredjesatsane faktisk i *opplevd tid* kortare.

Spørsmålet om det subjektive trer naturleg fram frå denne erfaringa: Var det bare for meg at det opplevdes slik? At Messiaens lovar stemte for meg treng sjølv sagt ikkje bety at det gjer det for alle. Kramer hevder at musikkteorien vanligvis overser det subjektive aspektet. Han viser til Richard Block, som identifiserer fire faktorar som påvirker lytteopplevinga, kor av to er heilt subjektive: observatorens eigenskaper (personlighet, interesser, tidligare erfaring) og aktiviteter under opplevinga (aktiv eller passiv deltaking) (Kramer, 1988, s. 342). Førstnemnde stemmer overeins med konklusjonane frå den nevrologiske gjennomgangen, nemlig at eins langtidsminne er avgjerande for å velja ut kva for inntrykk ein faktisk skal ta omsyn til når ein lytter til eit verk. Kramer siterer vidare Thomas Clifton: «It is not possible to formulate a general rule about the fullness of time and experienced duration because of the complexity of the relation between feelings, cognition, and volition, and the form of time» (s. 343). Ein kan vanskelig konkludera med anna enn at det er få konkrete, absolutte slutningar å trekka vedrørande persepsjon. Som komponist finst det definitivt studiar frå psykologien og nevrologien ein kan dra veksling på i sitt eige arbeid, men det er klart at ein vanskelig kan *forventa* ein gitt reaksjon frå lyttaren. Det synes også klart at det først og fremst er eins eigen intuisjon ein må stola på, og ikkje minst utvikla, både i eige arbeid og i møte med andre musikkverk.



## Del 2

### *Ly* – veggen og verket

#### 2.1 Veggen – mot ei storform

Det, der er fascinerende ved musik er den utrolige omstændighed, at man kan ikke høre det samme stykke musik to gange på den samme måde, der er simpelthen så mange indfaldsveje til hvert moment i et stykke musik.

---

Per Nørgård (1999)

Å begynna på nye stykke kan vera vanskelig nok i seg sjølv; å begynna på eit stykke som er meint å vara lenge kan virka uoverkommelig. Som Michelle Dean (2017) i Los Angeles Times skreiv om Paul Austers nye kjemperoman *4 3 2 1*: «[He knows] what dropping an 866-page book means. It means it is an Important Book in the oeuvre of the author». Skal ein skriva eit stykke som held lyttaren bunden til sin konsertsalstol i lovlig lang tid bør ein definitivt ha noko meningsfullt å seia. Slike tankar kan virka lammande på komposisjonsprosessen, og dei var det definitivt i mitt tilfelle.

Hausten 2015 var utgangspunktet, i tillegg til min fascinasjon for lengre verk i samtidsmusikkverda, at eg hadde latt meg fascinera av tv-serianes eksplosivt

aukande popularitet. Dei siste åra har ein i alle medium kunne lesa at tv-serien er den nye filmen, og det slo meg at det finst veldig gode grunnar til dette. Ikkje bare får alle inntrykk og kjensler tid til å modnast mellom episodar; formatet gjer det også mulig å fortelja langt meir komplekse historiar med meir djuptgripande formgrep enn filmens format tillet. Som undersøkingane i nevrologifeltet hadde vist: for at noko skal lagrast i langtidsminnet trengs det tid. Kunne ikkje då ein slik struktur også fungera i ein musikalsk setting? Det var klart at det på den eine sida var umulig å samanlikna dei to formata, men på den andre sida: Kunne ein ikkje (i eit mindre format) få lyttaren interessert i dei musikalske karakterane og den historia dei gjennomgår? Saman med denne tanken kom òg ei kjensgjerning til bevisstheten, nemlig den at eg ofte sjølv hadde opplevd, og også fått høyra frå andre, at ein etter ei oppleving med eit godt stykke på konsert gjerne konstaterte: Eg skulle bare likt å høyrt det éin gong til. Som lerret for desse ideane utforma eg ei skisse til eit stykke i tri delar, som skulle bli framført til ulike tider på dagen. Lik tidebønnenes regularitet såg eg føre meg ein første del for ein kammerbesetning midt på dagen, ein andre del for sinfonietta kl. 18, og eit postludium ved midnatt for orgel og eventuelt andre instrumenter. Slik kunne eg bruka ideen frå tv-serien om musikalske karakterar og historiar som utvikla seg over tid, med pause mellom, og samstundes tanken om å gjenbesøka det same materialet – å oppleva det same på ny, i ein ny kontekst.

