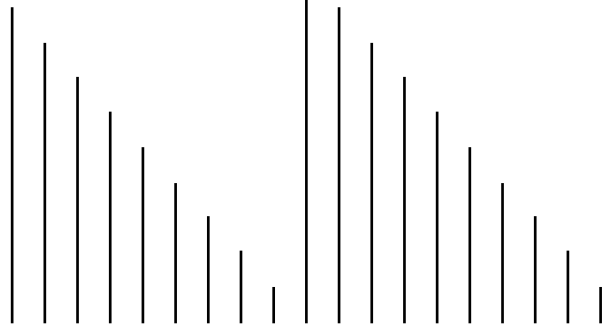


HVORDAN GIVER DET MENING?



Musikalsk komposition på et
perceptuelt grundlag

HVORDAN GIVER DET MENING?

Projektet er finansieret af Kulturministeriet (Udvalget for Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed) og Det Kongelige Danske Musikkonservatorium.

Projektet omfatter – foruden dette essay – komposition og udgivelse af værket *Unspoken – unheard* for sinfonietta samt indspilning og udgivelse af værket på portrætalbummet: *A Talk of Our Time*.

Partituret er udgivet af Edition Wilhelm Hansen, og værket blev uropført og efterfølgende indspillet af Athelas Sinfonietta Copenhagen.

Portrætalbummet er udgivet af det nationale pladeselskab Dacapo.

Niels Rosing-Schow

HVORDAN GIVER DET MENING?

Musikalsk komposition på et
perceptuelt grundlag

Et teoretisk, kritisk essay om meningskabelse i
nutidig kompositionsmusik med udgangspunkt i
egen kompositorisk praksis

Niels Rosing-Schow

Composer, Professor Emeritus at The Royal Academy of Music

Niels Rosing-Schow taught composition, orchestration and music theory at The Royal Danish Academy of Music, from 2013-2021 as Professor of Composition and Head of Department for Composition and Music Theory.

As a composer Niels Rosing-Schow (*1954) was never attracted to specific aesthetic schools or groupings in musical life. Although he admits the influences of composers such as Debussy, Stravinsky, Iannis Xenakis and Gérard Grisey, each new work presents new challenges and new experiences. Rosing-Schow attaches great importance to sensuality and ambiguity. His aim is to connect with the spirit of the times in order to create something that is personal, but which reaches beyond the subjective to express something more profound and universal. His music is characterized by clear form and concisely and economically handled material. The style is smooth and considered with carefully tuned harmonics and delicate, precisely detailed instrumentation.

Among his more important works can be mentioned *Trio per flauto, viola ed arpa* (1983), *Extraction* (1985) for ensemble, *...Sous les râles du vent d'est* (1993) for sinfonietta, *Archipel des solitudes* (1995) for mezzo soprano, chorus and large orchestra, the violin concerto *Trees* (2000/01), the cello concerto *Chimere* (2007/08), *I giardini dietro la città* (2010/11) for sinfonietta, and *Nu og efter [Now and after]* (2017) for soloists, choir and orchestra, which was written for 150 years celebration of The Royal Academy of Music.

Aucun auteur n'écrit le livre
du lecteur, aucun lecteur ne lit le
livre de l'auteur. Le point final, à
la limite, peut leur être commun.

Anomalien, Victør Miesel*)

*[Ingen forfatter skriver læserens
bog, ingen læser læser forfatterens
bog. Det sidste punktum kan de,
til nød, være fælles om.]*

*) Victør Miesel er den fiktive forfatter til bogen *Anomalien* i Hervé LeTelliers bog *Anomalien*

Indhold

10 **Forbemærkninger**

12 **English abstract**

12 How does it make sense? Perceptually informed musical composition

14 **I. Introduktion**

14 Musik og mening

† 26 Indblik: Det, jeg ved, men ikke har vidst, at jeg vidste

♀ 28 Værkanalyse 1: Sommerfugledalen til tekst af Inger Christensen, for blandet kor

30 **II. Musikhistoriske nedslag**

30 Den ældre musikhistorie

34 Ekskurs: Perceptionen af den tonale musik

39 Musikhistorien fortsat: 1950'erne

♀ 42 Værkanalyse 2: Vindelstige (Spiral Ladder). Etude for akkordeon solo (1997)

45 **III. Inspirationerne**

45 Indledning

46 Æstetiske strømninger

♀ 61 Værkanalyse 3: Equinoxe for ensemble (2002-03)

68 Lydlige objekter og vitalitetsaffekter

73 Lydobjekter og embodiment

74 Musikalske strukturer og lyttemodi

♀ 80 Værkanalyse 4: FlashNight for basfløjte med elektronik og ensemble (2016)

85 **IV. Teorierne og det kunstneriske arbejde: kompositionen af et nyt værk**

85 Opsummering før den videre rejse

86	Udblik: Embodiment og det 'at bevæge'	T
88	Den videre rejse	
89	Det æstetiske niveau: Lytteprocessen under lup	
93	Det poietiske niveau: det skabende perspektiv	
99	Udblik: Motivets død – og en vision	T
101	Mod en revideret grammatologi	
103	Værkanalyse 5: ALL RIGHT !? A Talk of Our Time for Piano (right hand only) and Sinfonietta	♀
112	En alternativ grammatologi: musikalsk komposition på et perceptuelt grundlag	
115	Indblik: Værket – hvor begyndte det?	T
116	Kompositionsarbejdets faser, en praksisnær beskrivelse	
122	Værkanalyse 6: NYT VÆRK, Unspoken – unheard for Sinfonietta (2020)	♀
128	Indblik: Tvivl	T
130	Værket som 'transitional space' mellem poietik og æstetik	
138	V. Musikalsk komposition på et perceptuelt grundlag: en skitse til musikalsk semiose	
138	Musikken som tegnsystem	
139	Musikalsk semiosis	
142	Hvad konstrueres gennem tegnprocessen?	
142	Koncepter i lytningen	
144	Koncepter i kompositionsprocessen	
147	VI. Konklusion	
148	Sammenfatning	
151	Projektresultater	
156	Målopfyldelsen	
158	Diskussion	
163	Afsluttende bemærkninger	
167	VII. Litteraturliste	
173	Bilag	

T: Indblik / Udblik ♀: Værkanalyser

Forbemærkninger

Nærværende fremstilling udgør den teoretiske, kritisk reflekterende del af projektet *Hvordan giver det mening? Musikalsk komposition på et perceptuelt grundlag*. Projektet har også en del, der er 'ren-
dyrket' kunstnerisk praksis: kompositionen af værket *Unspoken – unheard*, dets fremførelse og indspilning. Det samlede projekt udgøres således af denne tekst og af partituret til værket *Unspoken – unheard*³ samt cd-udgivelse af værket på et portrætalbum, Niels Rosing-Schow, *A Talk of Our Time*, Dacapo 8226538.⁴ (Cd'en indeholder også værkerne *FlashNight* og *All Right !? A Talk of Our Time*, der begge er omtalt i denne tekst, samt andre kompositioner).

I medfør af den valgte metodiske tilgang rummer tekstdelen tre kategorier af tekster: 1) den reflekterende, analytiske *hovedtekst*, 2) de praksisnære, men også reflekterende *værkanalyser*, samt 3) *udblik* eller *indblik*, der åbner for alternative, generelle eller personlige perspektiver på det behandlede stof. De tre kategorier af tekst interagerer og spejler eller eksemplificerer gensidigt forskellige pointer eller danner modstemmer til hinanden.

3. Værket er udgivet på Ed. Wilhelm Hansen og er tilgængeligt her (inkl. partiturvisning): <https://www.wisemusicclassical.com/work/61253/Unspoken---unheard--Niels-Rosing-Schow/>

4. Tilgængelig til køb og streaming her via Dacapo Records:
<https://naxosdirect.dk/items/a-talk-of-our-time-574406>

Såvel hovedtekst som værkanalyser afspejler, hvordan bearbejdelse af inspirationskilder, teoretiske refleksioner og kunstnerisk praksis gensidigt har påvirket og udfordret hinanden i min stadige fordybelse og voksende indsigt i projektets problematik. Teksten er disponeret i relation til denne fordybelses fremdrift i mit kunstneriske arbejde og ikke nødvendigvis systematisk i forhold til de behandlede emner. Teksten er således selv et billede på en kunstnerisk proces: Trods en overordnet kronologisk bevægelse kan den også bevæge sig i spring og spiraler og favne svinkeærinder undervejs. Den har haft et mix af intuition og logik som retningsviser og har haft min oplevelse af en kunstnerisk nødvendighed som den afgørende drivmotor.

Engelske citater gengives på originalsproget, mens franske citater og tyske citater anføres i egen oversættelse til dansk, medmindre andet er angivet.

English abstract

How does it make sense?

Perceptually informed musical composition

How do we listen to music? Which processes are involved in dedicated musical listening when we construct the emergent meaning of a contemporary, non-tonal musical work? How does the contemporary composer make this emergence of meaning happen? For me as composer focus in this project on musical perception and the ambition to produce sounds to be not primarily structurally meaningful but *understood by someone* in the actual flux of musical time, provoked a change of focus in my compositional strategies and actions.

My investigations on musical perception and the act of listening, based on the paradigm of embodiment, involving an interdisciplinary field of cognitive semiotics and musical semantics, lead to proposing three different listening modes relevant to the extraction of emergent meaning in non-tonal, contemporary music.

Consequently, basic means of traditional composition (and their reproduction in composition-classes), focused on structural aspects and the manipulation of the symbolic representation of sound, i.e., notes, series, numbers, were replaced by other compositional procedures. This project thus proposes an alternative focus on compositional strategies which are based on the concept of *Gestural-Sonorous Objects* (Philippe Leroux, Rolf Godøy) and primarily called forward by the composer's 'inner hearing': perceptual coherence replaces structural coherence.

In my presentation I analyse recent musical approaches, such as musique concrète and spectral music in the context of the above-mentioned theoretical framework, and present reflections on compositional strategies in several of my own compositions. Finally, through selected examples from a new piece – a ten-minute work for Sinfonietta, which has been composed during the project – I demonstrate how the theoretical reflections are embedded in the artistic practice and vice versa.

By this methodology of parallel tracks involving 1) a theoretical and analytical approach, 2) reflections on my musical practice including composition of a new piece, and 3) the above-mentioned reflections on the act of listening, I demonstrate the mutual and diverse relation between the three. I throw light on the role and the evolution of my own ‘inner listening’ as a composer, and its vital role in the creative process, becoming a still more deeply integrated factor in the act of composition.

I. Introduktion

Musik og mening

Grundlæggende er det lytteren, som frembringer musikværket – og værket, som så på sin side skaber lytteren; det sker i en gensidig berigelse, hvor meningen aldrig er en stivnet realitet, et fuldt ud logisk og kohærent system, men er i stadig tilblivelse gennem mødet mellem værket og lytteren (Imberty 2001, s. 28).

Med en lille omskrivning har jeg lånt denne smukke og enkle formulering af den franske musikforsker Michel Imberty (som i sin originaltekst mere bredt taler om 'interpreten' i stedet for lytteren): Musikværket befinder sig i lytterens hoved – men kun fordi det eksisterer som klingende, fysisk realitet, som fx er realiseret på grundlag af en notetekst. Og det er i denne uhåndgribelige gensidighed, at den berigende oplevelse af mening finder sted på en dynamisk og levende, altid foranderlig måde, der unddrager sig logisk, systematisk beskrivelse.³

Både i titlen på min undersøgelse og i dette citat handler det om mening. Om det giver mening at lytte til et givet musikstykke, er en umiddelbar reaktion. Vi tænker knap over det i situationen, men oplever med det samme eller meget hurtigt, om musikken, vi lytter til,

3. Man diskuterer ofte, hvad der er det egentlige musikalske værk: partituret (hvis et sådant findes), den klingende realisering eller lytterens oplevelse. En pointe ved denne formulering er, at den rummer alle aspekter under ét og dermed aflyser skellet mellem 'matter' og 'mind', et forhold som på forskellig måde udvikles senere i fremstillingen.

fanger vores interesse eller ej. Jeg bliver 'berørt' af musikken – den 'taler' til mig – musikken 'bevæger' mig – ja, vi har mange udtryk for, at musiklytning giver os oplevelsen af mening. Vi mærker det spontant – eller ved at lytte igen, fordi musikstykket giver os lyst til det.

Perception og lytning

Grundlaget for at finde mening i det hørte er perception og lytning. Perception forstået som sanseiagttagelse, dvs. erkendelse af verden gennem sanserne. At percipere er således at se, høre, føle, smage eller lugte. Via sanseimpulserne og deres bearbejdning får vi et detaljeret mentalt 'billede' af vores omgivelser. Auditiv perception er således erkendelse af verden gennem høresansen.

Det ligger ud over rammerne for denne fremstilling at gå ind i detaljerede beskrivelser af, hvorledes høresansen virker, hvilket i øvrigt er et felt i stadig udvikling inden for et tværdisciplinært felt omfattende neuroscience, hjerneforskning, kognitionsforskning m.m. I korte træk: Lyden opfanges som trykforandringer i luften (lydbølger) gennem det ydre øre, hvor det via trommehinden overføres til mellemørets tre små øreknogler. De transmitterer vibrationerne til det væskefyldte indre øre (sneglen). Blandt flere organer spiller den *basilære membran* her en væsentlig rolle i nedbrydningen af lyden i dens bestanddele omtrent som i en Fourier-analyse.⁴ Lydens frekvenssammensætning afspejles subtilt af membranens bevægelser, og de små hår på denne bevæger sig i overensstemmelse hermed. Via disse videresendes informationen i form af nerveimpulser til hjernen. Dette signal afspejler allerede væsentlige aspekter af lydens egenskaber, bl.a. frekvensprofil og intensitet. En stor del af den analytiske afkodning af en lyd sker således på det subkortikale niveau på lydens vej fra det ydre øre til storhjernens videre kognitive forarbejdning af det hørte.

4. Fourier-analysen er opkaldt efter matematikeren og fysikeren Jean Baptiste Joseph Fourier, 1768-1830. Han udviklede det matematiske grundlag for den analysemetode, der anvendes til at nedbryde et komplekst lydligt signal (spektr) i de enkelte bestanddele i form af sinus-toner.

For at den auditive information skal være meningsfuld og til nytte for os, er der på det kognitive niveau mindst tre afgørende processer i spil, som i høj grad har betydning for musikoplevelse. Det er erindring, opmærksomhed samt kategorisering og mønstergenkendelse: *Given the temporal nature of hearing and the fact that sounds are transient, memory must be important for audition. Given that sounds from different sources are intermixed in the signal and that we are often interested in a single source ... attention must be important for audition. Given the complexity of the acoustic variables that distinguish sound events and the need to classify them, ... categorization and pattern recognition must be important for audition.* (Lotto & Holt, 2010). Musikkens tidslighed kræver således andre kognitive resurser, omfattende en konceptuel (re)konstruktion af tiden, end den 'direkte perception', som ikke involverer hjerneprocesser.⁵ Disse og andre aspekter af lyd- og musikoplevelse behandles udførligt senere i fremstillingen.

I kraft af disse sammensatte og overordentlig komplekse processer skaber den auditive registrering af vores omgivelser alene 'gennem ørerne' en overordentlig nuanceret mental repræsentation af omverdenen og dennes lydige objekter. Hørelsen fortæller os således overraskende meget om vores omgivelser og om lyden selv, om lydkilden og lydens ophav – om det er en stor ting/lille ting der fremkalder lyden og dens fysiske materiale (metal, træ, sten, tøj osv.) og hvilken fysisk aktion, der producerer det lydige signal (slag, friktion fx at gnubbe eller gnide, noget mekanisk fx en motor), og den angiver en nuanceret retnings- og afstandsbedømmelse. Men den fortæller os også om egenskaber ved rummet, i hvilket vi hører lydene, fortæller om bevægelsen af et lydgivende objekt m.m. Alle disse informationer relateres til et lydligt erfaringsberedskab, som vi løbende udvikler allerede fra før fødslen, og som vi har en medfødt disposition for at opbygge (fx vedr. afkodning af talelyd). Som

5. Se også Reybrouck, 2005a.

en grundlæggende erfaring bærer vi fx barnets oplevelse af, hvorvidt lyd indikerer noget trygt (vuggeviser) eller stilhed det modsatte (den voksnes fravær), med os hele livet. Men erfaringsberedskabet af disse auditive, kognitive koder i bred forstand udvikles og modificeres løbende.

Vi hører en masse – altid. I modsætning til øjnene kan vi ikke lukke ørerne. Vi hører løbende, mere eller mindre bevidst, vores lydlige omverden. Men hvis en fremmed eller ukendt lyd dukker op, 'spidser vi ører', vi fokuserer vores lyttende opmærksomhed, vi begynder med andre ord *at lytte*. Vi lytter med et formål, fx for at lokalisere lyden, finde ud af, hvad der fremkalder den, og vurdere en potentiel fare. I ordet *at lytte* ligger således en aktiv handling: Vi styrer opmærksomheden mod det lydgivende objekt med et formål. Lytning fordrer en 'rettethed' mod den lyd, man hører. Når vi *lytter* til musik, vil vi gerne noget med det. Fx 'forstå' den. Den skal give mening!

Vi mærker det umiddelbart, når 'det giver mening', når emergent betydningsdannelse sker, men hvad konstituerer egentlig oplevelsen af mening i lytningen til musik? – her specifikt i lytningen til nykomponeret partiturmusik, dvs. en musik, som reelt er nyskrevet, og hvis konkrete lydlige fremtoning må antages at være lytteren mere eller mindre ubekendt. Hvilke auditive, kognitive 'koder' aktiveres? Og hvordan kan de stå til rådighed for komponistens skabende arbejde?

Mening og fortolkning

Når musikken 'giver mening', begynder den at betyde noget mere for os. Det giver os mulighed for at føje nye lag til den umiddelbare oplevelse af mening gennem refleksioner over, hvad det er, denne oplevelse af meningsfylde i en bredere kontekst mon kan betyde, hvad den rummer eller peger på. Vi mobiliserer evt. sekundær viden eller opsøger den, vi genkender en formtype, eller vi ved måske (eller 'googler') noget om komponisten m.v. Vi tager dermed skridtet videre fra umiddelbare oplevelse af emergent betydning til at foreslå

en fortolkning af værket. Med udfoldelsen af en fortolkning ligger det implicit til grund, at oplevelsen af et givet musikstykke som meningsgivende kan deles af en gruppe eller formidles i skriftlig form, som det fx er tilfældet i den klassiske 'koncertfører'-litteratur.⁶ Der skelnes således mellem emergent betydning og fortolkning. Sidstnævnte er ikke temaet for nærværende undersøgelse. Den stiller ikke spørgsmålet om *hvad*, det givne musikstykkets mening i videre forstand måtte give anledning til af tolkninger, men om *hvordan* den primære meningsskabelse sker, og hvad der er grundlaget for den, og i særdeleshed om hvordan komponisten i det kompositoriske arbejde kan understøtte, at dette rent faktisk sker i *splinterny og for lytteren ukendt musik*.

Hvordan skabe mening i musik?

Men i og med meningen opstår i mødet mellem musikkens lydlige realitet og den enkelte lytter – den er altså situeret og individuel – er det så ikke et hovedløst forehavende generelt at spørge, *hvordan denne mening kan bringes i stand?* Og i forlængelse heraf undersøge *musikalsk komposition på et perceptuelt grundlag?* Ikke desto mindre er det et spørgsmål, som er grundlæggende for musikalsk, ja kunstnerisk skaben i det hele taget. Som sådan er det da også blevet behandlet i mange filosofiske og videnskabelige sammenhænge og kognitive studier. Til forskel fra de fleste afhandlinger, også inden for musikkens område, vil dette kunstneriske udviklingsprojekt behandle forholdet parallelt med en kunstnerisk praksis og specifikt kæde undersøgelsen sammen med skabelsen af et nyt værk i lyset af en omfattende refleksion over disse spørgsmål.

6. Blandt talrige eksempler kan nævnes den helt nye: Balthzersen, Leif V. S.: *Når Musikken Fortæller. En Koncertfører*, Århus Universitetsforlag 2021 eller en 'klassiker': Lenz, H. G./Bramasen, L. E. (red): *Musikkens hvem hvad hvor - Koncertfører - Symfonier og koncerter fra Beethoven til Carl Nielsen*, Politikens Forlag 2. udg. 1968.

Refleksion og praksis

Vinklen vil være min egen kunstneriske praksis, hvor titlens spørgsmål har meldt sig med stadig større styrke. Refleksionen over disse spørgsmål har løbende virket ind på udviklingen af min kunstneriske praksis. Grundlaget for denne undersøgelse er således læst ind i en forståelse af det musikalsk skabende arbejde som en 2. ordens aktivitet, der iagttager de redskaber, den selv bruger, imens de bruges, og som den stadig (om)former via deres virke, i en refleksiv proces (jf. Wackerhausen, 2008).⁷

Afsættet i egen praksis er ikke det samme som, at resultaterne ikke rækker ud over det private, idet 'privatheden' af oplevelsen af musikalsk mening, som blev strejft ovenfor, til dels er en myte, idet den faktisk rummer elementer af interpersonaltitet.⁸ Og det er stadig væsentligt at erindre, at det ikke er spørgsmålet om, *hvad* vi oplever (og i hvor høj grad vi oplever eller ikke oplever 'det samme'), men om *hvordan* oplevelsen af mening i ny og ukendt musik sker, om hvilke egenskaber ved lydens forløb i tid, der ved lytningen 'trigger' det perceptuelle/kognitive apparat, så oplevelsen af mening etableres. Det må være et nøglespørgsmål for alle musikskabere/udøvere og for den sags skyld også lyttere. Det er min overbevisning, at dette undersøgelsesfelt i høj grad har en bredere appel.

Det er samtidig min forhåbning, at det nykomponerede værk, bl.a. via implementering af min undersøgelses erkendelser, vil være meningsfuld lytning for et større publikum.

7. Steen Wackerhausens skelnen mellem 1. og 2. ordens refleksion introduceres i artikel "Erfaringsrum, handlingsbåren kundskab og refleksion."

8. Dette uddybes senere i fremstillingen, se afsnittet *Vitalitetsaffekter: Internaliseringen af gestus som psykologiske størrelser eller affekter*, s. 71.

Undersøgelsens grundspørgsmål åbner for flere spørgsmål, som på forskellig måde og i forskellige sammenhænge vil blive behandlet:

- Hvordan underkastes oplevelsen af mening, som tilsyneladende unddrager sig logik og kohærens, som udgangspunkt sker mellem lytter og værk og i øvrigt er flygtig og i stadig tilblivelse, en systematisk refleksionsproces?
- Når undersøgelsen af perception og menings-skabelse skal oplyse komponistens egen skabelsesproces, fordrer det en form for personlig spaltning eller dobbelthed: I og med at komponisten på en gang må være den uhildede lytter, der spontant oplever meningen i mødet med musikkens klingende realitet, og samtidig er den, der skaber værket, hvilke greb har komponisten da til rådighed?
- Hvordan implementeres denne indsigt i arbejdsprocesser og en kunstnerisk realisering, der kan række ud over komponistens personlige oplevelsessfære og almengøres som interpersonel oplevelse af mening i det komponerede værk? Eller med andre ord: Etableres den meningsfylde, der kan deles mellem mennesker, mellem komponist, musikere og publikum?

Projektets baggrund og formål

Projektet er som beskrevet aktualiseret af en personlig rejse som komponist – og som underviser – men afspejler en almen problemstilling. I det lys er den aktualiseret af de seneste godt og vel 50 års udvikling inden for kunstmusikken, der har åbnet nye lydrum og uhørte klanglige perspektiver med den konsekvens, at kunstmusikken i visse perioder har virket fremmedgørende på publikum. Parallelt hermed, og ikke mindst i de seneste årtier, er der skabt ny viden om perception og kognition inden for en række forskningsfelter samt nye teoridannelser vedrørende menings-skabelse i bred forstand inden for filosofi og humaniora. Min fremstilling vil inddrage aspekter af denne nye viden i de former, som den af forskellige komponister og teoretikere er blevet udmøntet i relation til

musik. Gennem undersøgelserne af, hvordan den meningsskabende musikoplevelse sker i nutidig, ikke-tonal musik, vil jeg forsøge at udvikle kompositoriske strategier, der adresserer lytningens meningsskabende potentiale. Strategierne bringes sideløbende i spil i kompositionen af et nyt værk som en del af projektet.

I relation hertil vil projektet bidrage til at udvikle min undervisning i komposition gennem at dele refleksioner og undersøgelsesresultater med studerende og kolleger samt bidrage til en yderligere nuanceret formidling af den nyeste musik.

Metodiske overvejelser

Jeg er naturligvis på ingen måde den eneste komponist og/eller forsker, der er dykket ned i dette felt. Der findes et overvældende materiale om musikalsk perception/kognition inden for adskillige discipliner, såvel som fremstillinger, der på forskellig måde belyser relationen mellem komponistens skabende indsats og den oplevelse af musikværket, som sker mellem lytterens ører.

Jeg indsnævrer dog dette felt til spørgsmålene om:

1. hvordan musikalsk mening udfoldes i nykomponeret, ikke-tonal musik med henblik på
2. hvordan denne viden kan omsættes til kompositorisk praksis

Undersøgelserne har således to områder, der spejler hinanden:

1. at kortlægge viden om og reflektere over perceptive/kognitive beredskaber i meningsfuld musiklytning til ikke-tonal nykomponeret musik
2. at kortlægge og reflektere over kompositionelle strategier og procedurer, der modsvarer disse

Udmøntningen af disse undersøgelser med det endemål at udvikle en perceptuelt informeret kompositorisk praksis indebærer, at

- undersøge musik og lytning og musikkens notation i et musik-historisk perspektiv
- opsøge viden om og reflektere over perceptive/kognitive beredskaber i meningsfuld musiklytning (ikke-tonal musik) i relation til forskellige udtryksformer og æstetiske retninger
- undersøge og udvikle kompositoriske strategier på grundlag af ovenstående
- reflektere over som komponist (også) at kunne være 'repræsentativ' lytter – ikke kun sin egen første lytter
- dekonstruere og rekonstruere egen kompositionspraksis:
 - hvilket stof er de 'kompositionelle procedurer' gjort af
 - hvilke nye baner åbner sig?
 - strategier for at bringe dette i spil, eksisterende så vel som nye
- komponere et nyt værk

Jeg anvender termene *emergent betydning/emergent betydningsdannelse* om musikkens produktion af mening. Det emergente sigter til komplekse strukturers muligheder for at udvikle kvaliteter som er af en anden kategori end summen af egenskaber på underliggende niveauer. Et helt enkelt musikalsk eksempel kan være det, vi kalder en melodi. At vi kalder en række toner efter hinanden en melodi, er udtryk for emergent mening: 'melodi' som oplevet mening transcenderer det, den består af, nemlig toner efter hinanden. Generelt kan man sige:

Emergence implies processes that use structures and relationships among patterns as ingredients for new types of patterns. Emergence is a formative principle based on patterns at a lower level generating other patterns at a higher level, and this principle is fundamental to the understanding of music (Leman/Nijs/Maes/Van Dyck, 2017). Sådan beskrives emergens inden for teoridannelsen *Embodiment music cognition*, som også slår fast, at: *The focus on "cognition in*

*perception” has been rejected and replaced by a focus on “cognition in interaction”, of which perception research is a part.*⁹

Der er en tydelig parallel til formuleringen af betydningsdannelse ud fra en semiotisk synsvinkel, der ligeledes ser denne som transcendent i forhold til underliggende niveauer. Med begrebet *emergent betydningsdannelse* hentyder semiotikken til egenskaber, processer eller mønstre, der er: *a) radikalt nye (dvs. med nye egenskaber, der kendetegner det emergente niveau snarere end dets dele), b) uforudsigelige (alene ud fra kendskab til begyndelsesbetingelserne og lovene, der styrer delene på niveauet under) og c) med ægte årsagsmæssige konsekvenser for de komponenter, der indgår i den nye helhed* (Emmeche, 2004).

Begrebet *emergens* er således fælles for de to synsvinkler, som begge implicit eller eksplicit ligger til grund for væsentlige afsnit af fremstillingen. Som afslutning vil man finde en skitse til en *musikalsk semiosis*, der eksplicit anskuer en perceptuelt informeret ny musik i et perspektiv, der forener de to.

9. De nævnte forfattere definerer det på denne måde: *Embodied music cognition means that the cognitive processing of music (such as learning, memory use, prediction) is based on corporeally mediated interactions with music.*

Tekstens opbygning

Fremstillingen er båret af en systematisk belysning af emnet, der indkredses i en historisk kontekst. Denne belyses gennem nogle relevante eksempler fra musikhistorien, som behandles i lyset af projektets synsvinkler. Det er således udvalgte historiske situationer, hvor man kan observere et skred i grundlaget for meningsdannelse i musikalsk komposition. Når vi nærmer os nutidens flimrende billede, rummer fremstillingen ikke en generel kronologi, men fokuserer specifikt på en række æstetiske holdninger og dertil knyttede kompositionstekniske greb, som analyseres i relation til produktion af musikalsk mening. Fremstillingen gør således ikke krav på at give et fuldstændigt billede af de seneste 70 års æstetiske strømninger. Teoretiske begrebsdannelser og æstetiske positioner, der har været afgørende inspiration for min egen kunstneriske praksis, har her været styrende for de valgte nedslag.

Herefter følger minutiøse analyser af lytningens anatomi i et *embodied* perspektiv på perception og kognitive processer, hvilket munder ud i en tese om forskellige lyttemodi. Konsekvenserne for kompositoriske strategier af denne indsigt behandles i det følgende afsnit og opsummeres i en alternativ grammatologi, som repræsenterer en perceptuelt informeret kompositionsstrategi. Det afrundes med et sammenfattende syn på musikværkets totalitet og et forslag til en musikalsk semiosis.

Fremstillingen er disponeret i følgende hovedafsnit:

I. Introduktion

med nærværende korte, foreløbige indføring i perception og lytning samt formulering af projektets baggrund, problemstillinger samt metodeovervejelser.

II. Musikhistoriske nedslag

hvor en kondenseret musikhistorisk overflyvning opsummerer baggrunden for problemstillingerne, som udfoldes i nærværende

projekt og belyser nogle væsentlige begreber og teoridannelser.

III. Inspirationerne

som går i dybden med undersøgelsen af nogle af de sidste ca. 70 års æstetiske orienteringer og teoridannelser vedrørende musikalsk perception og komposition, nærmere bestemt dem, der på den ene eller anden måde har været til væsentlig inspiration for mig, og ikke en udtømmende gennemgang.

IV. Teorierne og det kunstneriske arbejde: kompositionen af et nyt værk

der sætter luppen på de perceptuelle/kognitive lytteprocesser og hvorledes disse potentielt kan spejles i komponistens arbejde. De ovenfor nævnte inspirationer genovervejes i forhold til egen praksis under inddragelse af sammenfatninger fra de analytiske nedslag. Det udmøntes i en kompositorisk strategi, som sættes i spil ved projektets nykomponerede værk.

V. Musikalsk komposition på et perceptuelt grundlag: en skitse til musikalsk semiose

Fremstillingens underliggende semiotiske synsvinkler søges udfoldet i dette afsnit, hvor en musikalsk semiosis foreslås som en teoretisk model for musikalsk komposition på et perceptuelt grundlag.

VI. Konklusion

der rummer en sammenfatning af teksten og opsummerer projektets resultater samt vurderer, hvorvidt de rejste spørgsmål er blevet besvaret. Der afrundes med et perspektiverende udblik til aktuel kompositorisk praksis samt nogle personlige afsluttende bemærkninger.

For at illustrere og levendegøre vekselvirkningen mellem refleksion og kunstnerisk praksis er den systematiske fremstilling, *Hovedteksten*, ledsaget af et retrospektivt spor, *Værkanalyser*, der

afdækker, hvordan problemstillingerne har manifesteret sig som mere og mere påtrængende kunstneriske problemstillinger i mit kompositoriske arbejde. Det sker gennem beskrivelser af kompositoriske strategier i udvalgte værker fra perioden 1992-2020, ledende frem til projektets nykomponerede værk.

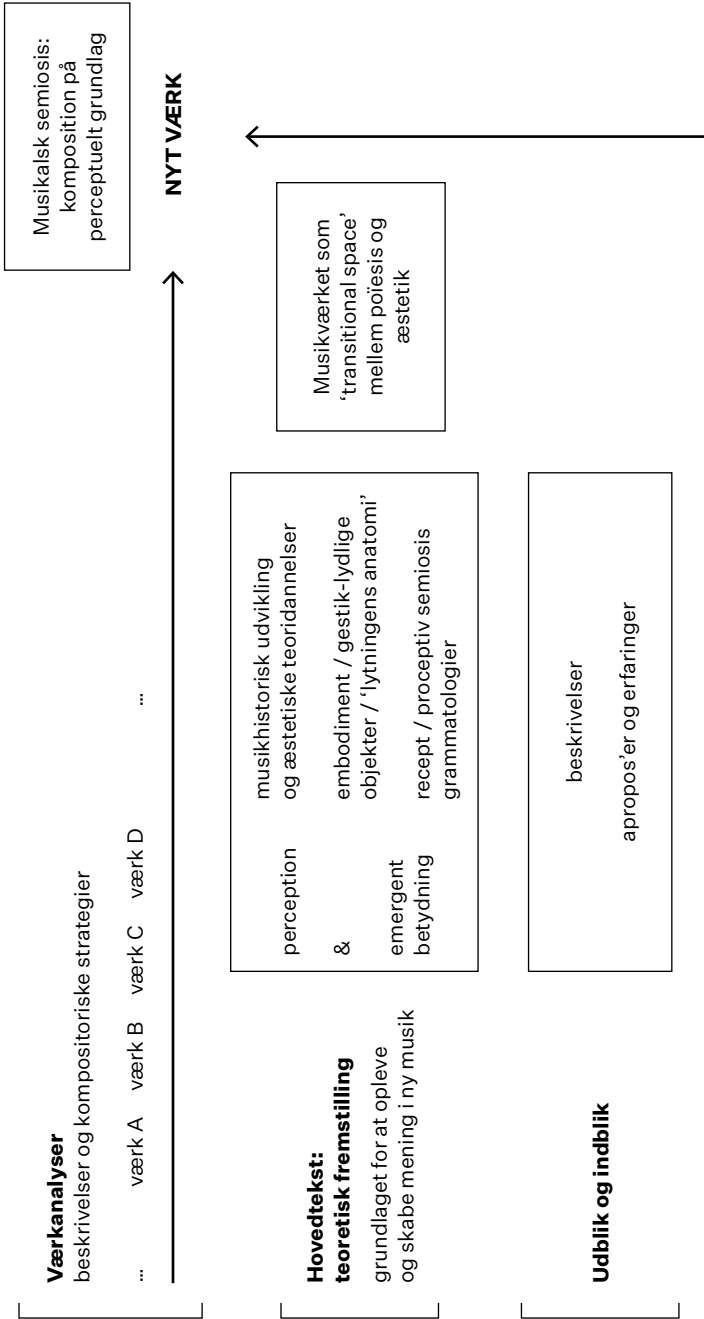
Løjlighedsvis indføres en tredje kategori af tekster, *Udblik* respektive *Indblik*. Det er en slags kommentarspor, der rummer betragtninger – personlige eller almene – over aspekter af den skabende proces, forskellige apropos'er eller lignende, der supplerer med anderledes perspektiver på hovedtekst og værkanalyser.

Fremstillingen rummer således en hovedtekst, flankeret af værkanalyser (kronologisk) og et kommentarspor (indblik og udblik), som kontrapunktisk spiller sammen, jf. nedenstående metodiske grundstruktur, se fig. 1.

Indblik: Det, jeg ved, men ikke har vidst, at jeg vidste

Det har igennem årene været mig stadig mere magtpåliggende at nå en forståelse af, hvordan grundlaget for meningsdannelse kan bringes i spil i forbindelse med komponistens skabende arbejde på en ikke blot intuitiv, men også mere bevidst måde. Den intuitive viden har altovervejende været det styrende for handling i kompositorisk praksis. Den har jeg udviklet gennem en musikalsk produktion på omkring 100 opusnumre. Jeg har behov for at kaste lys på det, jeg ved, men ikke har vidst, at jeg vidste.

Sat på spidsen kan man sige, at nødvendigheden af at komme til en dybere forståelse af meningsproduktion i relation til mine kompositioner er tilspidset i en 'krise', som kalder på nye kompositoriske strategier. Mindre dramatisk udtrykt kan man sige, at den retning i min produktion, som jeg intuitivt har fulgt, søger et begrebsligt, teoretisk fundament, som kan frisætte visionen om en 'talende'



Figur 1: Metodisk struktur

nykomponeret musik, som 'berører' lytteren. Vejen derhen har været en søgen om kundskab om lytningens natur og de underliggende perceptuelle/kognitive mekanismer, sådan som den er kommet til udfoldelse i forskellige æstetiske positioner, som jeg intuitivt har været tiltrukket af i udviklingen af mine kompositoriske arbejdsprocesser.

Fremstillingen her er således en rejseskildring. Rejsen begyndte for mange år siden. Trædesten på vejen er genbesøg af tidligere værker i lyset af nyvunden indsigt, for hver sten en øget fordybelse i substansen: Hvordan lytter man det essentielle frem i musikken, hvordan skriver man det frem?

Rejsebeskrivelsen fører os langs forskellige akser i flere dimensioner: en tidsrejse i min produktion, en fordybelse i musikoplevelsens momenter og beskrivelsen af en praksis og dens inspirationer og dens kontekst – dette i perspektiv af teoretisk indsigt og løbende refleksion.

Værkanalyse 1: Sommerfugledalen til tekst af Inger Christensen, for blandet kor

Korværket *Sommerfugledalen* (1992) til Inger Christensens digtcyklus af samme navn blev til på opfordring af et semiprofessionelt kor. Det blev imidlertid koret Ars Nova, som uropførte værket. Inger Christensens digt er en klassisk sonetkrans bestående af fjorten sonetter, hvor slutlinjen i den ene danner begyndelseslinjen i den næste, og hvor fjortende sonets slutlinje er identisk med første sonets åbningslinje. Den femtende og afsluttende sonet, den såkaldte mestersonet, er dannet af disse fjorten dobbeltlinjer.

Ønsket om 1:1 at afspejle denne konstruktion i musikken, skulle det vise sig, kuldastede mine oprindelige tanker om værkets materiale og klanglige fremtoning. Efter flere forsøg blev det klart, at det

materiale, som gjorde det muligt på én gang at 'underlægge sig' og samtidig formidle værkets overgribende idé, måtte være af en helt anden og for mig selv ganske overraskende karakter. Resultatet blev grundlæggende en traditionel firstemmig sats, hvis tilsyneladende enkelhed i sin flimrende harmonik gemmer en fremmedhed, der gør det muligt at artikulere det formale paradoks, at slutlinjer og åbningslinjer i hver strofe er identiske, og som desuden i den afsluttende mestersonet kan sættes på række og give musikalsk mening. Med andre ord: Den globale form blev bestemmende for materialet og ikke omvendt.

Eller: Komponisten måtte i processen være i stand til at træde ud af sin vante rolle for at kunne knække koden til værkets tilblivelse. Komponisten måtte anlægge et dobbelt blik – eller være en fordobling af sig selv. Det blev med dette værk en nødvendighed, en på det tidspunkt endnu ikke bevidstgjort kompositorisk strategi. At det bl.a. sker i forbindelse med at sætte en tekst af Inger Christensen i musik, er næppe en tilfældighed.¹⁰

I retrospekt er der to karakteristika ved de kompositoriske strategier, der bliver tydelige i denne kompositionsproces. De er indbyrdes forbundne, man kan måske ligefrem sige, at de betinger hinanden: det teleologiske princip – det endelige værk betinger de kompositoriske valg – og komponistens fordobling af sig selv som både skaber og 'lytter', der i denne komposition underlægger sig og internaliserer 'eksterne' formkræfter i værket.

Lydoptagelse: EXLCD 30055

10. Se også: Niels Rosing-Schow: *En tilblivelseshistorie. En kritisk refleksion over egen kompositionsproces*; KUV-netværket, Årbog 2018, s. 158-172 (e-bog)

II. Musikhistoriske nedslag

Man kan naturligvis med rette rejse spørgsmålet om, hvorvidt det ikke er en selvfølge, at det oplevede lydlige resultat må være i fokus for komponistens arbejde. Helt så enkelt er det faktisk ikke, når vi kigger på den klassiske kunstmusiks tradition. Derfor et par historiske nedslag inden jeg beskriver situationen i dag.

Den ældre musikhistorie

Pythagoras

Vi kan begynde med Pythagoras (570-495 før vor tidsregning). Han beskrev overtonerækken og beskæftigede sig med stemnings- og skalasystemer. Han beskrev fx det såkaldte pythagoræiske komma.¹¹ Han var således en af de første europæiske musikteoretikere. For ham var den klingende musik en biting, musik og harmoni var alene matematik og talforhold.

