

## Landkortet og landskabet

Af Niels Rosing-Schow

"Traditionen og vores opdragelse har forgiftet vores opfattelse af musikken. Man har skåret den i skiver, sat den i gitter, klassificeret, begrænset den. Der er tale om en grundlæggende fejlopfattelse: komponisten arbejder ikke med 12 toner, x rytmiske figurer, x symboler for intensitet, som tvinges til at underlægge sig uendelige permutationer – nej, han arbejder med lyd og med tid. Man sammenblender lyden som fænomen og dens repræsentation..."

Opgøret med serialismen klinger endnu igennem disse sætninger skrevet i 1982 af den 35-årige Tristan Murail to år efter hans første optræden ved sommerkurserne i Darmstadt. For selv her – serialismens tidligere højborg – var den såkaldte spektralmusik kommet på dagsordenen med dens to førende repræsentanter Tristan Murail og den jævnaldrende Gérard Grisey (f. 1946) som kursusholdere. Gérard Grisey var på samme linje: modernismens musikalske kompositionsprincipper, sagde han, "forveksler landkortet med landskabet" (*confondent la carte et le territoire*).

Men de to komponisters opgør går dybere end blot den serielle musiks kompositionsteknikker, det retter sig mod al den kompositoriske skaben, der hviler på mensuralnotationens principper, de principper, der siden 1300-tallet har dikteret den europæiske, noterede musiks regelrette inddeling af tiden i fikserede nodeværdier og inddelingen af det hørbare frekvensområde i adskilte tonehøjder. De går i rette med en musikalsk grammatik, der har haft notationen, noden, den enkelte tonehøjde som sit udgangspunkt. En musikalsk grammatik, der rummede en ekspansiv udvikling, men som i en vis forstand havde sit eget sammenbrud i dodekafonien, pointillismen og serialismen som logisk konsekvens.

Med fuldbyrdelsen af denne udvikling, ved kun at lade tonerne stå i forhold til hinanden indbyrdes som stjernehimlens forskelligt lysende prikker eller som statistisk

definerede felter af partikler med individuel energiladning, er grundlaget smuldret for den traditionelle musikalske grammatik, og intet andet er sat i stedet. Perspektivet i denne udvikling udmales levende af den franske musikforsker Danielle Cohen-Levinas:

"At ødelægge hierarkiet af lydens parametre, ikke længere at betragte melodien og rytmen som den musikalske idé drivmidler, men at absorbere dem i kompositionens klanglige konception var ... en radikal måde til at miste såvel melodien funktionelle effektivitet som dens genopdukkende forgreninger igennem værkets udvikling. Lytterens erindring fandt sig med ét suspenderet ved tilstedeværelsen af den serielle kombinatorik, ved atomiseringen af lyden og ved dens dis-artikulation i tid og rum. En akustisk nødvendighed, som banker på døren, og som i et glimt lyser op i vores bevidsthed ved at befri vores referencer fra en politisk bestemt fortids/fremtids akse."

### Fra Diderot til IRCAM

Med deres opgør placerede Tristan Murail og Gérard Grisey sig samtidig i forlængelse af en klar linje i fransk musik. For siden oplysningstiden i 1700-tallet findes der i fransk musik en væsentlig tradition, som placerer akustikken, altså musikkens rent lydige fremtræden, centralt for musikteorien. Dette særlige, franske ægteskab mellem rationalismen og kunsten, mellem videnskab og artistisk sensibilitet udtrykkes eksplicit allerede i Denis Diderots berømte encyklopædi, hvor akustikkens videnskab utvetydigt defineres som musikteori og som grundlaget for vores behag i musikalsk harmoni.

Denis Diderot (1713-84):

*Encyclopédie, Ou Dictionnaire Raisonné Des Sciences, Des Arts Et Des Métiers*

Opslag: Akustik

"Akustik er læren eller teorien om lyd. Ordet kommer af græsk AKOOU, 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]."