Så innhenta virkeligheten meg, og eg kunne ikkje forstå koss eg kunne omsetja alle ideane i faktisk klingande lyd. I mellomtida hadde oss masterstudentar eit prosjekt med Trondheim symfoniorkester der me fekk prøva ut orkestersatsar på fleire workshops, og etter kvart gjekk meir eller mindre heile våren 2016 med til å skriva orkesterverket *Echoes II*, som blei ein viktig forstudie. Likevel, sommaren 2016 stod eg, om enn meir kunnskapsrik og meir musikalsk erfaren, på like bar bakke som året før. Samstundes fekk eg spørsmål om å skriva for NMH sinfonietta, og konstaterte at dette måtte bli ein del av masterprosjektet om eg skulle ha sjans til å koma i mål. Eg kunne av praktiske årsaker ikkje rekna med å få ein full sinfonietta til min konsert i tri delar, men ville få eit godt opptak på deira konsert i oktober '16. Det syntes derimot utenkkelig at høgta-laravspeling av eit sinfoniettastykke skulle kunne fungera som ein konsert i seg sjølv, og dermed blei det til at eg forkasta ideen om tri konsertar til forskjelli-

ge tider på dagen, og i staden gjekk for at dei tri delane skulle framførast etter kvarandre på same konserten, med sinfoniettadelen i opptak.

Då eg var i startfasen med sinfoniettaverket, las eg Julio Cortazars roman «Paradis», ei bok med ei uvanlig form. Cortázar innleier nemlig boka med å skriva at ho kan lesast på to forskjellige måtar. Enten kan ein lesa den første av dei to delane slik den står, og få ei nokonlunde lineær, vanlig forteljing, eller ein kan følgja ei intrikat oppsett løype som blandar kapitla i den meir aforistiske og stilistisk sprikande del to inn i den første delen. Det slo meg då at mitt oppsett av verk faktisk kunne representera ei slik form i musikk: Om sinfoniettadelen og orgeldelen var del éin og to, kunne kammerensemblets del vera lesinga som gjekk på kryss og tvers gjennom dei to delane. Følgelig resulterte overføringa av Cortázars prinsipp til det temporale domenet at det måtte skje ei lesing av innhaldet to gonger, noko som var i samsvar med tanken om gjenopplevinga av det same materialet. Med dette som bakteppe begynte eg å komponera eit sinfoniettastykke som skulle kunna fungera på eigne premiss og samstundes kunna inngå i ei større form.

Etter kvart viste det seg at sinfoniettaverket som fekk tittelen *Ly II* blei ei ti minutt lang lineær forteljing (sjølv det nok er snakk om det Kramer definerer som ikkje-målretta linearitet), noko som gav rom for at orgeldelen, *Ly I*, kunne bestå av eit meir differensiert, ikkjelineært materiale. Problemet var bare at eg i aukande grad var mindre nøgd med koss sinfoniettastykket stod på eigne bein reint formmessig. Det at eg skulle bruka eit opptak av det, bana derimot veg for muligheten av å splitta det opp i dei fire delane som utgjorde stykket. Dette opna følgelig mulighetene for ei annleis samansett storform, som likevel heldt på prinsippet om at stykket for kammerensemble skulle vera ei lesing av dei to andre delane. Slik fekk eit openbart dramaturgisk problem også ei løysing: ei rein trideling hadde gitt ein veldig openbar dobbel eksposisjon og påfølgjande gjennomføringsdel. Ved å veva dei ulike delane saman blei skiljet mellom presentasjon og omarbeiding uklart; nå kunne like gjerne omarbeidinga av materialet (lik i *Pli selon pli*) koma før presentasjonen av det i sin "eigentliche" kontekst, noko som opna opp for ei langt rikare og meir mangefasettert utvikling i forma. I virkelig lange verk finst det gjerne eit ekstra "overnivå" i formbygginga, som når Karlheinz Stockhausen lar fakkellærarar fysisk flytta det musikalske

materialet i *Sternklang* og Gérard Grisey lar instrumentariet bygga seg ut frå solo bratsj til fullt orkester i *Les Espaces Acoustiques*, og lik som i sistnemnde kunne eg konstatera at det var vekslinga mellom instrumentgruppene som var mitt øvste nivå i formbygginga. Dette kunne nå bli meir enn bare enkle skifte mellom satsar – det kunne bli eit nivå eg kunne komponera med.