Middelalderen, Augustin

Sådan forholdt det sig også i store træk op gennem middelalderen med musikken som en del af de *7 artes liberales*, de frie kunstarter, klassificeret i quadrivium (aritmetik, geometri, musik og astronomi)

11. Det pythagoræiske komma er udtryk for forskellen mellem opstablingen af 12 kvinter og 7 oktaver. Matematisk er det udtrykt ved $(3/2)^{12} \neq 2^7$. Denne forskel bevirker, at det er umuligt at lave et stemningssystem, hvor både alle kvinter og alle oktaver er rene. Ethvert stemningssystem må således håndtere dette problem. I den såkaldte uligesvævende temperatur (som klaverer normalt er stemt i) fordeler den lille afvigelse sig på alle intervaller og holder oktaverne rene.

på den ene side og trivium (grammatik, logik og retorik) på den anden. I sin påbegyndte beskrivelse af de 7 *artes liberales* siger kirkefaderen Sankt Augustin i *De Musica* [Om musikken] (387-91), at “musik er videnskaben om den gode [velordnede] bevægelse” [*Musica est scientia bene modulandi*]. Musikken er en videnskab, ikke et lytteobjekt, og bevægelser i musik skal forstås i videste forstand, som sindets, elementernes, universets bevægelser, alle styret af Gud. Dvs. musikken er ideelt set en afspejling af den guddommelige orden.

Ars nova, 1300-tallet

At musikken er andet end lyd, ser man også af begrebet ‘eye-music’, musik for øjet i form af manuskripter eller nodebilleder, der i sig selv er bærer af en særlig betydning. Et tidligt eksempel er manuskriptet til rondeau-kompositionen *Belle bonne*. Det smukke manuskript, der mere end antyder, hvad musikken handler om, stammer fra tidligt i 1400-tallet, om end selve kompositionen formentlig ligger et halvt hundrede år før, se fig. 2, s. 32.

Bortset fra den dekorative opsætning er notationen baseret på tidens nyudviklede, ‘moderne’ notationssystem, der hurtigt fik afgørende betydning for musikalsk komposition. Notationssystemet var blevet beskrevet af Franco af Köln, som ml. 1260-80 affattede sin berømte traktat om musikalsk notation, *Ars cantus mensuralis*. Med denne såkaldte *mensuralnotation* bryder han med den hellige tredeling som eneherskende rytmisk princip og udtænker de proportionalitetsprincipper for notation af de rytmiske underdelinger, vi anvender den dag i dag. Foruden at være et væsentligt mere præcist transskriptionsredskab i forhold til tidligere praksis gav mensuralnotationen komponisterne mulighed for at udarbejde en unik underliggende struktur for den enkelte komposition.

Det ses særligt udfoldet i den tre- eller firstemmige isorytmiske motet. I den bærende stemme (tenor) behandles melodi og rytme som adskilte parametre og fastlægges i en rækkefølge, kaldet hhv. color og talea, som gentages et antal gange. Ofte udnyttes

M. Baude Cordier.

Elle bonne sage plus sage esgar

Le don d'ice d'ice nouuel de seigneur mon

qui d'ice se presence

Vne Belle bonne

Otra Belle bonne

De reception ce don ne fosse lence se d'ice suppli ma
d'ice d'ice d'ice. Belle bonne d'ice.
Et si tant d'ice am q' d'ice n'ice mon enceure
ce si tant d'ice d'ice d'ice d'ice qui fame
d'ice que d'ice d'ice d'ice appelle. Pour
De beaute sur d'ice d'ice d'ice.
Belle bonne...

Figur 2: Baude Cordiers rondeau *Belle bonne*. Manus fra Chantilly, beg. af 15. årh.

notationssystemets muligheder for lige og ulige underdelinger på flere niveauer til at skabe en rytmisk intensivering i sidste del af motetten. Et særligt raffineret eksempel på kompositorisk tænkning er en berømt rondeau af Guillaume de Machaut (1300 - ca. 1377): *Ma fin est mon commencement, et mon commencement ma fin* [Min slutning er min begyndelse, og min begyndelse min slutning]. Teksten fortæller, hvad der sker i musikken: tenorstemmen er delt på midten, hvorefter den fremfører det samme bagfra og 2. stemmen er identisk med 1. stemmen spillet bagfra. Teknisk vil man kalde det en krebs-kanon over et palindrom (se bilag A).

Notationssystemets muligheder blev således en drivmotor for at udtænke avancerede kompositoriske handlinger. Eller mere generelt: Notationssystemets to funktioner bliver eksplicitte: 1) tegnsystemets *grafemologi* forstået som dets potentiale til en præcis transskription af musikken gennem tegn og visuelle signaler, og 2) dets *grammatologi* i form af dets potentiale til analytisk og konstruktiv tænkning som grundlag for det unikke værk.¹²

1600-1950

I denne overflyvning af udviklingen tillader jeg mig at komprimere godt 300 års musikhistorie ved at fastslå, at dette notationssystem fungerede fremragende som grundlag for den overleverede vesteuropæiske musik gennem barok, klassik og romantik. Nodeskriftens tegnsystem viste sig velegnet til at transskribere de musikalske ideer, men – som med ethvert tegnsystem – fulgte også bestemte måder at tænke på, det, vi kan kalde den tonale musiks grammatologi, som for alvor fandt sin form i løbet af 1600-tallet. Den er således bærende for kunstmusikkens udtryk igennem senbarok, klassik, høj- og senromantik. Dens logik er afspejlet i den klassiske musikteoris veludviklede vokabularium og systematik.

12. jf. Fabien Lévy 2013, s. 79, med henvisning til Jean Marie Klinkenberg: *Précis de sémiotique générale*, Paris, De Boeck & Lacier, 1996.

Men efter 1. verdenskrig begyndte denne grammatologi at knage i furerne. Arnold Schönberg og hans elever introducerede nye kompositoriske tænkemåder (dodekafonien). Bartók og Stravinsky m.fl. søgte også i større eller mindre grad andre struktureringsprincipper: Den tonale musiks 'logik' blev erstattet af andre konstruktioner. Nye struktureringsprincipper og opgøret med tonaliteten kaldte på nye lyttemåder.

Ekskurs: Perceptionen af den tonale musik

Mekanismerne i perceptionen af tonal musik er forsøgt belyst med musikforskeren og komponisten Lerdahls og lingvisten Jackendoffs banebrydende teori: *A generative theory of tonal music* (ofte forkortet GTTM), som daterer sig fra 1983. (Lerdahl/Jackendoff, 1996). Meget kort fortalt afdækker de to forskere ikke blot hvilke former for musikalsk organisation, lytteren faktisk hører, men også det underliggende spørgsmål om hvilken viden, der findes hos lytteren, som gør det muligt at afdække denne organisation af det hørte. Her bliver teorien specifik med hensyn til idiom – hvorfor den også klart henviser til *tonal* musik (og vi kan tilføje: vesteuropæisk, idet forsøg fra Lerdahl på at postulere et bredere kulturelt virkefelt er blevet tilbagevist). Teorien har til belysning af dette udviklet en 'musikalsk grammatik' [musical grammar] *that models the listener's connection between the presented musical surface and the organization or organizations he attributes to the music. The grammar takes the form of a SYSTEM OF RULES which assigns analyses to pieces.* (ibid.)

Grammatologiernes mis-match

Ovenfor er begrebet *grammatologi* introduceret som en af funktionerne af musikkens repræsentation i et givet tegnsystem. Jeg har beskrevet *grammatologiens* potentiale til via sit tegnsystem at forme og undersøge musikalsk tænkning og det materiale, hvorigennem den kommer til udtryk. Den er således et arbejdsgrundlag

for komponistens kompositoriske procedurer ved formningen af den konkrete komposition.

GTMM beskriver et 'system af regler' fra lytterens vinkel. Vi kan betegne det som lytningens grammatologi, der, med teoriens ord, *former lytterens forbindelse mellem den præsenterede musikalske overflade [det umiddelbart hørte] og den organisation eller de organiseringer, han/hun tilskriver musikken*. Teorien fik stor betydning som igangsætter af en kognitiv analytisk tilgang til musikalsk analyse – altså fra lytterens vinkel – men den har siden sin fremkomst været stærkt omdiskuteret (se fx Hansen, 2010).

Senere forskning har på flere områder, ikke mindst inden for kognitiv neuroscience, ført til ny indsigt. Og kvalitativt forskellige tilgange til lytning i lyset af forskellige teoridannelser vil være et tilbagevendende tema i denne fremstilling. Men uanset at denne teori kan siges at have overskredet sidste salgsdato, er der ikke desto mindre nogle aspekter, som i denne sammenhæng kan bidrage til at belyse den distance, der opstod mellem musikskaber og lytter i forhold til den ny musik i almindelighed og i særdeleshed i forhold til efterkrigstidens avantgarde. Teorien giver således mulighed for at forstå denne distance som et mis-match mellem lytningens grammatologi og tidens nye kompositionsprocedurers grammatologier. Det er en konflikt, som også Lerdahl senere refererer til som modsætningen mellem *compositional* og *listening grammar* (Lerdahl, 2009).

Et kvalitativt skel mellem tonal og ikke-tonal musik

Ikke kun ud fra denne synsvinkel afslører der sig en kvalitativ forskel mellem tonal og ikke-tonal musik, svarende til den afgrænsning Lerdahl/Jackendoff opererer med i GTMM.¹³ Forskningen inden for

13. Det skal nævnes, at Fred Lerdahl (som også er komponist) naturligvis er opmærksom på dette og også har undersøgt, hvorvidt nogle af principperne fra GTMM også kan overføres til ikke-tonal musik, fx Lerdahl, Fred: *Atonal prolongational structure*, *Contemporary Music Review* 4(1), 1989.

musikalsk kognition og semiotik har altovervejende fokuseret på musik, som har hvilet på tonalitetsens grund – eller måske lidt bredere: på musik, der hviler på den diatoniske skala, som har været den vesteuropæiske musiks grundlag siden antikken. Den har relativt sjældent undersøgt ikke-tonal musik, endsiige kredset om ovennævnte problemstilling: kvalitative forskelle mellem tonal og ikke-tonal musik ud fra et perceptuelt synspunkt. Der er dog undtagelser fra denne trend i form af undersøgelser og betragtningsmåder, som belyser denne kvalitative forskel mellem tonal og ikke-tonal musik. Her skal kort nævnes to af relevans for denne fremstilling.

1) Musikkens ordensformer (Jens Kjeldsen)

I sin undersøgelse af 'forholdet mellem perception og kognition i bevidsthedens forhold til musikalsk betydning' i den tonale musik viser filosofen og musikvidenskabsmanden Jens Kjeldsen, at den mulige oplevelse af ordnede, betydningsbærende strukturer 'dybest nede' hviler på det diatoniske skalagrundlag. Hans afsæt er semiotikken. Og på grundlag af bl.a. gruppeteori inden for algebraiske strukturer viser han, at de fundamentale asymmetrier i den diatoniske skala (den tonale musiks skalagrundlag) og de deraf følgende muligheder for en dialektik mellem invarians og varians på forskellige hierarkiske niveauer er fundamentale for 'betydningens emergente orden' i den vesterlandske tonalt-flerstemmige musik, hvorom det hedder: *Jo højere vi går op i lagene af musikalske ordensformer, desto mere individualiserede bliver kompositionerne, i og med vi går fra invarians til varians. ... I motivarbejdet og i samarbejdet mellem de melodiske linjer vil den endelige individualisering bryde igennem. Sagt på en anden måde: jo flere symmetribrud, desto mere mønstergevinst og betydningsemergens* (fremhævelser i originalteksten, Kjeldsen, 2004).

Anderledes forholder det sig med en musik, der er baseret på en symmetrisk skaladannelse med lutter ensdannede trin, fx den kromatiske, hvilket gælder den dodekafone musik. Dialektikken mellem

invarians og varians er her forrykket, hvilket ikke giver grundlag for at danne emergente betydningsstrukturer på samme måde: ... *den dodekafone musik [har] ikke de samme dybdestrukturelle niveauer som den tonale musik; ikke den samme kompleksitet i dialektikken mellem invarians og varians. Og derfor rummer denne musiktype ikke de samme muligheder for mønstergevinst og dermed for betydningsemergens (fremhævelser i originalteksten, ibid.).* Det er ikke det samme som at udelukke, at der med lytteperspektiver, som *ikke* primært fokuserer på intervalstrukturer (fx dodekafoniens 12-tonerækker), er veje til en oplevelse af betydningsemergens. Men hvad angår musikkens tonale grundlag, er der en principiel forskel i oplevelsesdimensionen.

2) Spektromorfologi I (Denis Smalley)

Komponisten, professor i elektroakustik ved City University, London, Denis Smalley har skabt et analyse- og begrebsapparat omkring den akusmatiske (højtalerbaserede) musik, som han benævner *Spectromorphology*. (Det omtales udførligt senere, se s. 55). Den instrumentale, node-/notationsbaserede musiks begrebsdannelser og dens lyttemæssige implikationer, indser Smalley, er ikke umiddelbart anvendelige på akusmatiske udtryksformer. Denne musiks arbejdsredskaber – altovervejende computere, mikrofoner og højttalere – og de overvejende teknologisk baserede kompositionsprocesser, som udspringer heraf, adresserer typisk ikke musikkens perceptuelle/kognitive aspekter, altså de førømtalte emergente betydningsstrukturer. Vi savner med andre ord en terminologi, der knytter an til den klingende oplevelse, når vi lytter til musik, hvis medium er højtaleren. Smalleys *Spectromorphology* er således 'et beskrivende redskab baseret på lydlig perception', og det er som sådan uundværligt for den komponist, som vil beskæftige sig med akusmatisk musik.

I forlængelse heraf arbejder Smalley med en for den akusmatiske musik afgørende distinktion i oplevelsen af intervalrelationer. Uanset at noden som sådan ikke er den akusmatiske musiks byggesten,

findes to yderpunkter for intervaloplevelsen: *intervallic pitch*, hvor relationen mellem tonehøjderne dominerer oplevelsen, og *relative pitch*, hvor oplevelsen af specifikke intervalrelationer ikke er mulig, men at man i stedet hører en ophobning af toner. Oplevelsen af intervalstrukturer udfolder sig i et kontinuum mellem disse to. Hvor grænsen mellem det ene og det andet befinder sig, er til en vis grad afhængig af lytterens perceptuelle/kognitive færdigheder, dvs. ørets skelneevne og lytterens musikalske erfaringshorisont.

Tænker man dette forhold bredere end kun omfattende den akusmatiske musik, åbner det for et blik på den nodebaserede, instrumentale musik, hvor denne skelnen kunne være en indikator på en principiel oplevelsesmæssig forskellig tilgang til

- 1) den tonale musik med identificerbare, enkle melodiske strukturer og enkle tonesammenstillinger (akkorder), svarende til oplevelsen af *intervallic pitch* – og
- 2) en musik, hvor kompleksiteten (bevidst) overskrider den grænse, hvor denne intervaloplevelse er mulig, hvor musikken til gengæld får et 'spektralt fokus' på klangfarve og/eller tekstur, svarende til at oplevelsen bliver til *relative pitch*.

Dette taler for en oplevelsesmæssig forskellig tilgang til tonal musik (eller en musik præget af identificerbare melodiske strukturer og relativt enkle tonesammenstillinger) og en ikke-tonal musik, baseret primært på komplekse toneophobninger, dvs. en klangfarve- og/eller teksturbaseret musik.

Foreløbig sammenfatning og en tese

Resultaterne af de mange detailundersøgelser, som findes inden for kognitionsforskning og musiksemiotik med den tonale musik som analyseobjekt, lader sig således ikke umiddelbart overføre til den ikke-tonale musiks domæne (når man ser bort fra helt generelle forhold). Man kan måske ligefrem tale om et skisma mellem tonale, eller i lidt videre forstand: på den diatoniske skala funderede

udtryksformer – og udtryksformer, som ikke eksponerer dette grundlag på ‘den musikalske overflade’ eller i sin musikalske dybdestruktur, hvilket indikerer, at der er tale om principielt forskellige oplevelsesmodi. Tesen er således her, at det er *kvalitativt forskellige lytte- og oplevelsesmodi*, der karakteriserer meningskonstruktionen i henholdsvis 1) den tonalt/modalt funderede musiks relativt enkle, motivisk-melodisk-akkordisk strukturerede vokabularium og 2) den ikke-tonale, ikke-diatoniske musiks komplekse teksturer og klanglige fremtoning. Udfoldelsen af denne tese bliver en del af undersøgelsen af meningstilægnelsen i den ikke-tonale, ikke-diatonisk/kromatisk skalabaserede musiks komplekse teksturer og klanglige fænomener, som er omdrejningspunktet i nærværende projekt. Dette udfoldes i detaljer i de kommende kapitler.

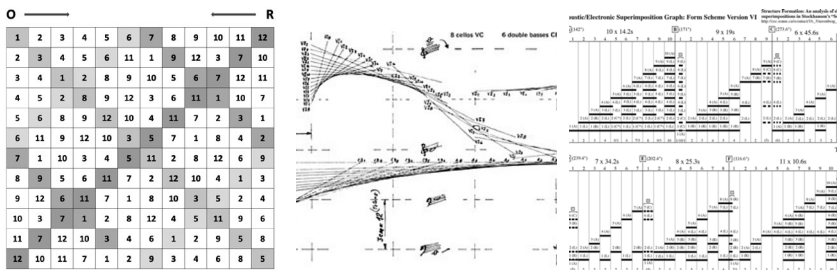
Ovenstående betragtninger vedrørende kvalitative forskelle på den perceptuelle/kognitive tilgang til tonal hhv. ikke-tonal musik kan i den musikhistoriske kontekst bidrage til at forklare publikums fremmedgørelse i forhold til den nye musik.

Musikhistorien fortsat: 1950’erne

Efter 2. Verdenskrig opstod i væsentlige kredse inden for kunstmusikken behovet for *tabula rasa*. En del af den borgerlige musikkulturs fremmeste kompositioner, havde det vist sig, lod sig villigt spænde for de totalitære styrers politiske agendaer (i Tyskland fx Beethovens og Wagners oeuvre).

Der var behov for en alternativ grammatologi i forhold til den tonale musik; komponisterne talte om etableringen af et nyt musikalsk sprog. Schönbergs opløsning af tonehøjdernes skalamæssige hierarki i *zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* applikeres nu på parametrene varighed, styrkegrad og i en vis udstrækning attack og klangfarve. Denne radikalisering af dodekafoniens konstruktive principper gennem adskillelsen af de musikalske parametre i separate sfærer blev en af måderne at bryde ud af det greb, som

den tonale musiks grammatologi havde om vores musikalske forestillingskraft og kompositionsmetoder. For at undvige disse begrænsninger og de ledsagende, 'belastede' og kompromitterede resultater, som var affødt af denne grammatologi, opsøger man med inspiration fra fx matematik, visuelle fremstillinger, videnskab m.v. nye styrende principper for de kompositoriske handlinger. Den musikalske tænkning 'forflyttes' til forskellige metabeskrivelser som repræsenterer lyden, og som dernæst oversættes til et partitur eller lydfæstes elektronisk (se fig. 3).



Figur 3: Nye grammatologier. Eksempler af, fra venstre mod højre, Pierre Boulez, Iannis Xenakis og Karlheinz Stockhausen

Det resulterende klanglige resultat ligger uden for komponistens umiddelbare forestillingsramme og kan opnå en uhørt kompleksitet. Eksperimentet bliver hermed den legitime udtryksform; ja, man kan ligefrem tale om 'eksperimentets æstetik', hvilket fordrer en ny tilgang til værket. Med komponisten og musikforskeren Jan Maegaards ord: *Den [eksperimentets æstetik] kulminerer ikke i, at eksperimentet lykkes, men i at det udføres. ... Først nu blev det skønne neutraliseret i kraft af indifferens: Musikken vil nu hverken være skøn eller uskøn. Det æstetisk tilfredsstillende udfyldes af det interessantes kategori. Komponisten påtager sig pionerens rolle som udforsker af ukendt territorium.* (Maegaard, 1988-89).

Man kan også sige det på den måde, at lytterens beredskab,

primært baseret på den tonale musik, blev mødt af musikværker, som var struktureret efter principper, der bevidst tog afstand fra denne. Det gjaldt den serielle musik, og det gjaldt de nye udtryksformer *musique concrète* og elektronisk musik i 1950'erne og 60'erne. Men lytteren? Var lytteren med på komponistens rejse ind i ukendt territorium? Nej, og det var måske også en del af pointen, så det er på ingen måde overraskende.

I et foreløbigt og meget overordnet perspektiv kan man sige, at det på mange måder er dér, vi står den dag i dag. Men hvis man som komponist gerne, uden at vende sig mod det velkendte, vil invitere lytteren med *på en rejse ind i nye musikalske oplevelsesrum*, hvordan så tilrettelægge den? Er dette muligt ud fra et dybere kendskab til musikperceptionens måde at virke på, med viden om kognitive processer i forhold til musik, musiksemiotik eller andet? Og hvilke kompositoriske strategier og handlinger vil denne fordybelse så kunne afføde?

Avantgarde – postmodernisme / strukturalisme – fænomenologi

De serielle kompositionsprincipper ser kompositionen som et system, der styres af værkets interne procedurer. Dette har oplagte paralleller til den strukturalistiske metode inden for sprogvidenskab og en række andre forskningsområder. Det, som ovenfor blev nævnt som eksperimentets æstetik, finder udtryk i musikteoretiske værker af fx Iannis Xenakis: *Musique formelle* [Formalized Music] (1963), hvor det bl.a. hedder: *Om lyden er smuk eller grim giver ingen mening, ej heller musikken som den forløber; kvaliteten af den intelligens, som klangene er udtryk for, er det eneste sande mål for den ene eller den anden musik*. Også i Pierre Boulez' bog fra samme år: *Penser la musique aujourd'hui*, som er en beskrivelse af serialismens kompositoriske metoder og procedurer, udfoldes værkets interne, strukturelle kohærens som den ideelle fordring.

Men med 1960'ernes mange politiske, sociale, økonomiske omvæltninger opstår diverse nye trends og modstrømninger i kunst

og musik. Det vil føre for vidt at komme ind på de mange udtryksformer og kompositoriske orienteringer, der melder sig på scenen, bl.a. under samlebetegnelsen postmodernisme. Her skal blot nævnes: 'metamusik' (Berio: *Sinfonia* 1968), 'new age' (Stockhausen: *Stimmung* 1968), 'neue Einfachkeit' (Wolfgang Rihm), minimalisme (Philip Glass, Steve Reich m.fl.), new complexity (Brian Ferneyhough) og instrumental 'musique concrète' (Helmut Lachenmann). Samtidig ser man, at strukturalismen mister pusten som videnskabsteoretisk orientering, hvilket – set i et helikopterperspektiv – giver plads for en fænomenologisk interesse for virkelighedens fænomener, som *de fremtræder for os*. Inden for musikken kommer det til udtryk gennem en forskydning af relationen mellem struktur og perception til fordel for den musikalske perception. Parallelt hermed sker en markant udvikling af computerteknologiens muligheder for at undersøge lydens fænomen i hidtil ukendt detaljeringsgrad og etableringen af nye forskningsfelter inden for musikpsykologi, psykoakustik, neurovidenskab og kognitionsforskning.

Det fører for vidt at fortsætte en musikhistorisk gennemgang gennem disse og mange andre af postmodernismens forgreninger, så i det følgende vil jeg sætte fokus på de strømninger og de bagvedliggende teoridannelser, som har været væsentlig inspiration i mit kompositionsarbejde i almindelighed og dette projekt i særdeleshed.

Værkanalyse 2: Vindelstige (Spiral Ladder). Etude for akkordeon solo (1997)

Værket blev oprindeligt bestilt af docent (senere professor) ved DKDM Geir Draugsvoll. Og på hans opfordring skrev jeg året efter en duo-version af værket til ham og hans kollega James Crabb. Værket er stærkt inspireret af György Ligetis klaveretuder. Det kan ses som en undersøgelse af mulighederne for at overføre disse

virtuose soloværkers kompositoriske proceskarakter til et andet instrument, som har et slægtskab med klaveret (taster og muligheden for flerstemmighed), men en ganske anderledes klangdannelse. Et andet væsentligt udgangspunkt var interessen for grafikerens M.C. Escher, en interesse, som jeg delte (og stadig deler) med mange komponister, herunder Ligeti.¹⁴ Særlig var jeg fascineret af de arbejder, som M.C. Escher kalder metamorfoser, fx *Métamorphose II* (1939-40).

Konkret stillede jeg mig den opgave at skrive et virtuost værk i et enkelt tredelt forløb, A-B-A, som samtidig havde den forvandlingskarakter, som er pointen i Eschers metamorfoser. Jeg opstillede med andre ord et paradoks: Værket skulle rumme en kontrasterende midterdel, men samtidig opleves som metamorfosens gradvise forvandlingsproces. Endvidere ville jeg anvende to kvalitativt forskellige overgange fra henholdsvis A til B og efterfølgende fra B til A's tilbagekomst. Første overgang ønskede jeg at skabe som en pludseligt indtrædende ny tilstand, der ikke desto mindre bandt sig sømløst til det foregående som en form for 'opfyldelse'. Den anden overgang skulle ske ved morphing, hvor forvandlingen sker som en følge af umærkelige, små skridt.¹⁵ Nøgleord for værket var: kontinuitet – forvandling, og for relationen mellem de to kontrasterende dele: bevægelse – stilstand (som dog rummer bevægelsens mulighed i sig).

Den 'omvendte' relation mellem materiale og overgribende idé (det teleologiske princip), som karakteriserede kompositionsarbejdet i

14. Eschers mange fascinerende 'trompe l'œil'-effekter har en parallel til såkaldte 'trompe l'oreille'-effekter, som blev udforsket bl.a. inden for psykoakustikken i 1970'erne. Mange komponister fulgte dette med stor interesse.

15. Morphing er kendt og brugt i musikalske sammenhænge, fx hos de såkaldte spektralkomponister. Der sker det, at uanset bevægelsen er gradvis, så er der 'tærksler', hvor forandringen alligevel opleves i ryk, hvor en i en vis tid fastholdt opfattelse må slippes til fordel for en ny.

forbindelse med *Sommerfugledalen* (1992), bliver også udfoldet i arbejdet med *Vindelstige* (Spiral Ladder). Gennemførelsen af en så specifik overgribende idé stillede en række lige så specifikke krav til det musikalske indhold og stof. Dette indså jeg efter flere udkast med udgangspunkt i forskellige typer af materiale: Stoffets egenskaber måtte udspringe af den overgribende tanke. Ved at fastholde denne afsnit for afsnit, ved at lægge delene 'under mikroskopet' uden at miste helheden af syne, trådte det frem, hvordan materialet måtte være beskaffent. Udfoldelsen af metamorfosetanken inden for de kvalitativt forskellige forløb A og B måtte således præciseres, og materialet, i særdeleshed rytme og samklang, måtte udvikles som 'en funktion' af den overgribende idé. Jeg var med andre ord på en gang opdragsgiveren, der udarbejdede en kravspecifikation til komponisten, og komponisten, der måtte have denne i hånden, før det blev muligt at udarbejde detaljen.

Arbejdet med dette værk bidrog til bevidstgørelsen af det nødvendige dobbelte blik på kompositionsprocessen. Til forskel for korværket *Sommerfugledalen* er der her (trods inspirationen fra Eschers metamorfoser) tale om et absolut-musikalsk værk uden tekst som formdeterminerende faktor.

Lydoptagelse:

Dacapo 8.226506 (Spiral Ladder II, duoversion)

<https://open.spotify.com/track/7yD1ipuuu30oMliSrq3oes?si=fc9bae699fb84784>

III. Inspirationerne

Indledning

I det følgende stiller jeg skarpt på de udtryksformer og æstetiske strømninger, der har været inspiration og brændstof i min egen kunstneriske produktion. Valget er primært styret af en kunstnerisk vinkel og spontan interesse, men en undersøgelse af de bagvedliggende teoridannelser vil imidlertid vise mere eller mindre eksplicit formulerede holdninger til det, der er temaet i nærværende projekt: forholdet mellem perceptuelt betinget betydningsdannelse og dets udmøntning i kompositoriske strategier. Der har således i en årrække været et parallelløb og en vekselvirkning mellem min kunstneriske praksis og disse strømninger og den bagvedliggende musiktænkning, som direkte eller indirekte har præget min kompositionspraksis. De anførte værkanalyser tjener til at illustrere dette forhold gennem et retrospektivt blik på de forekommende kompositoriske strategier.

Som et skridt på vejen mod formuleringen af en perceptuelt informeret kompositionspraksis afsluttes dette kapitels brobygning ml. teoridannelser, refleksion og praksis med et forslag til beskrivelsen af nogle lyttemodi, som er bestemmende for eller åbner for tilgange til emergent betydningsdannelse i relation til forskellige musikalske udtryksfelter.

Æstetiske strømninger

Musique concrète

Adskillige af de strømninger, som belyses i dette kapitel, bygger på den tænkning, som blev udviklet af grundlæggeren af musique concrète, komponisten og teoretikeren Pierre Schaeffer (1910-1995). Den elektroniske musik var en afgørende nyskabelse i 1950'erne. Den blev snart delt i to 'skoler', centreret i henholdsvis Paris og Köln. På tysk grund udvikledes og udfoldedes den elektroniske musik med bl.a. Karlheinz Stockhausen som en af pionererne. På fransk grund var pioneren Pierre Schaeffer. Hans musiktænkning og kompositionspraksis vendte fra første færd (1948) tingene på hovedet: I stedet for at lade instrumenter frembringe lyde ud fra nedskrevne symboler (en notetekst) ønskede han at frembringe musik ved at uddrage potentielle musikalske kvaliteter af eksisterende lyde. Musikken blev 'nedskrevet' på og gengivet fra lakplader, senere (fra 1951) magnetbånd. Arbejdsredskaberne var grundlæggende mikrofon, ekkorum, lakplade/båndoptager og '*la phonogène*', et apparat, der – styret af tangenter – kunne variere båndhastigheden, en primitiv forløber for sampleren. De kompositoriske procedurer (grammatologien) var bl.a. filtrering, mixning, montage, loops og retrograd bevægelse (båndet kørt bagfra).

Tidligt samarbejdede Pierre Schaeffer med Pierre Henry (1927-2017), og mens sidstnævnte måske var en større komponist, så var Schaeffer genrens teoretiker. Hans bog *Traité des objets musicaux* (1966) [Treatise on Musical Objects] fik vidtrækkende betydning; den studeres stadig og inspirerer stadig komponister (og vel at mærke ikke kun elektroniske komponister) og teoretikere. I sit pionerarbejde vedrørende lyd og lytning kategoriserer og systematiserer Schaeffer bl.a. lyde ud fra deres perceptive kvaliteter, og han beskriver fire lytteformer. Disse fire er uadskillelige og komplementære, det er fire funktioner af den specifikke lytning, som hver har deres 'rettethed'. De forenes i en ikke-tidslig overvejring; alle fire gennemløbes og sammenkobles i en overgribende dimension af lytteoplevelsen.

1. *écouter* [lytte]: Det er undersøgelsen af lydindtrykket i alle dets aspekter, fx placering, ophav (dvs. hvordan den er produceret), dens kvaliteter; at lytte handler om 'mentalt' at konfigurere lydindtrykket.
2. *ouïr* (= *percevoir par l'oreille*) [høre = sanser gennem øret]: den ikke-intentionelle registrering af omgivende lyd, det høresansen modtager uden en aktiv perceptiv bestræbelse. Den undviger således bevidstheden og er kun indirekte tilgængelig som refleksion eller erindring.
3. *entendre* [høre]: Lyden tjener til at pege på noget, den er et tegn, der peger hen på lydkilden, som kan være et objekt eller en hændelse.
4. *comprendre* [forstå]: Her bringes vores erfaring, interesser, konkrete genkendelser, kulturelle koder m.v. i spil for at fremme lydoplevelsens præcision og klarhed. Forståelsen handler om at finde en mening i det hørte gennem sammenligning, ved at sætte den i en kontekst, gennem deduktion, generalisering m.v.

Uanset at disse er uadskillelige og komplementære, er det dog sådan, at modus 2, 3 og 4 i en vis forstand forudsætter den/de foregående. Der er endvidere forskellige relationer mellem dem indbyrdes og mellem det sansende subjekt og verden. Schaeffer illustrerer det på denne måde (fig. 4):

<p>4. FORSTÅ</p> <ul style="list-style-type: none"> - for mig¹⁶: tegn - foran mig: værdier (ikke-sproglige) <p>Der viser sig et indhold af lyden, referencer, møder med ekstra-musikalske begreber</p>	<p>1. LYTTE</p> <ul style="list-style-type: none"> - for mig: indikationer - foran mig: ydre begivenheder (lydkilder/instrumenter) <p>Udstråling af lyden</p>	<p>1 og 4: objektiv</p>
<p>3. HØRE</p> <ul style="list-style-type: none"> - for mig: kvalitative sansninger - foran mig: et bestemt lydligt objekt <p>Udvalg af visse særlige aspekter af lyden</p>	<p>2. SANSE GENNEM ØRET</p> <ul style="list-style-type: none"> - for mig: ubearbejdede sansninger, antydninger af et objekt - foran mig: lyden som sådan <p>Registrering af lyd</p>	<p>2 og 3: subjektiv</p>
<p>3 og 4: abstrakt</p>	<p>1 og 2: konkret</p>	

Figur 4: Oversigt over Pierre Schaeffers fire lyttemåder

Fænomenet *objet sonore* [lydobjekt] spiller en væsentlig rolle hos Pierre Schaeffer. Det skal forstås i tæt forbindelse med begrebet *l'écoute réduite* [reduceret lytning]. Begge begreber er centrale for den videre udvikling af teorier om lyd og lytning, som det også vil fremgå af det følgende. For Pierre Schaeffer er et *objet sonore* et korrelat til *l'écoute réduite*, til den reducerede lytning. Objektet eksisterer ikke abstrakt 'som sådan', men kun gennem specifikt konstituerende intention, kun ved rettedheden mod lyden i sig selv opstår det isolerede, afgrænsede lydobjekt. Der er her en parallel til den fænomenologiske tilgang, hvor man – som det ofte siges – sætter parentes om forståelsen, man tilstræber *tabula rasa*, visker

16. 'For mig' hhv. 'foran mig' er den direkte oversættelse af Schaeffers *pour moi* og *devant moi*, man kunne også sige 'inden i mig' (min perception) og 'uden for mig' (som jeg fx vil beskrive lyden).

tidligere erfaringer, referencer eller teorier bort i bestræbelsen på at møde og beskrive fænomenet spontant og uhildet. Det enkelte lydobjekt kan tillægges en række kvaliteter, eller 'typologier', som Schaeffer har beskrevet og systematiseret i sin traktat. Det har en genkendelig, karakteristisk kvalitet, når det præsenteres isoleret, hvilket dog kun er muligt på bånd eller i computeren, da det må ses uden enhver kontekst. Lyden er således ikke længere kun en subjektiv interpretation af fænomenet, den bliver eksternaliseret, den bliver et lydobjekt uden for os selv, kategoriseret ved sin givne kvalitet og rum- og tidslige realitet.

Schaeffers teorier fik stor betydning for komponister inden for akusmatisk musik og elektronisk musik – og, som allerede nævnt, også for den musikteoretiske tænkning i øvrigt. Inden jeg forfølger det akusmatiske spor videre inden for spektromorfologien, vil jeg omtale den såkaldte spektralmusik, som dukkede op i Frankrig i 1970'erne.

Spektralmusikken

I 1973 dannede komponisterne Tristan Murail, Michaël Levinas, Roger Tessier og Gérard Grisey, i 1976 fulgt af Hugues Dufourt, en gruppe i protest mod den postserielle skoles dominans i Frankrig, æstetisk såvel som musikpolitisk. I 1977 dannede Murail og Dufourt sammen med Alain Bancquart endvidere undergruppen CRISS, *Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore*, med lignende målsætninger som 'spektralisterne' (der dog endnu ikke havde fået denne betegnelse). Denne gruppe er meget specifik i formuleringen af sit æstetiske projekt, som man kan læse i dens højstemte manifest fra 1978. Her tages tydelig afstand fra den fremherskende grafemologi og grammatologi (baseret på den postserielle tænkning), og der lanceres en vision om en ny grafemologi og grammatologi, baseret på computerteknologiens muligheder:

Vores initiativ er svaret på nogle veldefinerede udfordringer: Den elektroniske teknologi, som ændrer og komplicerer vores opfattelse

af lyden som fænomen, påtvinger os nye tankesæt. ...

En uhørt lydverden opstår af den kunstige lydsynteses processer. De musikalske bestræbelser for mange komponister er således fuldstændig forfejlede, idet disse udfoldes på selve tonerne, som gøres til genstand for udsøgte strukturelle modifikationer. Men musikken skifter på en gang størrelsesforhold og objekt. Fra nu af må den udfolde sig i kraft af de signifikante parametre inde i det lydli-ge spektrum, hvis fineste udsving den kontrollerer. Den musikalske komposition tjener på en måde som resonator, den frisætter umåle-lighedernes dynamik på en hørbar skala.... Elektronikken fuldbyrder og radikaliserer klangfarvens emancipation.¹⁷

I første række er det lyden som akustisk fænomen, der bliver inspi-rationen for de kompositoriske procedurer, og der synes at være en forestilling om at udkoble den 600 år gamle transskriptionsmetode og erstatte den med en anden. Det intense arbejde med udvikling af computerprogrammer og tilgængeliggørelsen af dem, fx pro-gramsuiten Open Music kan ses i dette lys.

Kompositionsprocesserne tager afsæt i lyden selv og ikke i 'noden' eller dennes repræsentation i et forældet notationssystem, idet den spektrale musiks grammatologi tager afsæt i den nu tilgæn-gelige nye viden om akustik. Grammatologien med underliggende teoribygning og akustikken mødes i den spektrale musiktænkning, hvilket er i forlængelse af en lang tradition i fransk musik for at se musikteori og akustik som to sider af samme sag – eller mere præ-cist: akustikken som musikteoriens grundlag. Eller som det hed i oplysningsfilosoffen Denis Diderots berømte encyklopædi, hvis 17 bind udkom mellem 1751 og 1772:

17. Citeret efter Pierre-Albert Castanet: Hugues Dufourt: *Les années de compagnon-nage avec l'itinéraire 1976-1982*, i *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*, ed. Danielle Cohen-Levinas, Paris 1998.

Akustik er læren eller teorien om lyd. Ordet kommer af græsk AKOYO, jeg hører. Akustikken er i egentlig forstand musikkens teoretiske del. Det er den, som mere eller mindre tilfredsstillende begrunder behaget, som harmonien giver os, og som bestemmer tilbøjeligheder eller egenskaber ved vibrerende strenge. Se også lyd, harmoni, streng. Akustikken er samme videnskab som også kaldes lydlære [phonique]. (Et opslag under dette behandler lyd-kilden, stemmen eller instrumentet og beskriver med henvisning til optikken lydets spredning i rummet og dens tilbagekastning).

Med lyden selv som fokus og ikke noderne accelereres interessen naturligvis for at fordybe sig i oplevelsen af lyden, det vi faktisk hører. Musikalsk perception, kognitionsforskning og ikke mindst psykoakustik, altså udforskningen af hvordan akustiske fænomener påvirker vores psyke, bliver vidensfelter, som komponisterne trækker på i deres kompositionsarbejde. Vores øre er overordentlig følsomt over for de akustiske egenskaber såsom spektrum (og dets filtreringer), amplitude, envelope (forløb i tid) og naturligvis tonehøjde. Snart tegnede der sig gennem værkerne et billede af, hvilke nye koncepter, der var bærende for den spektrale musiktænkning, og hvordan de blev genstand for kompositoriske handlinger. Blandt de væsentligste kompositoriske fokuspunkter kan nævnes:

- **Kontinuitet:** Lyd er et kontinuert fænomen, vi kan ikke lukke ørerne (de har ikke øjnenes on/off funktion), og den er derfor altid til stede (medmindre vi rejser ud i universet). Den enkelte lyds forløb i tid er grundlæggende en kontinuert funktion mellem dens ansats og afslutning.
- **Sammensmeltning af harmonik og timbre:** Ethvert instrument frembringer toner, der i sig selv er et klangspektrum (en sum af overtoner), hvis sammensætning bestemmer klangfarven (jf. klangforskellen på violin, fløjte osv.), hvoraf vores øre uddrager én tone som 'tonen vi hører', grundtonen, som regel grundfrekvensen. En akkord eller harmoni er en ophobning af 'toner', der

således hver især er spektrer, og er dermed blot et mere sammensat spektrum, en klangfarve.