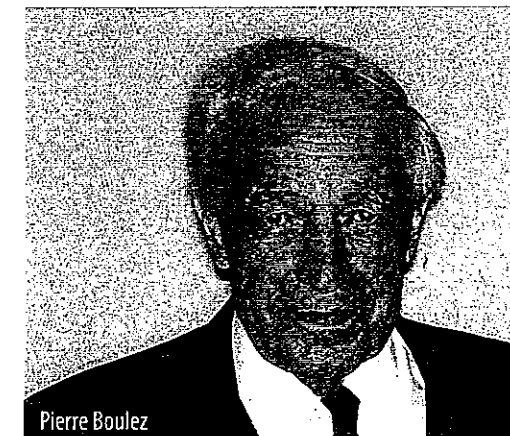
Et opslag under dette behandler lydkilden (stemmen eller instrumentet) og beskriver med henvisning til optikken lydens spredning i rummet og dens tilbagekastning.

Det er også i denne tradition man finder Edgard Varèse (1883-1965) med hans lydskulpturelle pionerværker og Pierre Schaeffer (1910-95), opfinder af den elektroniske *musique concrète* og – ligeså vigtigt: ophavsmanden til klanglige og strukturelle beskrivelser og klassifikationer af *objets sonores* ['lydlige' objekter]. Begge disse komponister havde i øvrigt oprindelig en teknisk uddannelse.

Og endelig var det i ønsket om en forlængelse af denne tradition ind i fremtiden, at præsident Georges Pompidou i 1970 bad Pierre Boulez om at skabe og lede et institut for musikalsk fremtidsforskning, et Nationalt Center for Nutidig Kunst. Syv år senere, i 1977, stod dette ambitiøse projekt færdigt i form af IRCAM, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique [Institut for Forskning og Koordination Akustik/Musik]. Såvel af navn som af gavn klinger Diderots 200 år gamle definition videre...

### Det postserielle klima og spektralmusikken

Men i 1973, parallelt med dette store byggeri på Place Igor Stravinsky, dannede komponisterne Tristan Murail, Michaël Levinas, Roger Tessier og Gérard Grisey – i 1976 fulgt af Hugues Dufourt (komponist og filosof, f. 1943) – en gruppe i protest mod den serielle skoles dominans i Frankrig med selvsamme Boulez som denne æstetiks magtfulde musikpolitiske talsmand. Bevægelsen opstod i slipstrømmen af det 'postmoderne' æstetiske vakuum, efter at 1950'erne avantgarden havde mistet pusten. Mange mere eller mindre perspektivrige og levedygtige æstetiske orienteringer så nu dagens lys: 'metamusik' (Berio: *Sinfonia*, 1968); 'new age' (Stockhausen:



Pierre Boulez

*Stimmung*, 1968); 'neue Einfachkeit' (Wolfgang Rihm); minimalisme (Philip Glass, Steve Reich); new complexity (Brian Ferneyhough); instrumental 'musique concrète' (Helmut Lachenmann) for blot at nævne nogle af de mere markante.

Tre forhold synes at være væsentlige for de strømninger, som gradvis etablerede sig fra omkring 1970:

1. computerteknologiens mulighed for udforskning af lydens mikrounivers og hermed en hidtil uhørt udfoldelse af parametren *timbre* (klangfarve eller 'sound'),
2. ønsket om at genetablere musikkens fortids/fremtids-akse (den lineære, retningbestemte tidsoplevelse) og
3. musikkens kommunikative aspekt: ønsket om at genvinde et publikum, som avantgarden med rette eller urette havde mistet.

Disse elementer er ikke mindst tydelige i den 'klassiske' spektrale musik, som med rette er blevet kaldt "musik som permanent overgang" med afsæt i lydens kontinuerlige udfoldelse i tid: Grisey: *Périodes* (Perioder, 1974) (onsdag, kl. 21.30), *Partiels* (Overtoner, 1975), *Modulations* (Forandringer, 1977); Murail: *Sables* (Sand, 1975), *Territoires de l'Oubli* (Glemselens territorier, 1977), *Ethers* (Ætere, 1978).