Så stod eg der då, med eit sinfoniettaverk med svært liten intern differensiering, eit verk som i alle seksjonar heldt seg innanfor ”middle ground”, som aldri presenterte eit så nytt materiale at det blei tale om tydelig nye formdelar, som aldri blei virkelig tett og komplekst, og heller aldri virkelig tok seg tid til å roa ned og la ting få strekka seg ut. Eg hadde sjølvstund ikkje intendert det slik, men mine endringar i materiale og i tetthet viste seg i samanhengen å bli for puslete. I ein jamn straum med relativt høg grad av informasjon skal det større grep til enn ein trur før det virkelig utgjør ein forskjell. Det einaste som blei eit klart skilje var overgangen mellom del to og tri (av fire), der eit plutselig opphør i kontinuerlige strykarglissandi og eit klart registerskifte frå det lyse til det veldig mørke gjorde seg gjeldande. Dermed var det dette eg gjekk ut i frå då eg skisserte ut ei storform med denne overgangen på det gylne snitt, og lét orgel- og kammerseksjonar fordelast i høvelig balanserte proporsjonar utover ei vel femti minutt lang flate. I tillegg laga eg ei grov oversikt som innebar at ein seksjon til dømes skulle vera avtakande, ein seksjon statisk, og så vidare. På den eine sida var det greitt å ha ein slik generalplan å gå ut i frå, på den andre sida var det veldig problematisk. Eg hadde ikkje tatt omsyn til erfaringane vedrørande persepsjon av ulike typar materiale i proporsjonane, og det viste seg etter kvart at dei ulike materialtypane, og måtane dei blei behandla på, spelte ei vel så stor rolle som sjølve proporsjonane dei ulike delane hadde. Musikalsk form er ikkje ei kakeform som ein heller musikalsk materiale oppi. Materialet har alltid ibuande krefter – noko har ein framoverretta karakter, noko er statisk – og kva gjer ein når materialet som skulle bygga seg opp innanfor ei rame på fem minutt plutselig synes å krevja minst eit par minutt til på å gjera dette? Sjølvstund kan slike ramer då vera ei kreativ kjelde, noko å bryna den kompositoriske intuisjonen mot, men samstundes kan dei hindra ein i å realisera den dansen som materialet byr opp til.

Eg visste at eg ville starta og slutta med orgelet, mitt ”eige” instrument. Det

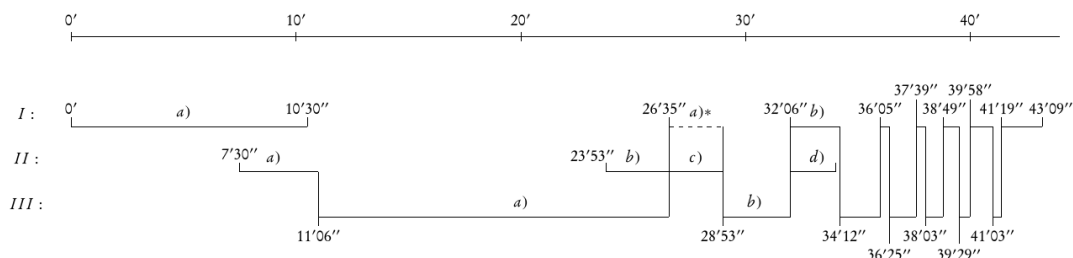
var ei utfordring i seg sjølv å baska med instrumentenes drønning, eit medvite val frå mi side; når ein har skriva nokre verk for dei tradisjonelle kammerbesetningane og sinfonietta, begynner ein å kunna språket flytande, og kan relativt enkelt setja idear ut i live. Valet av orgelet, som i mange eigenskapar er så forskjellig frå nesten alle andre instrument, gjorde at ideane måtte uttrykkast på eit språk eg ikkje var fortrulig med frå eit kompositorisk perspektiv. Etter kvart utvikla eg eit system og ein estetikk eg kunne leva med, basert på abrupte, veldige gester, saman med ein meir statisk, langsamt bølgjande bakgrunn og etter kvart ei linje som slynga seg gjennom det heile. Dei store gestene blei etter som stykket skreid fram mindre brutale, meir i eitt med resten av materialet og på merket sju og eit halvt minutt var det klart at eg trengte noko nytt. Min rettleiar spurte: Er ikkje dette så staden der sinfoniettaverket kan komma inn? Eg var i utgangspunktet skeptisk, sidan eg hadde laga ein detaljert plan for kross kammerverket skulle traversera gjennom sinfonietta- og orgelverket, og då kunne ikkje orgeldelen bare slutta tri minutt før planen. Løysninga viste seg å vera enkel: I dei siste minutta av orgelverket speler sinfonietta-verket med over høgtalarane, og eit nytt nivå av samspel mellom delane oppstår. Basert på dette laga eg ein revidert plan, der fleire av delane overlappa, noko som følgelig kutta den samla varigheten ned til snautt tri kvarter. Med dette oppstod det ein med Kramer kan kalla fleirretta tid eller tidsoppleving, sidan dei ulike delane sjølv sagt følgjer sin eigen logikk, og eg fekk dermed ei meir samansett behandling av tid inn i stykket.