- Støjelementer og inharmoniske spektrer bliver en del af det musikalske materiale.
- Harmonicitet: Konceptet konsonans/dissonans genopstår på et nyt grundlag med begrebet 'harmonicitet', som – på et kontinuum mellem hvid støj og det rene, harmoniske overtone-spektrum – er udtryk for, hvor fremtrædende lydens harmoniske komponenter er.
- Proces: Kontinuitet og forvandling, lydmiljøer i 'en permanent overgangssituation', subtile overskridelser af tærskler mellem A og B, bliver centrale begreber i udforskningen af lydens mikrounivers. Kompositorisk kan dette overføres til processuelle musikalske forløb. Proces er en væsentlig komponent i den spektrale musiks grammatologi.

I spektralmusikkens udvikling i årtierne efter 1970'erne og hos 2. generation af spektralkomponister ser man spektret som sådan træde i baggrunden og i højere grad blive en materialeresurse, og 'sakrosankte' spektrale teknikker som fx proces, transformation og interpolation bliver blot elementer af komponisternes værktøjskasse blandt andre muligheder.

Man kan ikke sige, at de spektrale komponisters vision om en ny grafemologi blev til virkelighed, men de opfandt nogle tilføjelser til den etablerede notationspraksis, fx en række nye symboler. Men nok så væsentligt: Selve noden som tegn fik en ny betydning, idet den ikke længere fremstiller en tonehøjde repræsenteret ved sin grundtone, men skal forstås som en komponent i et spektrum.

Med computerteknologiens muligheder for et analytisk indblik i lydets spektrum i realtid blev et hidtil skjult stykke natur tilgængeligt

for komponistens inspiration. Det blev udforsket i de tidligste spektrale værker af Tristan Murail og Gérard Grisey, hvor man kan sige, at udforskningen af selve spektret er temaet i kompositionerne. Det gælder fx *Les Espaces Acoustiques* (værkcyklus af Grisey) og *Sables* (orkesterværk af Murail). Det indebar et nyt syn på relationen mellem del og helhed, og en afgørende ny approach til det kompositoriske arbejde:

Murail's compositional technique is not primarily concerned with single elements and their relationship, but with the whole. Instead of developing an element through separation, combination and so on, he tries to establish globality. Like a sculptor, the composer works with the whole material he sees before him from all perspectives. In the end, he achieves a final result in which all the details are consequences of a more precise view of the whole (Haselböck, 2007).

Denne type formtænkning implementerer flere hierarkiske niveauer, som på et nyt grundlag organiserer 'det lokale' i forhold til 'det globale'. Den senere udvikling af denne formtænkning åbner nye rum for kompositoriske indgreb, der skaber musikalsk retning gennem at aktivere lytterens forventningsmodeller. Disse beror bl.a. på de relevante sociokulturelle koder (i nedenstående citat: *mentale kategorier hos den vestlige lytter*), og musikken vedkender sig at styre en meningsdannelse for lytteren. Med Tristan Murails ord fra 1989:

Udforskningen af disse hierarkier fører til det, jeg kalder 'vektoriseringen' af det musikalske forløb, hvilket betyder, at alle processer er orienterede og har en retning, for ikke at sige en betydning: lytteren mærker klart at blive ført et sted hen og, at der er en pilot i flyet. Denne vektorisering skaber uundgåeligt følelsen af spænding og afspænding, fremdrift eller stilstand, den spiller på trygheden ved det forventede og behaget ved det uventede, på begivenhedernes tærskel eller forvandling af underliggende tendenser, kort sagt skaber forløbets dynamik: det, som, uafhængigt af stil og moderetninger og

overfladiske omvæltninger og sterile kontroverser, appellerer direkte til de mentale kategorier hos den vestlige lytter (Murail, 2004, s. 56)

Tristan Murails overvejelser tegner en hovedlinje i udviklingen både hos ham selv og hos kollegaen Gérard Grisey, deres forskellige komponistfysiognomier til trods. Det kontemplative, som var stærkt nærværende i de første spektralværkers udforskning af spektrets natur (spektret som natur), bliver suppleret med formende indgreb, der med afsæt i tidens, og i særdeleshed komponisternes interesse for perception, kognitionsforskning og psykoakustik arbejder med associative paralleller til mentale bevægelser og krydsmodale sansninger og billedannelser og i det hele taget appellerer til lytterens fantasi.¹⁸

Med udviklingen af en ny kompositorisk grammatologi, med inddragelse af ny viden om psykoakustik og ikke mindst med spektret som nyopdaget (og dog naturgivent) akustisk materiale og model, tegner spektralmusikken med bevægelsens to hovedskikkelser som foregangsmænd konturerne af en nyorientering i musikalsk æstetik, der hos Lukas Haselböck sættes ind i et interessant perspektiv, nemlig med *the three basic attitudes of perception as described by Martin Seel in his 'Ästhetik der Natur' – contemplative, correlative and imaginative perception* (Haselböck, 2007).

Spektralmusikken har været en afgørende inspiration for mig og har sat sig spor i mine værker siden slutningen af 1980'erne. Spektralisternes fokus på akustik og på vores perception af lyd, psykoakustik m.v., deres musiktænkning og dennes evolution har i høj grad næret min interesse for betydningssskabelsen i perception af musik og er således en væsentlig del af baggrunden for nærværende projekt.

18. Som eksempler kan nævnes bl.a. Tristan Murails *Treize couleurs du soleil couchant* (1978) eller *Allégories* (1989-90).

Spectromorfologi II

Det af komponisten og musikteoretikeren Denis Smalley introducerede begreb *Spektromorfologi* bygger på Pierre Schaeffers teoridannelser, men har samtidig en række træk tilfælles med spektralmusikkens tænkning. Baggrunden for Denis Smalleys arbejde var erkendelsen af behovet for en tilgang til den akusmatiske musik, der tager afsæt i *oplevelsen* af musikken og ikke beror på, hvilke teknologier den elektroniske lyd er frembragt med, og hvordan lyden rent teknisk bliver manipuleret af komponisten. På mange måder er Smalleys musiktænkning en 'opdatering' af Schaeffers *musique concrète* og hans teorier om perception af lyd set i lyset af spektralmusikkens erfaringer med fokus på oplevelsen af musikken:

A spectromorphological approach sets out spectral and morphological models and processes and provides a framework for understanding structural relations and behaviours as experienced in the temporal flux of the music (Smalley, 1997).

Spektromorfologien er således et analyse- og beskrivelsesredskab, der er baseret på perceptionen af akusmatiske musik forstået som et tidsligt forløb. Navnet med de to komponenter spektrum og morfologi indrammer præcist det, som er essensen i denne anskuelse: 1) beskrivelse af musikkens til enhver tid nærværende spektrum, forstået som summen af alle forekommende frekvenser og dets kontinuerlige forandring i tid, og 2) beskrivelsen af musikkens *morfologi* forstået som en kombination af ordets betydninger inden for sprogvidenskab: *formlære*; *læren om morfemernes fonematiske form* (morfemer er sprogets mindste betydningsbærende tegn) og biologi: *læren om organismens form og bygning*.¹⁹ Interaktionen mellem disse komponenter, spektret og dets morfologi og dennes forandring i tid, danner grundlag for en oplevelsesbaseret beskrivelse af musikkens forløb. I klingende praksis er spektrum og dets

19. Citeret efter Gyldendals Fremmedordbog, 11. udgave.

morfologi to sider af samme sag, men for analysen og beskrivelsen af musikkens oplevelseskvaliteter kan denne teoretiske opdeling være relevant.

Der er naturligvis en væsensforskel mellem den akusmatiske musik og musik, der frembringes af instrumenter: I den instrumentale musik kan sansningen umiddelbart kædes sammen med en menneskelig aktion med en lyd giver, en handling, en gestus. Alene den intuitivt perciperede information af årsag (en handling med et instrument/lyd giver) og virkning (en resulterende lyd), skaber en elementær oplevelse af forståelighed. Og Smalley uddyber denne gestus-forankring af musikoplevelsen: Hos den betragtede lytter omfatter perceptionen af instrumental musiceren ikke kun rent akustisk information, altså det spektromorfologiske liv, som er resultatet af den lydgivende handling, men også den lydfrembringende aktions taktile (proprioceptive) og visuelle aspekter. Den musikalske perception inkluderer hermed 'resonansen' af sensoriske og psykologiske erfaringer. Dette udgør et første lag af emergent betydningsdannelse. Det er et forhold, som i de senere år er udfoldet væsentligt mere inden for forskningsfeltet *embodied cognition*, som kommer til at spille en fremtrædende rolle senere i fremstillingen.

Hvorfor tale så meget om instrumentalmusik og gestus, i forbindelse med højtalerbaseret musik? Jo, for selv om frembringelsen af lyd ikke sker på tilsvarende vis i den akusmatiske musik, ligger denne måde at erfare lyd på ikke desto mindre som en uomgængelig og nødvendig resurse for oplevelsen af mening: *The listener's experience of listening to instruments is a cultural conditioning process based on years of (unconscious) audiovisual training. A knowledge of sounding gesture is therefore culturally very strongly imbedded. This cannot be ignored and denied when we come to electroacoustic music. It is particularly important for acousmatic music where the sources and causes of sound-making become remote or detached from known, directly experienced physical gesture, and sounding sources* (Smalley, 1997).

Spektromorfologien som beskrivelsesredskab beskæftiger sig med musikkens interne organisation. Som analyse- og beskrivelsesmodel udspringer den af *oplevelsen* af det lydligt forløb; den musikalske perception beror på en fond af sensomotoriske og psykologiske erfaringer, som er etableret gennem vores, måske overvejende ubevidste, kulturelle prægning. Denne relation mellem intern musikalsk organisation og vores auditive 'Umwelt'²⁰ betegner Smalley som relationen *intrinsic - extrinsic*. Trådene herimellem, mellem 'det lyden iboende' og 'den ydre verden som den fremtræder for os' – de kan være enkle eller sofistikerede, indbildte eller reelle – levendegør en beslægtethed, opvækker en forpligtende inddragelse og skaber et bånd mellem musikalsk indhold og lytter. De er som sådan afgørende for oplevelsen af mening.

I spektromorfologiens beskrivelsesapparat arbejder Smalley med koncepter, der kan applikeres på større eller mindre tidsspand. De omfatter tekstur og gestus, bevægelse- og vækstprocesser, spektral ambitus og tæthed samt rum og spatialisering. Disse musikken iboende, spektromorfologiske egenskaber (*intrinsic features*) tilskrives i det musikalske flow strukturelle funktioner, der har med vores forventningsmodeller at gøre – forventningsmodeller, som både udspringer af oplevelser af anden musik (akustisk eller elektronisk) og af oplevelser hidrørende fra en bred palet af andre lydes spektrale egenskaber, som kort fortalt er affødt af vores kulturelle prægning (*extrinsic features*). Forventningsmodellernes aktivering skaber en retning i den musikalske oplevelse, som Smalley beskriver med en række metaforer, som afspejler musikkens meningsskabende potentiale. Som eksempel kan anføres Smalleys metaforiske beskrivelser til kvalificering af et forløbs klassiske tre faser: begyndelse, midte og slutning. (Smalley anvender betegnelserne: ansatser, fortsættelser,

20. 'Umwelt' skal her forstås som omverdenen som den fænomenologisk fremtræder for vores individuelle sanseverden, der rummer totaliteten af biologiske (neurofysiologiske) og kulturelle (kognitive) prægninger. For begrebets anvendelse i biosemiotik m.v., se fx <https://www.nbi.dk/~emmeche/cePubl/90b.Uexkull.html>

afslutninger/ophør). Disse kan applikeres på forskellige tidsniveauer fra den enkelte (korte) lyd til længerevarende, sammensatte komplekser af lyde (se fig. 5).

Tilsvarende arbejder spektromorfologien med metaforiske beskrivelser af andre aspekter af den akusmatiske musik, som de fremstår for øret qua komponistens arbejde med lydmateriallets spektromorfologiske processer. Det gælder bl.a. aspekterne 'bevægelse og vækstprocesser' og 'teksturens bevægelighed'. En gruppe bevægelsesmetaforer anvendes til at omskrive, hvordan vi oplever spektromorfologiers indbyrdes mønstre i musikalsk sammenhæng: strømmende, flok-agtig, snørklet, eller turbulent. Disse kan underdeles i kategorierne diskontinuert - kontinuert og kan videre udspændes over et kontinuum fra det repetitivt prægede over det kornede (mikrogentagelser) til det udholdte (*iterative - granular - sustained*).

onsets	continuants	terminations
departure	passage	arrival
emergence	transition	disappearance
anacrusis	prolongation	closure
attack	maintenance	release
upbeat	statement	resolution
downbeat		plane

Figur 5: Metaforiske beskrivelser af lydets faser (fra Smalley, 1997)

I denne beskrivelse af lydkomplekser ser man tydeligt indflydelsen fra Pierre Schaeffer. Smalleys metaforiske beskrivelser peger på spektromorfologiens potentiale til at referere til nogle betydningsbærende grundtyper. Hermed anvender Smalley en lytteproces, *écoute élargie*, forstørret eller udfoldet lytning, som nærmest er det modsatte af Schaeffers *écoute réduite*.²¹ Det er imidlertid ikke ensbetydende med, at Smalley helt og holdent forkaster den reducerede lytning. Han anerkender værdien af denne tilgang, særlig i forbindelse med analysen af de aspekter af musikkens interne organisation (*intrinsic features*), uden hvilke det perceptuelle potentiale (*extrinsic threads*) mister sin psykologiske kraft.

Denis Smalleys udførlige, oplevelsesbaserede begrebsapparat er udviklet til at beskrive og analysere akusmatisk musik. Hans tankegang udspringer af skellet mellem instrumental og akusmatisk musik. Men dog med den væsentlige præcisering, at den spektromorfologiske tilgang også kan være relevant for visse ikke-akusmatiske, instrumentale kompositioner. Det er tilfældet med en musik, der rækker ud over tonalitetens relativt enkle akkordiske og melodiske strukturer, og hvor de musikalske strukturer arbejder med spektral- og teksturbaseret kompleksitet for netop at udviske den instrumentale identitet og omskabe ensemblet/orkestret til et 'spektromorfologisk hyper-instrument'. Det drejer sig i særdeleshed om spektralmusikkens komponister, men også andre. Smalley beskriver det på denne måde:

Some contemporary instrumental music can also be approached spectromorphologically – for example, the music of Xenakis and of younger composers like Grisey, Saariaho, Murail, Dillon and many others concerned with spectral and textural complexity. In this

21. Jean-Louis Di Santo definerer begrebet 'forstørret (udvidet) lytning' på denne måde: *écoute élargie: Lydene er bærere af en dimension, som går ud over deres musikalske morfologi ... og kan generere en betydning* [signification] (Di Santo 2021).

music there is often a loss of instrumental identity as the orchestra is 'resynthesised' into a kind of spectromorphological hyperinstrument.

Denne musik, som altså er karakteriseret ved spektral og teksturmæssig kompleksitet og anvender det instrumentale udtryksapparat som en 'superorganisme', vil i det følgende blive omtalt som spektromorfologisk (konciperet) musik.

Spektromorfologien er et lyttetbaseret beskrivelsessystem og ikke en kompositionsteori. Denis Smalley er dog inde på, at den ikke desto mindre kan influere komponistens arbejde i kraft af, at komponisten bliver bevidst om koncepter og ord, der kan 'diagnosticere' og beskrive musikken fra spektromorfologiens perceptuelle synsvinkel. I forlængelse heraf kan man tage skridtet videre og anske spektromorfologien fra den anden vinkel, dvs. benytte den i komponistens konceptuelle arbejde som en kilde til information om det perceptuelle potentiale i det lydmateriale, komponisten arbejder med. Komponisten og musikforskeren Manuella Blackburn har udfoldet denne tanke og peger på en række mulige kompositoriske strategier, relateret direkte til Smalleys betydningsbærende grundtyper, som komponisten evt. kan supplere med sine egne (Blackburn 2010). Musikken tager hermed et skridt i retning af at være komponeret på et perceptuelt informeret grundlag. I forlængelse af den spektromorfologiske tankegang er det på mange måder en ganske nærliggende idé, som udfoldes systematisk hos Blackburn. For mig selv har den spektromorfologiske tilgang i et vist omfang været en inspiration i kompositionsarbejdet, siden jeg mødte Denis Smalley og blev bekendt med hans ideer i 1988 ved hans besøg i det daværende DIEM (Dansk Institut for Elektroakustisk Musik).

Værkanalyse 3: Equinoxe for ensemble (2002-03)

Værket *Equinoxe* [Jævn døgn] blev bestilt af den dansk-franske festival Amplitude til det franske ensemble TM+. Uropførelsen fandt sted i Radiohusets Koncertsal (nu Konservatoriets Koncertsal) d. 16/5 2003.

Koncept

Vi fejrer sommer- og vintersolhverv, men i modsætning til før i tiden fejrer vi nu ikke forårs- og efterårsjævn døgn i vores kultur. Men det har været set som 'tipping points' fra hhv. vinter til forår og sommer til efterår. Og der har gennem tiderne været overgangsritualer forbundet med disse særlige døgn. Jævn døgn er tidspunktet, hvor lyset og mørket beslaglægger lige mange af døgnets timer. Det er et balancepunkt, ikke en stabil, varig tilstand, men altid på vej mod lysets eller mørkets dominans. Selve jævn døgn er et moment i en større cyklus (året) og opleves i relation til denne. Det er også i sig selv en cyklus, et døgn, men dette specielle døgn udmærker sig ved fuldstændig balance mellem nærvær og fravær af den livgivende sol. Det syntes mig et fascinerende afsæt for en komposition (mange komponister har fundet inspiration her).

Værket må være cyklisk på de to beskrevne niveauer: Jævn døgn må genkendes som et 'privilegeret moment' i værkets forløb, og på det overordnede plan (årets cyklus) må de forskellige momenter være parallelt formede 'døgn' af lys og mørke. Henholdsvis lyset og mørket må være dominerende på hver sin side af jævn døgn. Et væsentligt idemæssigt omdrejningspunkt i værket er 'tipping points' – på det overordnede niveau: jævn døgn, der repræsenterer hele værkets balancepunkt, og lokalt: døgn, der hver især 'tipper' mellem mørket og lyset. Ligesom tusmørke og daggry danner trinløse overgange mellem dagen og natten må alle overgange være gradvise. Værkets overordnede bevægelse går fra lysets mod mørkets dominans (fra sommer mod vinter). Som motto for værket står en sætning af Uffe Harder fra hans digtcyklus *Vintersuite*

(1984): "Mørket skyder sig langt ind over dagen." Konkret er værket komprimeret til ti og et halvt 'døgn' med jævndøgn ca. i midten.

Arbejdsprocesser

Det følger af idé og koncept, at musikken må være præget af 1) det cykliske: en række ensdannede gennemløb af nogle faser, 2) komplementaritet (mørke og lys komplementerer hinanden) og 3) kontinuitet (tiden har ikke huller eller spring). På det overgribende cykliske niveau handler det om et udsnit af årets cyklus med jævndøgnet som balancepunkt. På det 'lokale' niveau handler det om det cykliske forløb, hvor dagmusikken afløser natmusikken afløser dagmusikken afløser natmusikken osv. Jævndøgnet er momentet, hvor dagmusik og natmusik er i balance.

Første arbejdsfase bestod herefter i en 'nedbrydning' af konceptet i musikalske elementer, en 'oversættelse' til musikalske situationer. Intuitivt opstillede jeg en liste af modsætningspar, som kunne associeres til nat og dag. Gennem metaforisk krydsmodalitet appliede jeg nogle parametre til de konkrete, fysiske associationer til nat og dag, som det ville være muligt at bringe i spil i forbindelse med klanglige metaforer for natten og dagen (se fig. 6).

Det 'lokale' niveau

Herefter arbejdede jeg med ideen om tipping-points, analyserede ideen med henblik på at udmønte den musikalsk. Tipping-points i denne sammenhæng må ses som de momenter, hvor det, der hører dagen til, for et øjeblik er i balance med det, der hører dens modsætning, natten, til. Eller det moment, hvor dominansen af en kraft afløses af dominansen af den modsatte kraft. Ud fra denne tankegang skitserede jeg med grafik og beskrivelser, musikalske/lydlige scenarier, hvor modsatte tendenser mødes og den ene transformeres til den anden (i skitserne kaldet 'balancer'), fx opadgående til nedadgående. Eller hvor en bevægelse med dagens kendetegn opløses for at genopstå med nattens kendetegn, jf. den førnævnte, grundlæggende komplementaritet mellem dag og nat.

Et blik i skitsebogen illustrerer nogle af de situationer, der optræder i kompositionen (se bilag B). Under hensyntagen til de globalt fastlagte parametre er situationerne omkring disse tipping-points, dvs. musikkens enkelte 'døgn', komponeret som processer, hvor disse 'balancer' er en slags akse. Med afsæt i associationskataloget (fig. 6) er udformningen af processerne besluttet lokalt med applikation af specifikke kompositionstekniske greb.

NAT	DAG	
'det konkrete, fysiske'		
måne, stjerner	sol	
mørk	lys	register, spektrum, dynamik, agogik, artikulation
kold	varm	
søvn	vågen	
passiv	aktiv	rytmik, hastighed, agogik
ubevægelig	bevægelig	
uklar	tydelig	balance, dynamik, register, 'skalakvalitet'
i skygge	belyst	
grå	farverig	dynamik, timbre, register, 'spektralkvalitet'
'det psykiske'		
uhygge	sikkerhed	
angst	tryghed	
uro	ro	
'den positive nat'		
magisk	ordinær	
poetisk		
duftende		
blød	hård	
'et metaplan'		
drøm	virkelighed	
ubevidst	bevidst	
ondskab	godhed	
død	liv	

Figur 6: Associationskatalog relateret til musikalske parametre

Det globale niveau

Natten og dagen måtte grundlæggende have kendetegn, der kunne være bestemmende for begge cykliske niveauer. Der måtte således være flere parametre, der var globalt styrede: toneudvalg, 'harmonicitet' (eller spektralkvalitet), register og tempo. For at tage de to sidstnævnte først: dagen er lys og er således forbundet med dominans af det lyse (høje) register, natten er mørk og forbundet med dominans af det mørke (dybe) register. Globalt set er det dominerende register let faldende kompositionen igennem (sommerdøgn er lysere end vinterdøgn). Det overordnede tempo følger en aftagende kurve svarende til aftagende aktivitet som efteråret skrider frem.

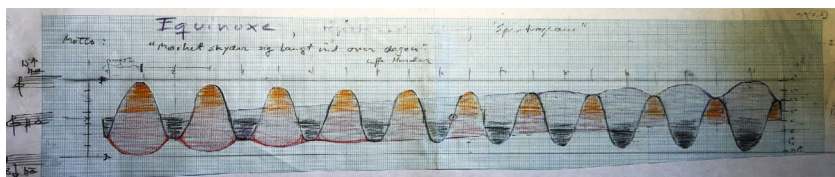
Værkets disposition på det globale niveau udmønter centrale associationer til dag-nat symbolikken: det lyse og hårde over for det mørke og bløde. Toneudvalg og harmonik er bestemt af spektre, henholdsvis overtonespektre for 'dag' og undertonespektre for 'nat'. Det harmoniske overtonespektrum er som bekendt durpræget, idet de første tre forskellige toneklasser, som forekommer, deltonerne 1, 3 og 5, danner en durtreklang. I det harmoniske undertonespektrum – et spejl af overtonespektret – danner tonerne 1, 3 og 5 en moltreklang. Dur forbindes traditionelt med det lyse og mol med det mørke – dur kommer af durus, lat. hård, mol af molus, blød. Spektrene definerer hvilke toner, der er til rådighed i det givne afsnit i form af en filtrering af det til sektionen hørende spektrum.

Tætheden af toner er tiltagende i toppen af overtonespektre og i bunden af undertonespektre og arbejder hermed sammen med registerdispositionen. Jeg arbejder med komprimering og 'strækning'

(dilatering) af spektrene.²² Spektrene bliver inharmoniske og mister hermed det harmoniske overtone-/undertonespektrums ‘konsonerende’ kvalitet. Værkets akse, jævndøgnet, er baseret på det rene, harmoniske henholdsvis overtone- og undertonespektrum og fremstår som det (relativt) mest ‘harmoniske’ moment i forløbet.

Formstruktur

Musikkens ‘døgn’ har en varighed på 81 sekunder. Denne er selvfølgelig konstant. Det begynder med en kort sommernat (8 sek.) og en lang sommerdag (73 sek.), sektion I. Den første nat er et maksimalt komprimeret undertonespektrum, den første dag er et maksimalt dilateret overtonepektrum. Sidste døgn, sektion X, består modsat af en lang nat (62 sek.), som er et stærkt dilateret undertonespektrum og en kort dag (19 sek.), et stærkt komprimeret overtonepektrum. Sektion VI er jævndøgnet, ligevægtsmomentet, her er dag og nat lige lange (40,5 sek.), og dagens og nattens tonemateriale er som nævnt det harmoniske over- og undertonespektrum. Bevægelsesenergien er minimeret og består af ornamentering af udholdte klange. Dette anskueliggjorde jeg i en grafisk skitse: Dagene er røde/orange og nätterne er violette/sorte. Den vandrette akse er tiden, den lodrette akse er tonehøjde (se fig. 7).



Figur 7: Grafisk skitse af *Equinoxe*, de orange toppe er ‘dagene’, de sorte dale er ‘nätterne’.

22. Dilatering og kompression af spektre udtrykkes ved formlen $y_n = x_1 n^p$, hvor y_n er n 'te partialtone i det deformerede spektrum, x_1 er grundtonen i spektret og p er udtryk for graden af dilatering/kompression. $p = 1$: harmonisk spektrum, $p = -1$: subharmonisk spektrum, $p > 1$: dilateret spektrum, $0 < p < 1$: komprimeret spektrum, $p = 0$: en enkelt tonehøjde, $0 > p > -1$: komprimeret subharmonisk spektrum, $-1 > p$: dilateret subharmonisk spektrum.

Formen kan ses som et spejlet palindrom (det mørke i anden halvdel er omvendingen af det lyse i førstehalvdel i modsat rækkefølge), eller mere præcist: en chiasme. Dog er den fuldstændige symmetri udgået, idet jævndøgnet indtræder som sektion VI af i alt X. Prædetermineringen af de globalt styrede parametre (med undtagelse af register) fremgår af nedenstående skema (fig. 8). Værdien p i søjlen med formlerne for spektrenes frekvenssæt er bestemmede for graden af spektrenes dilatering, respektiv komprimering.²³

Sektion	Takt (tilnærmet)	Tempo (metronomtal)	Subharm. Spektrum 'nat'	Varighed	Superharm. Spektrum 'dag'	Varighed
'døgn'						
I	1 – 46	126 (128) - 120	$y_n = X_n n^{(-1+5p)}$	8''	$y_n = X_n n^{(1+5p)}$	73''
II	47 – 89	120 – 112	$y_n = X_n n^{(-1+4p)}$	19''	$y_n = X_n n^{(1+4p)}$	62''
III	90 – 128	112 – 104	$y_n = X_n n^{(-1+3p)}$	30''	$y_n = X_n n^{(1+3p)}$	51''
IV	129 – 165	104 – 96	$y_n = X_n n^{(-1+2p)}$	35''	$y_n = X_n n^{(1+2p)}$	46''
V	166 – 202	96 – 88	$y_n = X_n n^{(-1+p)}$	38''	$y_n = X_n n^{(1+p)}$	43''
VI	203 – 238	88	$y_n = X_n n^1$	40,5''	$y_n = X_n n^1$	40,5''
VII	239 – 267	88 – 80	$y_n = X_n n^{(1-p)}$	43''	$y_n = X_n n^{(1-p)}$	38''
VIII	268 – 293	80 – 72	$y_n = X_n n^{(1-2p)}$	46''	$y_n = X_n n^{(1-2p)}$	35''
IX	294 – 313	72 – 64	$y_n = X_n n^{(1-3p)}$	51''	$y_n = X_n n^{(1-3p)}$	30''
X	314 - slut	64 - 56	$y_n = X_n n^{(1-4p)}$	62''	$y_n = X_n n^{(1-4p)}$	19''

Figur 8: *Equinoxe*: skematisk oversigt over prædeterminerede parametre

Sammenfatning

Værkets idé og koncept udspringer af en fascination af jævndøgnet som et privilegeret moment i et cyklisk forløb: en situation i ligevægt, der er flygtig og en del af en overordnet bevægelse. Værket er en lydlig ikklædning af dette tidlige forløb af overlappende cykler. Kompositionsarbejdet tager afsæt i en analyse af idé og koncept ud fra associativ brug af metaforik og krydsmodalitet. I en vekselvirkning mellem intuitivt og systematisk arbejde blev det indkredset, hvilke musikalske parametre, der kunne eller måtte bringes i spil på det lokale niveau (udformningen af musikkens enkelte momenter) og globale niveau (den overgribende struktur).

23. I de dilaterede spektre er værdien af p som udgangspunkt 0,168 svarende til, at det første interval ml. 1. og 2. deltone er forstørret til ca. en stor none i stedet for en oktav som i det harmoniske spektrum. I den konkrete beregning af spektrene er denne værdi dog ikke 100% fastholdt. De udregnede frekvenser er interpoleret til nærmeste kvarttone i fastlæggelsen af det endelige tonemateriale.

Inspiration fra spektral tænkning er direkte afspejlet i kompositionen. Fx er værkets globale struktur baseret på musikalske spektrer og deres transformationer. Graden af transformation (inharmonicitet) er jo større des fjernere fra værkets akse, som udgøres af det harmoniske spektrum. Det er dog i denne sammenhæng værd at erindre, at graden af inharmonicitet i praksis næppe lader sig skelne. Til gengæld er der en tydelig kvalitativ forskel på et harmonisk og et ikke harmonisk spektrum. Det 'dybde-strukturelle' niveau er på sin vis udtryk for en stærk strukturel konsistens, men det er samtidig en abstrakt (ikke umiddelbart hørbar) konstruktion. Dette til trods for, at den i visse henseender har indflydelse på de lokale momenter (især registerdispositionen).

At benytte spektral transformation på denne måde som formartikulerende princip er en procedure, der er de klassiske spektralkomponister fremmed.²⁴ Til gengæld er brugen af spektre som en bruttopulje af mulige toner (og ikke kun i harmonisk øjemed) en fremgangsmåde, som bl.a. findes hos spektralkomponisten Gérard Grisey, for hvem *spektret er ... et reservoir, hvoraf komponisten henter toner, som han regrupperer i selvstændige overlejringer* (Baillet, 2000).

Et centralt aspekt af værket er den kontinuerlige forandring med ingen eller få markante indsnit. Musikkens overflade fremstår som en kæde momenter af skiftende teksturer, som bevæger sig bølgende mellem dominans af det høje og det dybe. En væsentlig inspiration bag denne kompositoriske procedure er spektromorfologiens tankegang: musikkens forløb forstået i et perceptuelt perspektiv som fremadskridende transformation

24. Til gengæld har bl.a. Gérard Grisey i flere værker brugt et spektrums matematiske proportioner mellem frekvenser i den valgte filtrering af spektret til at fastlægge tidlige proportioner, således i værkerne *Périodes* og *Partiels*. Denne fremgangsmåde har jeg også brugt, men i kombination med den i *Equinoxe* anvendte strukturering på grundlag af spektral deformation. Det er i værket *Spectre du temps* (2004).

fra moment til moment af dens spektrale komponenter.²⁵ Spektromorfologiens beskrivelser af 'arketypiske' mønstre er baggrund for udformningen af de lokale situationer. Det er her, de musikalske processer konstituerer forventningsopfyldelse eller -brud. Og bevægelsesmønstre og timbre skaber krydsmodale referencer. Her bringes relationen *intrinsic* - *extrinsic* i spil: Musikkens interne mønstre og kvaliteter aktiverer *extrinsic threads* (fysiske bevægelser, op-ned, lyst-mørkt etc.) – emergent betydningsdannelse finder sted. Og i erindringen konstituerer det måske en lydrejse fra det lyse mod mørke og tyngde med et privilegeret tipping-point undervejs.

Lydoptagelse:

https://www.dropbox.com/s/qyut4bmaelbr9be/Equinoxe_TM%2B.aif?dl=0

Partitur:

<https://www.wisemusicclassical.com/work/20175/Equinoxe--Niels-Rosing-Schow/>

Lydlige objekter og vitalitetsaffekter

Philippe Leroux: Objekt sonore + proces → gestus

I forhold til spektromorfologien nærmer komponisten Philippe Leroux (f. 1959) sig fænomenet gestus som grundlag for musikens emergente betydningsstrukturer fra et andet udgangspunkt. Hans musiktænkning udspringer af 'de spektrale erfaringer' på en i et kompositorisk perspektiv særdeles inspirerende måde, som hviler på en videreudvikling af begrebet 'objets sonores'. Det sker i en musik, der – i forlængelse af den spektrale tænkning – er en stadig

25. Det er væsentligt her at erindre, at spektralt indhold i spektromorfologiens brug af ordet refererer til totaliteten af det til enhver tid forekommende frekvensindhold, dvs. mere omfattende end spektre i spektralmusikkens forstand.

transition i en kontinuerlig musikalsk strøm. I Leroux' kompositionstænkning kan man følge en udvikling, som kan beskrives som en 'dynamisering' af Schaeffers statiske lydobjekter [*objets sonores*] til lydhandlinger [*actions sonores*]. *Actions sonores* skal forstås som det lydlige aftryk af handlingen, der har fremkaldt lyden: musikalisering af fysiske gestus. Han beskriver i en inspirerende artikel baggrunden for denne tænkemåde og de kompositoriske muligheder, det afføder: ... *phraser le monde: continuité, geste et énergie dans l'oeuvre musicale* [... at give mæle til verden: kontinuitet, gestus og energi i det musikalske værk] (Leroux, 2011).

Uden at anvende Smalleys begrebspaar *extrinsic - intrinsic* er tankegangen den samme: I vores dagligdag er lydens betydningsindhold helt generelt forbundet med en mere eller mindre bevidst viden om, hvad der har frembragt lyden, og hvordan den er opstået, fx via en konkret handling. Og vi aflæser (-lytter) i kraft af lydens karakteristika evt. også i hvilken situation, den er frembragt, jf. også Schaeffers lyttemodus 'comprendre', at forstå lyden. Lyde frembragt af mennesker (eller dyr) opfattes med andre ord som resultat af handlinger og bevægelser, en gestus, eventuelt en vokal gestus. Dette kan naturligvis indbefatte manipulationen af fysiske objekter, f.eks. musikinstrumenter, hvilket også afspejles i perceptionen af elektroakustisk og akusmatisk musik som fastslået af Denis Smalley.

Mens Smalley hovedsagelig fokuserer på gestus i form af handlinger med et instrument (lydgiver), refererer Leroux til gestus i en mere omfattende betydning. Den psykologiske dimension af lydsansningen udvides således til at omfatte en bredere palet af dagligdagens lydfrembringende aktioner og hændelser, hele vores grundlæggende oplevelser af lyde som spejl af begivenheder i vores omverden. Fx er reaktionen på lyd, der er forbundet med tryghed eller fare en prægning, vi har med os hele livet. Meget af dette udspringer af det afgørende forhold, at den nuancerede sansning af lyd hjælper barnet til at håndtere adskil-

lelsen fra den beskyttende, livgivende voksne (oftest moderen).²⁶ Pointen er her, at disse betydningsproducerende aspekter af lydoplevelsen, som vi alle bærer i os, afstedkommes af lydets akustiske egenskaber, dens spektrogram og filtrering af samme, dens *envelope*, spatialitet, tonehøjde, detaljeringsgrad osv. Altså i høj grad de komponenter af lyden, som også spektralkomponisterne tog som afsæt for deres kompositoriske arbejde, og som også er centrale for spektromorfologien.

Med den instrumentale musik som sit hovedfokus belyser Leroux detaljeret det forhold, som spektromorfologien 'nøjes med' at beskrive som relationen *extrinsic/intrinsic*: *Lytteren hører musik – lige som andre former for lytning – ved at gøre de lydproducerende gestus' tidslige skemaer til et indre anliggende* (Leroux, 2011).²⁷

Foruden tidsdimensionen som sådan udfolder Leroux også, hvordan lydets andre dynamiske dimensioner – lydstyrke, tonehøjde, frekvensfordeling (spektrum), hastighed og indre bevægelse m.v. – kan høres som fluktuerende energitilstande og dermed repræsentere gestus: *Når man hører de energimæssige variationer af en lyd, selv uden at se deres frembringelse, får man viden om den gestus, der har frembragt den i og med, at kvaliteten og kvantiteten af energi vil ændre sig på samme måde eller i det mindste med en tæt forbindelse mellem gestus og lyd. Disse energimæssige variationer præsenterer sig hermed som substitutter for gestus* (ibid.).

Lyden, som den formes af komponisten, kan ses som en bevidst styring af et forløb af *actions sonores* og dermed som en følge af gestus og/eller et konglomerat af gestus. Philippe Leroux bringer således en forståelse af lydets emergente betydningsindhold ind i

26. Alle, som omgås små børn, kender betydningen af at frembringe trykkeskabbende lyde, fx ved at synge eller nynne, når man er ude af barnets synsfelt.

27. Her er han i forlængelse af den i begyndelsen omtalte musikforsker Michel Imberty m.fl., som har beskæftiget sig med musikperception under denne synsvinkel.

komponistens værksted, som også førnævnte Manuella Blackburn har forsøgt på spektromorfologiens grund (jf. s. 60). Leroux tager hermed et skridt i retning af at implementere musikalsk komposition på et perceptuelt grundlag. Hans tænkning trækker på nyere psykologisk forskning, som underbygger denne mulighed i kraft af en præcisering og dybere forståelse af *embodied* betydningsdannelse i tidslige, herunder musikalske forløb (begrebet *embodied cognition* behandles senere, se s. 73).

Vitalitetsaffekter: Internaliseringen af gestus som psykologiske størrelser eller affekter

Den psykologiske dimension af musikalsk *embodied perception* udfolder psykologen og psykoterapeuten Daniel Stern i sine teorier og observationer om 'vitalitetsaffekter'. Disse betoner blandt andet et interpersonelt betydningslag. Stern definerer vitalitetsaffekter på denne måde: *Ved vitalitetsaffekter forstår jeg de subjektivt oplevede forandringer i indre følelsestilstande, der ledsager en stimulus' temporale kontur.*²⁸ Og han bemærker andetsteds, at: *abstrakt dans og musik er eksempler par excellence på vitalitetsaffekters ekspressivitet. Dansen viser tilskueren-tilhøreren mange forskellige vitalitetsaffekter og deres variationer uden at ty til plot eller kategoriaffekt-signaler, som vitalitetsaffekterne kan udledes af. [...] Dette eksempel er særlig instruktivt, fordi spædbarnet som vidne til forældreadfærd, der ikke har nogen indre ekspressivitet (dvs. ikke noget darwinistisk affektsignal), måske er i samme situation som den, der ser abstrakt dans, eller den, der lytter til musik.*²⁹ Vitalitetsaffekterne etableres i den meget tidlige barndom gennem oplevelser, der almindeligvis deles af alle mennesker.

28. STERN, D.N.: *Det nuværende øjeblik i psykoterapi og hverdagsliv*, København, Hans Reitzels Forlag, 2004, citeret efter Sven-Erik Holgersen, 2007

29. STERN, D.N. *Spædbarnets interpersonelle verden*, København, Hans Reitzels Forlag, 2000, citeret efter Sven-Erik Holgersen, 2007

Forsker i musikpædagogik Sven-Erik Holgersen fremhæver netop det aspekt, at vitalitetsaffekterne overskrider grænsen mellem subjekt og objekt: *Vitalitetsaffekter er oplevede affekter, som derfor må tilskrives subjektets rettedhed mod og af en intentional genstand. Denne tolkning tenderer altså en overskridelse af skellet mellem subjekt og objekt, idet vitalitetsaffekter hverken er helt objektive (tilhørende objektet) eller helt subjektive (produceret alene af subjektet), men fremtræder i perceptionen* (Sven-Erik Holgersen, 2007). Holgersen minder os også om, jf. Husserl, at: *Perceptionens modus ... ikke er repræsentation, men slet og ret præsentation, idet den intentionale genstand præsenterer sig for bevidstheden – hvad enten genstanden er fysisk til stede, eller det måske er en forestilling eller erindring* (ibid.). Eller er virtuelt til stede – kan vi tilføje – ved at suggereres gennem musikkens substituering af gestus.

Tilbage til Pierre Leroux

I forlængelse af afdækningen af denne perceptuelle meningsdannelse ved musiklytning forstår man, at enkle lydproducerende gestus: at slå, at glide, at 'gå op' eller 'gå ned', blive kraftigere/svagere osv. er del af 'kinetiske arketyper', fællesmenneskelige gestus eller substitueringer af fællesmenneskelige gestus, som overskrider subjektiviteten og genererer, eller taler ind i, et fælles betydningsfelt. Det er således gennem musikkens gestuelle substituering, der mere eller mindre direkte suggererer neuro-muskulære fornemmelser og videre: psykiske rørelser, at der er et fælles udtryksfelt for lytterens, interpretens, og komponistens sensibilitet og tanker. Hvilket – med Philippe Leroux' ord – opruller et besnærende perspektiv: *Komponisten med et intimt kendskab til dette får hermed muligheden for at arbejde direkte ud fra fænomenet 'lydlig gestus'. På denne måde kan komponisten kombinere, konstruere og ræsonnere på musikalsk måde direkte i den lydige bevægelses termer ved at forholde sig til en kompleks gestuel logik.* (Leroux, op. cit.)

