

Hild Borchgrevink

En hørbar skrift

Det konseptuelle og det perseptuelle. Diskontinuitet som grunnlag for musikalsk tid i Gérard Griseys musikk

Masteroppgave i musikkvitenskap

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Høst 2018

Jeg drømmer for eksempel om å skrive en musikk en dag, som skulle komponere de samme objektene i veldig forskjellige tider, slik at de på denne måten blir helt ugjenkjennelige¹.

Å oppheve materialet til fordel for ren varighet er en drøm jeg har forfulgt i årevis²

¹ Je rêve, par exemple d'écrire un jour une musique qui composerait les mêmes objets dans des temps très différents et, de ce fait, tout-à-fait méconnaissables. (Grisey i (Stoianova 1990))

² Abolir le matériau au profit de la durée pure est un rêve que je poursuis depuis des nombreuses années. (Grisey 1996:7)

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	4
En uventet opplevelse av forskjell.....	4
Spektralmusikk.....	8
Musikalsk tid.....	9
Å likestille det konseptuelle og det perseptuelle	18
Verbal likestilling.....	18
Musikalsk likestilling.....	20
Forskjell og diskontinuitet i og mellom lyder. <i>Dérives</i> og <i>Périodes</i>	24
Det ureduserbare	26
Periodisitet.....	29
Objekt og prosess: Tidsoppløsning som variasjonsdimensjon	34
Instrumental syntese og musikalsk tid.....	35
Instrumental syntese: en utstruktet periodisitet?	36
Instrumental syntese og det ureduserbare i akustisk lyd	41
Lytteren og det ureduserbare: Fange og fri	43
Fra mikrofoni til asymmetri: Prologue	46
Sitatet som diskontinuitet: <i>Epilogue</i>	50
Vortex Temporum – to former for utviskning.....	50
Tre tider: artikulasjonens tid – fra motiv til harmonikk.....	52
Vortex Temporums utstrukkede tid.....	57
En komprimert tid	59
Doble tidsforståelser	62
Tidsoppfattelse i opplysningens dialektikk.....	73
Fri vilje som konsekvens av motstand	76
Begreper som reduserer.....	78
Kategorier i klingende lyd.....	79
Natur og nødvendighet.....	84
Begrep og erfaring, virkelighet og sannhet.....	85
Siterte verk.....	94

Sammendrag

Med utgangspunkt i en artikkel av den franske komponisten Gérard Grisey (1946-1998) om sin musikk der han tar til orde for å «likestille det konseptuelle og det perseptuelle», diskuterer jeg hans tekster og musikk som to forskjellige, men likestilte uttrykk for samme kunstneriske refleksjonsprosess. Jeg forsøker å spore hvordan denne ideen om likestilling opptrer og utvikler seg i Griseys musikalske praksis og argumenterer for at å forstå det kontinuerlige og det diskontinuerlige som suksessive, separate perioder i Griseys musikk, slik noe av resepsjonen av hans arbeid gjør, er en uheldig forenkling. Et perspektiv som kan romme både det konseptuelle og det perseptuelle og både det kontinuerlige og det diskontinuerlige, kan bidra til å nyansere etablerte innfallsvinkler til Griseys arbeid, som merkelappen spektralmusikk og det mer åpne begrepet om «musikalsk tid». Til slutt diskuterer jeg noen teoretiske tilnærminger som muliggjør slike dualistiske perspektiver på musikk, og hvordan disse også kan være relevante i en musikkvitenskapelig historiografi, noe Grisey prinsipielt også integrerer i sitt kompositoriske prosjekt når han på ulike måter likestiller den musikalske tiden i et musikkverk med den historiske tiden mellom verkene.

En uventet opplevelse av forskjell

Denne oppgaven begynte i en uventet lytteopplevelse av forskjell. Da jeg hørte Ensemble Court-Circuit spille verket *Vortex Temporum* (1993-94) av komponisten Gérard Grisey i Oslo, ble jeg grepet både av verkets form og av den klanglig differensierte instrumenteringen. Jeg skaffet meg etter hvert partituret, samt det eneste jeg på det tidspunktet³ fant innspilt av Griseys musikk, verksyklusen *Les Espaces Acoustiques* (1973-1985)⁴.

Ved første gangs lytting opplevde jeg *Les Espaces Acoustiques* som så forskjellig fra *Vortex Temporum* at jeg umiddelbart spurte meg selv hvordan de to verkene kunne stamme fra samme hånd. Jeg vil komme tilbake til denne forskjellen mer i detalj, men nevner den innledningsvis fordi den var avgjørende for at jeg begynte å lese Gérard Griseys tekster der han reflekterer rundt sin kompositoriske metode. Både disse tekstene og ideen om forskjell

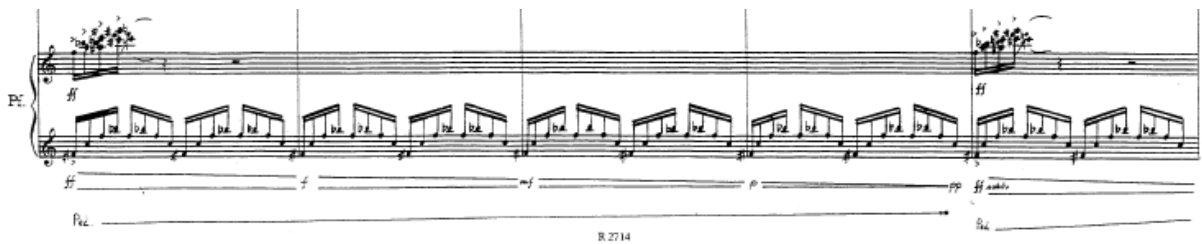
³ Under festivalen Ultima i Oslo i 1998.

⁴ (*Les Espaces Acoustiques*, Accord CD 206432, 1999)

og forandring som operativ størrelse i Griseys komposisjoner – både som lytteopplevelse og i den kompositoriske konstruksjonen – er blitt sentrale for diskusjonen i denne oppgaven.

Min opplevelse av forskjell mellom to verk skrevet av samme komponist med rundt 10 års mellomrom åpnet også en diskusjon av hvordan og hvorvidt den musikalske tiden i et musikkverk forholder seg til en musikkvitenskapelig historiografi.

Les Espaces Acoustiques og *Vortex Temporum* har til felles at de, innenfor sine respektive formater, er lange⁵. Men både som forløp og som klanglige overflater er de tilsynelatende svært ulike. *Vortex Temporum* er et kammerverk for seks instrumenter med en artikulering som innledningsvis nesten kan gi beethovenske assosiasjoner, selv om instrumentene delvis beveger seg utenfor en tradisjonell temperert tonalitet. Besetningen (fl, cl, vln, vla, vlc, pno) er den samme gjennom hele verket:



Figur 1: *Vortex Temporum*, tall 1 s. 1, piano, Editions Ricordi R 2714

Les Espaces Acoustiques åpner⁶ ved første øyekast ikke så annerledes. Første sats i syklusen er skrevet for bratsj solo og varierer en slik arpeggiobevegelse:



Figur 2: *Prologue* (1978), arpeggio fra første system. Editions Ricordi R 2248

⁵ Syklusen strekker seg over 90 minutter, *Vortex Temporum* varer i 40.

⁶ Satsene i *Les Espaces...* er ikke komponert i samme rekkefølge som de står i partituret.

Men mot slutten av syklusens andre sats, *Périodes*, introduseres noen stillestående og skimrende klangflater. De dominerer hele tredje sats, *Partiels*, og hele resten av syklusen, som strekker seg over 40 minutter og globalt er bygget opp som et instrumentalt crescendo med stadig økende antall instrumenter opp til fullt symfonisk orkester, før en kortere coda-sats avrunder det hele. I tredje del, *Partiels*, er det på det meste 18 instrumenter som gjentar det følgende forløpet flere ganger:

PARTIELS pour 18 musiciens

Repliez plusieurs fois en variant l'orientation.
A utiliser de concert avec le *Partiel* de *Remontages*
Le compositeur joue les trois nrs 1, 2 & 3

Re-accordez sans trompette, comme surajout du Tbn

The musical score is a complex score for 18 instruments. The instruments listed are: Flute 1 & 2, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Violin 1 & 2, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and performance instructions. The score is divided into three parts, numbered 1, 2, and 3. The first part is marked 'ppp' and the second part is marked 'f'. The score includes various performance instructions such as 'Re-accordez sans trompette, comme surajout du Tbn' and 'A utiliser de concert avec le Partiel de Remontages'. The score is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and performance instructions.

* Travail sur le double. Sans sous-entendre une 8^{me} au dessus
gains personnels



Figur 3: Partiels (1975), side 1. Editions Ricordi R 132423

Spektralmusikk

Komposisjonsteknikkene i *Partiels* (1975) er blitt stående som referanse for en fascinerende livskraftig merkelapp som ofte festes på hele Griseys kunstneriske produksjon: *spektralmusikk*. For eksempel er undertittelen på samleutgaven av Griseys egne tekster fra 2008 «Ecrits ou l'invention de la musique spectrale». Selve begrepet spektralmusikk ble lansert av komponisten Hugues Dufourt i en programtekst til en konsertserie i Paris i 1979, som en fellesbetegnelse på musikken til Grisey og de andre komponistene i arbeidsfellesskapet *L'itinéraire*:

La oss raskt presisere de viktigste punktene som står i motsetning til den serielle musikken og det jeg vil kalle 'spektralmusikk'.^{7 8} (Dufourt 1979)

L'itinéraire var både et arbeidsfellesskap og et instrumentensemble⁹, begge etablert av en gruppe komponister uteksaminert i 1972 fra Olivier Messiaens klasse ved konservatoriet i Paris. Blant dem var Gérard Grisey, Tristan Murail og Michaël Levinas. Etter hvert inkluderte gruppen også Dufourt. Sistnevnte valgte altså å definere gruppens prosjekt i opposisjon til seriell musikk. Han var ikke alene om dette blant *L'itinéraires* komponister. Grisey forsøkte som nevnt i 1978 å skrive seg mellom et tonalt hierarki og en seriell egalitarisme. Tre år etter Dufourts konsertprogram skrev Tristan Murail:

“Men egentlig, hvorfor alltid snakke om musikk som *notes*? [...] Det har vært gjort en begrepsmessig feil i utgangspunktet : komponisten arbeider ikke med tolv toner x rytmiske figurer x dynamiske symboler som kan permuteres og bearbeides i det uendelige - han arbeider med lyder og tid. Man forveksler det klingende fenomenet og dets representasjon.”¹⁰ (Murail 1982/1998, 310)

Med utgangspunkt i Pierre Bourdieus feltteorier omtaler Eric Drott tekster av komponistene Hugues Dufourt, Gérard Grisey og Tristan Murail om deres egne komposisjoner som

⁷ Précisons rapidement les principaux points qui opposent la musique serielle et ce que j'appellerai 'musique spectrale'. Teksten er gjenoptrykket i Hugues Dufourt 1991: *Musique, pouvoir, écriture*, Paris Editions Christian Bourgois 1991, pp. 289-294

⁸ Jeg har valgt å oversette sitater jeg opprinnelig har lest på fransk, til norsk, siden mange av disse tekstene såvidt jeg kjenner til, i sin helhet bare er tilgjengelige på fransk. Den franske originalteksten er gjengitt i fotnoter. Der det er relevant har jeg diskutert oversettervalg i fotnote.