Etter alt dette hadde tida gått, og kalenderen viste februar 2017. Den følgjande kammerdelen som skulle vara 16 minutt hadde eg derimot i detalj utpensla – ikkje eit element skulle vera nytt – og trudde dermed at dette skulle bli ein relativt kurant skriveprosess. Gjennom orgelverkets og sinfoniettaverkets første deler hadde det oppstått ein slags diminuendo, ei nedoverstigning i intensitet, og planen var å halda det nede ei god stund, før eg igjen skulle byggja det heile opp mot sinfoniettaens gjeninnkomst. Sidan eg var tru mot Cortázars måte å blanda sine delar på, innebar det at orgelverket kom igjen i sin korrekte linearitet, med sinfoniettaens delar blanda inn i nonlineær rekkefølge. Dermed blei dei svære orgelgestene redusert til pianissimoklangar i pianoet. Komponeringa gjekk som venta radig, men resultatet blei problematisk. Eg laga ei datamaskinframføring

ved hjelp av Vienna Instruments for å kunna høyra det klingande resultatet, og det var i høgste grad ei stor hjelp. Det viste seg å vera ein enormt stor forskjell mellom å bare lytta til kammerdelen og å også lytta seg igjennom orgel- og sinfoniettadelen først. Ein rein pianoetterklang på over ti sekund virka litt kunstig i det første tilfellet, i det andre var det heilt høvelig, ja, meir enn dét – det kunne gjerne vart lenger. Dei første minutta med svak og statisk musikk virka i det første tilfellet mest kjedelig, i det andre tilfellet var det kjærkoment og i høgste grad på sin plass. Herfrå kunne eg trekka den slutninga at etter kvart som tida går er det rett og slett nødvendig å måla med breiare pensel. Ein dynamisk forskjell må vera større og meir konsekvent før han kan merkast, ein pause må vera lenger før ein opplever at noko har stoppa, ein lang tone må vera lenger før han opplevest statisk.

Der orgeldelen hadde falle på plass med ein gong når eg først fann ut av det, måtte eg revidera denne besværlige kammerdelen fram til heile verket stod ferdig før eg kunne seia meg nokonlunde nøgd. Uansett, i midten av mars hadde eg ein halvtime med meir eller mindre brukbar musikk (fram til og med IIc, sjå illustrasjon under *Verket – struktur og innhald*) og stod på terskelen til å skriva dei to siste delene, som begge skulle bli del to til høvesvis kammer- og orgelstykket. Slik var det framleis ein slag symmetri om det gylne snittet i sinfoniettaverket. Først skreiv eg orgelsatsen på seks minutt, ei rolig, avtakande, og relativt statisk affære, men konstaterte fort at dette ikkje var det eg trengde etter ein halvtimes musikk. Eg hadde gått i fella som både Kramer og Bergsson skildrar: det er ingen gitt samanheng mellom visuell avstand og temporær avstand. Det som såg velbalansert og fint ut i kladdeboka, var ikkje det i tidsopplevinga, og det framstod som tvilsamt at to lengre formdelar til slutt var det påkravde på dette punktet. Løysninga blei å skriva den siste kammerdelen med ein framoverretta, insisterande karakter, splitta denne opp i kortare og kortare delar, og å la dei avbryta orgelverket, som for å motseia dennes meir stasis-prega tidsoppleving. Det blei med andre ord ein meir oppstykkta slutt, men likevel ein virkelig slutt og ikkje bare eit opphøyr – tilbake igjen til orgelet, tilbake igjen til akkordane som introduserte heile verket, men forhåpentligvis også med ein ny innfallsvinkel etter førti minutt med musikk i mellom.