Faktisk er det først med Hugues Dufourts berømte artikel, *Musique spectrale*, første gang offentliggjort i 1979, at bevægelsen får sit navn. Navnet er i øvrigt ikke helt heldigt, idet det kan forlede én til at tro, at musikken kun benytter overtonespektre, hvilket nogenlunde ville svare til at forstå kubismen som en kunstrening, hvis billeder kun består af kuber. De kompositoriske strategier retter sig mod lydens mikrounivers, som var blevet tilgængeligt for analyse og syntetisering med computerteknologien, og spektrum skal forstås i videste forstand som *samtligede de i lydbilledet tilstedeværende frekvenser, herunder støjelementer, og deres stadige forandring i tid*: "Det musikalske kompositionsarbejde udøves direkte på lydets indre dimensioner. Det lægger vægt på den globale kontrol over lydspektret og består i af materialet at udtrække strukturer som fødes i lyden selv. . .," skriver Hugues Dufourt, "der er tale om flydende former, miljøer af overgange, hvor bestemmelsen af bevægelserne beror på lovene om kontinuerlig transformation. Man kan i den henseende tale om komposition med det strømmende og det omskiftelige. . ."

#### Tristan Murail

Tristan Murail (f. 1947) studerede komposition hos Olivier Messiaen 1967–71. Dennes passion for musikens harmoniske aspekt samt møderne med György Ligetis mikropolyfoni og Iannis Xenakis' lydmasser – begge komponister som Messiaen introducerede for sine elever – kom til at øve varig indflydelse på Murails musiktænkning. Som modtager af Prix de Rome tilbragte han herefter to år i Italien, hvor Giacinto Scelsis (stedvis) 'skulpturelle' formning af lyden føjede sig til de betydningsfulde impulser. Efter i 1973 at være tilbage i Paris grundlagde Tristan Murail sammen med bl.a. studiekammeraten fra Messiaens kompositionsklasse Gérard Grisey, ensemblet *L'itinéraire* (Vejviseren). Som 'spektralkomponisternes laboratorium' kom dette ensemble til at spille en afgørende rolle i de følgende års udforskning og integration af mikrointervaller og nye instrumentale teknikker i Murails musik.

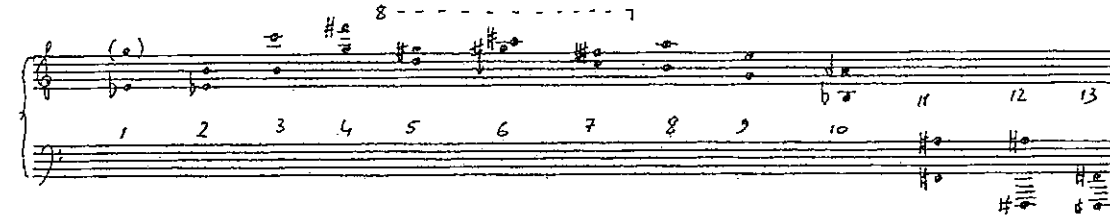
Værkerne fra 1970'ernes slutning er præget af kompositionsteknikker, som udsprang af den lydbearbejdelse,



der bl.a. brugtes i tidens elektronmusikstudier, f.eks. loops ('båndsløjfer') og ringmodulation. Mens det for andre komponister ved brug af båndsløjfer handlede om mulighederne for at udnytte ekkovirkninger, faseforskydninger, overlejringer m.v., var det afgørende for Murail feedback'ens forvrængning af lydsekvensen. Den gradvise erodering af materialet gennem periodisk gentagelse udkomponeres i værket med den sigende titel *Mémoire/érosion* (Erindring/erosion, 1975/76) for horn og ensemble.