⁹ Ensemblet er fortsatt aktive: <http://litinaire.fr>

¹⁰ Mais au fait, pourquoi toujours parler de musique en terme de *notes*? [...] La tradition et notre éducation ont emprisonné notre conception de la musique. On a découpé en tranches, mis en grilles, classifié, limité. Il y a erreur de conception dès l'origine: le compositeur ne travaille pas avec 12 notes, x figures rythmiques x symboles d'intensité permutables et corvéables à l'infini – il travaille avec des sons et du temps. On confond le phénomène sonore et sa représentation.

avantgardistiske. Årsaken er hvordan Drott mener at tekstene aktivt og antagonistisk posisjonerer seg i et kulturelt felt i relasjon og opposisjon til andre tidligere og samtidige musikalske praksiser (Drott 2009, 41). Jeg vil vende tilbake til Drotts forståelse av avantgarde-begrepet, som er historiografisk interessant. Samtidig vil jeg forsøke å vise at posisjonene Drott viser til, ikke alltid er entydige. For eksempel forholder Grisey seg til diskusjonen om utenommusikalske organisasjonsprinsipper med en humor som på den ene siden kan forstås som en reaksjon på overdreven kompositorisk abstraksjon og en forhandling om definisjonsmakt, men som også kan leses som et ønske om å distansere seg fra alvoret og hele den selvhøytidelige polemikken. Utsagnet er også interessant forstått som posisjonering av en avantgarde, siden det rent retorisk oppfordrer til en slags tilbakevending – til lyden:

Vi er musikere, og vårt forbilde er lyden og ikke litteraturen, lyden og ikke matematikken, lyden og ikke teatret, de plastiske kunstartene, kvantefysikken, geologien, astrologien eller akupunktoren! (Grisey 1982/1998, 298)

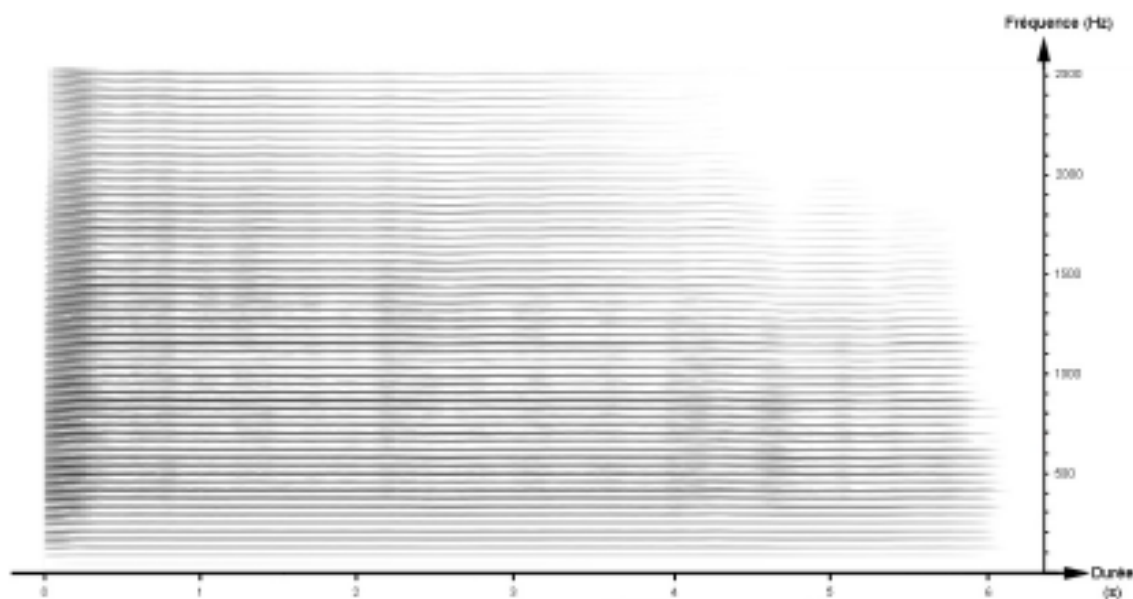
Musikalsk tid

Grisey tar også ved flere anledninger eksplisitt avstand fra begrepet spektralmusikk som samlebetegnelse på sitt kompositoriske prosjekt. I et intervju med forlaget Ricordi i 1990 understreker han at spektrale teknikker kommer inn i musikken hans ikke som mål i seg selv, men som verktøy i et for ham annet musikalsk anliggende, nemlig arbeidet med musikalsk tid:

Jeg har ikke funnet på det ordet [spektralmusikk], men jeg bruker det fordi det reflekterer én realitet ved lyd. Det som sjenerer meg ved det begrepet er hvor upresist det er: man kan bruke det à la carte om så forskjellige komponister som H. Dufourt og H. Radulescu! Når det gjelder meg, så er jeg generelt mer besatt av kontinuitet, av tid, av utstrekningen av tiden, og det er dette som har ført meg til det spektrale,¹¹ (Stoianova 1990, 22)

¹¹ Je n'ai pas inventé ce mot, mais je l'emploie puisqu'il reflète une réalité du son. Ce qui me gêne dans ce terme c'est son imprécision : on peut y mettre à la carte des compositeurs aussi différents que H. Dufourt et H. Radulescu! Quant à moi, je suis plus obsédé en général par la continuité, par le temps, par l'étalement du temps et c'est ça qui m'a mené vers le spectral.

Selv kaller Grisey de spektrale komposisjonsteknikkene han anvender i *Partiels* og i ulike former i store deler av syklusen *Les Espaces Acoustiques*, for *instrumental syntese*. Kort fortalt innebærer det at et lydopptak av en konkret, akustisk instrumenttone, i *Partiels'* tilfelle en dyp E (41,2 Hz) spilt av en trombone, blir gjenstand for en akustisk analyse i sanntid som i en gitt tidsoppløsning henter ut frekvensinnholdet i lyden og frekvensenes relative hastighet, styrke og varighet.



Figur 4: Spektrogram av en E2 spilt av en trombone

Representasjonen av en konkret trombonetone som en slik analyse produserer, er en forhandling mellom presis tidsangivelse og fullstendig frekvensinnhold og har likhetstrekk med hvordan det menneskelige sansesystemet analyserer akustiske lydbølger. Med denne analysen som utgangspunkt oversetter Grisey frekvensverdiene i trombonetonen til tonehøyder i et partitur skrevet ut for tradisjonelle, akustiske orkesterinstrumenter.¹²

Som fenomen kan denne prosessen tenkes som om trombonetonen blir avspilt i et ekstremt langsomt tempo, eller strukket ut – derav Griseys henvisning ovenfor til “utstrekning av tiden”. Med andre ord blir én enkelt akustisk lyd med tydelig musikalsk referanse, én

¹² Tallverdiene i sonogrammet blir i utgangspunktet oversatt til nærmeste kvart- eller åttendedelstone (1/2 eller 1/4 av et halvtone-trinn i et temperert system). I tillegg tar oversettelsen hensyn til forskjell i klangkvalitet mellom ulike instrumentregistre og instrumenter. Akustisk kan selvfølgelig ingen av disse to oversettelsene, verken fra akustisk lyd til sonogram eller fra sonogram til partitur, bli eksakte – noe komponisten, som vi skal se, heller ikke har som mål.

instrumenttone, gjort til materiale og modell for forløpet i et helt verk¹³.

Blant annet på bakgrunn av denne ideen om utstrekning av tiden er det også vanlig å fremheve *musikalsk tid* som Griseys kunstneriske hovedfokus. “Det å presentere Gérard Griseys kunst er å følge nesten tretti års fornyet refleksjon rundt spørsmålet om den musikalske tiden,” skriver en av hans studenter, komponisten Jérôme Baillet (Baillet 1995, 3) “Time and time again: Om hvordan musikk former tid”, heter komponisten Henrik Hellstenius’ spesialprosjekt i komposisjon skrevet etter studier hos Grisey (Hellstenius 1995).

Men begrepet “musikalsk tid” gir lite tilbake som verktøy for å si noe om hva som skaper min lytteopplevelse av forskjell mellom verkene *Les Espaces Acoustiques* og *Vortex Temporum*. Dette førte meg, via artiklene i tekstheftet til innspillingen av *Les Espaces Acoustiques*, til tekster Grisey har skrevet om egen musikk. Disse tekstene ble i 2008 samlet i utgivelsen *Gérard Grisey: Écrits ou l'invention de la musique spectrale* (Lelong og Réby 2008). I innledningen til denne boken skriver redaktør Guy Lelong om en tilsynelatende uoverenstemmelse knyttet til begrepene diskontinuitet og kontinuitet, mellom Griseys første teoretiske tekst¹⁴ og musikken i det Lelong kaller Griseys første periode:

Selv om spørsmålet om det «diskontinuerlige» stilles i hans [Griseys] første teoretiske tekst, forblir verkene fra første periode sterkt preget av kontinuitet og en utstrekning av tiden. Fra og med *Talea* (1986) søker Grisey å integrere rupturer og å overlage ulike typer av temporalitet [.] (Lelong 2008, 15)¹⁵

Umiddelbart kunne en slik forestilling om at det diskontinuerlige først kommer inn i Griseys musikk fra 1986, virke som en tilforlatelig forklaring på forskjellen mellom *Les Espaces Acoustiques* og *Vortex Temporum* som lytteopplevelse. Vi skal se at utsagn fra komponisten selv også kan underbygge en slik påstand.

¹³ Konseptuelt er dette en idé om en kontinuerlig dimensjon mellom musikkens materiale og form som opptrer i mange musikkulturer.

¹⁴«Zur Entstehung des Klanges» i Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, 17 (1978), pp. 73–9 – i samleutgaven av Griseys tekster fra 2008 i fransk utgave med tittelen «Devenir du son».

¹⁵ Bien que la question du “discontinu” soit évoquée dès son premier texte théorique (“Devenir du son”), les oeuvres de la première période restent fortement caractérisées par la continuité et un temps dilaté. À partir de *Talea* (1986), Grisey a cherché à intégrer des ruptures et à superposer différents types de temporalité[.]

I det følgende vil jeg imidlertid argumentere for det motsatte. Jeg vil forsøke å vise hvordan det Lelong ovenfor kaller det «diskontinuerlige» har en avgjørende funksjon ikke bare i Griseys første teoretiske tekst, men også i hans musikk fra samme periode, og at dette begrepet om det diskontinuerlige for det første har en funksjon i den kompositoriske konstruksjonen av Griseys musikalske tid, for det andre kan brukes til å differensiere mellom ulike former for musikalske tider i Griseys musikk (for eksempel mellom musikalsk tid i *Les Espaces Acoustiques* og i *Vortex Temporum*) og for det tredje har en funksjon i Griseys forståelse av hvordan musikalsk tid oppstår i musikkens møte med en lytter¹⁶. Grisey selv knytter ofte spørsmålet om det kontinuerlige og det diskontinuerlige til et begrep om forskjell¹⁷.

Forskjellige mutasjonsprosesser fra én lyd til en annen eller fra en gruppe lyder til en annen gruppe lyder, utgjør selve grunnlaget for min musikalske formgivning¹⁸
[...]
Mellom det tonale eller neo-tonale hierarkiet og den serielle eller neo-serielle egalitarismen finnes et tredje spor: å gjenkjenne og akseptere forskjellen. (Grisey, *Devenir du son* 1978/2008, 27 og 30)¹⁹

På et historisk plan innebærer dette at jeg vil argumentere for at å forstå det kontinuerlige og det diskontinuerlige som suksessive og separate epoker i utviklingen av Griseys kompositoriske prosjekt, er en uheldig forenkling.

Dessuten vil jeg forsøke å vise hvordan begrepene om diskontinuitet og forskjell kan knyttes til en uttalt ambisjon i teksten Grisey skrev til feriekursene i Darmstadt i 1982, om “en likestilling av det konseptuelle og det perseptuelle” som kompositorisk materiale. Om sitt eget og *L'itinéraires* musikalske prosjekt skriver Grisey her:

¹⁶ Grisey betrakter ikke bare publikum, men også komponisten som en lytter.

¹⁷ I oversettelsene har jeg for tydelighetens skyld konsekvent valgt ordene «forskjell» og «forskjellig» der Grisey skriver *différence*, selv om andre løsninger på norsk i noen sammenhenger kan være grammatisk mulige.

¹⁸ Direkte oversatt betyr *écriture* skrift, men i praktisk bruk og i en musikalsk kontekst omfatter det all kompositorisk formgivning av et musikalsk materiale, ikke begrenset til partituret som representasjon.

¹⁹ Les différents processus de mutation d'un son en un autre son ou d'un ensemble de sons en un autre ensemble constituent la base même de mon écriture musicale[...] Entre la hiérarchie tonale ou néo-tonale et l'égalitarisme sériel ou néo-sériel, il existe une troisième voie: reconnaître et accepter la différence.

Vårt hovedanliggende består i å løse opp de fastlåste kategoriene til fordel for syntese og interaksjon på den ene siden, og *å nærme seg en optimal likestilling av det konseptuelle og det perseptuelle* på den andre siden.²⁰ (Grisey 1982/1998, 291)

Ambisjonen om å likestille det konseptuelle og det perseptuelle har også avtegnet seg i min metode: Min tekst pendler også mellom Griseys tekster og musikk og forholder seg til disse som to forskjellige, men likestilte uttrykk for samme kunstneriske refleksjonsprosess. Hovedfokus for min diskusjon vil være teksten *La musique: le devenir des sons* (1982) og musikkverket *Vortex Temporum* (1993-94). I det sistnevnte opplever jeg at ideen om å likestille det konseptuelle og det perseptuelle er særlig presist og interessant behandlet. Men jeg vil også gjøre noen utsving til andre tekster og verk av Grisey som jeg opplever relevante for å diskutere denne ambisjonen.