## 2.2 Verket – struktur og innhald



Tidslinja over viser koss *Ly* til slutt blei sjåande ut, med *I* for orgel og lydspor, *II* for sinfonietta, og *III* for kvintett bestående av bratsj, cello, akkordeon, piano, og perkusjon. Del b) av I og III går i rask veksling mot slutten. Den stipla linja under Ia)\* viser til at det er snakk om orgelets soundtrack som blir avspelt utan at det blir spelt på orgelet.

### 2.2.1 *Ia* og *b* (16')

Delen for orgel og lydspor hadde som utgangspunkt at eg ville bruka lydsporet til å la orgelet gjera ting det egentlig ikkje kan, meir spesifikt å spela mikrotonalt og å utføra glissandi (begge deler går til ein viss grad ved hjelp av halvopne register, men ikkje på ein spesielt kontrollerbar måte), og å opna for meir komplekse klangkonstellasjonar, med andre ord å gjera det til eit slags superorgel etter modell frå Pierre Boulez' *sur Incises* (som utvider eit pianoverk til eit verk for tri piano, tri harper, og tri perkusjonistar).

Bakgrunnslaget i *Ia*) har ei svært langsam akkordrekke som blir spelt på svellverket av orgelet, men som også blir spelt på eit imaginært svellverk på lydsporet, der dei fire tonane i kvar akkord går i glissando til kvar sin tone i den neste akkorden. Slik blir bakgrunnen både statisk og i røse, og dei akkordane som er tonale samklangar får noko meir flytande ved seg, mindre definert enn om dei hadde vore reine orgelakkordar. Det framre laget er ein dialog mellom korte, gestiske utbrot på orgelets hovedverk/positiv og lydsporets tilsvar med mikrotonar og glissandi, og desse er ofte fordelte ut med betydelig tidsrom mellom seg:

0'06'' Boudin 16', corffioje 5', viola da gamba 5',  
voas celeste 5', octav 4'

(prepared with weights; the whole chord is to be sustained)

fff

0'21''

0'27''

0'30''

0'45''

Musre IV,  
trompet 5'

Musre V-VI, trompet 5'  
Koppel P

Musre V, bassu 16'  
Koppel Hr/P

(includes glissando in the next chord, organ)

Tonane som blir spelt på orgelet er henta frå ein akkordmultiplikasjon av den til ein kvar tid gjeldande akkorden i bakgrunnslaget, og tonane på lydsporet er henta frå ein ringmodulasjon av den same akkorden. Det var ei utfordring for meg at eg kjente orgelet godt som utøvar, og derfor gjorde eg toneutvalet etter eit strengt system som utelukka ”intuitiv” innblanding frå mi side, med mål om å ikkje falla for fristelsen til å skriva ”organist”-musikk. Strukturelt er verket i starten prega av eit tydelig vertikalt element: søylene med tutti orgel, og eit statisk element: bakgrunnsakkordane. Dei vertikale elementa framstår dermed som avskårne, og kan gi inntrykk av å vera sine eigne augneblink, noko Kramer (1988, s. 50) skildrar som momenttid. Etter kvart blir ei linje i orgelets positiv blanda inn i større grad, og bidrar med eit lineært, horisontalt lag. Dei ulike tonane i linja blir også sette inn av små ”drypp” på orgelets hovedverk. Søylene i det framre laget får med tida lengre tonar og mildare registrering, og det blir dermed i større grad ei samankjeding av dei vertikale elementa, slik at ein lyttar sannsynligvis får ei meir lineær tidskjensle. Positivlinja får meir plass, og frå sju og eit halvt minutt blir ho understreka av ei langsam subbasslinje når også sinfoniettaen begynner. Mot slutten av del a) blir både tonane og registreringane lysare, og orgelet forsvinn umerkelig ut bak sinfoniettaen.