#### Akustiske modeller

Ringmodulation, altså tilføjelsen af summations- og differenster, var en anden af tidens velkendte studieteknikker. I værket *Treize couleurs du soleil couchant* (Solnedgangens tretten farver, 1978) (torsdag, kl. 19.00) for fem instrumenter benyttes denne fremgangsmåde til generering af værkets harmoniske/klanglige felter. Efter en kort introduktion udfoldes musikken i 13 faser, hvor valget af udgangsintervaller, som høres i ensemblets to blæsere (se eks. 1) betinger værkets overordnede forløb. Når der som udgangspunkt tages ikke blot to grundfrekvenser, men samtidig inddrages nogle af lydgiavernes overtoner, opnår man snart et særdeles komplekst sæt af frekvenser. Gennem arbejdet direkte med frekvenssæt (og ikke 'toner') i genereringen af lydmaterialiet tages det første skridt i den tilnærmelse mellem



Eks. 1. Tristan Murail: *Treize couleurs du soleil couchant*, udgangsintervallerne for værkets 13 harmoniske farver.

elementerne harmoni og klangfarve, som skulle blive en rød tråd i komponistens æstetiske udvikling. Med sit udpræget klangbaserede forløb har værket – ikke kun i titlen, som påkalder sig Claude Monets berømte billede *Impression, soleil levant* (1872) – tydelige referencer til impressionismen.

Sammenfattende omtaler Murail selv værkerne fra 1970'erne som 'musikken fra lommeregnerens epoke'. Hermed sigter han til, at frekvensberegningerne, som ligger til grund for musikens klanglige fremtoning, ikke går ud over det, man kan nå frem til med en lommeregner (og lidt tålmodighed): enkle manipulationer af intervaller og klangspektre og deres gradvise forandringer med udgangspunkt i akustiske modeller. Denne periode kulminerer med orkesterværket *Gondwana* (1980), som følger sig ind i en storslået række af orkesterværker, der står som milepæle i Murails udvikling.

#### Udforskning af lydets mikrounivers

En workshop på IRCAM i 1979/80 – oprøreren var nu taget til nåde! – og en efterfølgende kompositionsbestilling, udmøntet i værket *Désintégrations* (Spaltninger, 1982/83) for bånd og 17 instrumenter, gav mulighed for et dybere arbejde med klanganalyse og lydsyntese, understøttet af datidens nok mest kraftfulde musikalske computerteknologi. Musikens æstetiske grundholdning var i princippet uændret, men man finder her og i værkerne fra 1980'erne et langt mere righoldigt klangligt materiale, bl.a. afløser klangformationerne hinanden i hurtigere rækkefølge.

I *Désintégrations* inddrages det elektroakustiske element for første gang. Hermed afsløres et særkende ved Murails håndtering af det elektroakustiske medie, der også gælder de senere værker med elektronik, bl.a. *Allégories* (Allegorier, 1989/90) og *L'esprit de dunes* (Sandkliternes sjæl, 1994): en uhørt brudfri overgang mellem syntetisk lyd og instrumental lyd. Denne næsten fuldstændige integration udspringer af den minutøse klanganalyse, som computerteknologien har muliggjort, og som danner det matematiske grundlag for dekonstruktion og rekonstruktion af artificielle, harmoniske såvel som inharmoniske klangspektre, baseret på analyser af f.eks. klokker og slagtojsinstrumenter.

#### Formens problem

Med denne nye indsigt i lydets natur var endnu et skridt mod den fuldstændige sammensmeltning af klangfarve og harmoni taget, og der tegnede sig en række afledte implikationer for såvel rytmik som tekstur. Der var hermed potentielt skabt en trinløs overgang mellem det harmoniske og det inharmoniske (jf. ovenfor), mellem det klangligt 'glatte' og det 'ru', mellem orden og uorden. Disse muligheder og de stærkt accelererede skift mellem forskellige harmoniske/klanglige situationer, som præger 1980'ernes værker, måtte naturligt føre til fornyede overvejelser af relationerne mellem forløbets mange delprocesser og den globale form. Der opstod et behov for nye formelle kategorier, nye hierarkier, som kunne anvendes i artikulationen af musikens tidsforløb. Dette blev nu genstand for Murails teoretiske overvejelser, forløbets 'vektorisering' (retningsbestemthed) blev et af 1990'ernes varme diskussionsemner:

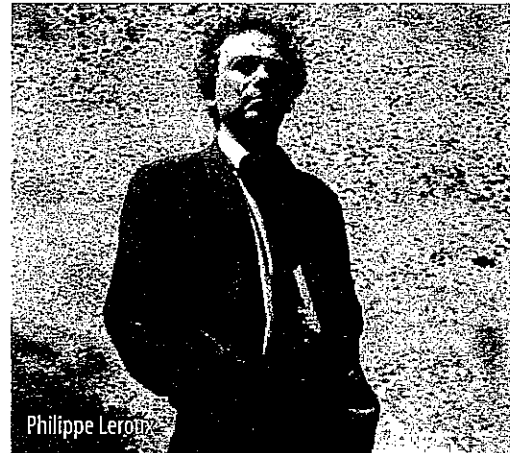
"Udnyttelsen af hierarkier muliggør det, som jeg vil kalde «vektoriseringen» af det musikalske forløb, hvilket betyder, at alle processer er orienterede i forhold til

noget, at de har en retning for ikke at sige en betydning, at tilhøremet klart fornemmer at bliver ført et sted hen, og at der er en pilot i flyet. Denne vektorisering skaber uundgåeligt følelser af spænding og afspænding, af fremdrift eller opbremsning. Den spiller på behaget ved forventningsopfyldelsen og på glæden ved overraskelsen, og den spiller på de små overgange eller den underfundige drejning af en situation. Med andre ord: den skaber forløbet dynamik, den skaber det, som uafhængigt af stil og modeluner, af overfladiske omvæltninger og sterile polemikker, appellerer direkte til mentale kategorier hos den vesterlandske tilhører." [Murail, 1989].



Odilon Redon: *La Barque Mystique* (1890-95). The Woodner Collection New York

Det er Murail magtpåliggende at tilføre formforløbet denne smidighed, der var fraværende i de tidlige spektrale værker, hvor transformationsprocesserne i sig selv var styrende for forløbet. Således eksempelvis i værket *La Barque Mystique* (Den mystiske båd, 1993) (onsdag, kl. 19.00), hvor formforløbet frit afspejler harmonikkens vekslen mellem 'gråmelerede' flader og hidsige kulører, hvilket igen henter sin inspiration i billedforlægget, en serie pasteller af den symbolistiske maler Odilon Redon (1840-1916).

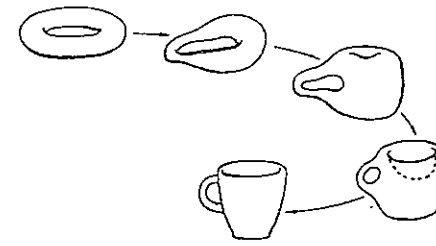


Philippe Leroux

Vektoriseringen af forløbet spiller også en rolle for Philippe Leroux (f. 1959) i ønsket om at opnå en klart retningsbestemt tidsoplevelse, som dog undgår de globale processers stivhed og forudsigelighed. Midlet er arbejdet med *actions sonores* [lydlige gestus], som Leroux kort beskriver som en vektorisering af Pierre Schaeffers *objets sonores* [lydlige objekter]:

"Min musikalske rejse? At gå fra 'det musikalske objekt' til 'den musikalske gestus'. Hvert objekt er vektoriseret ved en klanglig bevægelse, en frekvensmæssig spænding eller en rytmisk ubalance. Det besidder således en indre dynamik: det er 'en musikalsk gestus'."

I værket *Continuo(ns)* (1994, titlen spiller på betydningerne 'fortløbende' og 'lad os komme videre') hører man således klart, hvordan musikken med afsæt i en given action sonore gennemgår en kontinuerlig deformationsproces, hvilket fører til en ny musikalsk situation, en ny 'action sonore', og så fremdeles. Med model i den matematiske disciplin topologien, studiet af kontinuerlig transformation, skaber Leroux en musik baseret på kontinuerlig logik. Afgørende er ikke nødvendigvis værket interne sammenhængskraft i traditionel musikalsk forstand, men et forløb, der kan fastholde lytterens interesse: "Jo mere det lydlige rum beriges af forskelligartet materiale, desto mere må sammenkædningen af de musikalske idéer være følelig for ikke at tabe lytteren".



Eksempel på topologisk transformation: en ring og en kop er topologisk set ens og kan derfor 'trinløst' forandres fra det ene til det andet.