Utdragene jeg gjør fra Griseys musikk er ikke ment eller tenkt som uttømmende musikalske analyser av verkene de er hentet fra. Formålet med utdragene er først og fremst å forsøke å peke på

- a) hvordan begrepet om diskontinuitet kan sies å opptre og utvikle seg i Griseys musikk, med vekt på det Lelong kaller “første periode”
- b) hvilken funksjon diskontinuerlige fenomener kan sies å ha i Griseys spektrale teknikker og i konstruksjonen av musikalsk tid
- c) hvordan det diskontinuerlige kan knyttes til Griseys uttalte ambisjon om å likestille det konseptuelle og det perseptuelle
- d) behovet for en forståelsesmodell som kan romme opposisjoner som diskontinuitet og kontinuitet, konseptuell og perseptuell samtidig

Min diskusjon av verket *Vortex Temporum* har hovedvekt på stor form og på elementer i verket som er tilgjengelige i forløpet for en lytter som hører verket for første gang (selvfølgelig uten at det betyr at alle vil høre dem – jeg kommer tilbake til komponistens holdning til dette spørsmålet.). Diskusjonen tar utgangspunkt i en analyse av verket som komponist Jean-Luc Hervé publiserte i 2001. Analysen er gjort i dialog med Grisey og bygger på at Hervé mens han var Griseys student ved konservatoriet i Paris, hjalp til med å føre inn deler av partituret (Hervé 2001, 9). For *Vortex Temporum* foreligger altså enkelte

²⁰ Notre principale apport consiste en la liquidation des catégories figées au profit de la synthèse et de l'interaction d'une part, et en l'approche d'une *adéquation optimale entre le conceptuel et le perceptuel* d'autre part.

av Griseys kompositoriske algoritmer dokumentert like etter at de ble laget, i formskjemaer som ligger nær dem komponisten utarbeidet selv. Hervé minimerer av den grunn sin egen rolle i analysen:

Skjemaene som er gjengitt (nærmere bestemt algoritmene fra første og tredje sats) er for en stor del de komponisten utarbeidet i prosessen med å komponere sitt verk; de er bare her presentert i en mer lesbar form enn i manuskriptet. Denne analysen er dermed ikke en personlig fortolkning av verket, men søker derimot å gjenskape hva komponisten har gjort. (Hervé 2001, 13)²¹

Nærheten til Griseys egne skisser gjør også skjemaene enklere å sitere som utdyping av diskusjonen i denne oppgaven.

I sin filosofi om moderne musikk advarer Theodor W. Adorno mot et fullstendig sammenfall mellom kompositoriske algoritmer og den konkrete utkomponeringen av musikkens forløp i tid. I ytterste konsekvens hevder han det lukker verket for publikum og gjør komponisten alene om å forstå sin egen musikk:

No rule proves itself more repressive than the self-determined one. [...] [The composer] is no longer a creator. It is not that the time and society impose external restrictions upon him; it is rather the rigid demand for compositional accuracy made upon him by his structure, which limits him. [...] technique as a whole demands of him that he do it in justice and that he give the single correct answer permitted by the technique at any given moment. The compositions themselves are nothing but such answers [...] and the composer is the only one who is capable of reading his compositions and understanding his own music. [...] But such obedience demands of the composer all possible disobedience. This is the dialectical nature revealed in the unfolding of the musical material. (Adorno, *Philosophy of modern music* 2007, 25-26)

I teksten «How one becomes lonely» beskriver Arnold Schönberg et tilsvarende problem fra komponistens perspektiv – hvordan sammenhenger som er åpenbare for ham som har konstruert dem, ikke nødvendigvis er like åpenbare for en lytter, selv etter flere gjennomhøringer:

²¹ Les schémas reproduits (notamment les algorithmes du premier et troisième mouvements) sont pour la plupart ceux réalisés par le compositeur au cours de la composition de son œuvre ; ils ont été ici simplement présentés de manière plus lisibles que dans le manuscrit. Cette analyse n'est donc pas une interprétation personnelle de l'œuvre mais cherche au contraire à restituer le faire du compositeur.

A dear friend of mine, who had attended all the rehearsals and was therefore supposed to know the work thoroughly [...] asked: 'I hear you talking about melody; where is the melody at all?' If a friend, after hearing it so often, did not conceive this as a melody, why should the audience be able to understand it after only one hearing? [...] I had enjoyed so much pleasure during the composing [...], everything had gone so easily and seemed to be so convincing, that I was sure the audience would react spontaneously to the melodies and to the moods and would find this music to be as beautiful as I felt it to be. (Schönberg 1975, 49)

Men selv når en komponist som Schönberg her mener å ha oversikt over hva han selv har gjort, kan det Hervé beskriver som «hva komponisten har gjort», i utgangspunktet aldri gjenskapes fullstendig og transparent, verken i en analyse eller av komponisten selv. Ingen partiturkomponist har full kontroll over egen skrift, langt mindre over hvordan denne skriften eller den klingende realiseringen av partituret vil bli lest, forstått og gjentatt av fremtidige utøvere eller lyttere. For verbale tekster har en slik prinsipiell uavhengighet vært diskutert lenge, for eksempel av Wimsatt og Beardsley med deres begrep om intensjonal feilslutning (1954), av Roland Barthes i hans begrep om forfatterens død (Barthes 1967) eller i filosofen Jacques Derridas påstand om skriftens og det muntlige språkets gjentakbarhet og prinsipielle uavhengighet av en konkret utsigelsessituasjon (Derrida 1971)²².

I tillegg kan komponisters utsagn om egen musikk vanskelig forstås som nøytrale. Eric Drott omtaler i sin ovennevnte artikkel tekster skrevet av komponister om deres egen partiturmusikk, som komplekse fordi de blander et nøkternt deskriptivt, vitenskapelig språk og et retorisk språk som har mer performativ karakter av å ville posisjonere og legitimere, handle og forandre (Drott 2009, 39).

Når jeg likevel finner det fruktbart å ta utgangspunkt i utvalgte deler av Jean-Luc Hervés analyse av *Vortex Temporum*, har det flere årsaker. En er som vi skal se at Griseys ambisjon om å likestille det konseptuelle og det perseptuelle kan forstås som et konkret forsøk på å omgå elfenbenstårnet Adorno og Schönberg beskriver ovenfor, gjennom å helt konkret gjøre noen av sine musikalske algoritmer hørbare og dermed potensielt direkte tilgjengelige for en lytter i verket som klingende forløp.

²² Samtidig er Derridas idé om det gjentakbare eller iterable ikke ukomplisert å overføre til et akustisk perspektiv, fordi de egenskapene ved språk som Derrida argumenterer for at er iterable eller gjentakbare, er det til tross for den akustiske mikrovariasjonen som gjør hver akustiske språklyd unik.

En annen er at min motivasjon for denne teksten ikke først og fremst er å gjøre en verkanalyse i betydningen “å gjenskape hva komponisten har gjort” innenfor verkbegrepet som ramme. Som nevnt i punktene ovenfor er det heller å undersøke og utfordre påstanden om at det diskontinuerlige kun opptrer verbalt i Gérard Griseys «første periode», og å vise eksempler på hvordan Grisey etter min mening også i sine tidlige verk forsøker å gjøre likestillingen av det perseptuelle og det konseptuelle tilgjengelig for en lytter i klingende musikk. En av mine hypoteser har vært at dersom ambisjonen om å likestille det konseptuelle og det perseptuelle skal tas på alvor fra det tidspunktet Grisey fremsetter den verbalt i 1982, kan det diskontinuerlige fra hans side ikke være begrenset til et konseptuelt plan, det må også være lokalisert i musikken på et eller annet vis.

I forlengelse av ideen om å likestille det konseptuelle og det perseptuelle vil jeg til slutt i oppgaven forsøke å diskutere noen teoretiske tilnærminger som muliggjør en slik likestilling. Oppgaven slutter altså med en teoridel. Det reflekterer hvordan jeg faktisk har arbeidet: Møtet med Griseys musikk og tekster fikk meg til å begynne å lete etter teoretiske perspektiver som kunne romme Griseys idé om å likestille musikk som perseptuell og konseptuell erfaring. I tillegg til å være fruktbare innfallsvinkler til Griseys skapende prosjekt, finner jeg slike doble perspektiver interessante som generell musikkvitenskapelig tilnærming. I New Grove Dictionary of Music and Musicians under oppslagsordet *analyse* viser Ian Bent indirekte et lignende behov for et slikt dobbelt perspektiv når han skriver: “... music has the quality, not open to logical thought, that something may both be and not be something.” (Bent u.d.).

I denne siste delen er en lesning av to tekster av Theodor W. Adorno – første del av Adorno og Horkheimers *Opplysningens dialektikk* (1944) som jeg har lest i Lars Petter Storm Torjussens norske oversettelse fra 2011, og Adornos filosofi om moderne musikk (lest i engelsk oversettelse fra 2007) – sentral. Jeg oppdaget at de to bøkene er skrevet parallelt: Forordet til dialektikken ber eksplisitt leseren om å betrakte musikkfilosofien som et appendiks til dialektikken (Adorno og Horkheimer 2011, xiii). Det kan forstås som et forsøk på å se et musikalsk (eller perseptuelt) og et filosofisk (eller konseptuelt) erfaringsbegrep i sammenheng – og er i tilfelle relevant for Gérard Griseys ambisjon om å likestille det perseptuelle og det konseptuelle.

I den teoretiske diskusjonen kommer jeg også inn på noe nyere teori som jeg opplever at gir rom for en slikt dobbelt perspektiv eller likestilling av det perseptuelle og det konseptuelle. Et eksempel med et kunstnerisk utgangspunkt er teaterviter Erika Fischer-Lichtes begrep om *perceptual multistability*, som innebærer en lignende likestilling av mer betydningsstabile, semiotiske kategorier og en overskridende, materiell og direkte persepsjon i publikums opplevelse av en forestilling i et scenerom (Fischer-Lichte 2008, 88-89). Et annet interessant eksempel på et historisk tidsplan er historiefilosofen Victoria Brownes forslag om å erstatte det hun kaller *sequential negation*, en lineær og irreversibel historieskrivning der all fortid betraktes som forsvunnet, med en flerlineær historieforståelse som åpner for kontingens²³ og for at nåtiden kan være under innflytelse både av fortid og fremtid (Browne 2014). I en tekst skrevet til Documenta-biennalen i 2017, argumenterer kunstteoretikeren Gene Ray (Ray 2017) på en måte som strukturelt knytter seg til disse diskusjonene, for at kritisk teori i tradisjonen etter Frankfurtskolen, en tradisjon Ray selv eksplisitt relaterer seg til, har en antroposentrisk skjevhet som står i veien for en likestilling av menneske og natur som Ray opplever nødvendig for å motvirke vår tids tap av biologisk mangfold. Men Ray mener også at et potensiale for en slik likestilling allerede finnes i kritisk teori, da blant annet i Adornos to tekster²⁴.

Jeg vil forsøke å knytte dette siste til hvordan Grisey i sin første teoretiske tekst eksplisitt bruker ordet økologi om vendingen tilbake til lyden som musikalsk inspirasjonskilde, – «un écologie du son» – riktignok ikke som en realitet, men som noe «on peut rêver» – noe vi kan drømme (Grisey 1978/2008, 28). En lydens økologi som perspektiv er også diskutert i Peter N. Wilsons artikkel om *L'itinéraires* arbeid (Wilson 1989).

²³ En samtidighet som ikke er en nødvendig sammenheng.

²⁴ I innledningen til den norske oversettelsen av *Opplysningens dialektikk* bruker også Espen Hammer klimakrisen som eksempel (Hammer 2011).

Å likestille det konseptuelle og det perseptuelle

I artikkelen *La musique: le devenir des sons*, som skal være skrevet til feriekursene i Darmstadt da komponistene i *L'Itinéraire* underviste der i 1982, formulerer Grisey altså en ambisjon om å likestille abstrakte begreper og klingende lyd som kilder til musikalsk mening:

Vårt hovedanliggende består i å løse opp de fastlåste kategoriene til fordel for syntese og interaksjon på den ene siden, og å *nærme seg en optimal likestilling av det konseptuelle og det perseptuelle* på den andre siden.^{25,26} (Grisey 1982/1998, 291)

Det er verdt å legge merke til at det står “nærme seg”. Sitatet betrakter det konseptuelle og det perseptuelle som *forskjellige* ting, og målet er tilsynelatende ikke å overkomme, fjerne eller viske ut denne forskjellen.

Verbal likestilling

Et verbalt eksempel på en slik likestilling kan finnes allerede i den tidligere nevnte oppfordringen til musikere om å ha lyden som forbilde (Grisey 1982/1998). Griseys insistering på at komponister bør prioritere lyd foran utenommusikalsk teori som litteratur, matematikk, teater, skulptur, kvantefysikk, geologi, astrologi og akupunktur, kan i utgangspunktet se ut som en enkel vending vekk fra det konseptuelle og tilbake til å arbeide med lyd som fenomen og direkte sanseerfaring – retorisk tilsvarende hvordan Tristan Murail påpeker at “[m]an forveksler det klingende fenomenet og dets representasjon.” (Murail 1982/1998, 310)

Men i Griseys foregående setning (som sjeldnere blir sitert), gjør han det motsatte: Han nedtoner nødvendigheten i å ta utgangspunkt i klingende lyd til fordel for friheten i en skapende forestillingsevne. Første setning i sitatet under slår altså langt på vei beina under påstanden som kommer etterpå:

²⁵ Notre principale apport consiste en la liquidation des catégories figées au profit de la synthèse et de l'interaction d'une part, et en l'approche d'une *adéquation optimale entre le conceptuel et le perceptuel* d'autre part.

²⁶ I kjent stil har Grisey også referert til *L'Itinéraire* i Darmstadt slik : «L'Itinéraire à Darmstadt, c'est Tintin en Amérique ! » (Grisey 1991/1998, 47)

Hvis det er sant at modellen vår er selve lydenes natur, må man høre det i betydningen et utgangspunkt eller noe som markerer et mulig veivalg for fantasiens avvik, der alt er mulig.