Lydobjekter og embodiment

Objets sonores + embodied cognition -> gestisk-lydlige objekter

Også musikforskeren Rolf Inge Godøy inddrager Schaeffer i sin udforskning af begrebet musikalske gestus. Men hvor Leroux ser Schaeffers ideer i lyset af sine kunstneriske bestræbelser, tager Godøy afsæt i en dybere, teoretisk analyse af hans koncepter vedr. *objets sonores* og *écoute réduite*. Som tidligere nævnt er *objets sonores* en abstraktion (se s. 48) – eller en teoretisk størrelse – men ikke desto mindre, hævder Godøy, lader sådanne objekter, dvs. korte, kvalitativt definerede tidssegmenter, sig identificere i et musikalsk forløb. I praksis sker det gennem en inddeling ud fra forløbets oplevede diskontinuiteter (brud, skift, ophold m.v.). Og dette isolerede moment kan anskues som et *objet sonore* med en ansats, et forløb og en afslutning. Schaeffers ‘typologier’ og ‘morfologier’ kan bringes i spil, og disse opererer både med statiske og dynamiske undertyper, fx spektrets stabilitet resp. forandring og med karakteristikker af tidsforløbet på mikroplanet: punktuelt, stabilt eller iterativt, som det også er beskrevet i spektromorfologien. Summen af disse egenskaber er bestemmende for objektets mentale aftryk gennem lytningen.

Embodied cognition

Interaktionen mellem det lydlige objekt og vores perception i relation til musik er under intens udforskning inden for både forskningsfelterne *embodied cognition*, neuroscience og semiotik. Kroppens betydning for vores perception og kognition handler på musikkens område i høj grad om, hvordan musikoplevelse spejler de motoriske bevægelser, som er involveret i lydens frembringelse (jf. vitalitetsaffekter, se s. 71). Det gælder også selv om denne kun indirekte repræsenteres gennem lydens kontur, styrke, spektrale indhold m.v. Det er i flere sammenhænge påvist, hvordan det afspejler sig hos lytteren evt. ved synlige bevægelser (slår takt, gynger med kroppen osv.) eller gennem motoriske mikroimpulser, der ikke giver sig udslag i synlige bevægelser. Der er endvidere beskrevet

en klar sammenhæng mellem disse 'indre bevægelser' og emotionelle tilstande. Eller med forskeren Marc Lemans mere forsigtige formulering: *The paradigm of embodied music cognition provides an interesting viewpoint on musical gestures. It assumes that music is based on a tight relationship between sounds and experiences that are mediated by the body* (Leman 2012).

Gestisk-lydlige objekter

Allerede Pierre Schaeffer var inde på dette i sin dobbelte forståelse af *objets sonores* som lyde og deres mentale aftryk. I lyset af *embodied cognition* omfortolker Godøy disse *objets sonores* til *gestiske-lydlige objekter*. I den praktiske lytning forstået som den tidslige perception af musikkens momenter, dens følge af *gestiske-lydlige objekter*, mobiliseres forskellige grader af *écoute élargie* (se s. 59). Lytningen udfolder sig på en skala med den reducerede lytning som den ene yderlighed (lyden som rent abstrakt fænomen) og – som den anden lyttemæssige yderpol – den spontane, direkte identifikation af lyd og lydgivende objekt eller gestus. Det kan fx være en naturtro lydoptagelse af en bil, hvor man ligefrem kan tale om et 'fonografi', *une phonographie*.³⁰

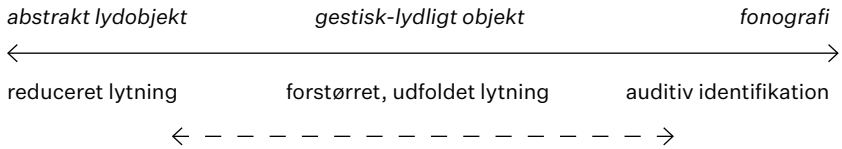
Musikalske strukturer og lyttemodi

Akusmatisk musik

Man kan således stille denne skala af perceptuelle tilgange til det lydlige objekt, forskellige *lyttemodi*, skematisk op. Med afsæt hos Schaeffer og brug af Godøys begreb opstilles skemaet i første omgang vedrørende den akusmatiske (højttalerbaserede) musik, se fig. 9:

30. Di Santo, 2012, henviser til begrebet, som er introduceret af François Bernard Mâche: *Entre l'observatoire et l'atelier, volume 1*, Paris, Kimé 1998.

AKUSMATISK MUSIK



Figur 9: Lyttemodi, akusmatisk musik

Den spontant aktiverede korrespondance mellem lydobjekt og lyttemodus er her sat over/under hinanden, fx fonografi \approx auditiv identifikation. Sammenkoblingen sker umiddelbart, men ikke dermed sagt, at der *nødvendigvis* må være denne kobling mellem lydobjekt og lyttemodus. Med en bevidst rettethed mod lydkilden kan enhver lyttemodus i princippet applikeres på forskellige lydige objekter. Aflytning med fokus på 'auditiv identifikation' af et abstrakt lydobjekt kan fortælle noget om med hvilke tekniske redskaber, det er skabt (synthesizer, computersoftware, filtrering osv.). Omvendt vil en 'reduceret lytning' til et fonografi kunne fortælle noget om dets lydige, spektrale bestanddele og øvrige akustiske egenskaber.

Akustisk musik

I forbindelse med opstillingen af en tilsvarende skematisk lytteakse vedrørende den akustiske musik (se nedenfor, fig. 10) er en væsentlig forudsætning tesen om den forskellige perceptions-mæssige tilgang til den tonalt/modalt funderede musik og den ikke-tonale, ikke-diatoniske musik, baseret på komplekse teksturer og klanglige konstruktioner (jf. s. 39). Det er denne musik, som Denis Smalley jævnfører med akusmatisk musik i og med, at det akustiske instrumentarium er: *'resynthesised' into a kind of spectromorphological hyperinstrument*. Med andre ord i høj grad den musik, som er denne fremstillings tema: den kontemporære, ikke-tonale kompositionsmusik. Godøys *gestiske-lydige objekter* er ikke relaterede til specifikke genrer eller fremførelsesmetoder, men er generelle og

i særdeleshed relevante for oplevelsen af netop denne musik. Det samme gælder for Leroux' *actions sonores*.

Et midterfelt i nedenstående skema vil udgøres af den musik, hvor meningsskabelsen i høj grad beror på 'gestisk-lydlige objekter' (Rolf Inge Godøy), modsvarende de motorisk-klanglige komplekser, som Leroux betegner *actions sonores*, og som også er udfoldet inden for spektromorfologiens oplevelsesbaserede beskrivelse med relationen *intrinsic-extrinsic; embodied cognition* er i høj grad i spil her. Som den venstre yderpol findes den nodebaserede musik, dvs. en musik, hvor noden i traditionel forstand danner grundlag for ikke-komplekse, akkordiske og melodiske strukturer (tonal, modal, til dels dodekafon musik). Som højre yderpol findes den såkaldte *musique concrète instrumentale*, hvor lyden er et direkte spejl af den instrumentale handling, der frembringer den, dvs. aktionen med et instrument (eller en anden lyd giver). Lyden er ikke i traditionel forstand 'æstetiseret', lyd og gestus er ét. Musikken er – som navnet siger – netop 'konkret'. Med komponisten Helmut Lachenmanns ord: *Du hører betingelserne, hvorunder lyd- og støjaktionen bliver udført, du hører hvilke materialer og energier, der er i spil og hvilken modstand, der er involveret.*³¹

Lerdahls og Jackendoffs ovenfor beskrevne teori: *A generative theory of tonal music* (jf. afsnittet 'Perceptionen af den tonale musik', s. 34), viser for den tonale musiks vedkommende et match mellem

31. Helmut Lachenmann kunne med rette være omtalt mere udførligt som en pioner, når det kommer til komposition på grundlag af musikalske gestus med sin såkaldte *musique concrète instrumentale*. Lyden som umiddelbart udtryk for den instrumentale handling, der frembringer den, er i en vis forstand en tilspidsning af Philippe Leroux' bestræbelser, men fra et ganske andet udgangspunkt. Og et andet sigte. Lachenmanns musik har klare moralske/politiske undertoner (ikke for ingenting er han elev af Luigi Nono, som var et fremtrædende medlem af det italienske kommunistparti) og har samtidig elementer af på en gang demontering eller dekonstruktion og forlængelse af 'den store (tyske) tradition'. Til sit projekt har han i øvrigt udviklet et notationssystem, der er velegnet til at transskribere hans musiks instrumentale aktion. Han er en væsentlig inspirator for en række yngre kolleger, herunder den svenske komponist Malin Bång.

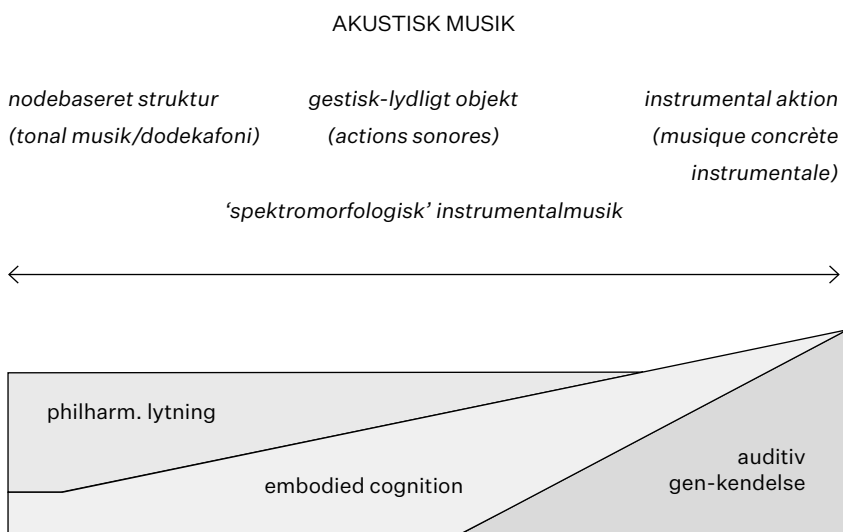
Leroux' værk *Voi(rex)*, hvor forskellige gestus udfoldes i en lydlig og visuel 'setting' (kombineret instrumental og vokal udfoldelse og lidt aktion fra sangerens side) med elektrofoni og rumvirkninger (Leroux: Voi(rex)).

Komponisten Malin Bångs værk for cellist og slagtøjsspiller, som også anvender div. hverdagsobjekter, in casu bl.a. værktøj, bevæger sig overvejende inden for kategorien instrumental aktion og fremkalder en stærk kropslig gen-kendelse (Bång: Arching).

Igen er det muligt gennem en viljesakt, en bevidst styring af lytningens rettedhed, at applikere forskellige lyttemodi på musikalske udtryk, hvor den ikke spontant aktiveres. Dekobling af relevant lyttemodus og musikalsk udtryk kan også forekomme ved manglende erfaring med forskellige lyttemodi eller musikalske udtryksformer. Det vil disintegre den umiddelbare meningsoplevelse. Fx vil applikation af ren *philharmonisk lytning* på ovennævnte værk af Malin Bång tendere mod at opløse musikoplevelsen i en måske interessant og humoristisk følge af aktioner med objekter, herunder musikinstrumenter, men en i musikalsk forstand tilsyneladende meningsløs række af støjlyde. Omvendt vil tilkoblingen af udelukkende lyttemodus: *auditiv gen-kendelse* i opførelsen af Brahms-sonaten aktivere oplevelsen af cellistens sidebevægelse med buearmen og pianistens slag på tangenterne som ikke-musikalske aktioner, hvor fornemmelsen af friktion og berøringer sætter sig i kroppen. Det hører dog med til billedet, at *embodied cognition* som lyttemodus samtidig er ubevidst i funktion og giver supplerende dybde til den *philharmoniske lytning*, for buens sidebevægelse spejler frasering og dynamik (musikalsk/kropslig spænding), klaverets bløde akkordiske efterslag i begyndelsen spejler en kropslig pulsfornemmelse osv.

Det er sjældent sådan, at disse lyttemodi optræder i ren form, jf. bl.a. Smalleys bemærkninger om at grænsen for hvorvidt oplevelsen af *intervallic pitch* (nodebaserede strukturer) og *relative pitch* (gestisk-lydlige objekter) bliver dominerende, bl.a. er afhængig af

lytterens perceptuelle/kognitive færdigheder, fx ørets skelneevne og lytterens musikalske erfaringshorisont. Aksen udgør således et kontinuum med gradvise overgange fra den ene modus som den fremherskende til den næste. Men der er som ovenfor vist også tale om overlap. Og her indtager *embodied cognition* en særstilling, idet den spontant er aktiv over hele feltet. *Auditiv gen-kendelse* er den ultimative situation af forstørret, udfoldet lytning eller *embodied cognition*. En relation og interaktion mellem lyttemodi kunne således anskueliggøres på denne måde (fig. 11):



Figur 11: Sammenfatning: lyttemodi, akustisk musik

Værkanalyse 4: FlashNight for basfløjte med elektronik og ensemble (2016)

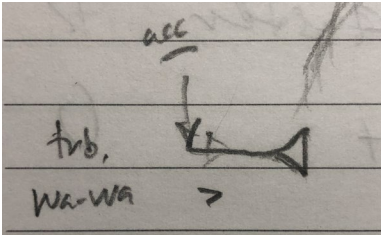
Til *FlashNight* eksisterer 10 A5-sider med noter. En del er skrevet inden nodepapiret overhovedet blev fundet frem, en del er skrevet sideløbende med udarbejdelse af skitser til forskellige dele af kompositionen. Opgaven var defineret: en komposition i form af en solokonzert for basfløjte med elektronik til fløjtenisten Héléne Navasse, som har specialiseret sig på dette felt, en fremragende musiker, jeg ved flere lejligheder har haft et tæt samarbejde med. Med en co-bestilling mellem Athelas Sinfonietta Copenhagen og Ensemble Caput (Island) på et værk for basfløjte og ensemble blev et længe næret ønske om sammen med solisten at udforske dette fascinerende instrument en realitet.

Idé og koncept

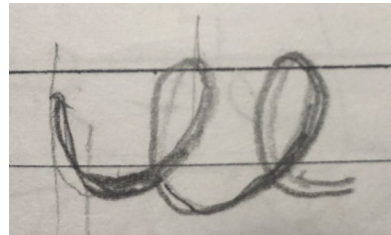
Programnoten til værket opsummerer i al sin enkelthed værkets idé og koncept og forklarer dets titel (igen et værk om lyset og mørket): *Dark instruments such as the Cor Anglais, the Bass Clarinet and in particular the Bass Flute have a dark 'nocturnal' sound quality by nature, so to speak. But the more sombre, the more the (relatively) very high register throws a specific, piercing-bleak light into the music. After the first minutes of sustained and quite soon very active music, where outbursts of the soloist only momentarily flash up the musical course, the Bass Flute takes over as the center of the music, from which the sonorous events unfold.*

Udvikling af gestus og scenarier

Blandt de første nedkradsede ideer er disse to figurer, a og b. I den nærmere beskrivelse af 'åbningsmusikken' et par sider senere beskrives nøje deres klanglige udmøntning med kommentaren: *Dette er grundgestus.*



grundgestus a



grundgestus b

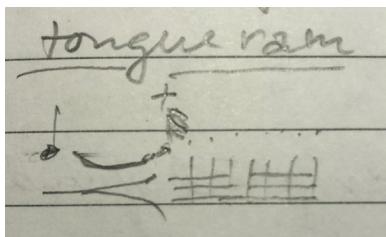
Gestus a (som evt. udløses af en accent) er en lyd der vokser ud af ingenting i en roligt voksende energikurve (crescendo), som udløses i en pludselig kulmination som et kast. Gestus b er en cirkelnde bevægelse, som tegner man cirkler på et bånd, der bevæger sig (båndet er musikens tid). Ovenstående er et eksempel på de første noter til værket. Blader man videre gennem noterne fremstår en progression med flere processer:

- 1) beskrivelse i ord af klanglige forestillinger og musikalske situationer eller 'scenarier' (evt. beskrevet med referencer til anden musik)
- 2) noter vedr. udvikling og kvalificering af særlige spilletekniske muligheder sammen med solisten samt brugen af elektronikken
- 3) en opsamling med 5 'elementer' (min betegnelse i noterne), som kompositionen skulle rumme – ikke ordnet, bortset fra et af elementerne med betegnelsen 'åbningsmusikken'.

Herefter følger en detaljeret udmøntning af elementerne i kompositionen, deres mulige ekspansion og eventuelle udspaltning i flere elementer (simultane eller successive) samt deres sammenkædning.

Særligt åbningsmusikken er detaljeret beskrevet, dvs. hvordan de beskrevne grundgestus frembringes (flere versioner) og til gestus a føjes en alternativ version bestående i, at strygerne slynger buen mod strengen, hvilket netop kaldes *jeter* [at kaste].

Montage



Noterne til 'åbningsmusikken' er illustrative for det grammatologiske arbejde og min brug af skitser i arbejdsfasen før transskriptionen i partitur. Over et par sider beskriver jeg, hvordan de to grundgestus skal udfoldes i et længere forløb. Eksempelvis sker

solistens entre på scenen med en særlig version af gestus a, hvor den afsluttende energiudladning afbrydes ved, at blæsehullet lukkes med et stød af tungen, *tongueram*. Dette kaster et ekko af sig i elektronikken i form af granulering, dvs. opspaltning af lyden i 'korn' [grains] (se ill.). Denne repetitive gestus 'breder sig i ensemblet' og danner afsæt for percussive tonekæder, som efterhånden bliver dominerende i lydbilledet.

Det grammatologiske arbejde, som handler om den konkrete udfoldelse og sammenkædning af de under pkt. 3) oplyste elementer, er baseret på analyser af deres mulige lydligge-associative ekspansion og veje til at skabe relationer mellem dem, eller mere præcist at skabe en perceptuel logik for deres sammenkædning. Det sker ved indre lytning: Jeg er lytter til musikken, som er skitseret, og afprøver med øret mulighederne for at montere dens elementer i meningsfulde forløb. Lytningen er en kombination af *écoute élargie*, hvor lydenes associative og potentielle betydning indgår, og *écoute réduite*, som fokuserer på lydenes interne komponenter og karakter med henblik på at pointere interne

relationer mellem lydene, hvorpå associationskæder kan etableres³² (jf. ovenfor granulering ≈ repetitive figurer). Rejsen gennem musik- kens lydlige scenarier besluttet. Gennem denne proces er antallet af elementer vokset til seks. Noget, der tidligere var to elementer, er smeltet sammen til ét, og et andet er spaltet ud i tre. Deres ræk- kefølge er i notaterne tydeligt angivet med pile. Den sidste pil peger frem mod et afsnit, der hedder slutning, men kun består af spørgs- målstejn, slutningen er stadig åben.

Gestik og tekstur

To grundgestus er afsæt for hele værket. Overordnet kan man sige, at de bringer musikken i to retninger med fokus på henholdsvis gestisk-lydlige objekter og teksturbaserede passager, eller de to i kombination.

- 1) Efter basfløjtenes entre på scenen er den bærer af en række gestus, som udspringer af meget markante handlinger med in- strumentet, fx key-clicks (en perkussiv effekt, hvor klapperne slås ned med fingrene) eller kraftige luftlyde uden tone (som et hvæs), altså instrumentale aktioner, der ikke forbindes med traditionel brug af instrumentet (*philharmonic sounds*). Disse lydeffekter forplanter sig/efterlignes i ensemblet. Behandlingen af ensemblet som en superbasfløjte understøttes af forstærk- ningen af fløjten gennem transducere, som er anbragt på instrumenter (klaver, slagtøj) med henblik på, at lydprojektionen sker gennem instrumentale klangkroppe og ikke fra højttalere. Den elektroniske lyd (baseret på fløjtenes lyd) formidles også gennem transducerne.

32. Her er beskrevet en konkret udfoldelse af 'indre lytning' i relation til arbejdet med dette værk. Begrebet *indre lytning* som det anvendes i denne fremstilling må ikke forveksles med det, man ofte betegner som 'det indre gehør', altså evnen til at høre et givet interval, en rytme eller et nodebillede for sig med sit *indre øre*. Begrebet *indre lytning* rummer en forestilling om (endnu) ikke-eksisterende komplekse lydland- skaber og deres opbygning/bestanddele. I det følgende bruges begrebet i denne væsentligt mere omfattende betydning. For en definition og udvikling af begrebet, se nedenfor s. 111.

2) Som en anden pol er de teksturbaserede passager, som er baseret på ophobning af klang og lyd af betydelig kompleksitet, fx i blandingen af tonehøjde og støjrægede elementer. Eller elementerne er kombineret, bl.a. i passagen der i noterne kaldes "koral", men hvor hver akkordsøjle (inharmoniske spektrer) er udstrakt og ikklædt komplekse gestus i en instrumentation for hele ensemblet.

Disse elementer, gestisk-lydlige objekter med indslag af og/eller baseret på instrumental aktion, inviterer til en lyttemodus, som fokuserer på og/eller fluktuerer mellem *embodied cognition* og *auditiv gen-kendelse*; det sidste, der hvor man umiddelbart måtte identificere solistens handlinger med instrumentet.

Melodik

Under det videre arbejde med transskriptionen i partituret fandt jeg slutningen. Godt og vel midtvejs i stykket dukker melodikken op, først som en rolig, dyb og fjern linje bag en bevægelig tekstur i forgrunden. Men melodikken svinger sig gradvis til vejrs og spalter sig i tre linjer, mens forgrundsteksturen langsomt forvitrer. Musikken skifter perspektiv. Den fremstår som en nodebaseret struktur og inviterer til philharmonisk lytning. Melodien når solistens toptone, som bliver hængende i luften ved hjælp af elektronikken. En faldende linje i solisten, sløret af elektronisk ekko, bliver overtaget af en dyb rumlen: Udklangen inkarnerer det lyse over for det mørke.

Lydoptagelse:

Dacapo 8.226538

<https://open.spotify.com/track/OMSQGs5yJUqzgY12PnBeQ?si=bd7d9d18b4df46db>

Partitur:

<https://www.wisemusicclassical.com/work/56464/FlashNight--Niels-Rosing-Schow/>

IV. Teorierne og det kunstneriske arbejde: kompositionen af et nyt værk

Opsummering før den videre rejse

I den historiske gennemgang har jeg opstillet et før og et efter 'sammenbruddet' i årtierne efter 2. verdenskrig. Ovenstående undersøgelser afslører, at helt så enkelt er det naturligvis ikke. Billedet er langt mere sammensat og nuanceret. Ikke desto mindre har vi som komponister i mange årtier siden levet med postulatet om 'den ny musiks' uforståelighed (i forskellig grad), og mange koncertarrangører ser stadig et dyk i billetsalget, når den nye musik er på programmet.

Dette blev – om ikke forklaret, så understøttet – af teorien GTTM (*A generative theory of tonal music*), som hviler på det, man kunne kalde det klassiske paradigme vedrørende musikalsk kognition. Perceptionen er i fokus forstået på den måde, at dannelsen af musikkens mentale repræsentation sker i relation til erindring, tillærte mønstre og kapaciteten til at forudsige det næste moment. GTTM kortlægger dette i detaljer i form af en *listening grammar*. I dette lys kan bruddet, når det kom til efterkrigstidens musikalske udtryksformer, ses som en mismatch mellem *listening* og *compositional grammar*.

Ovenstående fremstilling har dernæst undersøgt en række nyere æstetiske strømninger og de underliggende grammatologier. I fraværet af en *listening grammar* for ikke-tonale udtryksformer er der i tilknytning hertil udviklet en beskrivelse af

forskellige lyttestrategier i form af beskrivelsen af tre relevante, oftest overlappende lyttemodi, der kan ses som lyttepositioner for den optimale afkodning af denne musiks emergente betydningsuniverser. Overvejelserne om lytterens/modtagerens kapacitet til at afkode denne ny musiks klingende tegnverden kan man evt. også se som et forsøg på at beskrive *the implied listener* i forhold til de forskellige musikalske udtryksformer. Det er også lyttepositioner, som aktiveres i forhold til komponistens indre lytning.³³ Sammenfatningen i disse interagerende lyttemodi ligger i forlængelse af synspunkterne i relation til *embodied music cognition*, som både anerkender det klassiske perceptionsparadigme, men samtidig åbner feltet: *The embodied viewpoint holds that this process is strongly influenced by knowledge and skills (i.e., the classical music cognition viewpoint), as well as by the nature of bodily mediators (such as the auditory system, biomechanics of bodily effectors) and states of being (arousal levels, and other bodily states such as fatigue, fitness, and so on)* (Leman/Nijs/Maes/Van Dyck, 2017).

Udblik: Embodiment og det ‘at bevæge’

Man kan måske med rette spørge om, hvorvidt dette ikke blot er forskningens svar på det, som musiklyttere til alle tider har fornemmet, det, som musikere og komponister altid har taget for givet, og som filosoffer siden antikken har beskrevet,³⁴ nemlig: at musikken kan skabe en ‘state of mind’, at musikken kan ‘bevæge os’ – emotionelt eller ligefrem fremprovokere spontan

33. Begrebet ‘the implied reader’ går tilbage til Booth, 1963. Se i øvrigt afsnittet Indre lytning, s. 111.

34. Både Platon og Aristoteles behandler udførligt musikkens sociale funktion i forhold til ungdommens moralske dannelse, Nietzsche taler om musikken kan være ‘kongruent’ med sjælelige tilstande (Pashman, 2014). Eller Augustin, som ser musikken som en repræsentation af, et sindbillede på den guddommelige erkendelse.

fysisk bevægelse. Er det ikke tilstrækkeligt at lade komponistens intuitive viden om disse forhold være ledetråden i sit arbejde? Nu er den vesteuropæiske musikhistorie vedrørende *den noterede musik* en lang fortælling om bevidstgørelse alene i kraft af notationens udvikling som tegnsystem. Bevidstheden om den kompositoriske handling har for længst overhalet den intuitive umiddelbarhed, ja, faktisk siden 1300-tallets Ars Nova, jf. ovenstående musikhistoriske nedslag (se s. 30). Der synes måske ligefrem at være en omvendt proportionalitet mellem det grammatologiske arbejdes udvikling og intuitiv umiddelbarhed. Hvor er den intuitive spontanitet blevet af?

En musik, der ønsker at tale om det at være menneske i vores tid – en musik, som vil bevæge mennesker, der bor i en nutidig lydverden – som søger at udfordre grænserne for de musikalske forestillingernes begrænsning uden at hengive sig alene til eksperimentets æstetik eller til koncept-værkets intellektualisme, kan ikke udelukkende støtte sig til komponistens intuition. I lyset af nye erkendelser om perception af musik og kroppens rolle for kognition stilles nye krav til den kompositoriske grammatologi for så præcist som muligt at kunne fastnagle den kunstneriske intention.

Men intuitionen, forstået som tilgangen til et voksende reservoir af annoteret menneskelig / kunstnerisk / musikalsk erfaring – herunder den rolle *embodiment* spiller i relation til musikalsk kognition – er stadig en uundværlig kilde for kompositionsarbejdet, en guideline for kunstneriske beslutninger.³⁵ Som sådan lever den stadig på mange niveauer i den kunstneriske proces.

35. Intuitionen som tilgang til en vidensresurse uddybes senere, se s. 159

Den videre rejse

Den underliggende synsvinkel i fremstillingen har hele vejen været og vil fortsat være komponistens. De inddragne kilder har overvejende været komponisters eller komponistforskeres arbejder, dog med en mere videnskabelig repræsentation vedrørende det berørte forskningsfelt *embodied cognition*. Jeg rykker nu fokus yderligere i komponistens retning for at fokusere på kompositoriske implikationer af en indsigt i den musikalske perceptions natur i relation til min egen kompositionspraksis. Det fordrer, at konklusionerne vedrørende lyttemodi sættes under mikroskopet og relateres til udviklingen af en perceptuelt funderet kompositorisk grammatologi.

I min videre rejse mod formuleringen af denne grammatologi vil jeg dog indledningsvis gå et spadestik dybere i undersøgelsen af dels 1) relationen komponist – værk – lytter, og 2) den kompositoriske grammatologi, som den ofte udmøntes i traditionel kompositionsundervisning. På denne baggrund vil jeg dernæst tegne konturerne af en alternativ grammatologi og de hertil knyttede arbejdsprocesser for endelig at se relationen komponist – værk – lytter i et nyt lys.

Tilbage til start: lytter/værk – men nu også komponist/værk (Nattiez/Molino)

Som optakt til en nærmere undersøgelse af lytningens grammatologi over for kompositorisk grammatologi kan vi erindre det indledende citat. Her tales om interaktionen lytter – værk. Men der er også den anden side, der handler om interaktionen komponist (skaber) – værk. Vi vil nu arbejde med en inddeling, der omfatter tre niveauer, som kalder på hver sin analytiske approach for på semiotikkens grund endelig at kunne kaste lys over musikværkets totalitet:

- *lytterens* oplevelse i kraft af
- *værkets* fysiske manifestationer (partitur og lyd), som er resultatet af

– komponistens arbejde.³⁶

Eller jf. Nattiez/Molino:

æstetisk niveau (modtager)

neutralt niveau (værket: det lydlige/nedskrevne resultat)

----- *brud*

poietisk niveau (den skabende handling)

Det er en pointe hos Nattiez/Molino, at der ikke er en 1:1 formidling mellem komponistens intention og værket som partitur og/eller realisering, hvorfor denne model i sin 'klassiske' udformning opererer med en brudflade mellem det poietiske niveau og det neutrale niveau.³⁷

Med denne model som afsæt vil jeg nu undersøge og reflektere over og kvalificere det æstetiske og det poietiske niveau med henblik på at udvikle et teoretisk grundlag for en alternativ kompositionspraksis. Og jeg vil beskrive kompositionsstrategier, som giver mulighed for – på et perceptuelt informeret grundlag – at relatere niveauerne til hinanden. Dette udmøntes i et alternativt blik på det musikalske værk, der giver mulighed for at se værket som '*transitional space*' mellem poietik og æstetik.

Det æstetiske niveau: Lytteprocessen under lup

Det æstetiske niveau rummer flere processer, som udforskningen af musikalsk perception i et interdisciplinært felt omfattende neuroscience, semiotik, kognitionsforskning og musikpsykologi m.v. stadig

36. Nattiez/Molino, 1975

37. Svarende til skellet mellem 'det at tale' og 'det talte', i litteraturen mellem tekstens verden og forfatterens intentionalitet.

udvikler. Den foreslåede model for forskellige lyttemodi og deres interaktion må således være under stadig uddybning og udvikling. Ved den før beskrevne form for musiklytning er der en rettedhed mod et objekt, værket eller dets delmomenter; det er en fokuseret lytteproces. Overordnet kan man sige, at der ved lytning til et musikværk i real-time sker en afkodning af et ikke-sprogligt signal, der er en følge af lydlige tegn, tegn her perciperet som midlet, der repræsenterer et musikalsk indhold for lytteren. Man kan se det som en manifestation af tegn i henhold til Charles Peirces semiotiks helt generelle definition: *et tegn, en repræsentamen, er noget, som står i stedet for noget andet for en eller anden* (efter Klinkenberg, 1996). Den vellykkede og/eller tilbundsgående afkodning af disse tegn, som flyder i tidens strøm, gennem applikation af en eller flere relevante lyttemodi, er således en første betingelse for en meningsfuld oplevelse. Den umiddelbare oplevelse af meningsfylde sker under lytningen i form af afkodningen qua den aktiverede lyttemodus, og der er mulighed for efterfølgende at samle og kondensere oplevelsen, evt. gøre den til genstand for yderligere refleksion (fortolkning) m.v.

Denne afkodning er den såkaldte *receptive, kognitive semiose*. Denne proces sker på grundlag af kognitive skemaer. Lytteoplevelsen er således den *receptive, kognitive semioses* ubevidste gen-fremkaldelse af kognitive skemaer. Et kognitivt skema kan generelt beskrives som *et kompleks af handlinger eller antagelser, som barnet, dernæst den voksne, erhverver og udvikler i interaktionen med deres omverden*, jf. Piaget (1975) efter Francès (1958). Disse kognitive skemaer er således i væsentlig grad kulturelt betingede, men ikke udelukkende.³⁸ Deres tilvirkning i interaktion med individets omverden tilsiger, at der i disse er indlejret både fællesmenneskelige og kollektive

38. Jf. også føromtalte vitalitetsaffekter, se s. 71. Vitalitetsaffekter: Internaliseringen af gestus som psykologiske størrelser eller affekter.

elementer, som deles af større grupper inden for en given kulturkreds, samt individuelle elementer, der er afhængige af den enkeltes personlige opvækst, liv og vaner, herunder tilvænning til musiklytning af forskellig art. Forskellige kategorier af kognitive skemaer aktiveres af forskellige lyttemodi.

Lytte kvalitet: et dybdeperspektiv

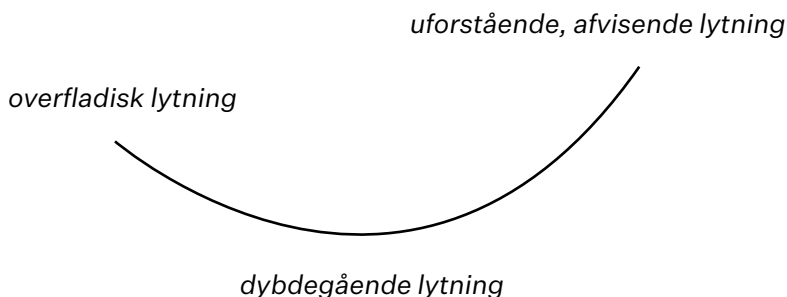
I og med den *receptive, kognitive semiose*, udfoldet gennem forskellige lyttemodi, i ganske høj grad er kulturbåren på både kollektivt og individuelt niveau, vil der være tale om en skalering af den *receptive, kognitive semiose*, betinget ikke kun af lytterens beredskab af og adkomst til relevante kognitive skemaer, men også musikkens 'lag' og kompleksitet. Relationen til den givne musik kan hermed spænde fra en overfladisk lytteoplevelse over en mere dybdegående lytning eller en helt uforstående, afvisende lytning.³⁹ Man kan således sige, at der også er et dybdeperspektiv i de forskellige lyttemodi. Ved den *overfladiske lytning* korresponderer den hos lytteren antciperede *receptive semiose* umiddelbart de i musikken tilstedeværende enkleste 'skemaer', fx en regelmæssig puls, tydelige gentagelser m.v. Som en anden yderlighed afspejler den *uforstående, afvisende lytning* en situation, hvor den antciperende *receptive semiose* ikke er mulig på grund af et *overload* af input, en sådan kompleksitet i strømmen af information, at det ikke for lytteren lader sig kondensere i kognitive skemaer. Eller der kan være tale om applikation af en ikke-adækvat lyttemodus på musikken. Fx er den philharmoniske lytning sporet ind på nodebaserede strukturer, men møder den komplekse, teksturbaserede, spektrale klangophobninger vil musikken fremstå som et utilnærmeligt, overmættet akustisk signal.

Imellem disse to yderligheder findes en *dybdegående lytning*, hvor

39. Dette forhold kan også gives mere værdiladede betegnelser: banal/kompleks/uforstående lytning, se Lévy, 2013 s. 126 ff (efter Moles (1958 og 1964))

– kort fortalt – lytteren gennem adækvat lyttemodus og receptiv semiose via en sammenfatning eller kompression af den musikalske informationsstrøm evner at danne mønstre eller 'formler', der afspejler kognitive skemaer: Musikken fremstår 'forståelig', dens lydligte tegn lader sig afkode. Den giver mening.⁴⁰

Lytningens kvalitative dybde kan anskueliggøres med nedenstående figur (fig. 12):



Figur 12: Lyttekvaliteter

Inden vi kigger på komponistens i mange henseender modsat rettede proces, er det værd at erindre, at der som grundpræmis for den værkrettede musiklytning mere eller mindre bevidst findes en bestræbelse på at nå en forståelse/fortolkning af komponistens handlinger/intentioner, altså: Hvad tror jeg som lytter, komponisten har gjort og ment. Dette er som oftest en afgørende motivation for aktivering af lytningens rettedhed mod værket. Om det oplevede resultat så er 'rigtigt' eller 'forkert', er ikke pointen. Pointen er selve den stærke ansporing til at søge oplevelsen af mening, tiltroen til at den findes. Det sker så gennem den *receptive, kognitive semioses*

40. Som billede på denne kompression af den musikalske informationsstrøm kan man tage en matematisk model, der handler om det kortest mulige udsagn, der kan udfolde en streng af information (Kologorov-Chaitins kompleksitet). Se fx Fabien Lévy, 2013, s. 127 ff.

gen-fremkaldelse af (lytterens egne) kognitive skemaer i en kvalitativ proces, der – som vist – er tæt relateret til aktiveringen af den/de adækvate lyttemodus/-modi.

Det poëtiske niveau: det skabende perspektiv

De musikhistoriske nedslag i kap. II har bl.a. vist, at værkets fremtoning som lyd ikke nødvendigvis har været komponistens eneste eller primære fokus. Allerede Guillaume Machaut så den nye mensuralnotations muligheder for at skabe overgribende værkstrukturer, som gør det enkelte værk unikt, men faktisk unddrager sig det umiddelbart hørbare. De kompositoriske procedurer var rettet mod notationssystemets tegnverden og ikke musikken som lyd. Det samme kan siges at være gældende i forbindelse med langt senere tiders udfoldelse af 'eksperimentets æstetik', hvor komponistens mål ikke nødvendigvis var musikken 'forståelighed', men – i flugt med strukturalismens verdenssyn – at skabe kunstværker, hvis begrundelse var at udtrykke 'det sande' gennem skabelsen af strukturelt set logiske og kohærente systemer. Gennem nye matematiske, geometriske, visuelle eller andre teknikker skabtes strukturer hinsides den eksisterende musikalske forestillingsbegrænsninger med ønsket om at sprænge fortidens æstetiske rammer. De kompositoriske procedurer adresserede nye metoder, der bl.a. organiserede de enkelte musikalske parametre individuelt, men procedurerne rettede sig principielt stadig mod notationssystemets tegnverden og ikke musikken som lyd.

I 1970'erne mødte denne holdning – inkarneret i en post-seriel skrivemåde – stigende kritik. Spektralkomponisten Gérard Grisey formulerede bl.a. kritikken med en velkendt talemåde, som han gjorde til sin: Man forvekslede landkortet med landskabet. Den strukturelt baserede tænkning med noden som mindste-enhed blev hermed afløst af interesse for selve lyden, og hermed for akustik, psykoakustik og gestik med mere. Og computerteknologien åbnede for ny udforskning af lyden som fænomen, og udfoldelsen

af oplevelsesdimensionen af værket frem for dets 'sandhedsværdi' fik fornyet fokus. Feltet blev åbnet for, at kognitionsforskningen og beslægtede områder kunne bidrage med en stadig dybere forståelse af musik som oplevelse. Ikke mindst siden *embodiment* er blevet knæsat som et nødvendigt koncept for at få greb om tilegnelsen af musikalsk betydning (jf. Leman og Maes, 2014), har dette taget fart. For komponisten fordrer det at tage afsæt i perceptionen af lyd, i værkets faktiske lydlige, perceptible kvaliteter, udviklingen af nye grammatologier og grafemologier som beskrevet i kap. III. Med inddragelse af de foreslåede lyttemodi og modellen vedrørende kognitiv semiose og i lyset af *embodied* musikalsk kognition vil jeg bringe disse bestræbelser videre og undersøge mulige konsekvenser for perceptuelt informeret komposition, eksemplificeret gennem min egen praksis. På det teoretiske niveau foreslås en alternativ model for forståelsen af det musikalske værk, der ophæver grænserne mellem Nattiez/Molinos tre niveauer, det æstetiske, det neutrale og det poetiske, mellem modtageren, værket og skaberen.

Prospektiv semiose

Hvordan adressere kendskabet til og bevidstheden om lytteprocessens mekanismer med henblik på at udmønte det i konkrete kompositoriske strategier og handlinger? En analyse af et (nedskrevet) værk vil typisk være en rejse med afsæt i oplevelsen af og tilegnelsen af betydningslag i værket på grundlag af dets klingende realisering. Dette leder til partiturstudier til analyse af de kompositoriske procedurer (via grafemologien til grammatologien) og videre til mulige referencer til underliggende teoridannelser, værkets idégrundlag (koncepter), eventuel viden om komponistens verdenssyn og eventuelt værkets *raison d'être*. Analytikeren håber hermed at finde eller i hvert fald kunne postulere en relation mellem dette og en oplevelse af emergent betydning med sin egen perception som afsæt.