Med værket *Voi(rex)* (2002) (torsdag, kl. 19.00) for stemme, ensemble og elektronik – titlen kan læses som *voir* [at se], *voie* [vej el. rute] og *voix* [stemme] – kan man sige, at komponisten tager et logisk skridt videre, idet de musikalske gestus har en ikke-musikalsk model og udfoldes på flere planer, både synligt ved solistens lejlighedsvisse aktioner, ved lydens vej i rummet mellem de otte højttalere og ved virtuose vokale, tekstløse gestus. (Se Eks. 2. på side 24-25)

Disse gestus beror ikke på en musikalsk fortolkning af tekstens poetiske indhold, som man måske kunne forvente, men på en regulær tegning af visse af tekstens bogstaver i luften, i rummet eller på partitursiden resulterende i en given instrumental disposition. Ud over dette finder man en række teknikker, der tager sit udspring i spektralmusikkens erfaringer og teknik. Bl.a. er en del af det harmoniske materiale, både for instrumenter og elektronik, udledt af computerbaserede analyser af stemme- og slagtojslyde.

#### Den spektrale etik

For første generation af spektralkomponisterne (Tristan Murail, Gérard Grisey, Dufourt m.fl.) var der tale om at etablere nye teknikker og nye principper for 'den kompositoriske grammatik', et opgør med de musikalske kompositionsprincipper, der med Griseys ord "forveksler landkortet med landskabet". Denne radikale nytænkning er gennem de sidste godt 20 år stillet til rådighed for andre komponister og musikteoretikere gennem dokumentation i form af værker, analyser, artikler og computerbaserede kompositionsmiljøer (f.eks. *Open*



Gérard Grisey

Foto: Guy Vivien

*music*) og omfatter instrumentationsteknik, metoder til udvikling af harmonisk materiale, redskaber til computerbaserede akustiske analyser og frekvensberegninger, fremgangsmåder til at lade den musikalske proces fødes af lyd materialet selv under inddragelse af principper fra kognitiv psykologi (psykoakustik) etc...

Denne tænke mådes kompromisløse fordringer kan i de senere år synes noget udvandet i og med, at så mange af den næste generations komponister har inddraget mere eller mindre enkeltstående spektrale teknikker i deres personlige projekter, f.eks. mikrotonalitet baseret på harmoniske og inharmoniske spektre eller akustisk funderede instrumentationsteknikker. Ikke desto mindre er der stadig udfordringer i forlængelse af, hvad man med komponisten Fabien Levy's formulering kunne kalde 'den spektrale etik', nemlig "ved computerteknologiens hjælp at udvikle en ny lydlig grafematik, det vil sige en ny måde at transskribere det musikalske fænomen på, som på én gang forliger teknikkerne for fusion af lyd og for transskription af Griseys og Murails akustiske deltoner med arbejdet med støjrægede og inharmoniske lyde som hos Sciarrino og Lachenmann". Denne vision vil én gang for alle befri os fra den diktatoriske idé om intervallet og den fikserede tonehøjde, harmonik og rytmik i vores vestlige kultur. Perspektivet vil være endeligt at hæve os op over de på et perceptionsmæssigt plan til tider absurde kombinatoriske og visuelle teknikker, som den klassiske musikalske notation og forståelse af 'musikalsk grammatik' har overleveret os.

454  
 Voix  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

455  
 Voix  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

456  
 Voix  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

457  
 Voix  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

458  
 Voix  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

459  
 Voix  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

460  
 Voix  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

461  
 Voix  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

457  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

458  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

459  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

460  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

461  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

462  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

463  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

464  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

465  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

466  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

467  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

468  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

469  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

470  
 Voix  
 Déclench.  
 Haut. Ryth. Dya. Spatial  
 Fl.  
 Cl.  
 Vl.  
 Vcl.  
 Perc.  
 Pno

Philippe Leroux: Voi(rex), fra 5. sats, Devant tout autour: en musikalsk gestus, et unisono, som gradvis opløses gennem forskydning af stemmerne.