Vi er musikere, og vårt forbilde er lyden og ikke litteraturen, lyden og ikke matematikken, lyden og ikke teatret, de plastiske kunstartene, kvantefysikken, geologien, astrologien eller akupunktoren! (Grisey 1982/1998)²⁷

Denne tendensen til å motsi seg selv eller stille opp påstander som er gjensidig utelukkende, opptrer jevnlig i Griseys tekster. Den kan forstås som et uttrykk for likestillingen av det perseptuelle og det konseptuelle, for hvordan musikk “både er og ikke er noe”.

Eric Drott knytter en slik retorisk dimensjon til språkfilosofen J. L. Austins skille mellom konstative og performative språkhandlinger (Drott 2009, 40). Ett av kriteriene Austin tester ut i forsøket på å sirkle inn det han kaller performative ytringer, er at det ikke er mulig å avgjøre om de er sanne eller falske (Austin 1955/1962)²⁸. Et hovedpoeng hos Drott er at komponisters tekster om egne verk etter hans mening kan være konstative og performative samtidig. (Drott 2009, 40) Som eksempel på det mer nøkternt konstative bruker Drott et sitat fra Tristan Murail om inharmoniske spektrale. Han sammenligner dette med sitater fra Gérard Grisey som han mener er performative, der Grisey eksplisitt polemiserer mot serielle teknikkens systematiske differensiering av lyd i innbyrdes uavhengige parametre – tonehøyde, varighet, lydstyrke, klangfarge:

When Grisey for instance declares that the study of acoustic reveals ‘such a web of correlation that the very notion of parameters, as defined and isolated in serial music, feels feeble and inapt’, he turns a statement of fact (one that concerns the interaction of different psychoacoustic properties, into a means for criticizing and thus calling into question the legitimacy of an established aesthetics (that of serialism); in this way he is able to clear a conceptual space for the spectralists’ work. (Drott 2009, 41)

²⁷ S’il est vrai que notre modèle est la nature même des sons il faut l’entendre au sens de point de repère ou de balise pour une dérive imaginaire où tout est possible. Nous sommes musiciens et notre modèle est le son, et non la littérature, le son et non les mathématiques, le son et non le théâtre, les arts plastiques, la physique de quantas, la géologie, l’astrologie ou l’acupuncture!

²⁸ En annen utfordring med å anvende Austins begrepspar konstativ/performativ er at han selv, allerede i løpet av forelesningsrekken der han introduserer det, forkaster skillet mellom performative og konstative ytringer og erstatter det med tre typer språkhandlinger (*locutionary*, *perlocutionary* og *illocutionary* speech acts) (Austin 1955/1962). Hans hovedpoeng, slik jeg leser artikkelen, er egentlig å argumentere analytisk-filosofisk for at *alle* språkhandlinger kan være performative, at selv tilsynelatende nøytrale utsagn kan være uttrykk for eller forstås som interesse.

Alle tekster har virkningshistorier som er uavhengige av forfatterens intensjon. I tekster av komponister om deres egen partiturmusikk er disse kanskje ekstra komplekse, siden slike tekster i tillegg til å referere til en fysisk verden og å delta i en verbal intertekstualitet, også refererer til forfatterens partiturer der flere lag av ikke-alfabetiske symbolsystemer igjen refererer til handlinger som skal utføres med fysiske instrumenter og er avhengig av utøvere som aktive lesere og medskapere for å bli oversatt til musikk.

I den grad Drotts innfallsvinkel gjør det mulig å diskutere musikkhistorie i et makt- og interesseperspektiv, er det fruktbart. Det er heller ingen tvil om at sitatet fra Grisey ovenfor er ladet med interesse, eller at sitatet som tekst kan agere uavhengig av musikken det handler om.

Men en utfordring med Austins begrepspar konstativ/performativ er at Austin selv, allerede i løpet av forelesningsrekken "How to do things with words" der det blir introdusert, forkaster skillet mellom performative og konstative ytringer og erstatter det med tre typer språkhandlinger (locutionary, perlocutionary og illocutionary speech acts). Austins hovedpoeng, slik jeg leser det, er å bygge et argument for at *alle* språklige utsagn potensielt kan være farget av en kontekst og ladet med interesse.

Til Drotts egen argumentasjon kan man innvende at å bruke to separate tekstutdrag skrevet av to forskjellige komponister (Murail og Grisey) som eksempler på at komponisters tekster om egne verk er konstative og performative samtidig, kanskje ikke er en ideell metode. Det forutsetter i alle fall et uttalt premiss om at to individuelle forfattere med to forskjellige historier og kunstneriske praksiser har sammenfallende interesser og situasjonsforståelse. Selv om komponistene i *L'itinéraire* ofte omtaler hverandre med et "vi", er det ikke ensbetydende med at de kompositoriske praksisene deres faktisk er identiske.

Musikalsk likestilling

Et musikalsk eksempel på et forløp hos Grisey der et konseptuelt og et perseptuelt nivå kan sies å være i et slags likestilt spill med hverandre, er de første taktene av kammerverket *Vortex Temporum* (1993-94).

Durée approximative: 41'

Gérard Grisey
 VORTEX TEMPORUM I, II, III (1994-1996)
 pour piano et cinq instruments

à Gérard Zinsstag

①
 4
 4

Fl.

Cl.
 (-1/2)

Vln.

Vla.

Vcl.

Pc.

ff f mf p pp ff *acc.*

ff f mf p pp ff *acc.*

* Nella Fl., Cl.: Per tutto il movimento l'accelerando vale per le misure

ff ff *acc.*

Ped. Ped.

R 2714

Figur 5: *Vortex Temporum* (1993-94), side 1. Editions Ricordi R 2714

Som lytteopplevelse, uavhengig av om man ser partituret, kan de første fire taktene, en kjede av åtte identiske arpeggioer, lede tankene mot en geometrisk og grafisk representasjon av lyd, en enkel sinusbølgeform. En slik bølgeform er en analytisk reduksjon av en del av det komplekse og unike dynamiske forløpet som rent faktisk utgjør en akustisk lyd.²⁹ Samtidig er arpeggioene slik Grisey har notert dem i partituret, innbyrdes identiske, selv om det er på en annen måte enn åtte sinusbølger ville være identiske seg i mellom.

Hvis man forstår dette musikalske forløpet ovenfor som at en konkret, akustisk arpeggio får representere en abstrakt sinusbølge, snur det musikkteoriens tradisjonelle representasjonshierarki, der grafiske tegn ofte tenkes som reduksjoner av en rikere klingende virkelighet, på hodet. En konkret, flerdimensjonal og ureduserbar lyd får representere en abstrakt, todimensjonal reduksjon. Inne i denne dialektiske bevegelsen finnes fortsatt et tradisjonelt partiturmusikkforhold mellom noteskrift på papir og en lyd

²⁹ Motivet har i tillegg den dynamiske profilen til en akustisk lyd – det åpner med en attakk, blir gradvis dynamisk svakere og dør ut.

som klingende oversettelse av tegnet³⁰.

Grisey har selv oppsummert *Vortex Temporum* som «historien om en bølgeform i rom og tid»³¹. I løpet av verket blir den innledende arpeggioen blant annet transformert fra å være et musikalsk materiale til, i en annen variant, å utgjøre verkets form: Parallelt med en kronologisk utvikling som jeg skal komme tilbake til, er *tettheten av musikalske hendelser* i dette verket slik de framstår for en lytter, organisert slik at verkets tre satser til sammen også kan forstås syklisk, som én stor *pulsasjon*, eller sinusbølgen i en annen versjon: kontraksjon-ekspansjon-kontraksjon, som skjematisk kunne illustreres slik:



Figur 6: Pulsasjon (skjematisk)

Forholdet mellom materiale og form i *Vortex Temporum* reflekterer på denne måten også to komplementære måter å forstå erfaring av tid på: som linje eller som sirkel.

Hovedmotivet i verket finnes i en tredje variant i form av en spiralbevegelse i det harmoniske materialet. Fire toner i klaveret som er stemt ned en kvart tone, utgjør en forminskert septimakkord og tillater dermed en roterende melodisk og harmonisk bevegelse.

Grisey strekker også analogien mellom sinusbølge og arpeggio ut i en musikkhistorisk tidsdimensjon: I hvert sitt domene er både en arpeggio og en sinusbølge nokså anonyme størrelser. Musikalsk gjør det at variasjonen av dem, komponistens bearbeidelse, står enda tydeligere fram. Arpeggioens anonymitet kommer imidlertid også til uttrykk på en fjerde måte. Grisey skriver i tekstheftet til innspillingen at den instrumentalt, rytmisk og tonalt er et sitat fra et annet komponert forløp, Maurice Ravels ballettmusikk *Daphnis et Chloë* fra 1912 (Grisey 1996, 5).

³⁰ *Vortex Temporum* inneholder også det som kan betraktes som to ulike systemer for musikalsk skrift, da partituret for tredje sats eksplisitt refererer til et notasjonssystem utviklet av komponisten Helmut Lachenmann til det han kaller 'konkret instrumentalmusikk'. I sistnevnte legger notasjonen vekt på hvordan lyden skal produseres heller enn på notasjonens referanse til et abstrakt system utenfor verkets forløp (se f.eks. (Orning 2012)).

³¹ «l'histoire d'un arpège dans l'espace et dans le temps» (Grisey 1996)

119

Figur 7 Utsnitt fra IMSLP 13069 Maurice Ravel: *Daphnis et Chloë* (1913), treblåsere, ved tall 106

Forstått som sitat kan man tenke at arpeggioen forankrer *Vortex Temporum* i en konkret musikkhistorisk tid og i en nasjonal fransk komposisjonstradisjon. Men i Ravels verk er denne figuren en ganske kort transportetappe. Ved å opphøye den til *Vortex Temporum*s hovedmotiv, oppnår Grisey å sette spørsmålstegn ved komposisjonsteoriens og den musikalske analysens feiring av motivet som strukturelt tyngdepunkt og merkestein i et musikalsk forløp. Sitatet er, kanskje i forlengelse av sin opprinnelige anonymitet, vanskelig for en lytter å oppfatte direkte i *Vortex'* klingende forløp. Utsnittet er kort, passasjen er tonalt forvrengt og Ravels tempererte tonalitet er oversatt til et mikrotonalt materiale (jeg kommer tilbake til hva slags mikrotonalitet). Å skjule og forvanske et sitat på denne måten kan synes meningsløst og på tvers av ideen om hørbare algoritmer og bevisstheten som finnes i arpeggioen om forskjellen mellom lyden som begrep og sanseerfaring. Hva er hensikten med et sitat som nesten ingen vil kunne høre? Selve fenomenet “skjult sitat” kan forstås som en type paradoks som knytter seg til likestillingen av det konseptuelle og det perseptuelle i Griseys praksis. Arpeggioen i *Vortex* er vitterlig et sitat og gjør samtidig alt den kan for å unndra seg sitatets status.

Hele dette arbeidet, der en bølgeform introduseres og vender tilbake i en rekke forskjellige forkledninger – som akustisk arpeggio, abstrakt sinusbølge, harmonisk rotasjon, sirkel og linje, motiv og skjult sitat – kan som vi skal se forstås som et arbeid med forskjeller. I mer tradisjonell musikalsk terminologi kan det også som en *variasjonsteknikk*. Det å først presentere et musikalsk forløp, og etter en stund la det samme forløpet vende tilbake i en litt forandret versjon, er en grunnleggende strategi for å bygge musikalsk form i de fleste musikktradisjoner, både muntlige og skriftlige. Men i *Vortex Temporum* blir også mer

abstrakte eller konseptuelle og potensielt komplementære musikalske fenomener variert.

Forskjell og diskontinuitet i og mellom lyder. *Dérives* og *Périodes*

Variasjon forutsetter en form for diskontinuitet. For at noe skal kunne oppfattes som at det vender tilbake, må det ha vært fraværende. Er dette diskontinuerlige, som Lelong hevder i innledningen til *Écrits*, fraværende i Griseys musikk helt fram til 1986?

I begynnelsen av mitt forsøk på forstå min lytteopplevelse av forskjell mellom *Les Espaces Acoustiques* og *Vortex Temporum*, kom jeg over en publisert samtale mellom Grisey og filosofen Danielle Cohen-Levinas, der Grisey snakket om verket *Dérives* som han skrev i 1973, før syklusen *Les Espaces Acoustiques*:

Dérives er på denne måten komponert over et spekter på Ess. Hver gang jeg la til en note, tok den vekk igjen eller gikk videre fra den i en annen retning, flyttet jeg meg fremover ett skritt, lite eller stort. Det er en form for å skrive hult, uten substans. Jeg tenker ikke på objektene jeg skriver med. *Jeg tenker på det dynamiske forholdet det ene objektet har til det neste, noe som beviser godt hvilken vekt jeg legger på opplevelsen av forskjell.*³² (Cohen-Levinas 1998, 54), min uthevelse

Her refererer Grisey altså, riktignok retrospektivt, igjen til et begrep om forskjell. Stykkets tittel *Dérives* kan oversettes med avdrifter, avvik eller omveier. Verkets forløp er strukturert rundt et abstrakt harmonisk spektrum med tonen Ess som grunnfrekvens.