Komponistens proces går så at sige den modsatte vej, og med den introducerede terminologi kan man kalde denne proces fra

musikalsk idé til værkets realisering i form af nedskrivning (eller lydfæstelse) og fremførelse for *prospektiv semiose*, altså i en vis forstand det omvendte af *receptiv semiose*. Den perceptuelt informerede komponist må således være bevidst om, hvordan den *receptive semiose* foregår. Men lige som det er tilfældet for lytteren, er komponisten underlagt sin individuelle erfaringshorisont, sin skoling som musiker og komponist såvel som sociokulturelle normer beroende på opvækst, gruppeidentitet m.v. omfattende eget beredskab af kognitive skemaer. Med andre ord: komponistens *embodiment* af sin praksis i videste forstand. Med dette afsæt sker den konkrete tilvirkning af det musikalske stof gennem komponistens grammatologiske og grafemologiske arbejde.

Grammatologi I

Kompositoriske strategier handler traditionelt set i høj grad om arbejdet med det musikalske materiale og beslutninger om de kompositoriske processer, det skal underkastes ved anvendelse af forskellige kompositionsteknikker. Beslutninger om valg af musikalsk materiale sker med et idé-mæssigt afsæt, og ud fra et værkkoncept, evt. et formskema, træffes beslutninger om de kompositoriske handlinger. Kompositionsarbejdet vil oftest i større eller mindre grad rumme en dialog mellem materiale og kompositoriske handlinger. Men forenklet sagt er det ene af disse aspekter statisk, det andet dynamisk: 1) beslutninger om det musikalske 'grundstof' i det kommende værk sker uden at medtænke værkets tidsdimension og 2) stoffets levendegørelse af værkets tidsforløb, dets transformation til begivenheder og musikalske momenter sker gennem kompositoriske handlinger ud fra valgte kompositionstekniske metoder og greb.

Som processen udfolder sig, indebærer dette sidste gerne, at komponisten bliver sin egen første lytter. I forbindelse med akustisk musik er lytningens objekt nodebilledets realisering for det indre øre eller i dag oftere computerens lyd gengivelse heraf (ved elektrofonisk gennem lytning til fragmenter af den formede lyd). Komponistens

har hermed en dialog mellem sin intention, nedfældet i partitur/skitse, og den klanglige realisering. Det har ofte karakter af en *trial and error* proces, der som mål har at præcisere notationen i relation til dens klanglige realisering, så intentionen formidles klarest muligt. Lytningen er et værktøj i komponistens grammatologiske værktøjskasse.

I forlængelse af traditionel analytisk værkforståelse ses det ofte som en kvalitet, at strukturelle egenskaber ved det musikalske materiale er bestemmende for eller ligefrem spejles i værkets overgribende strukturer, fx dets formproportioner, eller at der på anden vis er gennemgående strukturelle, værkkonstituerende træk. Der er her tale om manifestationen af det gode gamle aristoteliske princip: at skabe enhed i mangfoldigheden, forstået som at gøre en indre sammenhæng synlig, at bygge en overgribende konstruktion fra én eller få grundlæggende gestalter. Eller det er med andre ord et udtryk for, at den enhedsskabende meningsfuldhed er en egenskab ved kunstværket selv.

Dogmet om den strukturelle konsistens som kvalitetsstempel synes at have overlevet diverse avantgardistiske opgør både tidligt og sent i det 20. århundrede, opgør, der på forskellig vis har ønsket at undsige enhedstanken til fordel for det fragmentariske eller tilfældige som den meningstømte moderne tilværelses eneste gyldige udtryksform.⁴¹ Men den strukturelle formtænkning synes stadig at være levende og virksom i megen nutidig kompositionstænkning – og ikke mindst kompositionsundervisning. I særdeleshed har den af strukturalismen nærede serialisme med afsæt i dodekafonien, ikke mindst hos Schönberg-eleven Anton Webern,

41. Det belyses fremragende i bogen *Modernismens ansigter* (Sørensen, 2019)

hyldet den strukturelle enhed som eneste gyldige udtryk for værket sandhedsværdi.⁴²

Den strukturelle enhedstanke i ny musik er på mange måder født ud af arbejdet med ikke-tonale, nodebaserede strukturer som det netop er tilfældet inden for dodekafoni og senere serialisme, men kan naturligvis også applikeres på andet materiale. I princippet kan således også kompositionsarbejde med gestisk-lydlige objekter og instrumental aktion underlægges dogmet om strukturel konsistens, som her er udtryk for, at de kompositoriske procedurer er analytisk beskrivelige, logiske og konsistente. Her vil de implicerede kompositoriske procedurer også ofte være lånt fra ikke-musikalske domæner som det fx er tilfældet med matematiske eller grafiske operationer.

Som hovedregel gælder imidlertid, at den *receptive, kognitive semiose* ikke 1:1 modsvarer den *prospektive, kognitive semiose* – relevant aktivering af kognitive skemaer er ikke sikret gennem strukturelt set logisk konsistente kompositoriske handlinger, ej heller at oplevelsen af mening modsvarer den fra komponistens side indlejrede strukturelle logik.⁴³ Et eksempel på dette er retrograd bevægelse. Det er en enkel kompositorisk handling: En tonerække spilles bagfra. Men

42. Det vil føre for vidt at udfolde dette yderligere. Her skal blot nævnes, at der kan trækkes en linje fra Anton Webers værker, der ses som musikalske krystaller, hvor alle vinkler er ensdannede og udtryk for strukturelle egenskaber ved den til grund liggende tolvtonerække, og frem til Karlheinz Stockhausens 'formel-teknik', som tidligst udfoldes i værket *Mantra* (1970). Formel-teknikken kan ses som en videreudvikling af serialismen, hvor flere aspekter af kompositionen end de kendte parametre er underkastet et fælles princip. Også inden for spektralmusikken er der talrige eksempler på strukturel enhed på flere niveauer af værket, fx afspejling af det tilgrundliggende spektrums proportioner på den globale formstruktur, fx Gérard Grisey: *Périodes* (1974) og *Partiels* (1975-76).

43. For en detaljeret redegørelse for dette, se Fabien Lévy (2013), s. 121-146.

den lader sig ikke umiddelbart afkode som sådan af lytteren.⁴⁴ Et andet ofte anvendt instrument fra den grammatologiske værktøjskasse er applikationen af en given intervalrække på andre parametre end tonehøjde, fx dynamik og varighed. Igen et forholdsvis enkelt, logisk og strukturelt set enhedsskabende greb, men som skaber et lyttemæssigt komplekst resultat. Med en ophobning af sådanne i logisk henseende enkle greb kan kompleksiteten af den lydlige information snart nå en mætningsgrad, hvor den unddrager sig afkodning og blot signalerer ligegyldig kompleksitet frem for musikalsk mening.⁴⁵ Omvendt kan musikalske strukturer, hvor den *receptive, kognitive semiose* på meningsfuld måde aktiverer kognitive skemaer, der relaterer til hinanden, være vanskelige at anskue ud fra en kompositorisk grammatologiske logiske operationer. Fx kan en given spektral fluktuation i en klangophobning enkelt og ukompliceret afkodes i lytteprocessen, mens det kan kræve komplekse computerberegninger at udmønte det kompositorisk.

Strukturel konsistens er således i sig selv ingen garant for den musikalske strukturs potentiale til at generere oplevelse af mening. Som beskrevet ovenfor indebærer den meningsproducerende lytteoplevelse en ubevidst afkodning af en tidlig informationsstrøm, der via applikation af lyttemodus og *receptiv, kognitiv semiose* afkoder lydsignalet gennem kondensering til kognitive skemaer. Det er en proces af en ganske anden natur, end en fortrinsvis logisk styret kompositorisk grammatologi, der producerer strukturel konsistens.

44. Det tidligst kendte eksempel fra den europæiske musikhistorie er den tidligere omtalte motet af Guillaume de Machaut: *Ma fin est mon commencement, et mon commencement ma fin*. Ud over at være et filosofisk/religiøst statement fortæller titlen det, der rent faktisk sker i musikken (rent teknisk en krebs-kanon over et palindrom), men som ikke er hørbart 'på overfladen'.

45. Det er dog påvist, at i specifikke enkle situationer kan en forsøgsgruppe med et vist held overføre relationer fra en parameter til en anden, fx intervallerproportioner i samklange til rytmiske relationer (Bousmpouras, 2018).

Dette er ikke det samme som at dømme enhver form for grammatologisk arbejde rettet mod skabelsen af strukturel konsistens irrelevant i forhold til oplevet mening, men for at erindre om, at det forhold, at det musikalske forløb opleves som sammenhængende og meningsskabende i højere grad har med andre forhold at gøre. Forhold, der defineres af lytterens umiddelbare *interaktion* med værket gennem aktivering af kognitive skemaer, forhold, der under synsvinklen *embodiment* har med tidsdimensionen at gøre, idet musikkens 'mapping' af gestus (*gestisk-lydlige objekter*) og deres successive sammenkædning i form af lydlige mønstre bærer handlingens tidslige/energetiske aftryk i sig.

For at komme på sporet af dette i en perceptuelt informeret kompositorisk grammatologi må man således finde metoder til at undgå adskillelsen af kompositoriske processer i arbejdet 1) uden for den musikalske tid, fx den 'statiske' opstilling af musikalsk materiale, og 2) materialets strukturelle 'entwicklung' *gennem værkets tidslige forløb*. Tidsdimensionen må være det musikalske materiale iboende. Eller med andre ord: Værkets byggesten må være *gestisk-lydlige objekter*.⁴⁶ Det traditionelle motivarbejde (karakteristisk for 'nodebaseret strukturer') er dødt, nodens hegemoni er brudt.

Udblik: Motivets død – og en vision

Med dette i erindring må vi overveje vores forandrede forhold til lyd. Det er som nævnt i høj grad computerteknologien og lyd gengivelsen – nu den uhørt detaljerede og præcise, digitale lyd gengivelse – som gradvist gennem de sidste små 100 år (og siden 1970'erne

46. Der er her især tale om en distancering til seriel og til dels dodekafon komposition, men også mange post-serielle kompositoriske procedurer. Som nævnt er forholdene principielt anderledes, når vi er inden for den tonale musiks domæne; her er materialet ofte et tema med en udstrækning i musikalsk tid, som har en rytmisk artikulation, og/eller den bygger eksplicit eller implicit en harmonisk, retningsgivende progression.

vildt accelererende) har ændret vores forhold til musik og lyd radikalt. Karaktererne af de elementer, som bærer musikalsk mening, er forandrede og mangedoblede. Man kan nævne begrebet 'sound', som er udtryk for en lyttesensibilitet, som var utænkelig uden elektrisk musik. Parametrene, som komponisterne har til rådighed for kompositorisk arbejde, er vokset kolossalt ikke mindst hvad angår tekstur og klangfarve (timbre). Og hvad der blandt omverdenens lyde kan inddrages som musikalsk materiale, er ubegrænset. I dette henseende udgør lydverdenen i en ny forstand et kontinuum. Lydobjekter eksisterer ikke isolerede og uden referencer for det nutidige øre – hverken melodiske motiver, rytmiske celler eller en orkesterlyd – det er blot manifestationer af det lydige total-materiale i forskellige tilstande og kontekster.

I forhold til interessen for materialets flux på mikro- eller makroplanet og dets energitilstande i lydhavets kontinuum er fortidens nodebaserede motivarbejde og/eller tænkning ud fra rytmiske celler uinteressant – som at udarbejde noget ud fra en inkonsistent måleenhed. Som at bruge målebånd med tommer og alen til nanoteknologi og interplanetare distancer.

Nu, hvor tanken om vedholdende, éndimensional global vækst og moralsk og social fremgang er død, giver det da mening at dyrke enhedstanken i musikken ved at lade en enkelt gruppe noder eller deres symbolske repræsentation (f.eks. en talrække) være grundlaget for et helt værk?

Er det i musikken stadig meningsfuldt at bygge på en fikseret struktur som bærer af værkets idé i stedet for den lydige bevægelse, dvs. på det, der får lyden til at forvandle sig fra en tilstand til den næste? Det blot at skabe nye, udskiftelige musikalske byggesten eller situationer uden blik for den dynamiske energi, som skaber deres transformation, synes at have mistet sin aktualitet. Thi vores verden af lyd er allerede en skrotplads af musikalsk materiale.

Vi kan muligvis finde på mere, men vil det ikke blot øge skrotbunken? Det er ikke i sig selv interessant at skabe nyt materiale, selvom det nok er muligt. Lad os få øje på og bruge det som findes. Selektivt og for at vise nye relationer, nye kontekster. Men er dette ikke bare postmodernismens genvisit i traditionens staldvarme eller postmodernistisk desillusion? Ikke nødvendigvis med ovenstående in mente.

Det handler om at opfinde ny brug af lydobjekterne, at skabe transformation og etablere originale sammenhænge mellem dem. Deres energimæssige relationer, knyttet til deres gestiske kvaliteter, er et eksempel, overraskende kontekstualisering er et andet. Det er således muligt at udforme musikalske værker, ikke længere ud fra eksisterende figurer, men ud fra relationer mellem forskellige tilstande af det musikalske materiale, der findes. Værket får en ny status for de involverede instanser, komponist, udøver og lytter.

Mod en revideret grammatologi

Kap. III, Inspirationerne, er en opsummering af de inspirationer og refleksioner, kompositoriske holdninger og teoridannelser, som har ledsaget min hidtidige rejse. Overordnede fællestræk for disse har været tre indbyrdes afhængige forhold, som kan opsummeres i hovedoverskrifterne:

- Nedbrydningen af nodens hegemoni: Der etableres et nyt perspektiv på genstanden for det kompositoriske arbejde, de kompositoriske handlinger retter sig ikke mod noden som musikkens symbolske repræsentation, men mod lyden selv⁴⁷

47. Dette forhold betones eksplicit som en konsekvens af synsvinklen *embodied cognition*: 'For example, it [the embodied music cognition approach] implies that music can no longer be seen as consisting of note-symbol arrangements, because these arrangements lack the inherent constraints of real musical patterns.' (Leman/Nijs/Maes/Van Dyck: 'What is embodied Music Cognition', 2017).

- Forkastelsen af seriel og/eller prædetermineret formtænkning, ikke kun i den ekstreme form, hvor den globale struktur er afledt af en enkel formel, fx en tolvtonerække eller celle – men generelt som en relativisering af betydningen af strukturel konsistens
- Redefinering af det musikalske materiale: en bevægelse fra motiv eller intervalcelle til *gestisk-lydligt* objekt. Heraf følger detroniseringen af motivisk arbejde, 'entwicklung' og andre traditionelle kompositionstekniske greb.

Min æstetiske rejse rummer adskillige værker, som blev inspireret af den franske spektralmusiks æstetik og kompositionstænkning. Jeg arbejder her med en cocktail af kompositionsstrategier, som er udledt af de tilknyttede teoridannelser. Afgørende er arbejdet med 'flydende' lyd miljøer, der inkluderer tidsdimensionen allerede fra den konceptuelle fase, og som har det tilfælles, at det er lyden selv og vores perception, der er afsættet for den kompositoriske tænkning. Styrede processer med en klar tidslinje og en musik i konstant transition prægede disse værker.

Igennem de seneste års produktion har jeg nedtonet brugen af disse procesbårne kompositoriske procedurer. Jeg oplever det som, at et musikalsk stof for at blive relevant for mig i højere grad må 'bære sin skæbne i sig' (for nu at være lidt melodramatisk), dvs. være dynamisk ikke kun på den måde at det i sig selv har en tidslig dimension, men også er eksponent for tydelig (som tyde-lig) udfoldelse af potentielle betydningselementer. Jeg har oplevet et behov for, at min musik blev 'talende', men på musikkens egne præmisser.

Det har ført mig til som mindste enheder i mit musikalske stof i højere grad at bruge *musikalske gestus*, eller mere præcist *gestisk-lydlig objekter*, hvilket har medført en forskydning af fokus i mine kompositoriske strategier. Det indebærer en nedtoning af musikalsk dybdestruktur, som bl.a. udforskningen af *embodied cognition* tyder på er svær at percipere i real-time lytning, og dermed en øget

bevågenhed for, hvad det aktuelle musikalske moment kalder på i sammenkædningen af *gestisk-lydlige objekter*. Jeg sammenfatter det som kravet om *perceptuel* konsistens frem for *strukturel* konsistens: Værkets globale form bliver i mindre grad, måske slet ikke et strukturelt anliggende, men ses som *værkets aftryk i erindringen*,⁴⁸ dog med dette in mente, at en lydhør disposition af 'privilegerede momenter' undervejs i forløbet understøtter lagringen i langtidshukommelsen.

Disse overvejelser har jeg forsøgt udmøntet i de kompositoriske strategier i mine senere værker, i særdeleshed i kompositionen, som er knyttet til dette projekt. Det kan sammenfattes i en alternativ grammatologi, der manifesterer musikalsk komposition på et perceptuelt grundlag.

Værkanalyse 5: ALL RIGHT !? A Talk of Our Time for Piano (right hand only) and Sinfonietta

Baggrund

I 2015 komponerede Hans Abrahamsen værket *Left Alone*, en koncert for klaver og orkester, hvor solisten kun spiller med venstre hånd, altså en venstrehåndskoncert i traditionen fra Ravel. Som en slags spøgefuldst kommentar til *Left Alone* opstod tanken om at komponere en koncert for kun højrehånd med titlen *All Right*. Jeg kontaktede den fremragende pianist Manuel Esperilla, som bl.a. er tilknyttet Athelas Sinfonietta Copenhagen, og spurgte om han var med på ideen og i givet fald ville være solist. Det sagde både han og ensemblet ja til, hvorefter værket kunne blive en realitet.

48. Denne formulering henter direkte inspiration fra Salvatore Sciarrino: *In the description of a form, one must always consider the whole picture, to see how, conceptually, the elements dispose themselves on the arch which they draw. They are the perceptual pathways that one must account for, those of the listener who hears the piece.* Kaltenecker: *Entretien avec Salvatore Sciarrino, Entretiens IX*, 1990, s. 135-142. Her citeret i engelsk oversættelse (Bunch, udateret).

Idé og koncept

Det stod mig ret hurtigt klart, at værket skulle være mere end en joke. At bringe udsagnet *All Right* som værktitel i det offentlige rum i lyset af tidens begivenheder og udfordringer ville jo næsten være en provokation. For det var året, hvor Greta Thunberg rejste rundt med sit klimaopråb til verdens befolkning og ledere. Og identitetspolitiske dagsordener prægede debatterne, mens de sociale medier svømmede over med *hate speech*. Så denne livsstemning, 'tidens tale', måtte finde vej ind i værket. Men samtidig, uden livsvilje, uden håb er der ingenting. Var det muligt at fange dette paradoks og bevare den fængende titel? Sideløbende med de allerførste skitser skrev jeg denne lille vignet, som forsøger at række ud efter værkets 'mentale sted':

All right til desperationen
All right til frustrationen
All right til momentets følelse af opfyldelse

All right til drømmene
All right til fortvivlelsen
All right til det som bare er her og nu

Vi lever i længslen

Værket fandt sin titel: *All right !? A Talk of our Time*. Nogle stikord for arbejdet blev: Tid (vor tid og vores personlige tid), Tale (som gestus, appellerende, desperat), Urgency (ingen tid at spilde), Natur (som symbol for det, vi er ved at miste, det, vi længes efter, tid til ro). Klimakrisen er en underliggende reference.

Det grammatologiske arbejde

Mit første notat om værket henviser til to ark med korte skitser af elementer, som har fået nogle klare karakteriserende etiketter (se bilag C 1-2):

- A ≈ "Tikken"
- B ≈ "Pool"
- C ≈ Gliss-idé
- D ≈ Poetisk, melodisk moment
- E ≈ "Speak"
- F ≈ "Soft" (SUSTAIN M. SVÆVENDE MELODI)

Om disse har jeg noteret: *Behandles som 'stor'-objekter, principielt uden udvikling, men kan afspaltes og klippes op. De har en ultimativ/kulminatorisk forekomst. Er denne signalet til objektets forsvinden – altså sidste, ultimative forekomst – eller blot en enkeltstående manifestation? – måske skal mulighederne holdes åbne.* Med formuleringen 'principielt uden udvikling' skal udvikling forstås i traditionel forstand (motivisk udvikling). Objekterne kan til gengæld have 'et liv i tiden', se fx nedenfor vedrørende D.

'Stor'-objekterne, som man måske mere rammende kan kalde musikalske scenarier, som også til dels er emotionelt farvede, er fremkommet som lydlige associationer til konceptets stikord, evt. ved forskellige metaforers mellemkomst:

TID: A ≈ "Tikken". Tiden går med urets ubønhørlige tikken. En raspende guiro (en granuleret skrabelyd) sætter fuldstændigt regelmæssige slag på en wood-block i gang. Klaveret (præparerede, klangløst klikkende toner, hvis lyd ligner wood-blockens) tikker uregelmæssigt afsted, det sker i sit eget tempo, det er organisk (?), måske en talenær rytme (?), måske bare en rytme med sit eget indre liv. Omkring klaverets kliklyde prikkes enkelttoner ud. De har mindre fart på.

Denne musik afbryder sig selv gang på gang og begynder forfra på samme måde, hver gang med skrabelyden. Opholdene imellem kliklydene har tre forskellige kvaliteter: stilhed, luftlyd (i akkordion) eller resonans via klaverets sostenuto pedal. Efter en tid bliver klaverets udprikkede enkelttoner 'opfanget' af meget høje strygere

og bliver udholdt i en spinkel, klangligt ‘klemt’ strygersats. Den får efterhånden sit eget liv.

NATUR / RO: B ≈ “Pool”. En klangflade i ensemblet, en stor ‘mild’ akkord. Klaveret smyger sig om den med et roligt arpeggio. Klangfladen får snart et indre liv med farveskift (instrumenter forsvinder og kommer tilbage) og tonerne begynder et glide lidt op og ned i intonation (oscillando). Min association var en bølgende kornmark, havet eller et bassin, en sø af toner. Heraf betegnelsen Pool.

DESPERATION: C ≈ Gliss-idé. Vedholdende, gentagne opadgående glissandi i strygere, afbrudt af heftige akkordslag.

NATUR / TID: D ≈ Poetisk, melodisk moment: En blød, rubato-præget zigzagmelodi i unisono mellem klaver og blæsere bevæger sig over en ubevægelig strygerakkord, der vokser ud af en stor akkord og tiltager i styrke. Melodien har en anden natur end det under B hørte arpeggio i klaveret. Den tidslige udfoldelse: Melodien spænder over hele klaverets register, men efterhånden forsvinder det dybe. Denne gradvise forvandling indbefatter samtidig et ritardando og at flere og flere toner ledsages af eller omdannes til luftlyde. Musikken går i stå, og klangen forsvinder. Jeg havde i den forbindelse det tyske ord *Erstarrung* [størkning] i hovedet:⁴⁹ Musikken tørrer ud som et landskab, der bliver til ørken, farverne forsvinder. Noget dør, mens tiden går...

TALE / URGENCY: E ≈ “Speak”. Ensemblet bliver en megafon. Det gengiver forvrænget tale. Der er således ingen illusion om forståelighed. Men transskriptionen har talens rytme, talestrømmens artikulation (pauser, accenter) og talens ‘melodi’, med andre ord de væsentligste kendetegn på tale-gestussens struktur. Musikken

49. Ordet indgår i titlen på et kendt værk af Helmut Lachenmann: *Mouvement (-vor der Erstarrung) für Ensemble* (1983-84).

‘opfører sig’ som om den insisterer på at sige noget (bestemt) til os. Men den må komme til kort.

RO / LÆNGSEL: F \approx “Soft”. Det ‘bløde’ er introduktionen af en sungen akkord. Musikerne spiller, dernæst synger en enkel, blødt klingende pentaton akkord. Over denne udfolder klaveret en fåtonig melodisk. Alle toner er dobbelt af naturlige strygerflageoletter. Det giver diskrete svævninger mellem tempereret intonation (klaveret) og strygernes naturrene flageoletter; for mig noget drømmende, længselsfuldt.

I forbindelse med dette associative arbejde og tydeliggørelsen for mit indre øre af elementerne som klanglige forestillinger blev det klart, at den ovenfor angivne rækkefølge kunne skabe en perceptionsmæssigt sammenhængende dramaturgi, som efterhånden trådte frem for mig. Det indebar visse modifikationer og formidlende greb: Efter en tid med udfoldelse af A indskydes B som – først korte, så længere – ‘bassiner’ af noget (tidløst) bølgende i den tikkende verden. Et tikkende crescendo afbrydes af C, hvis insisterende opadgående glideture klippes over af skarpe akkordslag. Disse fortættes i et styrt, hvoraf D vokser frem. ‘Størkningen’ af melodien fører til et råb fra musikerne, som aktiverer E, den transskriberede tale, som interponeres af korte fraser i en afrikansk *talking drum*. Afsnittet E falder i flere faser: tutti uden solist – solist med en mindre gruppe – tutti inklusiv solist, og det munder kulminatorisk ud i en kadence for solisten bestående af løsrevne elementer af det netop hørte. Kadencen dør ud under gradvis introduktion af F med melodisk over en sunget, statisk klang.

Kompositionstekniske løsninger

Næste arbejdsfase var den kompositionstekniske udarbejdelse af de enkelte elementer. Dette måtte ske med inddragelse af overvejelser over den optimale transskription til partiturets nodetegn, hvilket ikke var uden komplikationer. Særlig den rytmiske transskription af flere elementer var krævende. Med tiden som central tematik, fx i

forbindelse med det kontemplativt flydende, den tidløse hengivelse eller talens (tidslige) gestus, er den musikalske notations enkle kvantificering af tiden jo helt utilstrækkelig. Det var et omfattende arbejde 1) at finde en dækkende notation, der forløste den musik, jeg 'hørte', og 2) at finde en notation, der fungerede som kommunikation til musikerne. Eksempelvis indebar udmøntning af den flydende, quasi-rubato prægede melodi i afsnittet D udarbejdelsen af en 'tempo-raster' eller en 'temposkala' med en række relativt små trin. Det ville teoretisk være muligt at notere dette med komplekse polyrytmer. Men af hensyn til læselighed og ikke mindst koordinationen i ensemblet valgte jeg en notation med skiftende tempi, som styres af dirigenten, med et begrænset antal forholdsvis enkle polyrytmer.⁵⁰

Et andet eksempel er det centrale afsnit, bestående af en transskription af talens gestus (afsnit E). Det tager afsæt i en konkret tale, nemlig et udsnit af Greta Thunbergs tale ved klimamarchen i København d. 25. maj 2019. Hvor oplagt det end kan synes i forhold til værkets idé og koncept, en tale som netop denne, så var det faktisk en løsning, der først dukkede op for mig, efter at jeg var godt i gang med arbejdet på værket. Igennem de senere år har adskillige kompositioner kredset om det umulige(?) projekt at gengive tale i musik.⁵¹ Det er målet at arbejde med strukturen af tale som gestus: musikken som megafon for 'det talende', med afsæt i netop denne tales indtrængende 'urgency'!

50. Dette er naturligvis en velkendt problematik i megen ny musik, der arbejder med elementer, der fluktuerer mellem forskellige hastigheder. Et kendt eksempel er Stockhausens *Zeit-maße* (1955-56), der arbejder med en 12-trins temposkala, hvor tempi optræder i polyfone overlejringer. I Stockhausens partitur er det realiseret med en notation, der kombinerer fikseret og relativt fri rytmik.

51. Transskription af tale i musik har været noget af en trend i de senere år. Blandt 'klassikerne' kan nævnes Steve Reichs *Different Trains* (1988) og Jonathan Harvey: *Speaking* (2007-08), som gør brug af instrumentationsprogrammet Orchids, udviklet på IRCAM. Et kendt eksempel er også Peter Ablinger: *Deus Cantando* (computeranimeret klaver) <https://www.youtube.com/watch?v=BzcBusxDTHM>

Det krævede en omfattende dekonstruktion af talen, hvor computerstøttede fremgangsmåder blev fravalgt, så den tekniske side af kompositionsarbejdet omfattede en række 'håndholdte' processer:

- melodisk, rytmisk transskription til nodetekst af talen (intervallerne er interpoleret til nærmeste kvarttonetrin, og talens komplekse rytmik er transskriberet præcist i en kompleks polyrytmik med brug af vekslende taktarter
- fonetisk transskription af teksten (med brug af det internationale fonetiske alfabet)
- fonetisk analyse: ordning af de forekommende fonemer, op-listning af vokalernes formanter (frekvenser, interpoleret til ca. tonehøjder) og kategorisering af konsonanternes støjlyde
- instrumentation af formanterne, 'raster' for en begrænset brug af transpositioner samt applikation af slagtojsinstrumenter til konsonantlyde.

I forbindelse med transskriptionen af dette komplekse materiale fandt jeg det nødvendigt at indføre nogle dybe toner (kontrafagot, kontrabas eller akkordeon), der ikke fandtes i talens akustiske materiale, som en form for interpunktioner af lydstrømmen. Jeg oplevede denne 'frasering' som en form for nødvendig *chunking* – en artikulation af kortfraser – i forbindelse med overføringen af talestrukturen til musikalsk lyd. Den sker således på musikkens vilkår og udspringer ikke af ord eller tekstlige strukturer.

Resultatet er en temmelig kompleks musikalsk notation. I partituret, såvel som i musikernes individuelle stemmer, er den tilgrundliggende tekst sat ind til støtte for musikerne: Det er som bekendt meget nemmere at tilegne sig talens rytme pr. øre (ved at sige den højt) end at læse den i kompleks musikalsk notation (se bilag D).

Værkets korte 2. sats er på mange måder en modsætning til den ret monumentale 1. sats. Det gælder også kompositionsmetoden. Den former sig som en række udspil med aftagende energi i form

af faldende linjer hos solisten, som igangsættes af en pludselig impuls for at ebbe ud i en dyb tone og vejrtrækningslyde. I sidste del af satsen tilføjer nye elementer musikken lidt energi, og det faldende vendes til opadgående linjer. Men det opadgående forvitrer snart og fikseres til sidst i den ubønhørlige, fuldstændig regelmæssige 'tikken' i en wood-block, som indledte 1. sats. Ud fra dette enkle skelet er satsen improviseret frem.

Sammenfatning

Titlen, som – sammen med den lille vignet – var formuleret inden det egentlige kompositionsarbejde tog sin begyndelse, indrammer værkets idé og koncept. Det blev afsat for flere rækker af associationsprocesser. Stikordene tid, tale, urgency, natur danner næsten et narrativ i sig selv med klimakrisen som bagtæppe. Disse temaer blev yderligere analytisk/associativt udfoldet i en proces, der mundede ud i seks lydige scenarier, beskrevet ovenfor under A - F. Scenariernes akustiske egenskaber – herunder deres tidslige dimension (se fx under D) – har jeg arbejdet mig frem til gennem indre lytning, som blandt andet trækker på krydsmodal metaforik og videre associationskæder. Jeg har i en iterativ proces (jf. Rosing-Schow 2018) lagt de musikalske scenarier under mit øres 'mikroskop' for at finde den udformning, der kan forløse og give retning til deres associative potentiale i lytningen. Eller mere præcist: skabe rum for en perception, hvor lytteren i musikkens 'krop', dens bevægelser og gestiske udfoldelser, kan applikere associationer og emotioner og dermed opleve emergent betydning.

I forbindelse med denne arbejdsfase udkrystalliserede værkets overgribende dramaturgi sig som en lydrejse gennem de forskellige scenarier. Herefter fulgte den møjsommelige kompositionstekniske realisering i detaljen, herunder udarbejdelsen af detailforløb (fraser), opbygning og brud af forventningsmønstre samt gestisk-lydige objekter, fx heftige glissandi, akkordslag eller vejrtrækningslyde (2. sats). Beslutninger blev taget 'i situationerne' ved at fokusere på, hvordan de enkelte scenarier og

associationsfelter skulle komponeres og noteres. Igen en iterativ proces, nu i forbindelse med udformning og præcisering af node-teksten med brug af såvel indre lytning som test ved computeren.

Lydoptagelse:

Dacapo 8.226538

[https://open.spotify.com/](https://open.spotify.com/track/OXKEPjW0bECNFr6Yq4w9vb?si=6e42a7d8ff7a49f4)

[track/OXKEPjW0bECNFr6Yq4w9vb?si=6e42a7d8ff7a49f4](https://open.spotify.com/track/OXKEPjW0bECNFr6Yq4w9vb?si=6e42a7d8ff7a49f4)

[https://open.spotify.com/](https://open.spotify.com/track/1fi1rQZlch41rUQS4QS6KO?si=4dd3319962be4a89)

[track/1fi1rQZlch41rUQS4QS6KO?si=4dd3319962be4a89](https://open.spotify.com/track/1fi1rQZlch41rUQS4QS6KO?si=4dd3319962be4a89)

Partitur

<https://www.wisemusicclassical.com/work/61042/>

All-Right--Niels-Rosing-Schow/

Indre lytning

Fænomenet *indre lytning* er ovenfor beskrevet som en væsentlig procedure i det perceptuelt informerede kompositionsarbejde. Som det finder anvendelse i den konceptuelle fase, refererer det til komponistens lytning til den musik, som endnu kun eksisterer som en forestilling om en potentiel klingende realisering. Lydbilledet fremmanes så konkret som muligt i bevidstheden. Det analyseres og vurderes ud fra det perceptuelt informerede lytteperspektiv med henblik på at kunne danne grundlag for at kvalificere et meningsbærende lydligt forløb. Værkanalyserne rummer eksempler på det i praksis: “Jeg er lytter til musikken og afprøver med øret mulighederne for at montere dens elementer i meningsfulde forløb. Lytningen er en kombination af écoute élargie, hvor lydenes associative og potentielle betydning indgår og écoute réduite, som fokuserer på lydenes interne komponenter og karakter med henblik på at pointere interne relationer mellem lydene, hvorpå associationskæder kan etableres” (Værkanalyse 4: FlashNight). Eller: “Jeg har i en iterativ proces ... lagt de musikalske scenarier under mit øres ‘mikroskop’ for at finde den udformning, der kan forløse og give retning til deres associative potentiale i lytningen.” (Værkanalyse 5: All Right !?).

Begrebet *indre lytning* udvikles yderligere i det følgende med den pointe, at komponisten som lytter gennem sin indre lytning integrerer den receptive semiose i sin arbejdsproces for hermed at kunne kvalificere den prospektive semiose, som her ses som den receptive semioses spejl. Komponisten træder hermed ind i den dobbelte rolle: skaber/modtager.

Anvendt på denne måde er den indre lytning ikke det samme som den traditionelle hørelæres reference til 'det indre gehør', som er evnen til at 'høre' et noteret nodebillede for sig med henblik på at kunne gengive det korrekt. For komponisten vil denne hørelæremæssige kompetence især handle om at sikre en dækkende notation af det intenderede lydbillede, i det omfang denne funktion ikke overlades til computeren. Til gengæld kan det til en vis grad henføres til ideen om den implicite lytter, *the implied listener*, forstået som: *someone latent in the way the music seems to have been put together* (Butt, 2010), hvilket er en (lidt forenklet) applikation på musikkens område af Wayne C. Booths 'implied reader': *The term "Implied reader" designates (...) the author's image of the recipient that is fixed and objectified in the text by specific indexical signs.*⁵² (...) *The implied reader is a function of the work, even though it is not represented in the work.*

En alternativ grammatologi: musikalsk komposition på et perceptuelt grundlag

I mit kompositionsarbejde gælder det velkendte og – vil nogen sige – letkøbte udsagn, at komponisten er sin egen første lytter. For mig er det på ingen måde letkøbt, jeg tager det bogstaveligt! Det indebærer således allerede i det præ-grammatologiske arbejde 'at jeg

52. Definitionen er fra *The living handbook of narratology*, jf. artikel af Wolf Schmid (2014) <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/59.html>

tager kompositionsprocessens eksternalisering på mig' gennem lytningen for løbende at reflektere over, hvordan bevidstheden om musikalsk perception kan befrugte kompositionsarbejdet. Eller om man vil: Jeg er i dialog med 'the implied listener'. Men vel at mærke en nærværende 'implicit' lytter, der er velinformeret om lytningens anatomi. Målet er at skabe en musik, der hverken appellerer til overfladisk lytning eller fremprovokerer uforstående, afvisende lytning, men netop understøtter den dybtgående lytning, hvor lytteren gennem receptiv semiose er i stand til at danne mønstre eller 'formler', der afspejler kognitive skemaer, hvor musikkens fremtoning, dens håndtering af kompleksitet, inviterer til 'en kompression af den musikalske informationsstrøm' gennem applikation af kognitive skemaer, der gør den ubevidste perceptionsproces mulig og således befordrer den emergente betydningsdannelse.

I det kompositoriske arbejde forholder jeg mig konkret til en række forhold vedrørende *embodied* musikalsk kognition, som er blevet afdækket inden for de seneste årtier. Således udgøres det kompositoriske materiale af *gestisk-lydlige* objekter, der muliggør det, man kan kalde *chunking*, dvs. inddelingen af tidsstrømmen i segmenter (*chunks*), der lader sig opfatte inden for hjernens tidlige opmærksomhedsvindue. Sammenkædningen af segmenterne vies en særlig opmærksomhed, der appellerer til en sammenbinding (*grouping*) gennem eksplicite eller implicite fællespræg vedr. fx bevægelsesmønstre eller associative forbindelser. Dette arbejde sker på flere hierarkiske niveauer og tjener aktiveringen af de føromtalte kognitive skemaer og relevant *pattern extraction*.⁵³

Opstillet i punktform omfatter det perceptuelt informerede grammatologiske arbejde således:

53. *Pattern extraction* er den egenskab ved perceptionsapparatet, der modvirker overload af information. Hjernen organiserer det registrerede input ved genkendelse af regelmæssigheder og organisering i mønstre og relationer (Kühl, 2007).

- at skabe et ‘katalog’ af umiddelbart meningsfulde *gestisk-lydlige objekter* og energimæssigt profilerede tids- og klangrum, dynamiske musikalske objekter – *chunking*
- at ‘browse’ kataloget, undersøge (analysere) og opleve tids-/energiprofilen af elementerne
- at undersøge deres substansmæssigt, associativt eller intuitivt meningsfulde relationer – *grundlaget for grouping*
- gennem indre lytning at finde en given sti/konkrete stier gennem netværket af musikalske gestus – *grouping*, understøttelse af *pattern extraction*
- at fornemme momentets behov for at skabe kontinuitet, forandringer eller forvandlinger via de *gestisk-lydlige objekters* tidslige organisering
- at definere involveringen af parametrene lokalt: opfinde eller finde de nødvendige kompositoriske handlinger, procedurer eller evt. teknikker til situationen (forlængelse, vækst, brud, kontrast, opløsning m.v.)
- at finde et overgribende syn på organisationen af de kompositoriske komponenter i det tidslige forløb og dialog med værkidé/-koncept og stoffets lydlige fremtoning – facilitere *værkets aftryk i erindringen*.

Oplistingen af ovenstående elementer i det grammatologiske arbejde udtrykker ikke nødvendigvis den arbejdsmæssige progression. Processen fluktuerer imellem dem i den konkrete udmøntning med afsæt i den tilgrundliggende idé og/eller underliggende værk-koncept (se nedenfor). Dette genbesøges med mellemrum for at sikre, at arbejdet bevæger sig i den ønskede retning.

Den sidste bullit skal ikke forstås som et arbejde med en traditionel formal eller strukturel logik eller analyse. Sammenfattende opbygges tidsforløbet som en kæde af *gestisk-lydlige objekter* og/eller energimæssigt profilerede tids- og klangrum ud fra en opmærksomhed på tidsforløbets artikulering i en til enhver tid opfattelig ‘raster’ (dvs. hvor ‘fintmasket’ en inddeling af tidsniveauer, vi taler om). Og

dette sker igen i en hierarkisk relation til større, associativt grupperede tidssegmenter. Deres sammenkædning understøtter på et nyt hierarkisk niveau, stadig ud fra et perceptionsmæssigt synspunkt, at musikken gennem lytningens tidsrejse danner et samlet værkafttryk i erindringen. Privilegerede momenter af særlig dybfølt forventningsopfyldelse eller det modsatte (brud), af særlig profilerede bevægelsesmønstre m.v. er væsentlige forankringspunkter i denne sammenhæng.

Indblik: Værket – hvor begyndte det?

Dette u håndgribelige fænomen, som man traditionelt kalder inspiration, hvad er det i praksis? Det er måske præ-ekkoer af splinter af det kommende værk, fremkaldt af fragmenter af anden musik, det skal ligne, men med en twist; inspirationen er måske et nedslag af sikker viden om, at en konkret lydlig begivenhed skal være en del af det kommende værk; inspirationen er et *drive* til at gå i gang med, eller afprøve særlige arbejdsprocesser; den kan være et færdigt billede af et værkkoncept, der baner sig vej fra det før-bevidste; eller noget helt fjerde. Men den understøtter, at en værkidé, måske isprængt fragmenter af forud-viden om værket, tager bolig i én som det særligt mentale sted, der er det imaginære værks aftryk i sindet. Kompositionsprocesserne og den indre lytning handler om at komme så tæt som muligt på dette ideelle billede. Kompositionsstrategien er en teleologisk proces: Dens beslutninger begrundes af endemålet.