*Ib)* speler vidare på nokre av ideane frå den første orgelsatsen. Dei same akkordane er i bruk, men denne gongen utan glissando. Nå er dei splitta i to, og blir spelt ut i bølger: den eine akkorddelen på orgelet og den andre på lydsporet. Det kontinuerlige glissandoelementet er i denne seksjonen overført til den



horisontale linja i positivet som nå har ei hovudrolle og får selskap av ein glissandifisert slektning på lydsporet. ”Dryppa” i hovedverket som tidligare sette inn nye tonar i linja, har nå fått ei sjølvstendig rolle, med mikrotonale ekvivalentar på lydsporet. Heile seksjonen blir stadig avbroten av kammerensemblet, og for kvar gong blir eitt og eitt lag av lydsporet tatt bort, til orgel åleine får avrunda heile verket. Orgelet har ikkje vore med utan lydsporets tilsløring før nå, og ein kan dermed lesa orgelverket som ei gradvis avskrelling fram til kun det sentrale materialet – akkordane, linja, gestene – står igjen.

### 2.2.2 *Ila, b, c, og d (10')*

Framgrunnen i *Ly II* blei i motsetnad til orgelstykket, med sine lett skeive, karakteristiske, og tidsvis uraffinerte gester, forma intuitivt, noko som resulterte i eit meir flytande, balansert, teksturelt materiale. Nokre føringar hadde eg lagt: på gitte tidspunkt finn bestemte materialtypar stad. Ein del tonale fragment av eit stykke eg komponerte for åtte år sidan (først og fremst karakterisert av akkordrekka Em – C – D i beste amerikansk minimalismestil) er kanskje mest framtrødande, og kjem igjen i ulike variantar gjennom heile stykket. Av andre materiale kan ein nemna figurasjonar samanvevd i harpe og piano og triolrytmar i strykarar og perkusjon:

The image displays a musical score for four instruments: Perc. I, Perc. II, Pno. (Piano), and Hp. (Harp). The score is written in a single system with four staves. Perc. I and Perc. II use treble clefs, while Pno. and Hp. use grand staves (treble and bass clefs). The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) are present. A section of the Perc. I staff is marked "Sand paper" and includes a specific rhythmic pattern. The Harp part includes a section marked "ord." (order) and features a sequence of chords and rhythmic figures. The Piano part has a section marked "(S)" with a dashed line underneath.

Det var eit viktig poeng at sinfoniettadelen og orgeldelen skulle ha klart forskjellige karakteristikkar, slik at eg i kammerseksjonane kunne ha differensierte materiale å arbeida med. Lik som i orgeldelane har sinfoniettaen også akkordar i bakgrunnen, men med ganske annan karakter. Det er bare fire akkordar, og dei kjem igjen fire gonger, sett inn av tydelige aksentar i horn og tubular bells: Dm9, C/Bb, Asus2/4, og Abadd#11. Denne sekvensen dannar dei fire seksjonane i stykket.

I *IIa* blir materialet presentert i si grunnform. I *IIb* tas alle støyelementer bort til fordel for eit nytt element, nemlig kontinuerlige glissandi i strykargruppa. Dette tilfører eit lineært element til det elles nokså fragmenterte og teksturelt prega materialet. I løpet av dei to første akkordane i seksjonen har strykarane glissandi nedover, medan dei to siste inneheld stigande glissandi mot eit registermessig og dynamisk toppunkt. *IIc* begynner med å kutta av heile det lyse registeret, og er meir sparsommelig utmeisla. Mikrotonaliteten, som har vore fråverande i *a* og gradvis introdusert i *b*, blir nå eit tydelig element, i det registeret stig frå eit mørkt materiale prega av bassklarinet og muta piano i lågt register til ein duett mellom førstefiolin og pikkolofløyte i høgt register. I *IId* kjem støyelementa og materialtypane frå *a* tilbake, men dei er nå snudd på hovudet. Rytmane har motsette aksentar og rekkene er inverterte. Mikrotonaliteten er borte i framgrunnen, men set derimot sitt preg på akkordane i bakgrunnen.