På materialnivå kommer avdriften til uttrykk ved at alle instrumenter spiller glissando gjennom hele verket. Stabile toner er altså erstattet med klanglige spor, som enten har stigende eller synkende retning i frekvensrommet. Sporene skal spilles uten vibrato. Lokalt avviker hver glissando fra en stabil tone. På et mer globalt nivå fluktuerer forløpet som helhet rundt et spektrum som abstrakt referanse.

³² *Dérives* est ainsi composée sur un spectre de mi bémol. Chaque fois que je rajoutais une note, que je la défaisais ou déviais, j'avancais d'un pas, petit ou grand. C'est un type d'écriture en creux. Je ne pense pas les objets avec lesquels j'écris. Je pense le rapport dynamique d'un objet à l'autre, ce qui prouve bien l'importance que je porte à la notion de différence.

I en tredje variant gjøres bevegelsen på materialnivå gjeldende også på formnivå. Verket åpner med en sekvens som høres ut som om orkesteret stemmer, bare at stemmingen er skrevet inn i partituret. Fra publikums perspektiv tilslører grepet hvor verket globalt egentlig begynner – overgangen eller forskjellen mellom verkets tid og (det man kunne kalle den historiske) tiden som omslutter verket, blir uklar. På samme måte som glissandiene gjør enkelttonene utydelige som objekter, gjør stemmesekvensen yttergrensene for selve verket tvetydige.

En slik tanke om en kontinuitet mellom materiale og form og mellom tids- og frekvensdimensjonen i lyd finnes i mange musikktradisjoner og i flere verk Grisey kan ha kjent til før *Dérives* ble skrevet, som Stockhausens *Stimmung* fra 1968 eller i Iannis Xenakis' *Metastasis* (1954), skrevet etter studier med Messiaen. Tidlig på 1970-tallet var Grisey student på et av feriekursene i Darmstadt der komponistene Karlheinz Stockhausen og György Ligeti underviste. I samtalen med Danielle Cohen-Levinas nevner Grisey eksplisitt Stockhausen som en inspirasjon:

Veldig tidlig, jeg var fortsatt student på konservatoriet, ble det grunnleggende spørsmålet: hva er det som skjer når jeg legger en instrumentalklang, en akkord, ned på papiret? Det ble nødvendig for meg å gå tilbake til et nullpunkt, gjøre en form for *tabula rasa* av all kunnskapen jeg hadde tilegnet meg. Stilte man spørsmål ved grunnlaget for persepsjonen, møtte man fort fenomenet som Stockhausen kalte *graden av forandring*, som kommer fra informasjonsteorien³³. [...] Han [Stockhausen] sa: 'når jeg skriver én akkord, og så en annen, spør jeg meg selv om hva som har forandret seg mellom dem.' Sagt på en annen måte, det som er viktig, er ikke at akkorden skal være bygget opp av dét eller dét intervallet, men at den tilfører grader av forandring. (Cohen-Levinas 1998, 53)³⁴

Men i *Dérives* forholder Grisey seg til materialnivået på annen måte enn Stockhausen. I et radiointervju har Grisey følgende tilbakeblikk:

³³ Jeg kommer tilbake til denne referansen til informasjonsteori, som er ett av få utenommusikalske teoriområder Griseys tekster refererer til.

³⁴ Très vite, j'étais encore étudiant en conservatoire, la question essentielle fut: qu'est-ce qui se passe lorsque je couche sur le papier un timbre, un accord? Il me fallait repartir à zéro, faire une sorte de *tabula rasa* de tout mon savoir. Quand on s'interrogeait sur les fondements de la perception, on arrivait très vite au phénomène que Stockhausen appelait le degré de changement, qui provient de la théorie de l'information, [...] Il [Stockhausen] disait: "quand j'écris un accord, puis un autre, je me demande ce qui a changé entre les deux." Autrement dit, l'important n'est pas que l'accord soit constitué de tel ou tel intervalle, mais qu'il engendre de degré de changement. (Grisey i møte med D. Cohen-Levinas 1989, i Cohen-Levinas 1998:53)

Jeg var fascinert av den veldig utstrukkede tiden som Ligeti eller Stockhausen praktiserte i enkelte stykker, men jeg tenkte at den ennå ikke var bebodd av et materiale som tilsvarte den. Man fylte den med clustre, med kromatisk musikk. Det var overhodet ikke noe som, for meg i alle fall, kunne fungere i den tiden der.³⁵ (Bosseur 1996)

Ett av formålene med *Dérives* kan altså være å finne fram til et musikalsk materiale som reflekterer en *utstrukket musikalsk tid*.

Det ureduserbare

Men *Dérives* forteller også noe om hvordan Grisey forstår musikalsk materiale overhodet. *Dérives'* glissandi kan tenkes som en akustisk, konkret stilisering av en ureduserbar bevegelse som finnes i all akustisk lyd. Med ordet ureduserbar tenker jeg her på hvordan en kompleks lyd som fenomen ikke er mulig å redusere eller analysere til bunns ved å splitte den opp i gjensidig uavhengige bølgeformer eller bestanddeler.

I sin første teoretiske tekst understreker Gérard Grisey tydelig dette ureduserbare som en generell kvalitet ved akustisk lyd. Han peker også på en annen egenskap – at akustiske lyder er orientert i tid:

Følgelig er det umulig å betrakte lyder som objekter som kan defineres og permuteres innbyrdes. De fremtrer snarere for meg som *stråler av krefter som er orientert i tid*. Disse kreftene – det er med vilje at jeg anvender dette ordet og ikke ordet form – er uendelig bevegelige og fluktuerende [...] Den ubevegelige lyden eksisterer ikke. [...] Per definisjon vil vi si at lyden er transitorisk.³⁶ (Grisey 1978/2008, 28), min uthevelse.

Det at lyd er orientert i tid, overfører Grisey også teoretisk til kompositorisk form, og til forholdet mellom musikalsk form og materiale når utgangspunktet er en konkret lyd:

³⁵ J'étais fasciné par le temps très étalé qui pratiquait Ligeti ou Stockhausen dans certaines pièces, mais j'ai pensé qu'il n'était pas encore habité par le matériau qui lui convenait. On l'habitait avec des clusters, de la musique chromatique. Ce n'était pas du tout ce qui, pour moi en tout cas, devait fonctionner dans ce temps-là.

³⁶ Il est désormais impossible de considérer les sons comme des objets définis et permutable entre eux. Ils m'apparaissent plutôt comme des faisceaux de forces orientées dans le temps. Ces forces – c'est à dessein que j'emploie ce mot et non le mot forme – sont infiniment mobiles et fluctuantes [...] Le son immobile [...] n'existe pas. [...] Par définition, nous dirons que le son est transitoire.

Materialet folder seg ut [...] av makrostrukturen, *og ikke omvendt*. Sagt på en annen måte, det finnes ikke noe grunnmateriale (melodisk celle, kompleks av lyder, varigheter, etc.) som en storform skulle kunne utføre en slags *utvikling* av, *a posteriori*.³⁷ (Grisey 1978/2008, 27), min uthevelse.

Musikken jeg komponerer skriver seg, frem til nå, inn i en type tid som grunnleggende har en retning: den *irreversible* tiden i biologien, i historien, i dramaet.³⁸ (Grisey 1982/1998, 297), min uthevelse

I det Grisey begynner å arbeide med graden av forandring mellom to lyder eller akkorder, er han altså samtidig tydelig på at hver enkelt akustiske lyd er bevegelig i seg selv og utfolder seg irreversibelt i en gitt retning. Den ubevegelige lyden eksisterer ikke. Dette er noe av bakgrunnen for at et begrep om *musikalsk tid* ofte brukes om Griseys kunstneriske hovedfokus.

Forskjellige musikkulturer har favorisert slike ureduserbare kvaliteter i lyd i ulik grad. Lydteknikeren og komponisten Jean-Claude Risset skriver om den japanske shakuhachi-fløyten:

In the Japanese shakuhachi [...] the state of the instrument [is] constantly disrupted. Hence [...] the sound can be described properly only at the level of the phrase. (Risset og Wessel 1982, 46)

Tidlig europeisk musikkfilosofi framfører et lignende argument for at musikk er som noe språk og kategorier har vanskelig for å holde fast. I 1799 skriver Wilhelm Wackenroder i et essay kalt *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*:

Ingen menneskelig kunst formår med ord å utmale for vårt øye en strøm i mangfoldig flytende bevegelse, med alle sine tusenvis av enkelte glatte, krusede, styrtende og skummende bølger, - sproget kan bare vanskelig regne opp og nevne forandringene, [...] tonekunsten lar den tre strømmende frem for oss[.]” (Wackenroder 1799 (1984))³⁹

Også vår tids psykoakustikk må gjøre avgrensninger som minner om Wackenrodets. Et menneskelig sansesystem kan erfare ureduserbare kvaliteter i lyd, og en utøver kan reprodusere dem på et musikkinstrument, men som lyttere kan vi ikke analysere dem til

³⁷ Le matériau découle du devenir sonore, de la macrostructure et non l'inverse. Autrement dit, il n'y a pas de matériau de base (cellule mélodique, complexe de sons, durées, etc.) dont la grande forme constituerait une sorte de développement *a posteriori*.

³⁸ “La musique que je compose s'inscrit, jusqu'à présent, dans un type de temps essentiellement directionnel: le temps irréversible de la biologie, de l'histoire et du drame.”

³⁹Norsk oversettelse som sitert i P. C. Kjerschow: *Tenkningen som deltakelse* 1991:51

bunns:

It is impossible to obtain well-controlled psychoacoustic stimuli by manual means, like playing tones or chords on a musical instrument. The precision of the ear in distinguishing fine nuances is much greater than our ability to produce⁴⁰ these nuances. [...] It is possible to have the subject describe his perception verbally. However, response is often insufficient because our sensations allow much finer distinctions than our vocabulary does. (Plomp 1982, 2-3)

I ytterste konsekvens betyr dette ureduserbare i akustisk lyd at *eksakt repetisjon* er akustisk umulig. Risset understreker at uregelmessige akustiske svingninger ikke er eksakt gjentakbare verken musikalsk eller matematisk: “Transients are [...] intrinsically complex, and they are not reproducible from one to another, even for tones that sound very similar.” (Risset og Wessel 1982, 30)⁴¹. Imidlertid bidrar transienter til å etablere vår erfaring av akustisk lyd som orientert i en kronologisk tid. En baklengs, reversert avspilling av en instrumenttone klinger kvalitativt forskjellig fra en forlengs, selv om det spektrale innholdet er eksakt det samme. I teksten fra 1982 uttrykker Grisey dette som biologiens irreversible tid.

Hvordan man forstår repetisjon innenfor en slik irreversibel tid får, som jeg vil komme tilbake til i den teoretiske diskusjonen mot slutten, også konsekvenser for hvordan man forstår musikalsk variasjon.

Med opptaksteknologien blir det mulig å repetere komplekse akustiske lyder slik lydene er registrert på et lagringsmedium. Men også da fremstår gjentatte utgaver av det som påviselig er samme lyd, ikke nødvendigvis identiske for en menneskelig bevissthet. Radioingeniøren og komponisten Pierre Schaeffer eksperimenterte med dette i sitt studio i Radio France rundt 1950 og konkluderte med at uansett hvor mange ganger han avspilte og repeterte en kompleks, akustisk lyd, fremstod repetisjonene aldri identiske med hverandre. Etter å ha spleiset endene på et lydbånd sammen til en båndsløyfe (*un sillon fermé*) så lyden utgjorde en kontinuerlig loop, konstaterer han, med nok en variant av et dobbelt perspektiv:

⁴⁰ Ordet “produce” her er trolig ment som repeterbar i en streng empirisk vitenskapelig forstand.

⁴¹ Transienter er likevel orientert i tid og frekvens og bidrar til å etablere vår erfaring av akustiske lyder som forløp orientert i en kronologisk tid.