Inspirationen/impulsen udspringer ofte af oplevelser med en aura af særlig 'dybde' og/eller betydning, der rækker ud over nuet. Eller det er omvendt, den mentale åbning til noget essentielt påkalder en given oplevelse. I og med at oplevelsen manifesterer sig i sindet og bevidstgøres som 'noget særligt', kan den gøres til genstand for reflekterende undersøgelse, hvorved dens transcendentale potentiale kan præciseres og frisættes. Den bliver en resurse i form af,

hvad man kunne kalde en 'annoteret' erfaring. Med et lån fra Kirsten Hastrup vedr. 'markerede erfaringer' kan man måske beskrive processen på denne måde: *Ved at forfølge oplevelsen og gøre den til en erfaring ved at tænke den færdig i en fuldbyrdet formulering, ved at gøre den på en eller anden måde reflekteret eller 'fortalt', så træder den potentielt over en tærskel til en æstetisk sfære* (Hastrup, 1999).

Eksemplificeret ved det aktuelle arbejde med det nye værk, *Unspoken – unheard* komponeret maj-september 2020: Corona-krisen og racismedebatten og den fantastiske, globale opbakning til bevægelsen 'Black Lives Matter' berørte mig dybt, ganske som det optog mange andre. Vi mærkede, hvordan denne livsstemning på en måde, der måske lå 'glemt' et sted hos os, borede i og nærrede en ambivalent følelse af at være henvist til at være alene og forgæves række ud, mens vores påtvungne ikke-handlen alligevel angik fællesskabet og derfor også beroede i en solidaritetsfølelse. Vi overskred på en måde, som ikke har været italesat længe – måske undertrykt – grænsen mellem det politiske og det personlige.

Alt dette dannede et ikke-artikulerbart aftryk i sindet af en mærkelig tid, en næsten uvirkelig grundstemning, der påkaldte en ukendt musik. Jeg søgte efter musikalske gestus og scenarier, udtryk, lyde og ikke mindst deres sammenkædning, som 'på trods' kunne artikulere eller omskrive dette 'rum' i sindet:

- at række ud, men afvises
- ikke at kunne komme til orde
- ikke at kunne høre dem, der kalder – man fornemmer, at vi taler og råber, men lyden når ikke frem.

Kompositionsarbejdets faser, en praksisnær beskrivelse

Efter denne analytiske beskrivelse af kompositionsarbejdet vil jeg nu anlægge et andet perspektiv og anskue arbejdsprocessens udmøntning i praksis ud fra synsvinklen: prospektiv semiose når

denne søges befrugtet af indsigt i dens modstykke eller spejlbillede, lytterens receptive semiose. Jeg vil reflektere over og eksemplificere dens etaper med henvisninger til arbejdet med det aktuelle værk. Processen kan opdeles i 4 faser:

1. idé- og konceptfase
2. det grammatologisk/analytiske arbejde: skitser af forskellig natur, tekstlige noter, tegninger og grafiske repræsentationer, evt. små nodeeksempler
3. det grafemologiske arbejde: transskriptionen i partitur
4. den klanglige realisering.

1. Idé- og konceptfasen

Forud for kompositionen er der gerne et tilløb, en inkubationstid, er der nogen, der kalder det. Man vender og drejer tanken om at skulle arbejde med det kommende værk. Nogle rammer bliver sat, det er måske en bestilling til bestemte musikere, til en bestemt lejlighed, der er fastsat en varighed eller lignende. Dette i sig selv kan ofte give nogle indfaldsvinkler til kommende værk. Men den egentlige konceptualisering af værket tager sin begyndelse med en mental repræsentation af et særligt sted hinsides sproget, som er det imaginære værks mentale aftryk i sindet, en repræsentation af noget essentielt, der ikke gives ord eller begreber for. Denne u håndgribelige mulighed, som skal blive identisk med den meningsfulde oplevelse af det endnu ikke-eksisterende værk, bliver afsættet for at søge det mentale aftryks ophav i form af det potentielle værks materialisering.

Arbejdet med det spirende koncept i dets begrebsløse fase indebærer for mig afsøgning af associationer og emotionelle kvaliteter, der knytter sig til dette 'sted' i sindet. Efterhånden påkalder de vage musikalske forestillinger, som hører til, eller 'er' dette mentale sted. Den indre lytning mobiliseres, danner klangbilleder, lydlig bevægelser og finder mulige gestisk-lydlig objekter. Hermed glider arbejdet gradvis over i de første skitsefaser. Det er her, de første

meta-beskrivelser manifesterer sig i form af nedkradsninger af forskellig art. Det er første skridt i eksternaliseringen af den kunstneriske idé, der gør det muligt at 'komponere med den'.

Denne proces handler således om at udsøge værkets klangverden, eller kalde den frem. Jeg har i denne fase en stærk oplevelse af, at det handler mere om at *finde* end at *opfinde* værkets lyd og mulige klanggestalter og bevægelser. Denne følelse deler jeg med mange andre komponister. Carl Nielsen, Stravinsky, Per Nørgård har beskrevet det samme, og det gælder også andre kunstnere, fx digteren Inger Christensen. Arbejdet med konceptet kan ses som en re-konstruktion (af det fundne) eller en præ-konstruktion (af det tænkte) musikværk som potentiel oplevelse. Når konceptet står stærkt nok som det, man kunne kalde en intentionel konstruktion af værket, er udmøntningen af værket vejen mod at finde dette mentale steds 'fysiske' manifestation: partitur og klanglig realisering.

2. Skitsefasen, meta-beskrivelser

Konkretiseringen af værket som en realitet uden for komponistens hoved sker (for mig) ikke umiddelbart i form af musikalsk notation, men i form af forskellige adækvate meta-beskrivelser. Det er oftest på andre repræsentationer end den til den musikalske grafemologi hørende tegnverden. Det er i høj grad i denne fase, at det grammatologiske arbejde sker. Det beror således på dels sproglige beskrivelser, dels på visualiseringer i form af tegninger og/eller mønstre, grafer eller lign., evt. inddrages et stærkt stiliseret nodebillede (uden nodelinjer) til at anskueliggøre fx registerrelationer (jf. bilagene B og E - F). Metabeskrivelserne er en måde at anskueliggøre *gestisk-lydlige objekter* og deres bevægelses- og energetiske konturer med deres iboende tidslighed for på den måde at gøre dem 'håndterbare' for den kompositoriske tænkning. Det ledsages af konkretiseringen af værkets lyd og klanggestalter og bevægelser for mit indre øre. I denne fase lægger jeg så at sige konceptets lydlige forestillinger under ørets mikroskop. Den indre lytning sker således ikke ud fra partiturskitser, men i relation til metabeskrivelser af *gestisk-lydlige objekter*

for at 'høre' deres meningsfulde sammenkædning, *selective binding*. Her kan associative forbindelser komme i spil, afvejet af en bevidsthed om et varieret flow gennem balancer mellem forventningsopfyldelse og brud eller overraskelse og/eller at arbejde med spektromorfologiens lydlige 'arketyper', fx bevægelse og vækst, teksturforandringer m.v. (Smalley, 1997 s. 116 ff.). Arbejdet med meta-beskrivelser er således væsentligt som eksternaliseringsproces, komponistens distancering fra sig selv. Det er den helt centrale del af processen, hvor dialogen med *the implied listener* udfoldes,⁵⁴ processen, hvor *den prospektive semiose* befrugtes af *den receptive semiose*.

3. Transskriptionen

Med nedbrydningen af nodens hegemoni skifter partituret i en vis forstand status. Det er nu ikke længere blot et redskab for og den analytiske dokumentation af komponistens tænkning i toner (= noder). I og med at det er komponistens lydlige/klanglige forestillinger, der repræsenterer værket som oplevet 'sted', er partituret en 'oversættelse' af komponistens tænkning i lyd til nodeskriftens tegnsprog. I nyere musikalsk notation (nutidig kompositionsmusik) er der som følge heraf til den traditionelle nodeskrift udviklet en praksis for mere eller mindre udførlige noter og ledsagende beskrivelser, tilføjelse eller modifikationer.⁵⁵ Partituret er dermed en foreløbig eksternalisering af den kunstneriske

54. Hvis man vil følge tankegangen om, at *the implied listener* er en funktion af værket (jf. ovenfor s. 112), er det måske mere korrekt at sige: en dialektisk proces, hvor *the implied listener* indfoldes i værket.

55. Helmut Lachenmanns er kendt for udviklingen af en notation tilpasset hans 'aktionsmusik'. Denne har været til stor inspiration for komponister, der arbejder inden for dette æstetiske felt. I værket *Pression for solo cello* (1968) er nodesystemets traditionelle g- eller f-nøgle erstattet af et symbol for instrumentet, i stedet for tonehøjder angives hvor på instrumentet, den givne aktion skal udføres. Tidsinddelingen er ikke taktangivelser, men sekunder. Desuden kan henvises til Erhard Karkoschkas bog, der har en del år på bagen, men som stadig giver et vist overblik over notationsformer, ikke mindst vedrørende værker, hvor også notationen var en del af 'eksperimentets æstetik' (Karkoschka, 1966).

idé. Og oversættelsen til et nodebillede er et skridt frem mod eksternaliseringen af værket gennem dets fremførelse på dets vej mod fuldbyrdelsen i mødet med lytteren. Set i dette lys er partiturets væsentligste funktion at være optimal kommunikation til de musikere, der forestår denne begivenhed. Eller sagt på en anden måde: Den grafemologiske proces omfatter implicit udøveren/udøverne i arbejdsprocessen frem mod partituret forstået som værkets visuelle konstruktion.

Ofte er der en glidende overgang mellem skitsefasens meta-beskrivelser i forbindelse med det grammatologiske arbejde og transskriptionen. Der kan være flere forsøg på at finde den dækkende transskription, herunder brug af verbale eller grafiske meta-notationer eller anvendelsen af eventuelle alternative nodesymboler. For mig er den traditionelle notation (med visse udvidelser, modifikationer og noter) imidlertid stadig midlet til nedskrivning af det aktuelle værk. Men en musik, hvis fokus er lydlig iscenesættelse af gestusens energimæssige modalitet, fordrer en anderledes tilgang til grafemologiens tegn i transskriptionsprocessen, idet de enkelte tegn og deres konfigurationer ikke – som normalt – blot henviser til en grundfrekvens, dens varighed og evt. styrkemæssige variation, jf. nedbrydningen af nodens hegemoni. I traditionel notation udgør noden en komponent i en intervalfølge (fx en melodi) eller en harmoni, evt. i en akkompagnerende tekstur. Allerede inden for spektral komposition ændrede nodetegnet valør og blev udtryk for en komponent i et spektrum. Men her tages yderligere et skridt, idet tegnet repræsenterer en komponent i en gestus. Hvordan denne forskydning i nodetegnets betydning bedst formidles til musikeren gennem notationen, stiller store krav til arbejdet med transskriptionens præcision.

4. Den klanglige realisering

Fremførelsen af nutidig, noteret musik er i vore dage ofte lagt i hænderne på specialister. Det handler både om at beherske særlige spilleteknikker, som finder anvendelse i denne musik, og

fortrolighed med den ofte stærkt specialiserede notation. Men selv meget præcise og detaljerede partiturer giver i større eller mindre grad rum til 'the discretion of the performer', som man siger, når der – bevidst eller ubevidst fra komponistens side, eller fordi det var en hævdvunden praksis – er efterladt lakuner i notationens præcision. Der har gennem de senere årtier været øget fokus på sidstnævnte aspekt af den musikalske notationspraksis, ikke mindst i lyset af udbredelsen af *Historically Informed Performance Practice* (HIPP), der begyndte som en udforskning af de kulturelle koder i barokkens musikerpraksis for derfra at brede sig til snart sagt alle epoker. Det gælder også den ny musik: Ny musik-musikerne udgør deres egen subkultur blandt musikudøvere, ligesom barokspecialisterne gør det. Det er næppe for meget sagt, at der ikke længere er noget, som hedder 'bare at spille noderne som de står', det handler lige så meget om det, der ikke står der.

Det er kærkommen udvikling, der relativiserer den klassiske musikverdens tendens til at adskille interpretation og værk, som om værket var et objekt, der blev gjort til genstand for 'min' fortolkning. Den voksende bevidsthed om opførelsestraditionernes sociokulturelle og historiske forankring tilsiger et kritisk reflekterende forhold til noteteksten og dens implicite koder, herunder det ikke-noterede. Den ekspliciterer samtidig den bagage af egne sociokulturelle musikalske koder, som musikeren i form af *embodied* praksis i videste forstand bringer med sig. I selve indstuderingsfasen med instrumentet i hånden er dette måske knap bevidstgjort, men det sker ikke desto mindre gennem musikerens 'tænkning gennem praksis'. Det giver ingen mening at adskille interpretation og værk, tværtimod er opførelsen en del af konstitueringen af kunstværket og en agent i konstruktionen af emergent betydning: *Performances are not separate from the work, but always a part of it – a successful performance is an embodiment of the work* (Frisk/Östersjö 2006). Fremførelsen er således en væsentlig og integreret komponent i rekonstruktionen af musikværket som kunstværk. Det er et afgørende skridt på værkets rejse mod konstruktion som oplevelse, som *embodiment of emergent betydning* hos lytteren.

Værkanalyse 6: NYT VÆRK, Unspoken – unheard for Sinfonietta (2020)

Baggrund

Kompositionen af det musikstykke, som – hvad angår praksisdelen af projektet – er ‘kronen på værket’, har sat sagen på spidsen: Hvordan føder de vundne indsigter i lytteprocesser, *embodied cognition* m.v., ind i det skabende arbejde, hvordan ekstraheres yderligere indsigt af processen, mens man er midt i den? Den førnævnte eksternaliseringsproces, som bl.a. udfoldes gennem – i stigende grad informeret – indre lytning, tilføres et ekstra reflekterende niveau.⁵⁶ Men hvordan uden at kompositionsarbejdet taber sin gnist og intuitive forankring: Eksternaliseringens iboende paradoks som kreativ position (skaber og lytter i ét) skal for alvor stå sin prøve. Åbner det noget nyt i min kunstneriske praksis?

Idé og koncept

I lyset af ovenstående er mine spredte, indledende værknoter fra første færd isprængt momenter af selvrefleksion. De første ideer til værket tager form i tankespring imellem 1) søgen efter direkte *gestisk-lydlige* ideer (første skridt på den indre lyttrejse) og 2) forskellige refleksionsniveauer. Nedenstående citatmosaik giver et indblik (anført kronologisk efter skitsebogen):

‘Fonografier’ ≈ metonomier

‘écoute élargie’: materiale kan eksponeres gennem *écoute élargie*

akkumulering (Sciarrino)

gestus: række ud (appel), give videre, danne kæde

+ tage til sig, modtage, takke for

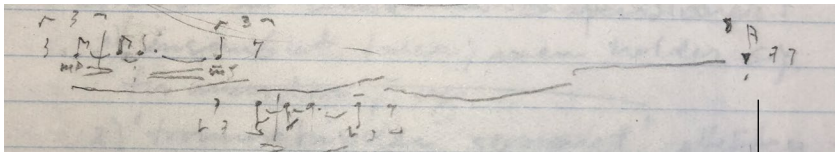
÷ afvise, lade falde

56. Man kunne kalde det et 3. ordens niveau, jf. min tidligere behandling af denne problematik (Rosing-Schow, 2018).

grupper af 'primære gestus'

ophobning, 'følge' af grupper danner relationelle mønstre, et narrativ (?)

Svært i disse coronatider ikke at tematisere grundstemningen præget af usikkerhed, fred, angst, frustration og længsel efter nærhed – håbet og sammensmeltningen af fornemmelser, der 'isner' ind til benet, men også isner i potentiel skønhed. Vi står tilbage i ambivalensen – i chok og 'fylde' (opfyldthed) – og i accepten af denne nye tilstand.



staccato-klynger: skyggeagtige, eksplosive

Også om at undertrykke (ja, det er også politisk):

1. Ensemblet taler, men holder sig for munden!
2. Der skal være effekten af 'trommehinden sprængt'.

I det hele taget suspensionen, resonansen, efterklangen ... med grader af (uheldsvanger) stilhed.

“Vi kan ikke høre – de kan ikke tale”

Suspensioner:

- stilhed!
- stilhed med (metallisk) 'resonans', dvs en svag udklang
 - a
 - b
 - c
 - ...
- sustain:
 - udholdt lyd/tone/klang:

- enkelt tone
 - interval
 - sammensat klang
 - figur, bevægelse, repetitioner
- kombinationer af støj:
- knitren (fx papir)
 - skraben
 - impulser

NB! Hvad er det, jeg gør her? – En musikalsk situation/begivenhed/moment anskues for sin gestiske ækvivalent, eller hvilken metonomi er der tale om? Dernæst analyseres/kategoriseres den lydlig fremtoning ‘spektromorfologisk’, altså ud fra vinklen ‘écoute réduite’.

En tanke: stykkets ‘coup de magie’: diverse ‘suspensioner’ m. forskellige fremtoninger, jf. ovenfor, er forvarslere om de to centrale suspensioner:

1. *ensemblet taler, men holder sig for munden*
2. *‘trommehinden sprængt’-effekten*

Disse transcenderer, rummer (potentielt) overskridelsen, og bliver ‘stor-gestus’, eller rettere analogier på “de kan ikke tale - vi kan ikke høre” – momenter, gestus træder frem, forklares, giver mening i dette lys.

Den konceptuelle essens af det indledende arbejde med kompositionen, som kan uddrages af ovenstående, drejer sig om gestus, der rækker ud, men ikke finder en modtager (må suspenderes) eller bliver hængende i luften eller undertrykkes. Der er en beslægtet tematik, der siger: ‘Vi/de kan ikke tale – de/vi kan ikke høre’. Værkets underliggende emotionelle klima er præget af coronanedlukninger og politisk uro (men også *worldwide* support og solidaritet) omkring bevægelsen Black Lives Matter; der er en ambivalens: ‘håbet og sammensmeltninger, der isner, men også isner i skønhed, chok og fylde’.

Grammatologisk arbejde I

Arbejdet med *gestisk-lydlige objekter* bliver foldet ud nedenfor under eksemplerne på det grammatologiske arbejde, her skal tematikken *ikke høre – ikke tale* blot uddybes. Styrken af bevægelsen Black Lives Matter indgyder håb, der er verdensomspændende demonstrationer, der er opgør (men også voldelige sammenstød) – der lyder paroler for borgerrettigheder og mod undertrykkelse, der er ekkoer af talerne fra de store borgerrettighedsforkæmpere fra for 50-60 år siden. Som om disse aldrig havde talt eller var blevet hørt. Som i værket *All Right !?* er talens gestus central i værket. Men her skal musikerne rent faktisk tale. Oplevelsen af coronatidens blokerede mulighed for appel til medmennesket og genhøret med borgerrettens ord, der var forgæves og ikke blev hørt, er i værket blevet kondenseret i en gestus, hvor musikerne (ikke hoster, men) taler ind i deres albue: *muffled talking*.⁵⁷

Den lydlige association, jeg har arbejdet med eller har haft som model, er en lydlig kulisser, hvor 'der tales', hvor man er omgivet af talende stemmer, hvor der siges ord, men de kan ikke skelnes. Sceneriet er inspireret af Pierre Schaeffers begreb 'ouïr', der tidligere er defineret på denne måde (s. 47): 'ouïr (= *percevoir par l'oreille*) [høre = sanser gennem øret]: den ikke-intentionelle registrering af omgivende lyd, det som høresansen modtager uden en aktiv perceptiv bestræbelse. Den undviger således bevidstheden og er kun indirekte tilgængelig som refleksion eller erindring.'

Der er komponeret nogle instrumentale præekkoer af dette scenarie: den ikke-intentionelle registrering af lydkulisser af 'talende stemmer'. I værkets narrativ danner disse en relation beroende på associative forbindelser af 'privilegerede øjeblikke' med netop den pointe, at de kun er tilgængelige som erindring, som noget, 'der var'.

57. De ord, musikerne rent faktisk siger ind i deres trøjærme, er uddrag af fragmenter af taler af Martin Luther King, Malcolm X, Jamie Fox og Mehreen Faruqi.

Selve kompositionen af disse instrumentale lydskulpturer er baseret på en analyse ved hjælp af 'reduceret lytning' af (erindringer) om lydige scenarier af talende stemmer. Forekomsten i værket fremgår af nedenstående skema:

	partitur	lydoptagelse
instrumentalt: sceneriet antydes (først i dybt register, så i mellemregister)	t. 23 - 31	1'02'' - 1'24''
instrumentalt: sceneriet udfoldes i flere bølger	t. 45 - 56	1'47'' - 2'32''
<i>muffled talking</i> : instrumentallisterne taler i trøjærmet	t. 139 - 144	6'35'' - 7'40''

Grammatologisk arbejde II

Det indledende arbejde med værket beskriver allerede en del 'primære', dvs. usammensatte, gestus. Der er oplyst et katalog af *gestisk-lydlige objekter*. Det videre arbejde bestod i at analysere og udvælge for dernæst at sammenkæde dem i meningsfulde forbindelser på grundlag af associative og musikalske forbindelser (indre lytning). Det er dette arbejde, som er sammenfattet i de første 5 bullits af beskrivelsen af *en alternativ grammatologi: musikalsk komposition på et perceptuelt grundlag* (se s. 114).

På grundlag af disse processer og ved brug af procedurerne akkumulation, dvs. ophobning og overvejning af samme eller forskellige kategorier af *gestisk-lydlige objekter*, brud, vækst gennem flere paralleldannede 'udspil' og 'sustain' (forlængelse, fastholdelse af et mønster) lyttede jeg mig frem til forløbet af kompositionens 1. del. Dvs. i relation til det ovenfor beskrevne *grammatologiske arbejde* følgende proces:

at definere involveringen af parametrene lokalt: opfinde eller finde de nødvendige kompositoriske handlinger, procedurer eller evt. teknikker til situationen (forlængelse, vækst, brud, kontrast, opløsning m.v.) – *pattern extraction*

Forløbet fastholdt jeg i et grafisk partitur (se bilag E 1-3), som omfatter værkets første del frem til ca. takt 71 i partituret (kompositionens første godt 3 minutter). Senere afsnit i værket blev til gennem lignende arbejdsprocesser.

På tidspunktet, hvor jeg nærmede mig afslutningen af kompositionen og 8-9 minutter af forløbet var mere eller mindre færdigkomponeret (det var forudset til at vare ca. 10-11 minutter), fornemmede jeg intuitivt et behov for et skift i perspektiv. En melodi trængte sig på, eller rettere *melodik*, forstået som melodi, der ikke kun umiddelbart opleves som sådan, men som også relaterer sig til sig selv: får gestus-karakter. For at forstå dette elements potentielle mening i sammenhængen var det nødvendigt at få et overgribende blik på forløbet og genbesøge tankerne fra værkets idé- og konceptfase.

De udvalgte primære gestus i værket var i høj grad udsprunget af en grundstemning præget af coronasituationen og Black Lives Matter. I notesbogen er det beskrevet med ordene *usikkerhed, fred, angst, længsel efter nærhed – håbet og sammensmeltninger, der isner, men også isner i skønhed. Vi står tilbage i ambivalensen og i accepten af denne nye tilstand*. I relation til dette er værkets gestus åbenlyst bærere af emotionelle kvaliteter, fx ved halvkvalt tale, eller mere indirekte gennem kinetiske associationer i relation til de lydproducerende handlingers formålsbestemthed. Dette er yderligere udfoldet i det videre kompositionsarbejde gennem tilbagevendende brud og/eller pludselig suspension af forløbet.

Jeg havde behov for den refleksion, der i sidste bullit i det førnævnte *grammatologiske arbejde* er beskrevet ved:

at finde et overgribende syn på organisationen af de kompositoriske komponenter i processen og dialog med værkidé/-koncept og stoffets lydlige fremtoning – facilitere *værkets aftryk i erindringen*.

Aktuelt blev 'et overgribende syn på organisationen' en sammenfatning i et tidsdiagram over forløbet, der i overskriftsform forholder sig til fremherskende emotionelle kvaliteter og/eller associative beskrivelser af de skiftende musikalske scenarier. Scenarierne er her forstået som afgrænsede forløb, baseret på *grouping* af beslægtede gestus (se bilag F). Overskriften på det melodisk prægede afsnit, som stod for at skulle komponeres, fik den dobbelttydige overskrift "the broken song". Melodiens dobbelthed som umiddelbar 'sang' og middelbar 'melodisk gestus' søges opnået gennem en særlig, svævende klangkvalitet, der fremkommer ved at to instrumenter (altfløjte og klarinet) spiller 'unisont', men i kvarttoneafstand.

Det blev tydeligt for mig gennem denne proces, at værket har en stærk narrativ kvalitet, som blev nøglen til at skrive en slutning, der ikke i traditionel forstand står som en afrunding. Fortællingen må uafsluttet hænge i luften...

Lydoptagelse

Dacapo 8.226538

<https://open.spotify.com/>

[track/7qY365TsZWn4hfHU5kyRMh?si=7128d26a165c43b2](https://open.spotify.com/track/7qY365TsZWn4hfHU5kyRMh?si=7128d26a165c43b2)

Partitur

<https://www.wisemusicclassical.com/work/61253/>

Unspoken---unheard--Niels-Rosing-Schow/

Indblik: Tvivl

Det, jeg fandt frem til i arbejdet med det nye værk, blev på flere måder anderledes end tidligere værker, bl.a. ved sit udtalte narrative aspekt. Selv om det faktisk var en del af projektet at udfordre mig selv, var jeg mere end almindeligt usikker på, om det 'gav mening'. Jeg var dybt i tvivl ...

En drøm

Der er tre musikere. En kvinde spiller obo, og der er to mænd, en yngre og en midaldrende, som spiller nogle ubestemmelige blæseinstrumenter, der holdes ligesom og ligner klarinetter. Den ene spiller en sopran-model af instrumentet, den anden en alt- eller tenormodel. De spiller to ad gangen: Kvinden spiller overstemme på sin obo sammen med musikeren på det dybe instrument. Og hun spiller understemmen i den samme musik med den anden musiker, som nu spiller overstemmen på sin høje udgave af instrumentet. Der er noget cirkus eller artisteri over deres musiceren. Set som silhuetter mod den lyse baggrund danner skikkelserne smukke figurer af kroppene med instrumenterne med graciøse bøjninger af deres rygge eller ligefrem kropspyramider, hvor den ene står på skuldrene af de to andre. Jeg er ikke med, har måske/måske ikke skrevet musikken, men den midaldrende musiker er på en eller anden måde også mig eller min repræsentation i drømmen.

To år senere skal de tre musikere have en pris for deres fremførelse. Jeg kører i dronningens karet ad Grønningen og Bredgade til Christiansborg, hvor fejringen finder sted.⁵⁸ De tre musikere fremfører hver især et kortere stykke (de spiller ikke sammen), først kvinden på sin obo, så den unge og så den midaldrende musiker, som er mit alter ego, samtidig med at jeg betragter situationen. Han fremfører til min tilfredshed noget meget anderledes musik, mere interessante lyde end toner.

Drømmen var meget tydelig, jeg husker den fuldstændig klart, og den var ledsaget af en følelse af behag, ro og bekræftelse.

58. I 2017, altså to år før jeg påbegyndte nærværende projekt, opførtes mit værk *Nu og efter* ved DKDM's årsfest. Dronningen var til stede, og jeg talte ganske længe med hende i pausen i Musikkonservatoriets Konge-/Dronningeværelse.

Værket som 'transitional space' mellem poietik og æstetik

Kompositoriske strategier på et perceptuelt grundlag integrerer det æstetiske niveaus iboende virkemåde i det poietiske niveaus processer. Det sker ved, at den receptive semiose er konstituerende for den prospektive semiose. Og det er allerede sket på idé- og konceptplanet, hvor begrebsløse forestillinger om det kommende værks mentale sted, værket som oplevelse, er ledetråd for at finde/opfinde værket som intentionel konstruktion. Det udfolder sig i særdeleshed i forbindelse med det grammatologiske arbejde, hvor kendskabet til funktionen af kognitive skemaer udmøntes gennem bl.a. indre lytning og så at sige 'indfoldes' i det musikalske forløb i form af gestisk-lydlige objekter og deres sammenføjning. Komponisten som lytter personificerer den receptive semiose og indtræder i den dobbelte rolle: skaber/modtager (lytter); komponisten står på begge sider af bruddet mellem det æstetiske og det poietiske niveau. I akustisk instrumental komposition udmøntes det grammatologiske arbejde i transskriptionen af musikken, værkets visuelle konstruktion, partituret. Vejen til musikken som akustisk konstruktion af værket går via dette. I henhold til Nattiez/Molinos model befinder både den visuelle og akustiske konstruktion sig på den 'neutrale' grund (værket) mellem det poietiske niveau og det æstetiske niveau, mellem skaberen og modtageren. Men mellem disse to konstruktioner af værket, partituret og den akustiske fremførelse, ligger musikerens afgørende indsats, som er analyseret ovenfor: Musikeren er den første modtager af værket og investerer sin musikalske praksis i værkets akustiske realisering. En nærmere undersøgelse af dette 'neutrale' niveau afslører således, at der gemmer sig en afkodning og en rekonstruktion gennem musikerens praksis på vejen fra værkets visuelle konstruktion til dennes klanglige legemliggørelse. Som vi har set, er musikerens *embodied* musikalske praksis endvidere indlejret i de eksplicite eller implicitte koder i komponistens grafemologiske arbejde. Så ikke blot kalder

det neutrale niveau i sig selv på en ikke uvæsentlig udfoldelse,⁵⁹ men relationen mellem det neutrale niveau og det poëtiske niveau i Nattiez/Molinos model interagerer på måder, der problematiserer modellens postulerede brudflade derimellem.

Der er sket store forandringer på det æstetiske niveau, på lytterens banehalvdel så at sige. Som ovenfor beskrevet er det lytteren, der konstruerer værket som oplevelse af emergent betydning. Men sociokulturelle koder spiller en stadig stigende rolle i lyset af de senere årtiers radikalt anderledes omgang med musik: nye brugs- og oplevelsesmønstre beroende på diverse nye medier, streaming m.v., musik til sport og alle typer af fysiske aktiviteter, til at være alene med, til sociale begivenheder, strandture, en tur i partybussen osv. Musikoplevelse har en ny social rolle som både individuel og social identitetsmarkør. Det underbygger det forhold, at lytteren selv (re) konstruerer værket i en grad, så man kan sige, at det poëtiske niveau har gjort sit indtog i det æstetiske. Som et spejl af dette ser man også tendenser til, at komponister i højere grad vægter sociokulturelle markører i deres arbejde i form af det kompositoriske materiale, der anvendes i værkerne (Maeder & Reybrouck, 2016).

Sammenholdt med gennemgangen af den perceptuelt informerede kompositionspraksis skal jeg på grundlag af ovenstående analyser foreslå en alternativ og mere omfattende model for forståelsen af musikværket, der relativiserer, eller måske snarere opløser, niveauerne i Nattiez/Molinos model, og som samtidig udfolder det 'neutrale' niveau. Den flugter med de semiotisk funderede generelle undersøgelser af den nutidige musikscene, som opsummeres hos Maeder/Reybrouck (Maeder & Reybrouck, 2016). Men den nærværende detaljerede model fokuserer specifikt på det akustiske, partiturbaserede musikværk. Værket ses som en totalitet af fire konstruktioner: den intentionelle, den visuelle, den akustiske og den mentale, og deres interaktion gennem lytterens, musikerens og komponistens værkkonstituerende semiosis.

59. For flere detaljer, se fx Frisk & Östersjö, 2006.

Dette er sammenfattet i skemaet: Musik som *transitional space* mellem poiesis og æstetik (se fig. 13, s. 134).

Diskussion

Med denne model opløses hierarkiet: skaber - værk (og performer) og erstattes af en inkluderende struktur. Værkets karakter af kommunikation skifter status: Værket som meddelelse fra Kunstneren med stort K, geniet, éneren, til menneskeheden (György Ligeti: "I am in the monument business") forvandles til en manifestation af meningsskabelse med flere aktører, et felt for kunstnerisk erfaring, der deles mellem mennesker.

I det brede klassiske musikliv synes tendensen imidlertid stadig at være, at oplevelse og værk ses som adskilte størrelser, ligesom det kan være tilfældet med interpretation og værk. Og spørger man klassiske koncertarrangører, vil de nok fastholde, at deres musikpublikum er forbeholdne over for nykomponerede værker. Der er en udbredt fornemmelse af, at den ny musik er svært tilgængelig eller ligefrem 'uforståelig'. Samtidig er der andre steder i musiklivet niches eller subkulturer, der omkring musikværkets konstruktion eksperimenterer med forskellige grader af nedbrydning af rollerne, eller de bliver flydende, mellem skaber, udførende og lytter. Fremførelse af et musikstykke bliver hermed en anden type social begivenhed end den traditionelle koncert. I lyset af forståelsen af musik som *transitional space* og de underliggende mekanismer er det åbenlyst, at sociokulturelle koder har en fremtrædende rolle at spille for en tilnærmelse mellem og/eller relativering af begreberne prospektiv semiose, *embodied* musikalsk praksis og receptiv semiose. Og dermed i relation til aktørernes roller i forskellige koncertformater. Temaet i nærværende fremstilling er ikke en undersøgelse af koncertformater, men som formidlingsfora er deres sociokulturelle implikationer og interaktion med lytning og musikalsk praksis ikke uvæsentlige. Heller ikke i komponistens perspektiv, målet er at åbne værket for lytteren med afsæt i perceptuelt funderede kompositionsstrategier og at facilitere en 'dybdegående lytning' (jf. fig. 12,

s. 92) uden af forfladige den musikalske substans.⁶⁰

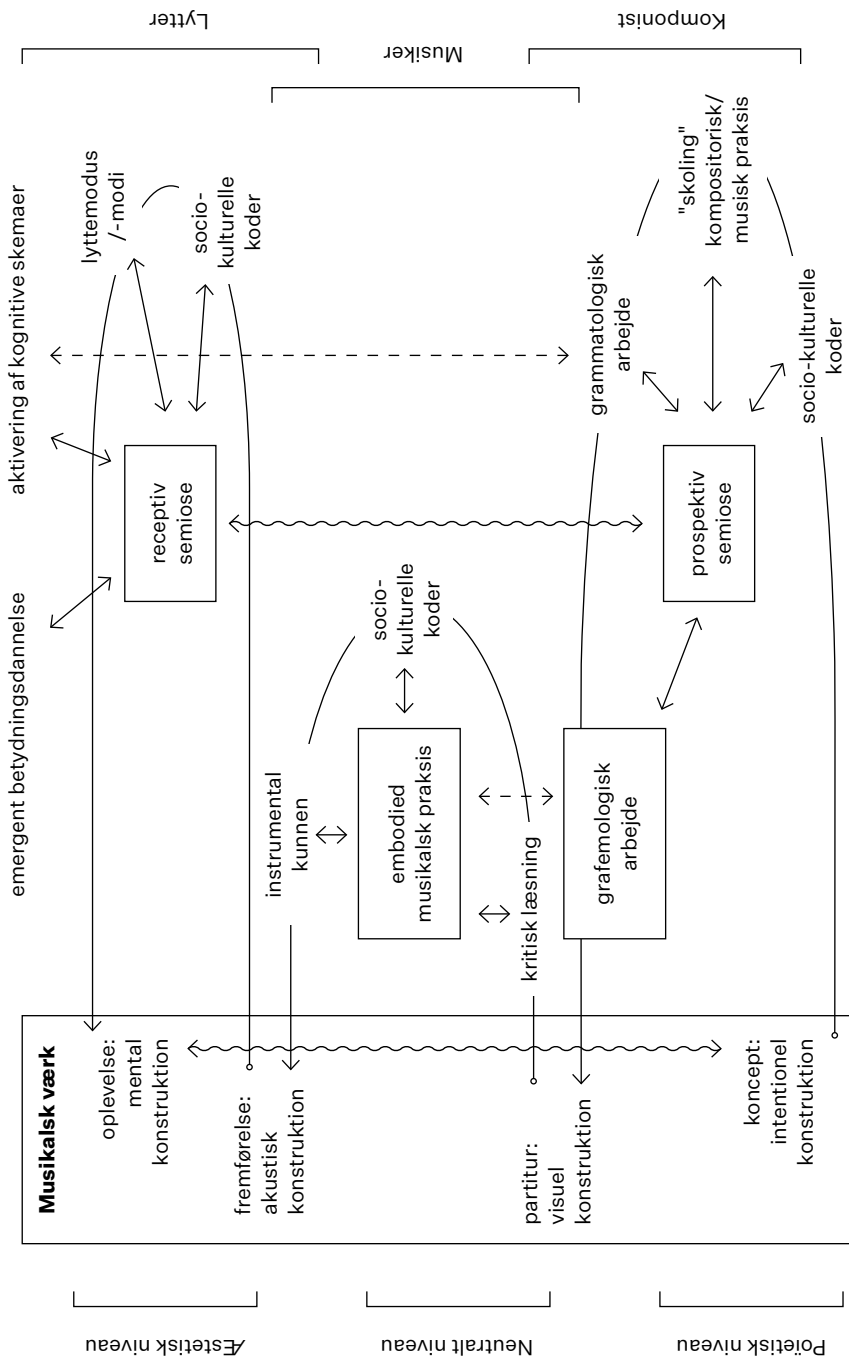
Regression eller åbning?

Musikoplevelsen som en mental konstruktion af værket i form af *embodied* emergent betydningsdannelse er resultatet af den *receptive, kognitive semiose*. Denne er baseret på en ubevidst gen-fremkaldelse af kognitive skemaer, hvis kodning igen er afhængig af en vis (tillært) kultur, bl.a. baseret på de nævnte sociokulturelle koder, herunder uddannelse og musikalsk erfaringsbaggrund. Men 'nedenunder' dette findes et niveau, som i højere grad er afhængigt af mere basale perceptionsmæssige og kognitive funktioner i hjernen. Det handler om 'systemets' evne til overhovedet at analysere indkomne akustiske data, den stadige strøm af lyd, som rammer vores ører, og om at bibringe lytteren en basal forståelse af den sansede lyd, om gennem vores overordentlig sofistikerede evne til bl.a. at opløse et sammensat lydbillede i dets bestanddele, at skelne væsentlig information fra baggrundsstøj.⁶¹ Disse og andre dybtliggende mekanismer, der handler om neurofysiologiske processer og hjernens behandling af indkomne stimuli, anses for medfødte (og mennesket synes at dele dem med en del dyr).⁶² De er naturligvis også i funktion ved musiklytning. Det gælder i høj grad 'cocktailpartyeffekten', som gør det muligt at skelne det enkelte instrument i en orkesterlyd. Og i det hele taget at skelne mellem forgrund og baggrund (melodi/tekstur). Det understøtter evnen til at gruppere lyde

60. Et eksempel på forfladigelse af den musikalske substans kunne være at undvige kompleksitet for at møde publikum i erkendelse af, at grænsen for oplevelse af kompleksitet bl.a. er afhængig af lytterens kapacitet. En anden type forfladigelse kan fx være en 100% forventningsopfyldelse og fravær af enhver overraskelse som man fx kender det fra visse typer af filmmusik.

61. Evnen til at fokusere på et enkelt lydelement i et komplekst lydbillede er en overordentlig avanceret proces, som man ofte kalder cocktailpartyeffekt: evnen til at skelne en bestemt stemme blandt mange i en samtale i et støjfyldt miljø.

62. Der synes at være en diskussion om, hvorvidt det er en decideret medfødt evne, eller medfødt i form af et særligt anlæg eller en prægning, som fører til dens spontane udvikling i lighed med sprogtilegnelsen.



Figur 13: Musik som transitional space mellem poesis og æstetik

simultant og successivt i sammenhørende komplekser gennem løbende analyse af det akustiske signals beskaffenhed og forandring i tid (jf. ovenfor: *chunking* og *binding/grouping* – en form for ‘ørets spektromorfologi’).