### 2.2.3 *IIIa og b (24')*

I prosessen med å komponera kammerdelen blei det etter kvart pinlig tydelig at ei rein ominstrumentering av materialet frå dei andre delane slett ikkje var nok. Det blei veldig fort igjen mykje "middle ground", og etter at materialet var på plass kom ein omstendelig prosess med å forma det på ein måte som gav musikalsk meining og formmessig retning. I ominstrumenteringa blei eg også klar over det faktum at mitt musikalske materiale ofte er ganske kort eller veldig langt, karakterisert ved slike ting som ei linje som leier til eit punkt her og får tilsvaret av eit punkt der, ein pause og så eit nytt punkt med utdøyande linje etterpå, og ein figurasjon som oppstår og forsvinn igjen før han har etablert seg. Dermed oppstår sjeldan slike formelement som frase- og setningsdanning, og

det blei klart at det var vanskelig å byggja lengre form utan dette.

Delen *IIIa* begynner (i storforma) på eit slags nullpunkt. Etter at dei heftige orgelgestene har roa seg og første sinfonietta del har spelt seg ut, er starten inten- dert som ein statisk, stille seksjon, der materialet så å seia får rom til å reflektera over sin eigen karakter. Her er mykje skrappt bort til bare essensar står igjen, og det er rikelig med pausar. Bruken av piano- og vibrafonpedalen blei eit spørsmål om form, for som Brubaker (2009) treffande skriv om pianoet: «the piano's re- sonance gives it an inherently backward-looking nature». Etter kvart begynner ting å røra på seg, men blir det stadig halde tilbake, mellom anna med resonan- sen som virkemiddel. Sidan frasane var fråverande måtte eg tematisera linja som formbyggjande element og bruka den for å oppnå kontinuitet og framdrift når det måtte til:

The image displays a musical score for piano and vibraphone. It consists of four systems of staves. The first system shows the piano part with a dynamic marking of *pp* and a five-measure phrase. The vibraphone part begins with a dynamic marking of *ff* and a *pp* section, with a note marked *loco*. The second system continues the piano part with a dynamic marking of *f* and the vibraphone part with a dynamic marking of *p*. The third system features a dynamic marking of *mp* for both instruments, with a note marked *Bowed. Pedal each note.* and a *tuto* marking. The fourth system concludes with a dynamic marking of *mp* for both instruments. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Til slutt får det endelig virkelig begevelse, også med tempoaukning og fortet- ting av materialet som virkemiddel, og speler opp til sinfoniettaens gjeninntog.

*IIIb* tar på si side rolla som den framoverlente, drivande, ved at gestene i den andre orgeldelen *Ib* (som der har ein relativt statisk karakter) blir imiterte, insisterte på, og understøtta av tremolofigurar, også i marimba som her har erstatta vibrafonen i *IIIa*. Dermed får dei ei tydelig framoverretting, signalisert både i måten figurane blir aksentuerte på og i det stadige ustabilitetselementet som tremolo, gjentekne tonar i pianoet, og triller representerer. På denne måten blir nøyaktig det same materialet spelt opp mot kvarandre i heile verkets finale, som ein stretto mellom orgel og kammerensemble, mellom det statiske og det målretta lineære.

## Tankar til slutt

Å løfta blikket, og sjå på kva eit stykke ein har komponert faktisk har blitt, er vanskelig. Spesielt når ein som i mitt tilfelle har arbeidd kontinuerlig med eit verk i nesten eit år, og det bare nylig har blitt sett punktum. Det kan virka umulig å skilja prosessen frå det endelige verket, sjølvst sagt fordi ein har sete midt i prosessen, og på mange måtar eigentlig aldri heilt blir ferdig med å vera der. Sjølv har eg alltid rekna Per Nørgård som mi største inspirasjonskjelde, men får vanligvis overraska reaksjonar når eg seier dette – «din musikk låter ikkje i det heile tatt som Nørgårds!». Den kanskje viktigaste erfaringa å ta med seg frå komposisjonsprosessen er nettopp dette: viktigheten av eit blikk utanfrå. Når ein arbeider med eit verk over tid har ein lett for å gå seg fast i rigide tankemønster, og forløysande idear og spørsmål frå rettleiar og medstudentar har i denne samanhengen vist seg å vera av uvurderlig verdi.