[En akustisk lyd på en *sillon fermé* er] på en gang alltid den samme og kan alltid forventes å avdekke nye trekk for en observasjon som kan gjentas i det uendelige.⁴² (Chion 1983/1995, 20)

Periodisitet

Etter *Dérives* i 1973 skriver Grisey *Périodes* (1974), et verk som etter hvert blir annen sats i syklusen *Les Espaces Acoustiques*. I *Périodes* er det som om Gérard Grisey utvider spørsmålet fra *Dérives* om graden av forandring mellom to påfølgende klingende objekter, til forandring mellom flere objekter i et langt pulstog eller en serie – som om komponisten tar et tenkt skritt tilbake og utvider det analytiske tidsvinduet sitt fra to til en rekke lydobjekter:

16

Figur 8: *Périodes* (1974), s. 1

Disse “flytende” pulsene i fløyte, klarinett og kontrabass ovenfor sammenfaller ikke vertikalt, og innordner seg dermed ikke i noe rytmisk hierarki eller tydelig vertikal

⁴² à la fois toujours le même et toujours susceptible à révéler des nouveaux traits à une observation indéfiniment répétée.

inndeling av forløpet. På lignende måte som glissandiene i *Dérives* fluktuierer rundt og passerer gjennom en tonehøyde, fluktuierer stemmene i *Périodes* rytmisk rundt hver sin abstrakte horisontale puls eller rytmiske konstant. Som i *Dérives'* glissandi kan avviket fra en abstrakt, regelmessig, periodisk puls forstås som en stilisert, utkomponert versjon av variasjonen som finnes i en naturlig akustisk lyd. I programnoten til *Périodes* sammenligner Grisey en slik «levende periodisitet» med organiske rytmer som hjerteslag, puls og gange:

Jeg kaller dem 'flytende', som hjertene våre, som skrittene våre, aldri strengt periodiske, men med denne margin av fluktuasjon som skaper all interesse.
(Grisey 1998, 8)⁴³

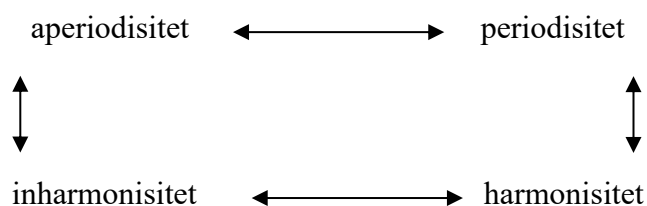
I dette sitatet finner vi også en bevissthet fra komponistens side, som jeg skal komme tilbake til, om at musikken han komponerer, skal møte en lytter. Avviket fra en regelmessig periodisitet har et uttalt formål – det skal *skape interesse*.

Både i *Dérives* og *Périodes* uttrykkes bevegelser i verkets forløp i relasjon til en abstrakt konstant. Slike abstrakt definerte ytterpunkter eller rammer som begrenser avvik eller bevegelse, er ett av stedene det er mulig å finne diskontinuitet i musikken Grisey skrev i sin første periode. I ytterpunktene ligger implisitt at både et konkret, klingende og et abstrakt rytmisk nivå er til stede. Det er med andre ord mulig å hevde at både det diskontinuerlige, det konseptuelle og det perseptuelle er til stede allerede i *Périodes*.

Grisey sier selv om dette verket: ”..alt begynte med *Périodes* [...] det var der jeg forsøkte å definere det første akustiske og psykologiske grunnlaget for en teknikk som kunne integrere alle klanglige fenomener.” (Grisey 1998, 3)

Skjematisk og abstrakt kunne det kanskje fremstilles slik:

⁴³«Je les appelle «floues», comme notre cœur, comme notre marche, jamais rigoureusement périodiques, mais avec cette marge de fluctuation qui en fait tout l'intérêt. » (Grisey 1998, 8)



Figur 9: «Integrasjon av alle klanglige fenomener», *Périodes*

Senere i artikkelen fra 1982 sammenfatter Grisey (med velkjent skepsis til merkelapper) sitt eget og *L'itinéraires* musikalske prosjekt i tre begreper som alle kan sies å innebære en erfaring av forskjell, forandring eller diskontinuitet: *différentielle*, *liminale* og *transitoire*. Helt tilsvarende norske adjektiv finnes ikke, men man kunne forsøke seg med verb: å differensiere, avgrense og transformere. (Grisey 1982/1998, 291)

Det kan se ut som Guy Lelong bruker den samme tredelingen som utgangspunkt når han sirkler inn grunnprinsipper i Griseys kompositoriske praksis i innledningen til samlingen av Griseys tekster. Lelong skriver om sanseerfaring i sanntid og «en orientert transformasjonsprosess» (Lelong 2008) som begge ligger nær Griseys begreper om *liminale* og *transitoire* ovenfor. Men i stedet for *différentielle* snakker Lelong om "l'unification du champs sonore", altså om en forening eller samling av lydfeltet. Griseys insisterende fokus på forskjellen blir altså snudd til enhet. Hensikten er sikkert å se klarere, men igjen tvinges vi til å velge én innfallsvinkel, og en harmoniserende sådan, der Grisey etter min mening ofte stiller opp en dualitet, en forskjell, en opposisjon.

I arbeidet med periodisitet finner vi også et annet eksempel på Griseys verbale paradokser. I artikkelen "Tempus Ex Machina", som riktignok er skrevet flere år etter *Périodes*, gir komponisten den absolutte periodisiteten, som ikke finnes i konkrete, akustiske lyder, både positivt og negativt fortegn:

Som Abraham Moles så godt uttrykker det: Periodisiteten er uerstattelig; den muliggjør å stoppe opp, avvente, hvile, redundans for å forstå.⁴⁴

⁴⁴ Comme si bien l'exprime Abraham Moles: La périodicité est irremplaçable; elle permet l'arrêt, suspension, repos, redondance pour compréhension."

absolutt periodisitet [...] gjør ikke annet enn å vekke kjedsomhet og deretter manglende interesse.⁴⁵ (Grisey 1989, 90)

Igjen utforsker Grisey begge ytterpunkter i en konseptuell opposisjon: Det er ikke kun det uforutsigbare som kan unndra seg vår oppmerksomhet. Også en forutsigbar kvalitet i konkrete lydobjekter kan være vanskelig å gripe. Ett annet eksempel på forutsigbarhet er en klanglig kontinuitet:

I den grad en kontinuitet opprettholdes gjennom hele verkets varighet, er all memorisering mer eller mindre umulig.⁴⁶ (Grisey 1989, 115)

Her kommer en lytter tydelig inn i Griseys argumentasjon, en lytter som stopper, avventer, kjeder seg, som ikke klarer å memorisere. Abraham Moles er en av få teoretikere Griseys tekster eksplisitt refererer til. Moles var ingeniør og akustiker med doktorgrader både i fysikk og filosofi og arbeidet i forskningsgruppen rundt Pierre Schaeffer i Radio France. Moles var tidlig ute med å koble estetikk og persepsjonsteori i en fenomenologisk kritikk av det informasjonsteoretiske paradigmet som modell for menneskelig persepsjon:

[denne teorien [informasjonsteorien] fremtrer med en dogmatisk rigiditet som bekrefter den som uegnet til å anvendes på en menneskelig mottaker, det vil si på spørsmål om persepsjon. I sin grunnleggende form er den atomistisk, den betrakter den enkelte mottaker som *dispositif explorateur* [...] som med overlegg forkaster et visst antall aspekter av den sansbare virkeligheten, nærmere bestemt de som har å gjøre med teorier om globalitet.⁴⁷ (Moles 1972, 89)

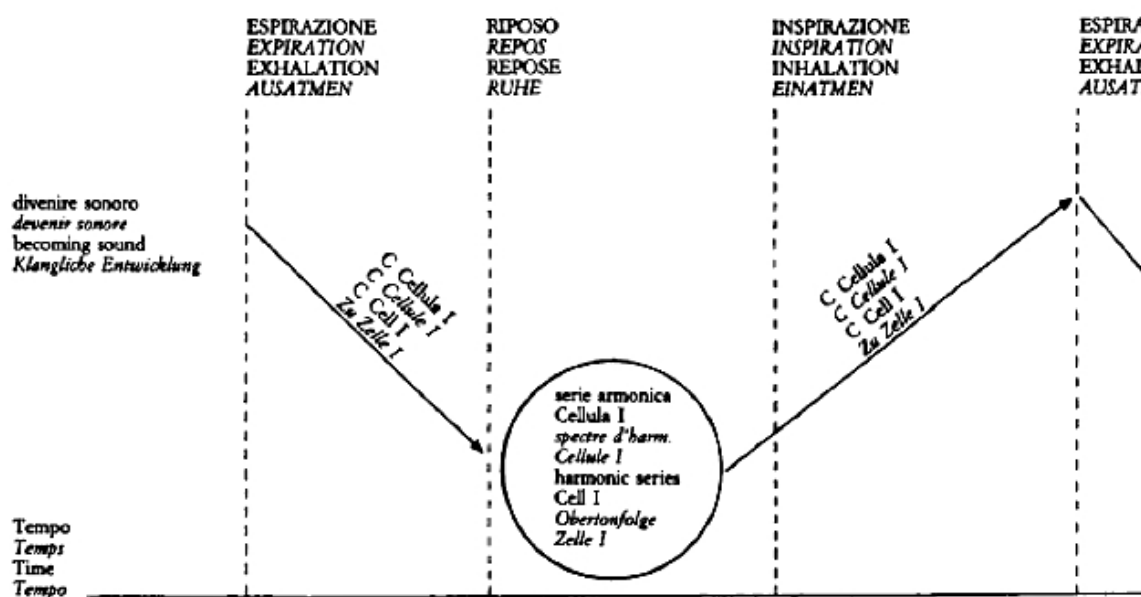
Moles påpeker at persepsjonen ikke alltid, som en computer normalt vil gjøre det, bryter informasjon ned i en rekke av binære sammenligninger, men også aktivt forsøker å forutsi hva som vil komme og dermed også selv produserer det vi oppfatter som kontinuitet og helhet.

⁴⁵ Pourtant, si comme l'exprime si bien Abraham Moles, 'la notion de rythme est liée à celle d'attente', la périodicité absolue [...] ne fait que provoquer l'ennui puis le désintérêt.

⁴⁶ A la limite [qu'une] continuité est maintenue pendant toute la durée d'un oeuvre, toute mémorisation est quasiment impossible.

⁴⁷ ["cette théorie [de l'information] se présente avec une rigidité dogmatique qui manifeste son inadéquation quand nous voulons l'appliquer au receveur humaine, c'est à dire aux problèmes de la perception. Dans sa forme élémentaire, elle est atomistique, elle considère le receveur individuel comme un *dispositif explorateur* [...] qui rejette délibérément un certain nombre des aspects de la réalité perceptive, ceux précisément que considèrent les théories de la globalité." (Moles 1972, 89)

Périodes' flytende periodisiteter er i utgangspunktet ikke orientert i tid slik *Dérives'* glissandi var. Men over pulsene som skal illudere hjerteslag, puls og gange, legger Grisey en orientert kompositorisk prosess som gradvis skaper det han kaller spenning og avspenning, eller gradvis harmonisk og rytmisk fortetning eller filtrering. Altså er det allerede i *Périodes* to tider til stede samtidig: én øyeblikksbasert, mer syklisk tid lokalt og en orientert, mer lineær tid globalt. Denne måten å tenke på kommer tilbake i mer stilisert form for eksempel i *Vortex Temporum's* rekke av arpeggioer.



Figur 10: *Périodes* (1974), utdrag fra formforklaring i partituret

Gérard Grisey spilte selv akkordeon, og *Périodes'* storform kan gi assosiasjoner til hvordan et akkordeon produserer lyd gjennom å vekselvis fylle (spenne) og tømme (avspenne) en belg. Der bevegelsen snur, i vendepunktet mellom spenning og avspenning, finnes et diskontinuerlig hvilepunkt, *repos*. Dette formprinsippet, en orientert bevegelse mellom to motsatte, men hver for seg stabile, abstrakte tilstander eller opposisjoner, kaller Grisey senere for en prosess: *processus*. Innenfor ideen om å likestille det konseptuelle og det perseptuelle, kan *processus* tenkes som en glissando i mer abstrakt form, som om den kontinuerlige, orienterte, men avbrutte bevegelsen som fantes i *Dérives'* glissandi, skulle bli transponert fra materiale til form. Griseys begrunnelse er beslektet med Moles' forståelse av sanseerfaring som å trekke ut informasjon av et hele:

Begrepet *processus*, som jeg betrakter som motsatt av et begrep om utvikling, betegner at det ikke lenger handler om å få en musikalsk diskurs til å vokse ut av en detalj, men snarere om å trekke ut detaljer fra områder man beveger seg gjennom, etter en allerede fastlagt kurs. (Grisey 1998, 4)⁴⁸

Objekt og prosess: Tidsoppløsning som variasjonsdimensjon

Sammen med den flytende periodisiteten kommer også en nytenkning av forholdet mellom form og materiale hos Grisey. På lignende måte som tonene i *Dérives* kan fluktuere rundt et abstrakt spektrum, og *Périodes'* rytmer kan fluktuere rundt en abstrakt puls, løser Grisey opp i det strenge postulatet fra den første teksten sin om én nødvendig bevegelsesretning («og ikke motsatt») fra mikronivået til makronivået i en komposisjon. Han formulerer det senere i form av *tidsoppløsning* som en variasjonsdimensjon:

Fordi lyden er bevegelig, la oss gå enda lenger: objekt og prosess er analoge. Lydobjektet er ikke annet enn en komprimert prosess (a), prosessen (b) er ikke annet enn et utstruktet lydobjekt. (Grisey 1989, 103)