Når det kommer til vores perception af lyd, er der tale om ekstremt komplekse processer, som stadig er under udforskning inden for et transdisciplinært forskningsfelt – som *Auditory Scene Analysis* (ASA)⁶³ – som inkluderer neuroscience, kognitionsforskning, psykoakustik m.v. Inden for ASA taler man om ‘bottom-up’ og ‘top-down’ i forbindelse med henholdsvis de processer, der er medfødte (tilhørende ‘det underliggende niveau’) og de processer, der overvejende er tillærte, erfaringsbaserede, og i høj grad kulturbårne. Eller med et stærkt forenklet billede: baseret på henholdsvis hjernens hardware og hjernens software.⁶⁴

Sammenholdt med de tidligere foreslåede lyttemodi skal her udfoldes den tese, at de to lyttemodi *philharmonisk lytning* og *embodied cognition* er udtryk for større eller mindre, eller i hvert fald forskellig, vægtning af top-down eller bottom-up processer inden for ASA.⁶⁵ Med en musiktænkning, der overvejende er baseret

63. For en ‘klassisk’ beskrivelse af ASA, se fx Bregman, 2001.

64. Eller bottom-up og top-down som hhv.: ... *reactions that behave like lock-and-key – and mediate reactions which are the outcome of learning processes and cognitive mediation* (Reybrouck, 2005a).

65. Top-down og bottom-up er i relation til lytning og musikalsk cognition især behandlet i forbindelse med tonal musik, således Narmour, 1991. Her hedder det fx om top-down-systemet: *The top-down system is flexible, variable, and empirically driven. In it listeners constructively match and compare representative schemata to current input. Schemata range from highly instantiated parametric complexes within a style (...) to extremely generalized structurings of the elementary materials of a style (...). Musically, this top-down system divides into intra- and extraopus style, where both prior learning before listening to a piece and immediate learning during a piece influence expectation.*

på *gestisk-lydlige objekter*, er der tale om en detronisering af de traditionelle parametre så som melodi, enkle intervalrelationer (harmoni) og metrik som musikkens primære byggesten. Disse elementer er til gengæld bærende i nodebaserede strukturer, som er forbundet med *philharmonisk lytning*, og som alt andet lige er forbundet med en erfaringsbagage af traditionel musikalsk dannelse. Hjernens databehandling i et ASA-perspektiv vil således her involvere en høj grad af top-down processering. Når dette aspekt er nedtonet i musik, hvis grammatologi bevidst arbejder med *gestisk-lydlige objekter*, som altovervejende implicerer lyttemodusen *embodied cognition*, er der dels en umiddelbar respons funderet på især bottom-up processer (der ikke hviler på samme grad af indlærte traditionelle, musikkulturelle koder), dels en mobilisering og indlæring af alternative kognitive skemaer. Regression? – eller en mulighed for at åbne musikken for uhildet lytning og for nye lyttere.

V. Musikalsk komposition på et perceptuelt grundlag: en skitse til musikalsk semiose

Musikken som tegnsystem

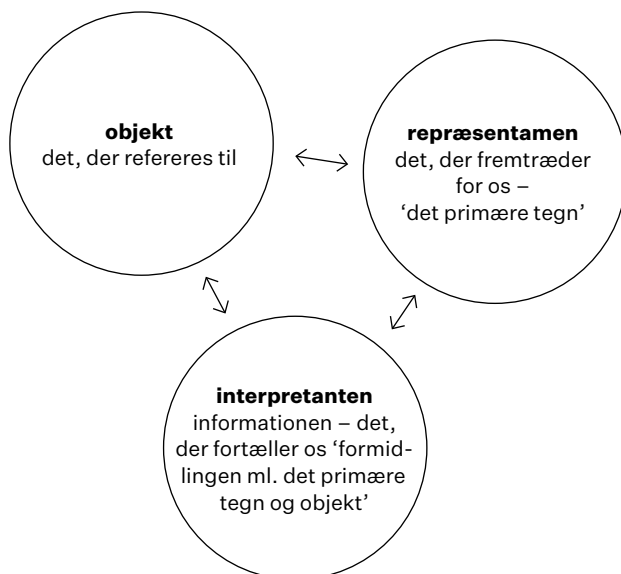
Ved at vende blikket fra traditionel kompositionspraksis med en strukturel tilgang til materialet 'uden for tiden' til en fænomenologisk tilgang til musikkens lydlige fremtoning og dens oplevelsesdimension 'i real-tid' bliver det et helt centralt aspekt, hvordan udledningen af information af det hørte (det som *betyder noget* for os) foregår og at forstå, hvordan denne proces er underlagt de generelle principper for vores i kroppen forankrede (*embodied*) perceptiv og kognitive orientering i det lydlige miljø. Specifikt interesserer vi os for, hvordan der skabes mening i den lydlige *Umwelt*, når vi retter vores opmærksomhed på den smalle skive af lydverdenen, som hedder musik. Grundlaget for denne undersøgelse med det dobbelte blik, at lytte/at skabe har mere eller mindre eksplicit været en semiotisk tilgang til verden: *Tegnene handler med os, lige så vel som vi handler med tegnene* (Emmeche 2004).

Fremstillingen har på flere måder kredset om tegnsystemer, og hele undersøgelsen har som omdrejningspunkt det i semiotikken centrale begreb: emergent betydning. Det gælder fx den musikalske notation, hvor noden og de øvrige symboler i den traditionelle noteskrift er et tegnsystem, hvis betydning (re)konstrueres gennem musikerens lydlige tolkning af det partitur, som er værkets visuelle konstruktion. Vi har også set, hvordan nodetegnets betydning

gennem de senere årtiers kompositorisk-musikalske praksis i et vist omfang er blevet modificeret. Undersøgelsen af musikværket i sin lydige konstruktion har identificeret *gestisk-lydlige objekter* som komponenter i et tegnsystem, der virker gennem musikkens udfoldelse i real-tid, og som jeg i teori og praksis har implementeret som et bærende koncept i komposition på et perceptuelt grundlag. Afslutningsvis vil jeg anskueliggøre dette som en operativ model for musikalsk semiose. Det følgende er således et forsøg på at eksplicite et musikalsk, semiotisk aspekt af undersøgelsen set ud fra et pragmatisk afsæt i perceptuelt informeret kompositorisk praksis, centreret om nutidig kunstmusik.

Musikalsk semiosis

I henhold til Peirces semiotik er et tegn en triade af de indbyrdes relaterede komponenter, repræsentamen ('det primære tegn' – det, som fremtræder for os), objektet (det, der refereres til) og interpretanten ('formidlingen fra det primære tegn til objektet' – informationen dvs. det, det fortæller os), se fig. 14.



Figur 14: Tegnets triade

Som et meget konkret eksempel kan anføres et enkelt, endimensionalt *gestisk-lydligt objekt*, fx et diminuendo med en klar begyndelse og slutning (så det lader sig afgrænse som et musikalsk objekt). Interpretanten er det, den lydige hændelse fortæller mig – eller det kognitive skema, jeg applikerer, som fx at der bliver mindre af ‘noget’, eller det forsvinder. Repræsentamen er hændelsen, som den fremtræder: det akustiske signal bliver svagere, dvs. et diminuendo. Objektet er den gestus og energi, der refereres til ved den aftagende kraft i lydfrembringelsen og de givne handlinger med instrumenterne. Interpretanten vil i sig selv være et tegn, som typisk vil indgå i en ny tegnproces på et ‘højere’ niveau og så fremdeles; der er med andre ord tale om en hierarkisk ordning af tegnene. Noget, der opfattes som et mere sammensat *gestisk-lydligt objekt*, vil typisk rumme underliggende tegnprocesser. Og ‘opadtil’ vil lytningen gennem det kognitive arbejde gennem *selective binding* og *grouping* danne mere overordnede begivenheder, *events*, gennem tegnprocesser på højere niveauer. *Events* er en væsentlig kategori for emergent betydningsdannelse, som det fremhæves hos Reybrouck, i relation til den generelle perception af musik: *Event perception is a core issue in musical epistemology. It stresses the role of the listener who is doing the cognizing. What he or she is hearing are not acoustic properties, but acoustic “events” which receive significance as the result of a process of semiotization of the sonic world. The events are evaluated as to their semantical weight, which depends on the listener’s previous and actual interactions with the sound* (Reybrouck, 2005b).

Her peges på den aktuelle lyttehandling, men også erfaring (også ophobet ‘kulturel’ erfaring), som en væsentlig faktor for vores kognitive processering af musik. Det er i den sammenhæng værd at bemærke, at erfaringer, herunder kognitive skemaer, også bærer tegnets triadiske karakteristik: Det er stabile mønstre (repræsentamen), der refererer til en situation (objekt), og hvor den udledte information har virkning på fremtiden (interpretanten). At pege på vigtigheden af erfaring kunne risikere at give indtryk af en

ikke-dynamisk proces, men den kognitive processering af musikens tidslige strøm indebærer også stadig kognitiv læring. Gennem lytningens tidligere beskrevne receptive semiose sker en stadig udvikling af musikalske erfaringer i form af en kondensering af kompleks akustisk information til kognitive skemaer, til tegn. Reduceret til et tegn frigøres kognitiv energi til videre processering af det fortløbende akustiske input i overensstemmelse med hjernens kodning til at økonomisere med sine resurser. Tegnprocessen emergerer til et nyt niveau.

Læring gennem tegnprocessen er således en del af det kognitive arbejde. Det kognitive apparat er samtidig et adaptivt system, forstået på den måde, at det rummer en form for feedback-loop. I forbindelse med musikudøvelse er denne adaptive proces velkendt. Musikeren justerer løbende sit spil gennem lytningen til sig selv: Hun spiller med et intenderet udtryk – lytter til sit spil og processerer det modtagne input: Svarer det til det intenderede udtryk? – fin-tuner det kropslige apparat, der er involveret i lydproduktionen – spiller med justeret intenderet udtryk – lytter, processerer, fin-tuner osv. osv.

Noget lignende sker ved lytning. Her er det opmærksomheden, der til stadighed justeres for at optimere udbyttet af det hørte, finde mening i det. Eller sagt på en anden måde: for hele tiden at maksimere muligheden for at applikere kognitive skemaer på det auditive signal og hermed uddrage emergent betydning af tegnprocesserne. Hvordan man justerer sit opmærksomhedsfelt i forhold til det komplekse auditive signal, som udgøres af musikkens løbende tidsstrøm, har med de tidligere introducerede lyttemodi at gøre: Hvilke er relevante? – hvordan switcher mellem dem? – og hvilke skal aktiveres simultant i forskellige doseringer?

Ikke kun at man lærer, mens man lytter, udvikler nye kognitive skemaer, nye forståelser af tegnene, men opmærksomheden – i adaptive systemer ofte kaldet 'sensorerne' – fin-tunes løbende. Der

er således tale om 2. ordens læring, “der iagttager de redskaber, den selv bruger, imens de bruges, og som den stadig (om)former via deres virke, i en reflektiv proces” – for nu at citere en formulering, som tidligere er brugt om den omvendte proces: det skabende arbejde (se s.19).

Hvad konstrueres gennem tegnprocessen?

Med den ovenfor beskrevne musikalske semiosis som forståelsesramme fremgår det, hvordan lytteren konstruerer værkoplevelsen som en mental konstruktion inden for den foreslåede forståelse af værkets firfoldighed med komponisten, musikeren og lytteren som aktører. Gennem en kompleks tegnproces og via sit personlige, dynamiske kognitive beredskab konstruerer lytteren musikkens emergente betydning. Der er tale om et (gen)skabelsesprojekt: Man er med til at konstruere værkets betydningskreds, som deles med musikeren og komponisten. Lytteren forudsætter, at der er en betydning at finde. Og det er en stærk motivationsfaktor at søge at forstå, hvad komponisten har villet med sit værk og musikeren med sin fremførelse. Et er spørgsmålet om, *hvordan* grundlaget for dette etableres, snublende tæt på ligger spørgsmål om, *hvad* der er, der genskabes. Den skabende, interpreterende og lyttende intention mødes i dette ‘hvad’. Uden at gå ind i diskussionen om, hvorvidt det genskabte rent faktisk afspejler komponistens intentioner, og i givet fald i hvilken grad, kan en undersøgelse af begrebet koncepter og deres rolle i henholdsvis lytte- og kompositionsproces være en vejviser.

Koncepter i lytningen

Vi kan genbesøge lytteprocessen med introduktion af begrebet koncepter. Lytningen fra akustisk signal til emergent betydning rummer som beskrevet flere komplekse perceptive og kognitive

processer. Som før omtalt er der en primær afkodning af det akustiske signal, der allerede sker på det subkortikale niveau såvel som en kognitiv behandling af de indkomne data. Emergent betydning skabes i interaktionen og spændingsforholdet mellem disse niveauer, sansningens altid foranderlige signal og aktivering af forventningsmodeller og kognitive skemaer i en proces simultant med og som en del af musikkens tidslige flux. *This is the basic tension between the “bottom-up” and “top-down” approach which draws a distinction between the sensory information which is presented to the senses (bottom-up) and the cognitive mediation of the mind, which applies discrete labels to the continuous unfolding through time (top-down). Music, on this view, is both an “experiential” and a “conceptual” affair* (Reybrouck, 2005b). I interaktionen mellem sanseinformationens bearbejdelse på præbevidst niveau af det auditive signal og de kognitive processer ordnes det tidslige flow gennem processen *grouping* i enheder: *discrete labels* eller koncepter. Koncepterne er således i spil i forbindelse med organiseringen af betydning i de hørte, lydige begivenheder, baserede på lydproducerende gestus, hvor *source-knowledge* spiller en afgørende rolle: (...) *listeners do not perceive the acoustic environment in terms of acoustical descriptions but as “auditory events”. The claim is somewhat related to the description of an auditory image (...) as a psychological representation of a sound entity which exhibits a coherence in its acoustic behavior. Auditory cognition, in fact, mostly involves source-knowledge (...) which is processed in a cross-modal way – involving motor, kinaesthetic, haptic, and visual, besides the purely auditory components* (ibid.). Det er næppe for meget sagt, at *embodiment* i høj grad bringes i spil her, og beskrivelsen af, hvad der er koncepternes komponenter, er baseret direkte på, eller på en kompilering af *gestisk-lydige objekter*. Koncepterne – tegn på et eleveret hierarkisk niveau – bygger således på de lydproducerende handlinger, altså tegn på underliggende niveauer (jf. *gestisk-lydige objekter*). De hertil knyttede kinetiske associationer med den væsentlige pointe, at de i høj grad inkluderer kryds-modalitet, gør det muligt for lytteren at ekstrahere meningsbærende mønstre i musikkens tidslige flux.

Det er dette forhold, som spektromorfologien beskriver med begrebsparret *intrinsic* - *extrinsic* (se s. 57). I forlængelse heraf har spektromorfologien afdækket nogle lydlige 'arketyper', der kan varieres og kombineres i det uendelige (jf. Smalley, 1997). Og de er grundlæggende byggesten i opbygningen af lydlige begivenheder, der rummer rige muligheder for at bringe lytterens kinetiske associationskapacitet i spil og danne koncepter. Dette kan bringe os nærmere et 'hvad' i relation til det, der genskabes hos lytteren, for i forlængelse af dette kan man operere med kategorier af koncepter, fx vedrørende bevægelse: at skubbe/trække, være i bevægelse, at stige, at kaste/slynge, at flyde, at flyve eller vedrørende materien: sammentrækning, konvergens, opløsning etc.

Dette peger på nogle mulige grundlæggende lytte-koncepter, der – sammen med et utal af andre, herunder de, som lytteren lærer sig under lytningen – er virksomme i relation til lytterens emergente betydningsdannelse. I kraft af deres sammenkædning, deres relationer og præsens i nuet og erindringen skaber lytteren den meningsfulde musikoplevelse, som konstruerer musikværket 'i stadig tilblivelse gennem mødet mellem værket og lytteren', jf. det indledende citat. Hvorvidt denne, *lytterens* konstruktion af værket, er mere eller mindre kongruent med komponistens konstruerede værkintention må stadig forblive ubesvaret. Men muligheden er til stede.

Koncepter i kompositionsprocessen

Lytningen har således i høj grad konceptuelle aspekter. De beror på sanseinformationer på det præbevidste niveau og i høj grad på lytterens kognitive processer, deres dybde og kvalitet, som igen beror på såvel generelle almenmenneskelige samt sociokulturelle koder samt individuelle erfaringer. Summen af erfaringer suppleres endvidere gennem adaptiv læring i omgangen med opmærksom lytning; her er tale om en livslang læringsproces for nu at bruge et fortærsket, men ikke desto mindre dækkende udtryk. Det indbefatter

en mental årvågenhed, åbenhed for associationer, det stimulerer *cross-modal* implementering af koncepter og en god portion fantasi i relationen til lyduniversets tidlige udfoldelse af kinetiske, energetisk-gestiske mønstre. Med tanke på hvilken grundlæggende rolle *embodiment*, hele det kognitive apparats forankring i kroppen spiller, er det måske ikke så påfaldende, at der er en parallel mellem karakteren af processerne i det konceptuelle arbejdes *pattern extraction* og de tre grundlæggende aspekter af perception, som de er beskrevet af Martin Seel i hans: *Ästhetik der Natur: kontemplation, korrespondens og forestillingskraft* (jf. s. 54).⁶⁶

Den perceptuelt informerede komponist arbejder ud fra den prospektive semiose med samme elementer. Også her er koncepter centrale i det grammatologiske arbejde, som det også fremgår af ovenstående værkanalyser, hvor dette aspekt træder frem med des større styrke, jo nyere værkerne er. Krydsmodale associationer er rigt repræsenterede. Som beskrevet i 'den alternative grammatologi' kommer det konceptuelle arbejde til udfoldelse igennem processerne vedrørende sammenkædning af *gestisk-lydlige objekter (grouping)* og ikke mindst i forbindelse med 'at definere involveringen af parametrene lokalt: opfinde eller finde de nødvendige kompositoriske handlinger, procedurer eller evt. teknikker til situationen (forlængelse, vækst, brud, kontrast, opløsning m.v.) – *pattern extraction*' (se s. 113). Dette er uddybet i forbindelse med redegørelsen for skitsefasens metabeskrivelser, der betoner den indre lytning, det at indtage lytterens perspektiv for 'at høre' deres [de *gestisk-lydlige objekters*] meningsfulde sammenkædning, nærmere bestemt *selective binding* med et begreb, der fokuserer på egenskaber ved *chunks*, der faciliterer *grouping*. Her kan associative forbindelser komme i spil, afvejet af en bevidsthed om et varieret flow gennem balance mellem forventningsopfyldelse og overraskelse. Også spektromorfologiens lydlige 'arketyper', fx bevægelse og vækst, forandringer m.v. kan bringes i spil.

66. Efter Haselböck, 2007

Disse elementer i mangfoldige og stadig foranderlige kombinationer i musikkens tidlige forløb opbygger betydningsbærende koncepter. De er en krumtap i den prospektive semiose, et niveau i tegnprocessen og den emergente betydningsdannelse, der danner forbindelsen mellem underliggende *grouping af gestisk-lydlige objekter* og et overliggende idé- og konceptniveau. I lyset af den her udrullede skitse til konceptets rolle i musikalsk semiose bliver det tydeligt, hvor afgørende dette aspekt er i udmøntningen af den kompositoriske strategi. Komponisten er underlagt de samme bindinger og muligheder som lytteren, såvel sociokulturelle koder som individuelle erfaringer, hvortil kommer skoling i kompositionsfaget. Men intuition og forestillingskraft er dog stadig bærende her. Komponistens forestilling om eksistensen af værket som intentionel konstruktion, det imaginære værks mentale aftryk i sindet, dets særlige sted hinsides sproget er pejlemærket, og oplevelsen af, at værket skal findes 'et sted derude', er brændstoffet, der driver de kompositoriske processer og er samtidig rettesnor for den indre lytning. Den kompositoriske skoling i lyset af de perceptuelt informerede kompositionsstrategier stiller sig til rådighed for intuitionen og den indre lytning. Den beskrevne alternative grammatologi mobiliserer kompositionstekniske greb med henblik på at give også grænsedbrydende konceptuelle visioner manifest udtryk. Det er måske netop sådanne, der vil udfordre lytterens associative, konceptuelle fantasi med muligheden for etableringen af nye kognitive skemaer, emergent betydningsdannelse og hidtil u-fundne meningsdybder.

På diagrammet over den firfoldige værkforståelse, musik som *transitional space* mellem poiesis og æstetik (jf. fig. 13, s. 134), er der en stiplede linje mellem lytterens oplevelse: mental konstruktion og komponistens koncept: intentionel konstruktion. Hvorvidt denne, *komponistens værkontention*, er kongruent med lytterens konstruktion af værket, må forblive ubesvaret. Men muligheden er til stede. I alle tilfælde er den lytte-baserede oplevelse som mental konstruktion afsættet for den perceptuelt informerede, teleologiske kompositionsproces.

VI. Konklusion

Dette konkluderende afsnit vil give en oversigt over projektets indsigter og resultater i relation til de indledningsvis formulerede hoved- og delspørgsmål for at vurdere og diskutere, hvorvidt projektet er kommet i mål med

- 1) sin undersøgelse af, *hvordan* den nykomponerede, ikke-tonale partiturmusik giver mening, og
- 2) formuleringen af kompositoriske strategier, der – ud fra indsigt i dette *hvordan* – kan befordre den emergente betydningsdannelse.

I forlængelse heraf gøres rede for andre væsentlige indsigter, som er opnået undervejs. Det følges op af en perspektiverende diskussion.

Kapitlet er disponeret i en *Sammenfatning*, der giver en oversigt over de behandlede tematikker og fremstillingens indsigter og delkonklusioner, dernæst vil afsnittet *Projektresultater* sætte disse i relation til projektets indledningsvis rejste problemstillinger og delspørgsmål for at munde ud i en vurdering af, i hvor høj grad projektets overordnede mål kan siges at være opfyldt og dets overordnede spørgsmål udtømt. Det sker i afsnittet *Målopfyldelsen*. Der følges op med en *Diskussion* af bl.a. relationen mellem den skabende proces (praksis) og refleksion, tanker om kunstnerisk viden samt intuitionens betydning for og dens relation til kunstnerisk handling. Nogle refleksioner om lyttestrategier og 'indre lytning' i relation til aktuelle udviklinger i det 21. århundredes kunstmusik diskuteres under overskriften *Det hørte og det uhørte*. Og endelig følger nogle *Afsluttende bemærkninger*.

Sammenfatning

1. Det sandsynliggøres, at der er kvalitativt forskellige lytte- og oplevelsesmodi i relation til tonal og ikke-tonal musik

Den kognitivt funderede musikforskning har primært haft den tonale musik inden for forskellige genrer som sit genstandsfelt. Resultaterne kan ikke umiddelbart overføres til den kontemporære ikke-tonale kompositionsmusik. Det er således synspunktet her, at det er *kvalitativt forskellige lytte- og oplevelsesmodi*, der karakteriserer meningskonstruktionen i henholdsvis 1) den tonal/modalt funderede musiks relativt enkle, motivisk-melodisk-akkordisk strukturerede vokabularium og 2) den ikke-tonale, ikke-diatoniske musiks komplekse teksturer og klanglige fremtoning.

2. Fokus på lyd og lytning, introduktion af gestisk-lydlige objekter og paradigmet 'embodiment'. Der identificeres forskellige lyttestrategier og tre lyttemodi - også i relation til komponistens indre lytning

Med udgangspunkt i Pierre Schaeffers stadig aktuelle teorier analyseres i afsnittet 'Inspirationerne' tilgange til fænomenerne lyd og lytning og deres kompositoriske implikationer inden for forskellige genrer eller strømninger (bl.a. *musique concrète* og spektralmusikken) eller enkeltkomponister (Philippe Leroux), som har været væsentlige inspiratorer for mig såvel kunstnerisk som teoretisk i relation til projektets problemstillinger. Afsnittet munder ud i en beskrivelse af forskellige lyttestrategier, tre relevante, oftest overlappende lyttemodi, der kan ses som lyttepositioner for den optimale afkodning af denne musiks emergente betydningsuniverser. Det er også lyttepositioner, som aktiveres i forhold til komponistens indre lytning.

3. Lytteprocessen under lup: Lytteoplevelsens emergente betydningsdannelse uddybes gennem analyse af lytning som receptiv, kognitiv semiose i relation til kognitive skemaer. Indførelse af begrebet lyttekvalitet

En forudsætning for meningsdannelse i musiklytning er applikation af relevante lyttemodi. Her følges op med en detailundersøgelse af lytterens kapacitet til via *receptiv, kognitiv semiose* at aktivere *kognitive skemaer* i sin interaktion med værket. I forlængelse heraf introduceres begrebet lyttekvalitet: overfladisk, dybdegående og uforstående/afvisende lytning.

4. Komponistens proces: prospektiv semiose. Elementerne i (komponistens) embodiment

Komponistens proces går så at sige den modsatte vej, og med den introducerede terminologi kan man kalde denne proces fra musikalsk idé til værkets realisering i form af nedskrivning (eller lyd-fæstelse) og fremførelse for *prospektiv semiose*. Komponisten må således være bevidst om hvordan den receptive semiose foregår, men lige som for lytteren er komponisten underlagt sin individuelle erfaringshorisont, sin skoling som musiker og komponist såvel som sociokulturelle normer beroende på opvækst, gruppeidentitet m.v.

5. Den traditionelle grammatologi: Strukturel konsistens fører ikke i sig selv til oplevelse af mening - nødvendigheden af en alternativ grammatologi

Strukturel konsistens, et fremtrædende paradigme i megen traditionel kompositionsundervisning, er ikke i sig selv garant for den musikalske strukturs potentiale til at generere oplevelse af mening. Som det er beskrevet, indebærer den meningsproducerende lytteoplevelse en ubevidst afkodning af en tidlig informationsstrøm, der via applikation af lyttemodus og *receptiv, kognitiv semiose* afkoder lydsignalet gennem kondensering til kognitive skemaer. Det er en proces af en anden natur end en fortrinsvis logisk styret kompositorisk grammatologi, der producerer strukturel konsistens.

6. En alternativ grammatologi samt funktionen og betydningen af den indre lytning

Målet er at skabe en musik, der hverken appellerer til overfladisk lytning eller fremprovokerer uforstående, afvisende lytning, men netop

understøtter den dybtgående lytning. Den dybtgående lytning, hvor lytteren gennem receptiv semiose er i stand til at danne mønstre eller 'formler', der afspejler kognitive skemaer på en måde, så musikens fremtoning og grad af kompleksitet inviterer til 'en kompression af den musikalske informationsstrøm' gennem applikation af kognitive skemaer, der gør den ubevidste perceptionsproces mulig og beforder den emergente betydningsdannelse. På grundlag af dette motiveres bl.a. komponistens indre lytning som en væsentlig rettesnor, og der opstilles en række kompositionsstrategier som kendetegner en alternativ grammatologi.

7. Den alternative grammatologi i praksis, belyst gennem fire arbejdsfaser

Efter denne analytiske beskrivelse af en alternativ kompositorisk grammatologi beskriver jeg arbejdsprocessens udmøntning i praksis ud fra samme synsvinkel: prospektiv semiose, mere præcist den prospektive semiose, som den befrugtes af indsigt i dens modstykke eller spejlbillede, lytterens receptive semiose. Processen kan opdeles i fire faser:

1. idé- og konceptfase
2. det grammatologiske/analytiske arbejde: skitser af forskellig natur, tekstlige noter, tegninger og grafiske repræsentationer, evt. små nodeeksempler
3. det grafemologiske arbejde: transskriptionen i partitur
4. den klanglige realisering.

Processens etaper eksemplificeres som de udfoldes i arbejdet med det aktuelle værk (Værkanalyse 6).

8. Værket som transitional space – opgør med Nattiez/Molino – og den mulige åbning mod nye lyttere

På grundlag af den perceptuelt informerede kompositionspraksis foreslås en model for forståelsen af musikværket, der relativiserer eller måske snarere opløser niveauerne i Nattiez/Molinos model. Værket

ses nu som en totalitet af fire konstruktioner: den intentionelle, den visuelle, den akustiske og den mentale, og deres interaktion gennem lytterens, musikerens og komponistens værkkonstituerende semiosis er beskrevet i skemaet: Musik som *transitional space* mellem poïesis og æstetik, fig. 13 (s. 134). Det diskuteres, hvorvidt denne anskuelse af værket som aspekter af en mental konstruktion, som deles mellem komponist, interpret og lytter, repræsenterer en mulig åbning mod nye lyttere.

9. En musikalsk semiosis beskrives som metode til analyse af emergent betydningsdannelse i musik

Begreberne, som er blevet udfoldet og anvendt i forbindelse med lyttende og skabende processer i et *embodied* perspektiv, sammenholdes med en semiotisk indfaldsvinkel. Parallellen vedrørende betydningsdannelsens proces er nærmest 1:1, hvilket gør det naturligt at applikere et hierarkisk semiotisk perspektiv. Her introduceres begrebet 'koncepter' som en potent fælles reference for lytter og skaber. Det bliver hermed centralt for den emergente betydningsdannelse i såvel det kompositoriske arbejde som i lytningen. Og bliver et omdrejningspunkt i komponistens indre lytning i relation til komposition på et perceptuelt grundlag. Denne musikalske semiosis foreslås som en ramme for en systematisk undersøgelse af den emergente betydningsdannelse i kontemporær ikke-tonal musik.

Projektresultater

Indsigterne, som fremgår af ovenstående sammenfatning, vil her blive relateret til de i indledningen præsenterede to undersøgelsesområder med underliggende spørgsmål:

- 1) at kortlægge viden om og reflektere over perceptive/kognitive beredskaber i meningsfuld lytning til ikke-tonal nykomponeret musik
- 2) at kortlægge og reflektere over kompositionelle strategier og procedurer, der modsvarer disse.

1) Kortlægning af viden om og refleksioner over perceptive/kognitive beredskaber i meningsfuld musiklytning til ikke-tonal nykomponeret musik

Herunder:

Hvordan underkastes oplevelsen af mening, som tilsyneladende unddrager sig logik og kohærens og i øvrigt som udgangspunkt sker mellem lytter og værk, er flygtig og i stadig tilblivelse, en systematisk refleksionsproces?

Lytning er indgangen til oplevelsen af emergent meningsdannelse, hvorfor lytningen har været et omdrejningspunkt i denne fremstilling. Kortlægningen af lyttemodi og lyttekvaliteter har dannet indgangen til refleksioner, der i detaljer zoomer ind på lytteprocessens natur. I et vekselspil er inddraget både kognitionsforskningens landvindinger (sammenfattet i paradigmet *embodiment*), musikteoretiske overvejelser og erfaringer fra kunstnerisk praksis, som er belyst både historisk og gennem eksempler fra egen kompositionspraksis.

Med beskrivelsen af værket som *transitional space* ses oplevelsen af emergent betydningsdannelse i et mere omfattende perspektiv end som et forhold – så komplekst det end kan være – mellem lytter og værk, jf. Nattiez/Molinós model. Som baggrund skal medtænkes eksplosionen i samfundets musikforbrug, deraf følgende nye lytteattituder og segmentering af publikum. Dette sætter sig igennem selv inden for den relativt snævre genre, som har været denne undersøgelses genstand. Endelig er foreslået en musikalsk semiosis, baseret på Peirces semiotik, som rummer ovennævnte indfaldsvinkler, og dermed tilbyder et refleksionsrum, der omfavner meningsdannelsens sammensathed og hierarkiske struktur.

Der er således gennem fremstillingen etableret et netværk af analytisk-teoretisk funderede indfaldsvinkler, der kan danne grundlag for en systematisk, undersøgende refleksion over oplevelsen af mening i kontemporær, ikke-tonal nykomponeret musik.

2) Kortlægning af og refleksioner over kompositionelle strategier og procedurer, der modsvarer perceptive/kognitive beredskaber i meningsfuld lytning til ikke-tonal nykomponeret musik

Den minutiøse analyse af lytteprocessens og den emergente betydningsdannelse i forbindelse med oplevelse af kontemporær, ikke-tonal nykomponeret musik har belyst den centrale rolle, som den *receptive, kognitive semiose* spiller. Dennes 'spejl' i den skabende proces, den *prospektive semiose*,⁶⁷ har dannet grundlag for kritiske bemærkninger til 'traditionel' kompositorisk grammatologi, for herefter at udlede en alternativ grammatologi. De formulerede kompositoriske strategier kan hermed siges at modsvare lytningens emergente betydningsdannelse.

Uddybende rejstes i indledningen nedenstående spørgsmål, der relaterer dette mere konkret til det praksisnære kompositoriske beredskab:

Når undersøgelsen af perception og meningskabelse skal oplyse komponistens egen skabelsesproces, fordrer det en form for personlig spaltning eller dobbelthed. I og med at komponisten må være den uhildede lytter, der spontant oplever meningen i mødet med musikkens klingende realitet, og samtidig er den, der har skabt værket, hvilke greb har komponisten til rådighed?

Der opstilles her tilsyneladende et paradoks eller en dobbeltrolle: på én gang skaber og uhildet lytter. Vi taler her om den perceptuelt informerede komponist-lytter med en bevidsthed om – og/eller en erfaringsbaseret, intuitiv fornemmelse for – hvilke komplekse lytteprocesser, der gemmer sig bag den spontane oplevelse af mening. Projektet har demonstreret, hvordan disse lytteprocesser gennem

67. Spejlmetaforen skal dog tages med visse forbehold, jf. bemærkningerne s. 96.

den *prospektive semiose*, den perceptive semioses spejl, tager bolig i det skabende arbejde. Den indre lytning er beskrevet som vejen til aktivering af den beskrevne dobbelthed (skaber/lytter): Forestillingskraftens fremmanede lydbilleder er genstand for lytningen som simultant løbende proces, og de lydlig forestillinger er underlagt lytningens stadige, kontrollerende justeringer i en feedback loop i lighed med de omtalte adaptive systemer. Som det er beskrevet i afsnittet *Idé- og konceptfasen* (samt i værkanalyserne), udfoldes dette ofte i en form for afklarings-/undersøgellesfase, hvor aktivering af associationer og konceptualisering bidrager til tydeliggørelsen af de lydlig forestillingers gestiske egenskaber og til fastholdelsen af dem i 'arbejdshukommelsen'. Herfra finder de vej til skitsefasens metabeskrivelser, hvor de gøres til genstand for det videre grammatologiske arbejde. Processen kan siges overhovedet at være *tilgængeliggørelsen* af vejen til værkets 'mentale sted', forstået som kimen til komponistens ur-koncept og værket som 'intentionel konstruktion'. Det er de første skridt på rejsen – også beskrevet som eksternaliseringen – mod værkets firfoldige eksistens som *transitional space*, foruden den intentionelle konstruktion, omfattende den visuelle, den akustiske og ikke mindst den mentale konstruktion: lytterens oplevelse.

I forlængelse af ovenstående spørgsmål – og således også i relation til kompositionen af projektets nye værk – opstilles desuden nedenstående sammenfattende og helt afgørende spørgsmål:

Hvordan implementeres denne indsigt i arbejdsprocesser og en kunstnerisk realisering, der kan række ud over komponistens personlige oplevelsessfære og almengøres som interpersonel oplevelse af mening i det komponerede værk? Eller med andre ord, er der en meningsfylde, der kan deles mellem mennesker – og mellem komponist og publikum?

Oversigten over værkets firfoldige eksistens som *transitional space* (fig. 13, s. 134) antyder en porøsitet mellem lytterens

mentale konstruktion (oplevelse) og komponistens intentionelle konstruktion (koncept). Den peger således på en forbindelse mellem komponistens personlige oplevelsessfære og dennes almengørelse som interpersonel oplevelse af mening. Der gøres endvidere rede for eksternaliseringsprocessen i den perceptuelt informerede kompositoriske praksis som platform for at skabe denne forbindelse. Dennes bærepiller er løbende belyst igennem fremstillingen: vitalitetsaffekter, *embodied cognition*, begrebsparret *prospektiv/receptiv, kognitiv semiose* m.v. – sammenfattende inkluderet i det bærende paradigme *embodiment*. Endelig er betydningsproduktionens 'infrastruktur' systematisk beskrevet i kapitlet *Musikalsk semiosis*.

Spørgsmålet om, hvor langt man kan gå ad denne vej, hvor tæt lytterens mentale konstruktion (den meningsfulde oplevelse af værket) kommer på komponistens intentionelle konstruktion, er overvejet undervejs i fremstillingen, men der findes ikke et absolut svar. Kun en graderet mulighed for overensstemmelse.⁶⁸

Forfatteren Hervé Le Tellier lader i romanen *Anomalien* personen Victør Miesel (som i romanen er forfatter til en roman med navnet *Anomalien*) være ophavsmand til denne nihilistisk-humoristiske aforisme:

68. Spørgsmålene behandles på s. 144, henholdsvis s. 146, hvor det hedder:

- Hvorvidt denne, *lytterens* konstruktion af værket, er mere eller mindre kongruent med komponistens konstruerede værkintention, må stadig forblive ubesvaret. Men muligheden er til stede.
- Hvorvidt denne, *komponistens* værkintention, er kongruent med lytterens konstruktion af værket, må forblive ubesvaret. Men muligheden er til stede.

*Ingen forfatter skriver læserens
bog, ingen læser læser forfatterens
bog. Det sidste punktum kan de,
til nød, være fælles om.*⁶⁹

Hvis man adapterer dette på musikkens område, må det hedde:

*Ingen komponist komponerer lytterens
musik, ingen lytter hører komponistens
værk. Dobbeltstregen kan de,
til nød, være fælles om.*

Men med bevægelsen bort fra opfattelsen af musikværket som en unik meddelelse fra kunstneren til verden hen imod denne foreslåede ikke-hierarkiske forståelse af værket som *transitional space* i kraft af perceptionelt informeret kompositionspraksis åbnes et interpersonelt rum for deling af – om ikke en specifik meddelelse – så af menneskelig-kunstnerisk erfaring, rummende betydning, nærvær og emotionel dybde: emergent meningsdannelse kondenseret som meningsfylde.

Målopfyldelsen

Projektet har haft søgelyset rettet mod relevant, tilgængelig viden, der kunne oplyse musikalsk perception, forstået som grundlaget for vejen til den meningsfulde oplevelse af komtemporær, ikke-tonal musik. En række strømninger og æstetiske projekter, der har indarbejdet udforskningen af perception i det kunstneriske arbejde, er blevet belyst og analyseret. Med afsæt i dette har jeg formuleret relevante lyttestrategier og lyttemodi, og jeg har redegjort for

69. Hervé Le Tellier: *Anomalien*, Forlaget Bobo - Den franske bogcafés forlag, 2021. p. 207. Den franske originaltekst lyder: *Aucun auteur n'écrit le livre / du lecteur, aucun lecteur ne lit le / livre de l'auteur. Le point final, à / la limite, peut leur être commun.*

komponistens *prospektive semiose* som et spejl af lytteproces-
sens *kognitive semiose* (baseret på lyttestrategier og lyttemodi). På
grundlag af denne indsigt er formuleret en række principper for den
kompositoriske proces under overskriften en alternativ, perceptuelt
informeret kompositorisk grammatologi. Dette er konkretiseret i en
beskrivelse af kompositorisk praksis og har dannet grundlag for ar-
bejdsprocesserne i forbindelse med kompositionen af et nyt værk,
Unspoken - unheard, som udmønter fordybelsen i projektets pro-
blemstillinger i kunstnerisk form. Projektets hovedspørgsmål,

- 1) hvordan udfoldes musikalsk mening i nykomponeret, ikke-to-
nal musik, og
- 2) hvordan kan denne viden omsættes til kompositorisk praksis

er således blevet besvaret. Det nye værk er udgivet som partitur og
er blevet offentligt fremført til koncert og udgivet på cd og er tilgæn-
geligt på diverse streamingplatforme.

Men værket er ikke 'kun' en demonstration af en refleksionspro-
ces eller et svar på de stillede spørgsmål. Det er et kunstværk i sin
egen ret. Og på den anden side er den tekstlige fremstilling ikke
en fuldstændig redegørelse for den kunstneriske proces, der før-
te til, at det komponerede værk fik netop denne form – endsige et
'svar' på hvorfor værket blev, som det blev. Som det turde fremgå,
ser jeg ikke refleksionen som et appendiks til en i-sig-selv-hvilende
kunstnerisk proces eller omvendt: Der er tale om én samlet skaben-
de-reflekterende proces, et løbende *give and take*, der integrerer
ordløs kunstnerisk forestillingskraft og analytisk refleksion. Dette
turde fremgå af værkanalyserne undervejs, i særdeleshed vedrø-
rende det nykomponerede værk (jf. Værkanalyse 6). Den samlede
fremstilling må ses som et forstørret billede af dette.

Med den kontemporære, ikke-tonale musik bevæger vi os på et
område, hvor der ikke findes formuleret en alment gældende mu-
sikteori, som det er tilfældet for den tonale musik. I fravær af en

dækkende teori rækker nærværende tekst ud mod et tværdisciplinært felt, omfattende akustik og udforskning af lyd, herunder psykoakustik, neuroscience, kognitionsforskning og semiotik m.v. Disciplinernes samspil og relevans for vores oplevelse af musik er i de seneste årtier sammenfattet under det generelle paradigme *embodiment*, hvis virkefelt i disse år udstrækkes til alle aspekter, der vedrører vores handlinger med musik samt musikken i vores handlinger og menneskelig interaktion (lytning, fremførelse, bevægelse, skabelse, pædagogiske aktiviteter m.v.). Med dette som nøgle har vi (måske?) til gode at se feltet sammenfattet i en egentlig teoridannelse på musikkens område.