Det er likevel mulig å seia noko om kva eg har tenkt og kva som har påverka meg undervegs. Boulez' spel med kva som er eksposisjon og gjennomføring i *Pli selon pli* er for eksempel noko ein også kan finna i *Lys* form. Irrelevansen av proporsjonars faktiske klokkeid og feilslutninga at visualitet kan overførast til temporalitet blei openbare då eg faktisk lytta til det eg heldt på med, og følgelig måtte revidera mine planar for storforma kontinuerlig. At det finst grader av kor medvite ein oppfatter og gjenkjenner element spelte direkte inn på mi tiltru til å halda fast ved dei underliggjande strukturane, der mesteparten neppe er mulig å medvite få med seg, også på grunn av dei mange irrgangar som har oppstått som resultat av stykkets endelige form. Kva som då faktisk står att, kva verket vil bli for dei som lyttar til det, er umulig for meg å vita. For meg er det derimot eit betydelig steg som komponist, og det er ei erfaring utan sidestykke å nå kunna sjå på verket og vera den første som lar seg slå av undring.

# Litteraturliste

- Bergson, H. (1998). *Tiden og den frie vilje*. Oslo: Aschehoug.
- Brubaker, B. (2009). Time is Time: Temporal Signification in Music. I D. Crispin (red.), *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth Century Music* (s. 95-149). Gent: Leuven University Press.
- Cortázar, J. (1999). *Paradis*. Oslo: Solum.
- Dean, M. (2017). For a doorstopper, Paul Auster's '4 3 2 1' is surprisingly light. *Los Angeles Times*. (Url: <http://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-auster-4321-20170202-story.html>)
- Delaere, M. (2009). Tempo, Metre, Rhythm. Time in Twentieth-Century Music. I D. Crispin (red.), *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth Century Music* (s. 13-45). Gent: Leuven University Press.
- Egan, T. (2016). The Eight-Second Attention Span. *New York Times*. (Url: <https://www.nytimes.com/2016/01/22/opinion/the-eight-second-attention-span.html>)
- Griffiths, P. (2011). *Modern Music and After: 3rd edition*. Oxford: Oxford University Press.
- Guldbrandsen, E.E. (1997). *Tradisjon og tradisjonsbrudd: En studie i Pierre Boulez: Pli selon pli - portrait de Mallarmé*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kolstad, H. (2000). Tid, intuisjon og musikk. I C. Ore, H. Hellstenius & E. Østergaard (red.), *Å komponere tiden: Rapport fra et seminar om musikk og tid* (s. 59-79). Oslo: Norsk Komponistforening.
- Kramer, J.D. (1988). *The Time of Music*. New York: Schirmer Books.
- London, J. (2009). Temporal Complexity in Modern and Post-Modern Music. I D. Crispin (red.), *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth Century Music* (s. 45-69). Gent: Leuven University Press.

- Medina, J.J. (2017). Attention.  
(Url: <http://www.brainrules.net/attention>)
- Nørgård, P. (1974). Inde i en symfoni.  
(Handskrive manuskript fra biblioteket på Norges musikkhøgskole)
- Nørgård, P. (1999). At lytte til musik - stofflighed, struktur, billeder, mangfoldighed. *Per Nørgård: En introduktion til komponisten og hans musik*. (Url: <http://www.pernoergaard.dk/da/pnselv/pno3.html>)
- Snyder, B. (2001). *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge: MIT Press.

# Pensumliste

- Hans Abrahamsen: *Schnee* (partitur, 200 s.)
- Darla Crispin (red.): *Unfolding Time: Studies in Temporality in Twentieth Century Music* (190 s.)
- Erling E. Guldbrandsen: *Tradisjon og tradisjonsbrudd: En studie i Pierre Boulez: Pli selon pli – portrait de Mallarmé* (kap. 5. 80 s.)
- Hans Kolstad: *Tid, intuisjon, og musikk* (10 s.)
- Jonathan Kramer: *The Time of Music* (400 s.)
- Per Nørgård: *Inde i en symfoni* (50 s.)
- Per Nørgård: *Symfoni nr. 3* (partitur, 130 s.)
- Michael Polanyi: *The Tacit Dimension* (130 s.)
- Bob Snyder: *Music and Memory: An Introduction* (kap. 1, del 2. 20+130 s.)

(sjå litteraturlista for detaljar om forlag, etc.)