Griseys argumentasjon reflekterer en voksende oppmerksomhet i naturvitenskap om hvordan vitenskapelige observasjonsbetingelser påvirker hva som observeres. For eksempel er ett problem med periodisitet eller frekvens som teoretisk representasjon av den komplekse bevegelsen i naturlige vibrasjoner, at den forutsetter at vibrasjonen varer uendelig. En absolutt periodisitet er uforenlig med forandring i frekvens. Et svært kort tidsutsnitt vil gi presis tidsangivelse, men vil bare kunne vise bølger med høy frekvens og det vil kanskje være vanskelig å slutte seg til hvilken kompleks bølgeform de måtte være en del av. Motsatt vil et tidsutsnitt som omfatter hele lyden, gi fullstendig frekvensinnhold, men dårligere presisjon i tid. Analysemetoden som ligger til grunn for sonogrammet i Griseys instrumentale syntese, er en forhandling mellom tids- og frekvensdimensjonen. På bakgrunn av slike problemstillinger konkluderte blant andre kvantefysikeren Werner Heisenberg med at målemetode og hva som måles er uløselig knyttet sammen:

We can no longer speak of the behaviour of the particle independently of the process of observation. As a final consequence, the natural laws formulated mathematically in quantum theory no longer deal with elementary particles

48 “Le terme de processus, que j’oppose à celui de développement, signifie qu’il ne s’agit plus d’obtenir un discours musical par prolifération du détail, mais plutôt de déduire d’un trajet fixé à l’avance le détail des zones traversés.” (Grisey, i Lelong 1998:4)

themselves but with our knowledge of them. Nor is it any longer possible to ask whether or not these particles exist in space and time objectively [...] In other words, method and object can no longer be separated. (Heisenberg 1958:15, 28-9 i Sokal & Bricmont 1998:201)

Men det er interessant å se hvordan Grisey rent språklig formulerer tidsoppløsning som musikalsk variasjonsform uten å forlate påstanden om at den ubevegelige lyden ikke finnes. Når Pierre Schaeffer formulerer et lignende kontinuum noen år tidligere i sin omfattende avhandling om lyd og lytting, skjer det ved hjelp av de mer statiske begrepene objekt og struktur. Bevegelsen mellom dem skjer ved *analyse* – men Schaeffer går i liten grad inn på hva analyse innebærer eller hvordan den kan påvirke hva som observeres:

[...] en sammenkjeding av objekt og struktur, som går mot uendelig lite når man analyserer objektet som en struktur bestående av objekter som i seg selv kan analyseres og så videre, og som går oppover igjen mot det uendelig store, når man lokaliserer objektet i strukturen som omgir det, [...] Det er de to uendelighetene i persepsjonen. (Chion 1983/1995, 57)

Instrumental syntese og musikalsk tid

Grisey slår altså selv fast at det spektrale kommer inn i musikken hans via arbeidet med musikalsk tid. “Musikalsk tid” er som nevnt et åpent begrep, så åpent at Grisey paradoksalt nok også er blitt beskyldt for å ikke makte å strukturere musikkens forløp over tid. I sin hovedoppgave om den finske komponisten Magnus Lindbergs verk *Aura* diskuterer Ragnhild Veire spektralmusikk som et simultant og vertikalt organisasjonsprinsipp:

Innen spektralmusikken, slik vi kjenner den fra de franske komponistene Gérard Grisey og Tristan Murail, ser vi kanskje den hittil mest systematiske tilnærmingen til den vertikale dimensjonen som et indre-musikalsk strukturerende element for musikkens forløp. Men [...] det vertikale fenomenet klang krever noe mer enn sine rene konseptuelle egenskaper hvis det skal virke strukturerende på musikkens forløp over tid. Spektralmusikken er basert på individuelle klanglige fenomeners overtonespekter, som er et statisk fenomen, ikke et temporalt. Slik kan ikke spektralharmonikken i seg selv bære et formforløp. (Veire 1998, 68)

Veires innvending springer sannsynligvis ut av samme type lytteerfaring som mitt første møte med *Les Espaces Acoustiques*. Veire spenner opp flere dualiteter som er relevante i en diskusjon av Gérard Griseys kompositoriske prosjekt: abstrakt-konkret, statisk-temporal, vertikal-horisontal, indre-ytre, konseptuell-perseptuell. Opplevelsen av Griseys musikalske forløp som statiske kan også sees som i slekt med Lelongs beskrivelse av musikken i Griseys første periode som sterkt preget av kontinuitet. Men handler den instrumentale syntesens musikalske tid om kontinuitet? Skal denne teknikkens utstrukkede musikalske tid forstås som statisk og stillestående?

Det finnes uttalelser fra Grisey som tilsier at den instrumentale syntesens tid er grunnleggende forskjellig fra den musikalske tiden som fremtrer i *Dérives* og *Périodes*. I “Tempus ex Machina” fra 1989 skriver Grisey for eksempel dette om sin instrumentale syntese:

[...]: man strekker ut tiden, men også dybden og tettheten i lyden. Det er faktisk en fullstendig ødeleggelse av musikalsk diskurs slik man finner den i linjen etter Schönberg som uttrykker seg i bevegelser, gester, tegn, som utfolder seg i språkets hastighet. Det handler om en tid som er radikalt annerledes.⁴⁹ (Grisey 1991, 297)

Den utstrukkede tiden forlater altså språkets hastighet. Men innebærer det å forlate det diskontinuerlige?

Instrumental syntese: en utstruktet periodisitet?

Griseys instrumentale syntese opptrer for første gang helt mot slutten av *Périodes* (1974). Forholdet mellom den instrumentale syntesen og teknikkene som leder opp til den, kan forstås som et brudd, i Griseys egne ord som en musikalsk tid «som er radikalt annerledes». Men slik den fremtrer i dette verket, er det også mulig å tenke seg at den instrumentale syntesen forstørrer opp spørsmålet fra *Dérives* og *Périodes* om graden av forandring

⁴⁹ “[...]: on étale le temps, mais aussi la profondeur et l’épaisseur du son. C’est en fait la ruine complète du discours musical dans la lignée schoenbergienne qui s’articule sur des mouvements, sur des gestes, des signes, qui se déroulent à la vitesse du langage. Il s’agit d’un temps radicalement autre. »

mellom to påfølgende lyder, på en måte som igjen bringer oss ut i en slags historisk tid, til hva som skjer mellom to påfølgende *verk*.

Slutten av *Périodes* og begynnelsen av det som blir tredje sats i syklusen, *Partiels*, består nemlig av samme, identiske instrumentale syntese. I et tidsvindu som omfatter begge verkene, kan dette forstås som en fortsettelse av de flytende, organiske pulsene i *Périodes*, bare at det aller siste «pulsslaget» i dette stykket er bremsset ned, strukket ut og forstørret. Når *Périodes* og *Partiels* spilles etter hverandre på konsert, skal de fire taktene i eksemplene nedenfor kun spilles én gang. Det tilslører hvor *Périodes* slutter og *Partiels* egentlig begynner, litt tilsvarende orkesterets stemming i *Dérives* – og man kan se for seg at pulsene i *Périodes* bare fortsetter – transformert til gjentatte, langsomme avspillinger av trombonetonen i form av rekken av instrumentale synteser som utgjør *Partiels*.

Der Grisey verbalt fokuserer på et radikalt brudd med en musikalsk tid som utfolder seg i språkets hastighet, kan man tolke musikken som om den konstruerer en quasi kontinuerlig overgang gjennom å variere en tenkt «avspillingshastighet».

Fl. *pression* *f* *chiffre* *3*

Cl. *pression* *f* *chiffre* *3*

Vln *pression* *f* *chiffre* *3*

Vla *pression* *f* *chiffre* *3*

Vcl. *pression* *f* *chiffre* *3*

Cb. *pression* *f* *chiffre* *3*

Tbn. *pression* *f* *chiffre* *3*

24 25 26

Sans rupture, comme surgissant du Tbn. (j = 70 à 80)

Répéter plusieurs fois en variant légèrement la durée de l'en-mlle. # : ♯ = 1/8 ton top bas.

Roma Février - mai 1974

Figur 11: Périodes (1974), siste side

PARTIELS pour 18 musiciens

Replacer plusieurs fois au maximum légèrement le caractère de caractère. Assortir le matériel & combiner pour les trous n° 1 = 80

Replacer, sans notes, comme suggèrent du Tbn

4 = 30 à 80

** Trés haut sur le standard. Les notes amont avec 8^{me} au dessus*

gros si possible

à l'Alte. pas pour cond. etc

Figur12: Partiels (1975), side 1

I artikkelen fra 1978 åpner komponisten for at den opplevde forskjellen mellom en lyd og den neste også kan være liten – omtrent null:

Altså, hvis forskjellen mellom [lyd] A og B er omtrent null, sagt på en annen måte at lyd B er fullstendig forutsigbar, synes tiden å folde seg ut i en gitt hastighet. Motsatt, hvis B er radikalt annerledes, hvis den er omtrent uforutsigbar, vil lyden folde seg ut i en annen hastighet.⁵⁰ (Grisey, *Devenir du son* 1978/2008, 31)

Men forskjellen eller diskontinuiteten løftes altså fram som selve motoren i hans musikalske tid:

Hva er det som skjer mellom en lyd A og en lyd B? Det essensielle. I denne forskjellens hulrom, eller i fraværet av forskjell, befinner 'tempus ex machina' seg, den tiden som ikke er kronometrisk, men fenomenologisk og musikalsk.⁵¹ (Grisey 1982/1998, 294)

Men forskjellen forsvinner aldri helt. På lignende måte som det konseptuelle og det perseptuelle bare kan nærme seg hverandre, er den klingende forskjellen mellom lyd A og lyd B *omtrent* null. I det øyeblikk Grisey tar steget ut i et konkret akustisk musikalsk forløp, virker en fullstendig *kontinuitet* for ham å være umulig. Men avstanden mellom dit han vil og dit materialet tillater ham å gå, oppfattes som produktiv.

Til tross for all omtanke man kan ta med seg inn i instrumental komposisjon, kan denne aldri oppnå å etterligne en kontinuerlig overgang mellom en timbre og en annen perfekt. Likevel kan man håpe på å klare å lage en skala med en diskontinuitet som bare er så vidt sansbar[.] Den instrumentale tilkortkommenheten skaper en ny *liminal sone*. (Grisey 1989, 375)⁵²

I Griseys tidlige tekster er erfaring av forskjell eller forandring altså ikke en motsetning til den musikalske tiden, men *en forutsetning for den*:

Jeg betrakter det dermed som essensielt for en komponist å arbeide ikke bare med selve materialet, men også med rommet, med forskjellen som skiller lydene fra

⁵⁰ En effet, si la différence entre A et B est quasiment nulle, autrement dit le son B est parfaitement prévisible, le temps semble s'écouler à une certaine vitesse. Au contraire, si B est radicalement différent, s'il est quasiment imprévisible, le temps se déroulera à une autre vitesse.

⁵¹ "ntre un og et un son B que passe-t-il? L'essentiel. Au creux de cette différence ou de cette absence de différence se trouve le 'tempus ex machina', le temps non chronométrique mais phénoménologique et musical.

⁵² "Malgré tout le soin que l'on peut apporter à l'écriture instrumentale, elle ne parvient jamais à simuler parfaitement une transition continue entre un timbre et un autre. Tout au plus, peut-on espérer une échelle discontinue à peine perceptible[.] Cette incapacité instrumentale à la continuité crée une nouvelle *zone liminale*."

hverandre. Det å [på denne måten] ta inn det lignende og det forskjellige som grunnlag også for musikalsk komposisjon, gjør det faktisk mulig å unngå to hindringer: hierarkiet og egalitarismen.⁵³ (Grisey 1982/1998, 292)

Instrumental syntese og det ureduserbare i akustisk lyd

Men en musikalsk tid der forskjellen er liten, som i utstrekningen av tiden i en instrumental syntese, kan oppleves som en klanglig kontinuitet. Hvordan forholder den instrumentale syntesen seg til prinsippet om at den ubevegelige lyden ikke eksisterer?

Den instrumentale syntesen har en konkret, ureduserbar akustisk lyd som modell. Med det som utgangspunkt kunne man tenke seg at *Partiels'* gjentatte lesninger av en trombonetone burde framstå *mer* bevegelige enn de stiliserte avvikene fra abstrakte konstanter i *Périodes* og tidligere i *Dérives*.

Når de utstrukkede trombonetonene likevel kan fremstå kontinuerlige og statiske, kan det være fordi sonogrammet av en akustisk lyd inneholder mer informasjon og er en mer kompleks styrende referanse enn enkle, abstrakte periodiske pulser eller harmoniske spektre. Det er flere dimensjoner som styrer graden av forandring mellom en lyd og den neste i en instrumental syntese, enn det var da referansen var helt abstrakt.

En annen ting som trekker den instrumentale syntesen mot det statiske og kontinuerlige, er hvordan Grisey kompositorisk, på materialnivå, gjør alt han kan for å *fjerne* opplevelsen av hver enkelt instrumenttone som et «kraftfelt orientert i tid». Musikerne som spiller de lange, utholdte tonene, skal spille *senza attacca* og *non vibrato*. Hensikten er i så stor grad som mulig å anonymisere orkesterinstrumentene som individuelle lydkilder, slik at tonene de spiller skal innordne seg maksimalt i den virtuelle trombonetonen de skal skape sammen⁵⁴.