I forlængelse af projektets vundne indsigt i perceptionen af nykomponeret, ikke-tonal musik og denne indsigts kompositoriske implikationer er formuleret et nyt blik på det musikalske værk (*transitional space*), og med formuleringen af en musikalsk semiosis er endvidere udviklet en forståelsesramme for emergent betydningsdannelse i relation til denne musik.

Diskussion

- Refleksion og praksis: viden i kunstnerisk handling

Beskæftigelse med de forskellige elementer i det tværdisciplinære felt, sammenfattet i paradigmet *embodiment*, er udviklet og knæsat parallelt med mit mangeårige komponistvirke. Den kunstneriske inspiration er gennem årene ofte kommet via aktuelle musikalske strømninger og kollegers æstetiske nyorienteringer, som har trukket på ny indsigt i lydens fænomen, fx gennem nye teknologiske muligheder eller andre vinkler på ny viden om musikoplevelsens natur. Jeg har udforsket flere af disse veje i teori og egen kompositionspraksis. Fremstillingens flersporethed har netop sigtet mod at belyse denne vekselvirkning mellem min inddæmning af ny viden og kompositorisk praksis, en krydsbefrugtning af praksis og refleksion: refleksion gennem praksis, praksis som refleksion.

Denne arbejdsmåde er kommet helt forrest i bevidstheden i arbejdet med de to sidst omtalte værker, som er udarbejdet parallelt med skriveprocessens formulering af refleksionsarbejdet. Under forarbejderne til projektet skrev jeg værket *All Right !? A talk of Our Time*, (april - december 2019) for klaversolist og sinfonietta, og det direkte til projektet knyttede værk, *Unspoken – unheard*, for sinfonietta-besætning (15 musikere) blev komponeret sideløbende med en del af skriveprocessen (maj - august 2020). Her kulminerer projektets vekslen mellem fordybelse i teoretisk-analytisk indsigt og kunstnerisk praksis og deres sammenfletning gennem refleksionen. Dennes levende relevans i den kunstneriske proces er som nævnt især dokumenteret i værkanalyserne, ikke mindst dér, hvor noterne fra aktuelle arbejdsprocesser citeres. Gennem denne sammenfletning, hvis oplevelse af relevans i det skabende arbejde er dens egentlige 'tryktest', fremstår netop *vekselvirkningen* som det, jeg vil kalde *kunstnerisk viden*. Det kan måske også beskrives som aktivering af *annoteret erfaring*. De ophobede annoterede erfaringer aktiveres gennem analogidannelser i relation til uprøvede situationer og nye problemstillinger som en omfattende vidensresurse inden for et bredt felt af den kompositoriske praksis. Det er således en videns-resurse, som levendegøres i kunstnerisk handling. – Eller mere præcist: Den kunstneriske handling bringer den til eksistens som viden: *viden i kunstnerisk handling*.

- Om det bevidste og ikke-bevidste i kunstnerisk arbejde

I teksten henvises jævnligt til intuitive beslutninger og til intuitionen som guideline. For der er grænser for refleksionens gennemlysning af de annoterede erfaringer. En række af dem er ikke-begrebslige oplevelser af emergent betydning, hvis annotation er en uformulerbar, emotionel kvalitet eller blot en lagret uomtvistelig 'viden om noget'. Dette kan siges at udgøre det intuitive beredskabs reservoir af kunstnerisk viden. Det er ikke afgørende, hvorvidt *viden i kunstnerisk handling* ligger inden for den rationelle arbejdsbevidstheds lyskreds eller befinder sig i intuitionens ikke-rationelt gennemlyste rum. Teoretisk refleksion og intuition som grundlag for kunstnerisk

handlen repræsenterer med andre ord forskellige adgange til den kunstneriske viden.

Den rationelle begrundelse og den intuitivt baserede fornemmelse for det rette kunstneriske valg er i løbende dialog. Det er to forskellige *mindset*, der spørgende kan befrugte hinanden. Også selv om de ofte fremstilles som modsatrettede (fornuft over for følelse), i og med at interaktionen ikke nødvendigvis er gnidningsløs. Men det er ofte intuitionen, der betvinger en eventuel tvivl. Og som bl.a. György Ligeti har fremhævet, må rationel systematik ikke stå i vejen for, at den kompositoriske handling altid skal have komponenter af det legende, flygtige og irrationelle.

- Om det hørte og det uhørte

Komponistens indre lytning (den perceptuelt informerede indre lytning) er nævnt som en væsentlig arbejdsresurse, en ledetråd i den kompositoriske proces. Her lægges værket præmaturligt og kun eksisterende som lydlig *forestilling*, som ledebillede, under ørets mikroskop i en undersøgelse af potentialet for oplevet emergent betydningsdannelse. Det skabende arbejde bliver en udmøntning af det teleologiske princip, hvor kompositoriske beslutninger begrundes af processens endemål. Hvilket på mange måder kan siges at ligge i forlængelse af et romantisk-idealistisk kunstsyn, hvor (stærkt forenklet) netop kunstnerens forestillingskraft er drivende for den skabende proces.

I en vis forstand handlede avantgardens opgør efter 2. Verdenskrig netop om dette. Man søgte et nyt musikalsk sprog, det var en nødvendighed at etablere *tabula rasa*, for hvordan kunne musik skabt efter dette paradigme undgå at være bundet til komponistens begrænsede forestillingsunivers? Hvordan kunne dette ikke være begrænset af det, der havde formet det, traditionen, musikkulturen og de politiske ideologier? Dette forhold har principielt ikke ændret sig. Som ovenfor nævnt er komponisten – lige som lytteren – præget af sine sociokulturelle koder, sin kompositoriske/musiske

praksiserfaring, eventuelle skoling osv. Så hvordan kan noget hørt (ved indre lytning) overhovedet give anledning til det uhørte? Er det ikke 'kun' vejen mod en raffinering, fordybelse, inderliggørelse eller opdatering af noget allerede kendt? Er vejen mod det radikalt nye derfor ikke netop at frigøre sig fra denne, den teleologiske arbejds-måde, at formulere en ny avantgarde?

- Findes avantgarden i det 21. århundrede?

Men denne diskussion vil straks rejse spørgsmålet om, hvilke ører, der lytter – og fra hvilken lytteposition, med hvilken lyttekvalitet? Og er det det ene eller det andet publikumssegment? Så spørgsmålet kan kun meningsfyldt rejses i relation til en specifik modtageradresse: For hvem er det berigende, nyt og grænsenedbrydende, for hvem er det blot et interesseløst re-make, eller simpelthen volapyk, der unddrager sin meningsfuld oplevelse? Måske er avantgardebe-grebet blevet tømt for mening i det 21. århundredes sociokulturelle landskab. For begrebet avantgarde stammer fra militær strategi og betegner en opklaringsenhed (de 'avancerede' kunstnere med ap-pel til specialisterne), der opererer foran hovedstyrken (kunstnerne med appel til det brede publikum). Men dette billede modsvarer ikke nutidens tiltagende partikularisering af kunstscenen og lytterska-ren, opdelingen i segmenter, niches og grupper med vidt forskellige baggrunde, interesser, smag, genrepræferencer osv., for ikke at nævne forkærligheden for visse venues og festivaler, ja, helt ned på niveau med, hvilke scener man så opsøger på de givne festivaler, og hvor musikbrug lige så meget er markører på identiteter og fælles-skaber. Hvem er fortrop og bagtrop her?

Som svar har kunstmusikken udviklet en praksis som adresserer denne situation, lige som det er sket gennem de seneste par årti-er på andre kunstscener. Den inddrager egen tradition og historie, den samfundsmæssige kontekst, kunstens (musikkens) produktionsformer, hierarkier, magtstrukturer osv. som temaer – og som kompositorisk materiale. Som komponisten Eivind Buene formulerer det, handler det om muligheden for: *an extended notion of material*,

where the sites, situations, and constituting energies of musical performance become material for composition alongside the traditional parameters such as pitch, duration, and timbre (Buene, 2019).

Hvis man i forlængelse af denne fremstillings perspektiv skal anlægge et perceptuelt perspektiv, kan man sige, at denne musik adresserer og arbejder med situerede *lyttestrategier*, de lyttestrategier, der aktiveres i relation til de forskelligartede musikalske materialers iboende kvaliteter, jf. bl.a. afsnittene *Musikalske strukturer og lyttemodi*, s. 74 og *Lytte kvalitet: et dybdeperspektiv*, s. 91. En oplagt vinkel i det kompositoriske arbejde med lyttestrategier er et genremæssigt og/eller historisk perspektiv, men andre aspekter af lytning kan bringes i spil, fx lyttestrategi i forhold til amatørens eller den professionelle musikudøvelse. Fra musikkens hørte, *gestisk-lydlige objekter* (jf. afsnittet *Objets sonores + embodied cognition* → *gestisk-lydlige objekter*, s. 73) findes der en implicit forbindelse til de lydproducerende gestus. Disse kan gøres eksplicite som sete gestus.⁷⁰ Herfra kan videre ekspliciteres hvem, der udfører dem, og hvilke roller, de har i musikkens fremførelse og produktion – er det fx pludselig komponisten, der synger, som vi kender det fra singer-songwriter traditionen osv.⁷¹

- Flerdimensionale lyttestrategier?

Fra at lyttestrategierne så at sige befinder sig på en éndimensionel akse, foldes de her ud i flere retninger, nærmest i en matrix. Samtidig trækkes lyttestrategierne frem i bevidstheden hos lytteren, bevidstgøres som 'positioner', der kan udskiftes med andre,

70. Netop dette forhold ser man ofte udfoldet i kompositioner af Simon Steen-Andersen, fx i *Black Box Music*, hvor overensstemmelsen mellem den hørte musik og de på skærmen sete gestus gradvis dekobles med humoristisk, senere foruroligende virkning. I *Study for String Instrument #3* spiller cellisten sammen med, senere 'imod' en videoprojektion af sig selv, resulterende i en tilsvarende 'kortslutning' af vores vante kognitive apparat.

71. Blandt flere eksempler på, at kunstmusikkens komponister optræder i rollen som singer-songwritere, kan henvises til norske Eivind Buene i sit værk *Schubert Lounge* og danske Niels Rønsholdt i værket *Me quitte*.

eller som kan kontrapunktere, harmonere, dissonere successivt eller simultant. Denne form for *'telescopic listening'* (Buene, 2019) i flere dimensioner, og hermed lyttepositionernes eksplicitte bevidstgørelse, mobiliserer et lag af *middelbar* lytning eller refleksion. Dette virker samtidig tilbage og relativiserer den umiddelbare oplevelse, hvorved der opstår en oplevelse af en anden karakter, som rummer spalter og brudflader.

Dette er ikke nødvendigvis traditionel musiklytning fremmed. For udfoldelsen af flere samtidige, perceptuelle lag forekommer jævnlige i fx dramatisk musik (teksten siger ét, den sceniske aktion noget andet, musikken noget tredje) eller i musik, der betjener sig af citater, hvor citatet som reference bryder ind i bevidstheden og interfererer med den umiddelbare musikalske strøm.

Men den fulde udfoldelse af lyttestrategierne som flerdimensionel matrix som en bærende kompositorisk idé udfordrer grundlæggende balancen mellem reflekteret, rationel tyding og spontant oplevet sansevirkning og stiller dermed perceptionen og det kognitive apparat over for en betragtelig udfordring: emergent betydningsdannelse, der ikke kan – eller skal – være uden brudflader, men brud, der ideelt set skaber mening på et metaniveau. Men for den perceptuelt informerede komponist inden for dette udtryksfelt er der også her behov for et 'indre gehør' – en hybrid af den indre lytning – der tilsiger, hvornår og hvordan denne udvidelse af det musikalske materiale finder balancen mellem refleksionens domæne og den umiddelbare lytning, en balance, der understøtter en meningsfuld kunstneriske oplevelse på nye præmisser.

Afsluttende bemærkninger

Det nye værk, som blev skrevet i forbindelse med dette projekt, blev komponeret under coronakrisen og generel utryghed samtidig med verdensomspændende politisk uro i relation til Black Lives Matter.

Det har præget værkets grundstemning og uden tvivl også dets betydningslag. De kompositoriske strategier har suget næring af både min hidtidige erfaring og projektets aktuelle indsigter og refleksioner og var ikke blevet udformet på denne måde uden mine undersøgelser af, hvordan komponisten kan arbejde ud fra et indgående kendskab til grundlaget for emergent betydningsdannelse. For mig har projektet gennem kompositionen af et værk med ledsagende undersøgelser af og refleksioner over musikalsk perception givet mig øget indsigt i og skærpet kompositoriske strategier, der kan etablere grundlaget for emergent betydning i nye værker. Ikke mindst har den nyere forskning i *embodied* kognition skærpet min forståelse af, hvordan denne er en uadskillelig del af musikalsk betydningsdannelse. Kognitionens kropslige forankring er tæt forbundet med gestus, og deres knapt bevidste formålsbestemthed samt deres emotionelle farvning, som således (bogstavelig talt) spiller med, har direkte sat sig spor i min arbejdsproces.

Foruden en forståelse for den emergente betydningsdannelse gives en dybere indsigt i det, komponister og filosoffer altid intuitivt har vidst, nemlig at musikken opleves som bevægelser, og at den har evnen til at bevæge os, både fysisk og emotionelt (jf. Pashmann, 2014). Oplevelsen af meningsfylde i musiklytning omfatter både oplevelse af betydning og af emotionel intensitet. Det kan opleves som ét og samme, når sansning og erkendelse flyder sammen i den æstetiske oplevelse.

Som det tidligere er beskrevet i forbindelse med idé- og konceptfasen, fremtræder værket tidligst som en forestilling om et særligt sted hinsides sproget, repræsenterende noget essentielt, der ikke gives ord eller begreber for, en endnu ukendt kunstnerisk manifestation, der blot eksisterer som en mulighed. Værket som betydningsbærende mental (re)konstruktion er således både værkets *raison d'être* og mål. Den essentielle kvalitet, som præger værket som embryo, endnu knapt som intentionel konstruktion, beror for mig på netop denne dobbelthed af betydning og intensitet. Den

repræsenterer samtidig det spændingsfelt, der forudsætter idéens manifestation som værk: uden den ene ingen form, uden den anden ingen substans.

Mit nyskrevne værk har en tematik i relation til Black Lives Matter: 'vi/de kan ikke komme til orde – de/vi kan (vil) ikke høre', således værkets titel: *Unspoken - unheard*. Og når man lytter til værket, afsløres titlens dobbelthed tydeligt, for man hører rent faktisk på et tidspunkt musikerne tale uden dog at kunne forstå det sagte. Tale er samtidig i spil på andre måder: Der er tutti-udbrud i musikken, som er transskriptioner af politiske slagord, og der er gentagne instrumentale udbrud, som i deres gestiske karakteristika kan associeres til individuelle råb i panik. Det er måske manifestationen af en søgen efter 'en talende musik'. Både i dette værk og mit forudgående *All Right !? A Talk og Our Time* spiller tale en væsentlig rolle, men tale, der ikke sigter mod at blive forstået. Det handler således om tale, dog ikke tale som forståeligt budskab, det er talens gestus, der er det væsentlige. Tale formidler normalt noget, der rummes i ordenes betydning. Men samtidig er vores musikalske gehør ekstremt fintfølelse, og vi påvirkes spontant af de emotionelle farvninger, der i kraft af stemmeklang, intonation, tempo m.v. ligger bag ordene hos den/de talende. Talens gestus repræsenterer på denne måde en fortætning af betydning og virkning. Derfor gav det i dobbelt forstand mening, da jeg stødte på dette citat af den tyske filosof Albrecht Wellmer i en kommentar til den æstetiske diskussion af betydning over for virkning. Jeg ser det som, at musik- (kunst)-oplevelsen som emergent betydning netop er det kraft- og spændingsfelt, han omtaler:

Opgaven må (...) være at sammentænke semiotik og energetik, kunstens betydning og virkning, på en sådan måde, at gøres den ene af de to sider absolut, vil dens modstilling samtidig være borte. Det æstetiske objekt må forstås som et kraft- og spændingsfelt, vel at mærke på et meningsmæssigt plan; og som en meningssammenhæng, hvis fulde forståelse svarer til en udstråling af energi: kunst som anden natur, men en natur, der begynder at tale.⁷²

72. "Die Aufgabe wäre [demgegenüber], Semiotik und Energetik, Bedeutung und Wirkung der Kunst so zusammenzudenken, daß mit der Verabsolutierung einer der beiden Seiten zugleich ihr Gegensatz entfiel. Das ästhetische Objekt wäre zu verstehen als ein Kraft- und Spannungsfeld, aber auf der Ebene des Sinns; und als ein Sinnzusammenhang, dessen verstehender Nachvollzug einer Abstrahlung von Energie gleichkommt: Kunst als zweite Natur, aber eine Natur, die zu sprechen beginnt" (Albrecht Wellmer: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 63), citeret efter Haselböck, 2007.

VII. Litteraturliste

Artikler

Blackburn, Manuella: The Visual Sound-Shapes of Spectromorphology: an illustrative guide to composition, https://www.academia.edu/261792/The_visual_sound_shapes_of_spectromorphology_An_illustrative_guide_to_composition?sm=b

Blackburn, Manuella: Composing From Spectromorphological Vocabulary: Proposed Application, Pedagogy and Metadata, https://www.academia.edu/261790/Composing_From_Spectromorphological_Vocabulary_Proposed_Application_Pedagogy_and_Metadata

Bousmpouras, Aggelos: Perceiving patterns of ratios when they are converted from relative durations to melody and from cross rhythms to harmony, *Journal of Music and Dance*, 2018

Brandt, Per Aage: On Tonal Dynamics and Musical Meaning, *Signata* [Online], 6 | 2015, <http://signata.revues.org/1089>

Bregman, Albert S.: Auditory Scene Analysis, in N.J. Smelzer & P.B. Bates (eds.), *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, Amsterdam, 2001

Brier, Søren: Betydningsdannelse og eksistens: Om evolution, bevidsthed og erkendelse hos C.S. Peirce, i Torkild Thellefsen & Anne Marie Dinesen (eds.): *Semiotiske undersøgelser*, Hans Reitzels Forlag, 2004

Buene, Eivind: Telescopic Listening. Probing layers of time with *Schubert Lounge* for singers and ensemble, Stockholm: VIS Journal no.3, 2019

Butt, J.: Do musical works contain an implied listener? Towards a theory of musical listening, *Journal of the Royal Musical Association*, 135 (S1), 2010, pp. 5-18

Castanet, Pierre-Albert: Hugues Dufourt: Les années de compagnonnage avec l'itinéraire 1976-1982, i Cohen-Levinas, Danielle (ed.): *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*, L'Harmattan, 1998

Di Santo, Jean-Louis: Referential Sounds, Symbolism and Semiotics, *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference. Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music*, Stockholm, 2012

Emmeche, Claus: Biosemiotik, bevidsthed og begrebet årsag, i Torkild Thellefsen & Anne Marie Dinesen (eds.): *Semiotiske undersøgelser*, Hans Reitzels Forlag, 2004

Frisk, Henrik & Östersjö, Stefan: *Negotiating the Musical Work. An empirical study on the interrelation between composition, interpretation and performance*, EMS - Beijing, 2006, <http://www.henrikfrisk.com/documents/articles/NegotiateEMS/html/NegotiateEMS.html>

Godøy, Rolf Inge: *Gestural-Sonorous Objects: Embodied extensions of Schaeffer's conceptual apparatus*, *Organised Sound*, 2006

Hansen, Niels Chr.: The Legacy of Lerdahl and Jackendoff's A Generative Theory of Tonal Music, *Danish Yearbook of Musicology*, vol. 38, 2010

Haselböck, Lukas: French spectral music in the context of contemporary philosophy, i Arbo, Alessandro (ed.): Perspectives de l'esthétique musicale entre théorie et histoire, L'Harmattan, 2007

Haselböck, Lukas: Klang und Sinn bei Gérard Grisey i Tadday, Ulrich (ed.): Gérard Grisey, MUSIK-KONZEPTE. Neue Folge Die Reihe über Komponisten, Heft 176/177, 2017

Holgersen, Sven-Erik: Kan Daniel Sterns kernebegreber bidrage til en fænomenologisk orienteret musikpsykologi?, Psyke & Logos, 28, 2007, pp. 86-102

Imberty, Michel: L'épistémologie du sens dans les recherches en psychologie de la musique, i Michel Imberty (ed.): De l'écoute à l'œuvre, L'Harmattan, 2001

Kjeldsen, Jens: Tonale gruppesymmetrier versus symmetribrud – semiotikken mellem struktur og tilbliven, i Torkild Thellefsen & Anne Marie Dinesen (eds.): Semiotiske undersøgelser, Hans Reitzels Forlag, 2004

Kühl, Ole: An introduction to musical semantics: The gesture in modelization, International Computer Music Association, volume 2007, <https://quod.lib.umich.edu/i/icmc/bbp2372.2007.032/1>

Leman, Marc: Musical gestures and embodied cognition, Actes des Journées d'Informatique Musicale (JIM 2012), Mons, 2012

Lehman, Marc/Maes, Pieter-Jan: The Role of Embodiment in the Perception of Music, Empirical Musicology Review, Vol. 9, 2014

Leman, Marc/Nijs, Luc/Maes, Pieter-Jan /Van Dyck, Edith: 'What is embodied Music Cognition', 2017, https://www.researchgate.net/publication/319260279_What_Is_Embodied_Music_Cognition

Lerdahl, Fred: Atonal prolongational structure, *Contemporary Music Review* 4(1), 1989

Lerdahl, Fred: Cognitive Constraints on Compositional Systems, *Contemporary Music Review*, 2009

Leroux, Philippe: "... phraser le monde: continuité, geste et énergie dans l'œuvre musicale", *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 21, n° 2, 2011, pp. 29-48

Lotto, Andrew & Holt, Lori: *Psychology of auditory perception*. John Wiley & Sons, Ltd., 2010

Maeder, Costantino & Reybrouck, Mark: *Sémiotique et vécu musical. Du sens à l'expérience, de l'expérience au sens. Forord til konferenceudgivelse: Music, Semiotics and Intermediality*, Leuven University Press, 2016

Maegaard, Jan: *Avantgarde, Nutida Musik*, 1988-89

Narmour, Eugene: *The Top-Down and Bottom-Up Systems of Musical Implication: Building on Meyer's Theory of Emotional Syntax*, *Music Perception*, Vol. 9, 1991

Pashmann, Susan E.: *When the music moves you: Revisiting the classics in the company of neuroscience*, *Journal of Music and Dance*, 2014

Reybrouck, Mark: *Body, mind and music: Music semantics between experimental cognition and cognitive economy*, *TRANS Revista Transcultural de Música*, diciembre, número 009, 2005a

Reybrouck, Mark: *A Biosemiotic and Ecological Approach to Music Cognition: Event Perception Between Auditory Listening and Cognitive Economy*, e-journal *Axiomathes*, Springer, 2005b

Rosing-Schow, Niels: En tilblivelseshistorie. En kritisk refleksion over egen kompositionsproces, KUV-netværket, Årbog 2018, pp. 158-172 (e-bog)

Rosing-Schow, Niels: Why talk about music as *notes*!? On the aesthetics of Tristan Murail: Thirty-year exploration of sound, i programbog til Ung Nordisk Musikfest, København, 2006

Smalley, Denis: Spectromorphology: explaining sound-shapes, Organised Sound, 1997, vol. 2, pp. 107-126

Thoresen, Lasse: Spectromorphological Analysis of Sound Objects: An adaptation of Pierre Schaeffer's typomorphology, Organised Sound, 2007, pp. 129-141

Utz, Christian: Entwürfe zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und posttonaler Musik; Utz, Christian, Kleinrath, Dieter and Gadenstätter, Clemens (eds.): Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer (musik.theorien der gegenwart 5), Gadenstätter, Saarbrücken, 2013, pp. 61–101

Wackerhausen, Steen: Erfaringsrum, handlingsbåren kundskab og refleksion, Wackerhausen, Steen & Samsø, Anette (eds.): Refleksion i praksis: skriftserie, RUML, 2008

Bøger

Baillet, Jérôme: Gérard Grisey. Fondements d'une écriture, L'itinéraire / L'Harmattan, 2000

Hastrup, Kirsten: Viljen til viden. En humanistisk grundbog, Gyldendal, 1999

Hervé, Jean-Luc: Dans le vertige de la durée. Vortex Temporum de Gérard Grisey, L'itinéraire / L'Harmattan, 2001

Imberty, Michel (ed.): De l'écoute à l'œuvre. Études interdisciplinaires, L'Harmattan, 2001

Karkoschka, Erhard: Das Schriftbild der neuen Musik, Hermann Moeck Verlag, 1966

Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray: A Generative Theory of Tonal Music, MIT Press Ltd., 1996
(som pdf: Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1996)

Lévy, Fabien: Le compositeur, son oreille et ses machines à écrire. Déconstruire les grammatologies du musical pour mieux les composer, Librairie Philosophique J VRIN, 2013

Murail, Tristan: Modèles & artifices; Michel, Pierre (ed.), Presses Universitaires de Strasbourg, 2004

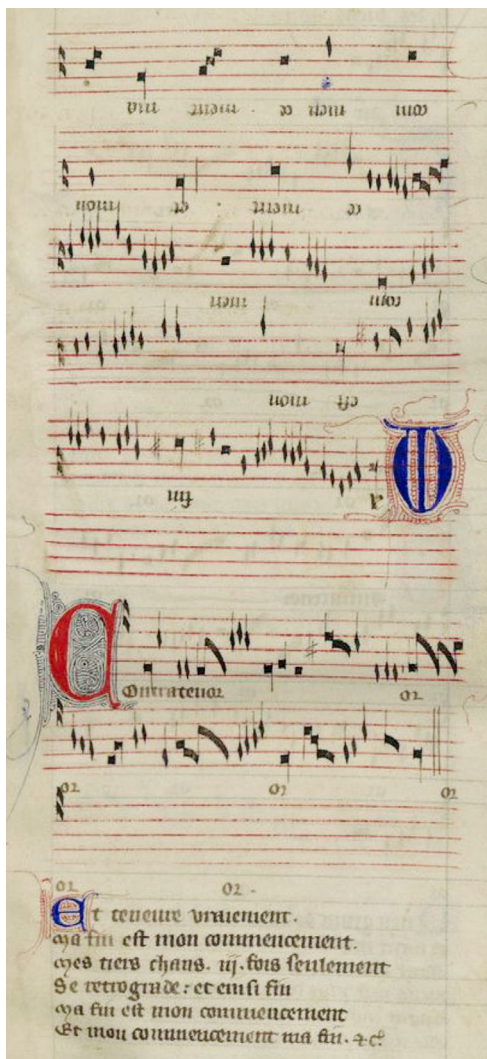
Sloboda, John: Exploring the musical mind - Cognition, emotion, ability, function, Oxford University Press, 2010

Sørensen, Peer E.: Modernismens ansigter, Aarhus Universitetsforlag, 2019

Thellefsen, Torkild & Dinesen, Anne Marie (eds.): Semiotiske undersøgelser, Hans Reitzels Forlag, 2004

Vilella, Michel: Processus et invention dans *Continuo(ns)* de Philippe Leroux, L'Harmattan, 1999

Bilag



Bilag A. Pragtmanuskript til Machauts rondeau *Ma fin est mon commencement, et mon commencement ma fin.*

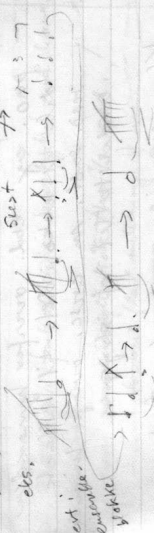
Nederst står teksten. Teksten, der samtidig er en anvisning på, hvordan sangen skal fremføres. Over teksten står tenorstemmen, som (jf. teksten/anvisningen) først synges forfra og dernæst bagfra. Over denne står noteret én stemme, men den udføres af to sangere, idet den ene synger den forfra og den anden bagfra samtidigt. Alt i alt en subtil udnyttelse af de muligheder for avanceret kompositorisk tænkning, som det nye, præcise notations-system, mensuralnotationen, gjorde mulig.


Foto: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22546


III. SYNKRONICITET / ASYNKRONICITET


Xsuk. polyrytmiske bog - i yde, rytm
 Pare medlytende → samme hast. → flere kast.

IV. FIGURATION / MELISME

obs. 


et. 

ensomme 

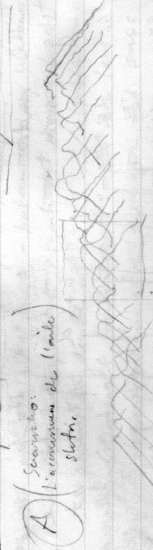
plukke 

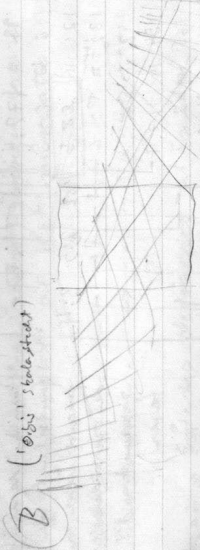
NB! →


Transformationer fra et v-puster til et andet sker 'på toppen' af 'matter' blv. i dagen! Dette markerer af de enkelte transformationer m. s. i første blv. sidste 'had' blev 'dag'.

IV  STØJ (TONE)?

I: Exemple på balance: OP / NED

A (Succesno. / L'ensemble de l'acte / Sufn.) 

B ('obs' statisk) 

II SUSAIN / GRANULERING 

Bilag B. Equinoxe: Skitser til musikalske/lydlige scenarier, hvor modsatte tendenser mødes, og den ene transformerer til den anden.

til problemet night land All right

A: "Hæker" 18 / 1.44

Go Guira ♩ = 88 wings blocks or metronome + video

15 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

16 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

17 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

18 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

19 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

20 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

21 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

22 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

23 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

24 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

25 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

26 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

27 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

28 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

29 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

30 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

31 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

32 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

33 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

34 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

35 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

36 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

37 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

38 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

39 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

40 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

41 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

42 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

43 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

44 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

45 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

46 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

47 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

48 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

49 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

50 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

51 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

52 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

53 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

54 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

55 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

56 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

57 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

58 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

59 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

60 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

61 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

62 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

63 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

64 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

65 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

66 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

67 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

68 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

69 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

70 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

71 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

72 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

73 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

74 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

75 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

76 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

77 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

78 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

79 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

80 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

81 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

82 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

83 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

84 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

85 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

86 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

87 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

88 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

89 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

90 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

91 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

92 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

93 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

94 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

95 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

96 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

97 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

98 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

99 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

100 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

101 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

102 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

103 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

104 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

105 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

106 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

107 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

108 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

109 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

110 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

111 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

112 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

113 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

114 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

115 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

116 ♩ = 55 50% 7-11 7-11 5-7 2-1

117 ♩ = 55 50% 7-11

In pmo-konc. right hand: All right
 II

ok talt: I: "speak"

ok speaking (for på 'Hansens')
 pro: 'fateroptimer' m.
 elunder
 gues/ hånd: dørster
 slap på stier
 over
 gues
 summer
 an: rnk

Sh —————> Sh!
 pp —————> fff

talking down

luft vras/ g/liss / etc.
 part "hviske-vejsic"
 inside pmo + guide, part
 bamba: rnk

I: "SOFT" (SUSTAINING
 SWEET MELODI)

blæse
 1 m
 2 m
 3 m

smere sanget

melodi: klaver dobbelt 'hviske' slynger flageoletter, 5. parti al tone
 isov,
 måske 7 (de
 eb)

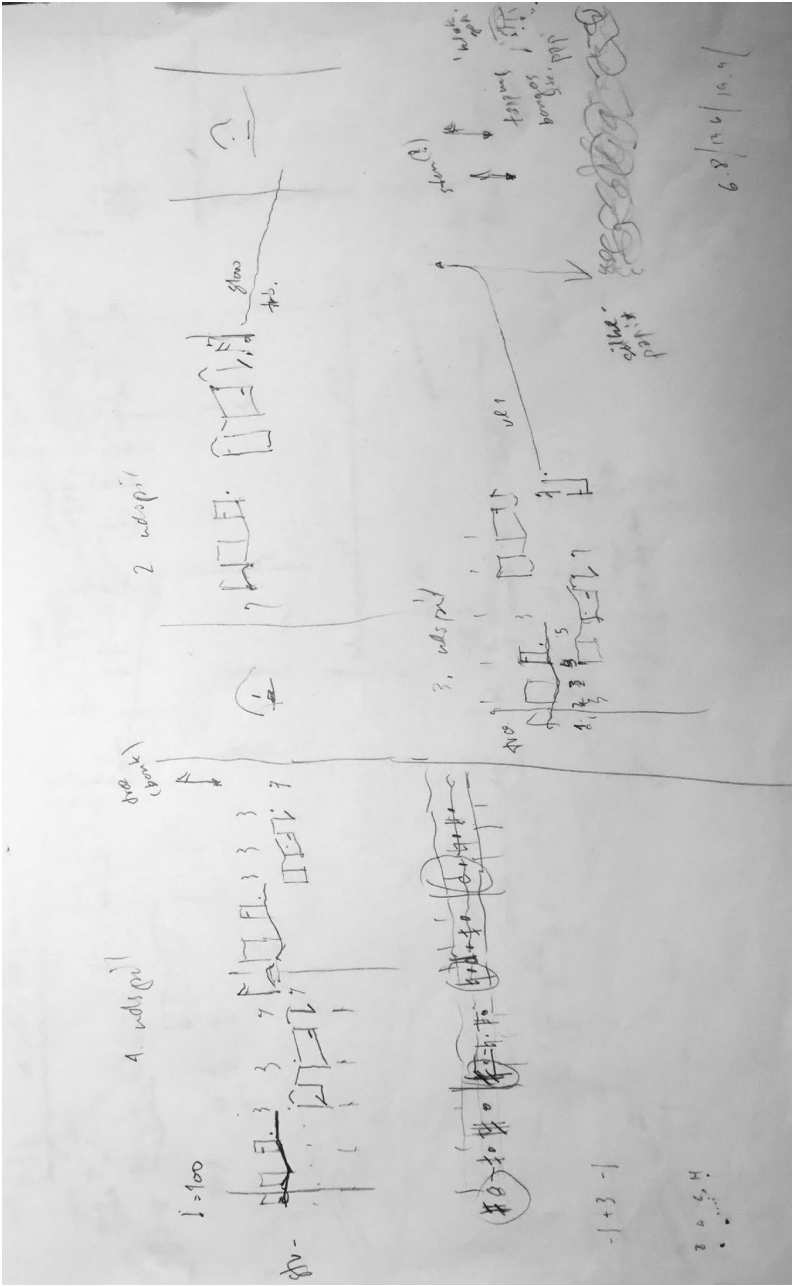
der ud st. alle (alder)
 pmo
 samt g-stus i.e.
 slynger flageoletter
 over tryk ve/eb unis
 afkone

Bilag C2. All Right !?: skitser til 'stor-objekter' s. 2.

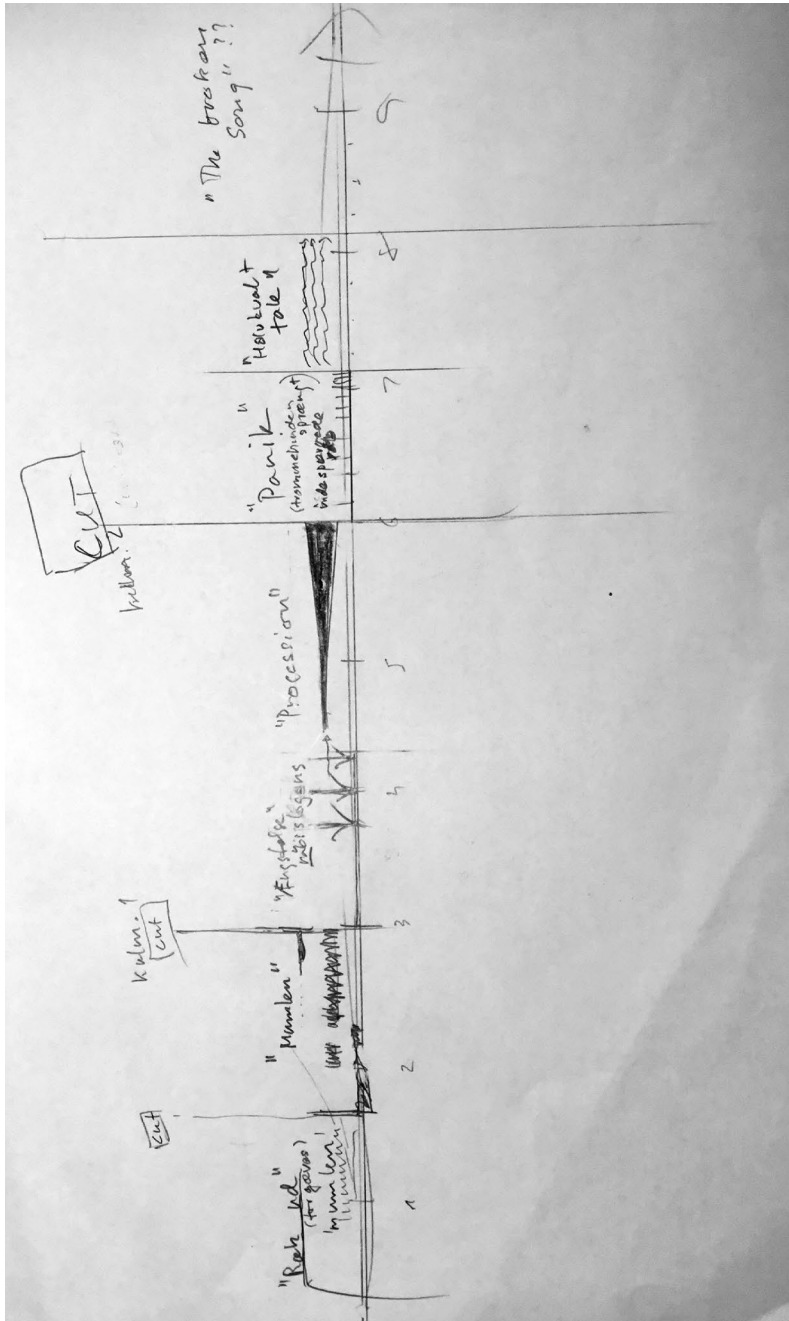
Musical score for page 32, titled "All Right". The score includes parts for Flac, OB, BASS, C. TR., TR., C. TR., TR., PIANO I, PIANO II, ACO., and VOICES (Voc. I, Voc. II, VA, VB, VS). The music is written in a standard staff format with various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Musical score for page 33, titled "All Right". The score includes parts for Flac, OB, BASS, C. TR., TR., C. TR., TR., PIANO I, PIANO II, ACO., and VOICES (Voc. I, Voc. II, VA, VB, VS). The music continues from the previous page with various musical notations and dynamics.

Bilag D. All Right !?: Partituropslag. I midten den transskriberede tekst (Greta Thunberg), som ikke skal fremføres.



Bilag E1



Bilag F

HVORDAN GIVER DET MENING?

Hvordan giver det mening? spørger komponisten Niels Rosing-Schow i denne bog. Gennem udforskning af et tværdisciplinært felt omfattende musikpsykologi, psykoakustik, neurovidenskab og kognitionsforskning og i lyset af 30 års kompositoriske erfaringer, belyser han grundlaget for, hvordan musikalsk mening udfoldes i nykomponeret, ikke-tonal musik. Den overordnede tilgang er fænomenologisk, og begreberne *emergens* og *embodied music cognition* står centralt i hans undersøgelser. Arbejdet munder ud i beskrivelser af, hvordan denne viden kan omsættes til kompositorisk praksis: **musikalsk komposition på et perceptuelt grundlag**. Denne praksis relateres til en skitse til en musikalsk semiosis.

Undervejs i processen foreslår Rosing-Schow et nyt blik på det musikalske værk, forstået som *transitional space* mellem poësis og æstetik. Her ses værket som en totalitet af fire konstruktioner: den intentionelle, den visuelle, den akustiske og den mentale, som udfoldes i interaktionen mellem lytterens, musikerens og komponistens værkkonstituerende semiosis.

Sideløbende med de teoretiske undersøgelser har Rosing-Schow komponeret værket *Unspoken – unheard*, som er blevet uropført og siden indspillet af Athelas Sinfonietta Copenhagen på plademærket Dacapo.

Niels Rosing-Schow er komponist og professor emeritus samt tidligere prorektor ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium, hvor han underviste i komposition, instrumentation og musikteori. Som komponist søger han et udtryk, der er personligt og samtidig overskrider det subjektive og rækker ud mod noget dybere og alment. Hans musik er karakteriseret ved en koncis formning og præget af en velafvejet harmonik og en præcis, detaljeret instrumentation.

● ● ● ○ ○ □
DET KONGELIGE DANSKE
MUSIKKONSERVATORIUM

ISBN 9788787131162