⁵³ Je considère donc comme essentiel, pour le compositeur, d'agir non sur le seul matériau mais sur l'espace, sur la différence qui sépare les sons. Accueillir le semblable et le différent comme base même de la composition musicale permet en effet d'éviter deux écueils: la hiérarchie et l'égalitarisme.

⁵⁴ Da er det effektivt å minimere angrep, for angrepet i begynnelsen av en akustisk lyd er avgjørende både for å oppleve en lyd som orientert i tid og for å identifisere den ved å knytte den til en lydkilde. Et av Pierre Schaeffers klassiske elektroakustiske lydobjekter, *la cloche coupée* (den avkuttete klokken), spiller på det faktum at "hvis man tok ut et fragment av resonansen til en klokkelyd etter angrepet, [...] da 'hørte man en lyd som lignet fløyrens'." (Chion 1982:20)

Også Griseys bruk av mikrotonalitet i instrumental syntese bidrar til kontinuitet. Men i tilfellet med mikrotoner er det behov for en dobbel tilnærming av typen denne oppgaven har som mål å sirkle inn. Her forsøker Grisey igjen å ta høyde for motstridende egenskaper samtidig. I følge ham selv er mikrotonalitet i den instrumentale syntesen ikke motivert av ønsket om en systematisk, abstrakt underdeling av det tempererte tonale systemet. Derimot handler det om å konservere det jeg ovenfor kalte ureduserbare kvaliteter i akustisk lyd – reflektere at modellen for den instrumentale syntesen er en konkret, unik, orientert akustisk trombonetone:

La oss først og fremst presisere at denne [den instrumentale syntesens] bruk av mikrointervaller ikke har noe å gjøre med en kunstig og raffinert utvidelse av det tempererte systemet, slik det blir foreslått i musikk som sies å være i tredjedels- eller kvarttoner. Derimot dreier det seg om en projeksjon ut i et harmonisk eller melodisk rom, av lydens naturlige struktur. (Grisey 1982/1998, 295)⁵⁵

Jeg kommer tilbake til bruken av ordet «naturlig» her, som ikke er entydig. Men «lydens naturlige struktur» minner om det faktum at strengt akustisk er en instrumental syntese slik Gérard Grisey legger opp til i *Partiels*, et umulig prosjekt. Uansett hvor mye de manipuleres kompositorisk og spilleteknisk, vil summen av 18 akustiske instrumenter aldri høres ut som en trombonetone. Dette paradokset, som også kan forstås som en materiell *motstand* i lyden som fysisk begrenser hvordan en komponist kan manipulere den, uttrykkes også verbalt i teksten fra 1982:

De tradisjonelle instrumentene motsetter seg naturligvis fusjon[.] (Grisey 1982/1998, 295)⁵⁶

Hvordan den instrumentale syntesen vil anonymisere orkesterinstrumentene som individuelle lyd-kilder, og samtidig anerkjenner anonymiseringen som et umulig prosjekt, kan også forstås som en form for likestilling av det konseptuelle og det perseptuelle. Grisey bruker selv begrepet hybrid:

⁵⁵ Précisons toutefois que cette utilisation des micro-intervalles n'a rien à voir avec une extension artificielle et raffinée du système temperé telle que la proposent les musiques dites en tiers ou quart de ton. Il s'agit au contraire d'une projection pour un espace harmonique ou mélodique de la structure naturelle des sons.

⁵⁶ "Les instruments traditionnels résistent naturellement à la fusion."

Et spekter realisert på denne måten av en gruppe instrumenter, utgjør en form for additiv syntese som ikke har noe med spekket fra ett instrument å gjøre. Det siste kan egentlig betraktes som like virtuelt eller *mikrofonisk*, siden øret [...] klarer seg med en global persepsjon, det vi kaller timbre [...] Vi har [i den instrumentale syntesen] skapt en hybrid størrelse for vår persepsjon, en [...] slags musikalsk mutant av i dag, som springer ut av krysninger mellom nye spilleteknikker og computerens additive syntese.⁵⁷ (Grisey 1982/1998, 295-296)

Lytteren og det ureduserbare: Fange og fri

I den instrumentale syntesens hybridisering av en instrumenttone har altså øret, eller lytteren, en viktig rolle. Anonymiseringen av instrumentet som lydkilde er parallell til Pierre Schaeffers begrep om akusmatikk. Schaeffer skriver om hvordan lydopptaket skapte helt nye betingelser for lytting, fordi lyden kunne spilles av uavhengig av lydkilden. Dette kaller han for «den akusmatiske situasjonen», og fremholder at høyttalerens anonymisering av lydkilden bidrar til at vi kan fokusere på kvaliteter i lyden som et selvstendig objekt og ikke først og fremst på hvordan den blir produsert. Denne uavhengige, elektroakustiske lyden kaller Schaeffer for et *objet sonore*, et lydobjekt, og den intensjonale lyttingen som konstituerer den kaller han en redusert lytting, *écoute réduite*:

Den akusmatiske situasjonen fornyer måten å lytte på. Ved å isolere lyden fra det 'audiovisuelle komplekset' den opprinnelig er en del av, skaper den betingelser som favoriserer en *reduert lytting* som interesserer seg for lyden i seg selv, som *lydobjekt*, uavhengig av dens årsaker eller av dens mening[.] I denne utforskningen spiller båndopptakeren den innledende rollen som 'Pythagoras' teppe', idet den skaper [...] 'nye observasjonsbetingelser' .^{58 59} (Chion 1983/1995, 18-19)⁶⁰

⁵⁷ Un spectre ainsi réalisé par un ensemble d'instruments forme un sorte de synthèse additive qu n'a rien à voir avec un spectre instrumental. Ce dernier peut en effet être qualifié de virtuel ou de *mikrofonique* car l'oreille [...] se contente d'une perception globale, ce qu'on appelle le timbre [...] Nous venons de créer un être hybride pour notre perception, un [...] sorte de mutant de la musique d'aujourd'hui, issu de croisements opérés entre les techniques instrumentales nouvelles et les synthèses additives réalisées par ordinateur.

⁵⁸ La situation acousmatique renouvelle la façon d'entendre. En isolant le son du 'complexe audiovisuel' dont il faisait initialement partie, elle crée des conditions favorables pour une *écoute réduite* qui s'intéresse au son pour lui-même, comme *objet sonore*, indépendamment de ses causes ou de son sens[.] Le magnetophone, dans cette recherche, joue le rôle initiatique de la 'tenture de Pythagore', en créant [...] de 'nouvelles conditions d'observations'." (Chion 1983:18,19)

⁵⁹ Analogien til Pythagoras' teppe henviser til at Pythagoras angivelig skal ha forelest for studentene sine stående bak et teppe, for at studentene ikke skulle bli distraheret av ham, men fokusere på det han sa.

⁶⁰ Referansen til Schaeffers store *Traité* er i denne oppgaven Michel Chions guide til boken.

I den instrumentale syntesen finnes lyttingen også i oversettelsen av frekvensverdier til toner i et partitur, der Grisey fordeler frekvensene mellom de ulike instrumentene etter hvordan mikrotonene *høres ut*, heller enn hvilken lydkilde som spiller dem. Senere formulerer han dette som en perseptuelt fundert instrumentasjonslære:

I det dype registeret klinger en d spilt på en piccolofløyte mye mer som en overtone i en kontrabass enn som akkurat den samme tonen spilt på en klarinett[.]”⁶¹

Kanskje vi beveger oss mot en ny lære om orkestrering som klassifiserer timbre og register etter spektre og formanter, etter lydens bevegelse heller enn etter instrumentbygging.”⁶² (Grisey 1989, 373)

Men heller ikke lyttingens funksjon i Gérard Griseys praksis er entydig. Også lyttingen trenger en dobbel tilnærming. På den ene siden er den akustiske lyden full av muligheter for komponisten, for det Grisey i polemikken om utenommusikalske prinsipper kalte for “fantasiens avvik”:

Mellom fargene i regnbuen befinner det seg andre farger som vi ennå ikke tør å sette navn på. [...] Den klanglige virkeligheten er uendelig mer kompleks. En utrolig vev av korrelasjoner, induksjoner og interaksjoner skiller mellom avgrensingsparametre som er fluktuerende og tvetydige.⁶³ (Grisey 1982/1998, 294-295)

På den andre siden innebærer den samme åpenheten en risiko, for den betyr at lytteren kan høre noe helt annet enn komponisten har planlagt at hun skal.

I praksis er det lytteren som velger ut, [...] som ustanselig vil komme til å omforme, perfeksjonere og noen ganger ødelegge den musikalske formen slik komponisten har drømt den.⁶⁴ (Grisey 1989, 118)

⁶¹ “le *ré* grave d’un flute piccolo sera certainement plus semblable à une harmonique de contrebasse sur la meme note que le meme *ré* joué par une clarinette.”

⁶² “Peut-être on va vers un nouveau traité d’orchestration qui classerait timbre et registre selon spectres et formants, selon les trajectoires plus que le luthérie.”

⁶³ Entre les couleurs de l’arc-en-ciel se trouvent d’autres couleurs que nous n’osons pas encore nommer. [...] La réalité sonore est infiniment plus complexe. Un incroyable tissu de corrélations d’inductions et d’interactions détermine entre les paramètres des seuils fluctuants et ambigus.

⁶⁴ “C’est en effet l’auditeur qui sélectionne, [...] qui va sans cesse remodeler, parachever, quelquefois détruire la forme musicale telle que l’a rêvée le compositeur.” (Grisey 1989:118).

I verkcommentaren til *Périodes* skrev Grisey om «denne margen av fluktuasjon som skaper all interesse.» Overfor ureduserbare kvaliteter i akustisk lyd er lytter og komponist for Gérard Grisey i prinsippet likestilt overfor denne margen av fluktuasjon. Når Grisey insisterer på å anvende egenskaper ved lyd som egentlig ikke kan kontrolleres kompositorisk, er det fordi han mener at det er mulig å anvende egenskapene *indirekte*:

I en diskurs som er relativt forutsigbar når det gjelder enkelte parametre, tvinges oppmerksomheten til å fokusere andre steder, dit hvor det uforutsigbare foregår, for eksempel i den mikrofonske strukturen, lydens kornethet, den spektrale utviklingen. Derfor er det viktig for meg å etablere en viss forutsigbarhet for lytteren, en forutsigbarhet han ikke har hatt siden den tonale musikken.⁶⁵ (Cohen-Levinas 1998, 54)

Kontinuiteten og det statiske i den instrumentale syntesen er der altså for å rette oppmerksomheten mot sin egen motsetning – bevegelsen på mikronivå – som også er der. Igjen insisterer Grisey på å opprettholde et både-og-perspektiv både på lydens akustiske egenskaper og på lytter og komponist i hver sin ende av musikken forstått som et grunnleggende sosialt medium. *Samtidig* som han fremholder at lyden fra akustiske instrumenter motsetter seg fusjon og grunnleggende er umulige å manipulere dit en komponist vil ha dem, har han en usvikelig tro på et potensiale i komposisjon til å *styre* en frittenkende lytters oppmerksomhet:

“I hvert stykke forsøker jeg å legge spillereglene åpent fram, å lage merker eller skilt med arketyper som er ekstremt enkle, for at alle skal kunne fange opp den tråden som jeg på et eller annet tidspunkt vil avvike fra.”⁶⁶ Grisey i (Mérigaud 1998, 62)

I sin musikkfilosofi identifiserer Theodor W. Adorno en omvendt proporsjonal mekanisme i komposisjon mellom kontroll og differensiering. Hos ham er den formulert i relasjon til tolvtoneteknikker og paradokset i at det de vinner ved å frigjøre, likestille og isolere hver enkelt tone, i hans ører ofte må betales i form av mer grovmaskede klingende nyanser:

⁶⁵ “dans un discours relativement prévisible quant à certains paramètres, l’attention doit se focaliser vers autre chose, là où se passe l’imprévisible, par exemple, la structure microphonique, le grain du son, l’évolution spectrale. Il me semble donc important d’établir pour l’auditeur une certaine prévisibilité qu’il n’a plus depuis la musique tonale.” (Grisey i tidsskriftet Art Press 1988, sitert i Cohen-Levinas 1998:54)

⁶⁶ Dans chaque pièce, je tente de rendre évidentes les règles du jeu, de créer des repères avec des archétypes extrêmement simples pour que tout le monde puisse attraper le fil à partir duquel, à un moment ou à un autre, je vais dévier.

Consequently, traditional music permitted far subtler nuances than when every musical event exists of and for itself. Refinement [...] is paid for with coarsening.” (Adorno, *Philosophy of modern music* 2007, 59)

Uten at jeg har funnet noen indikasjon på at Grisey har lest Adorno, kan den instrumentale syntesen som komposisjonsteknikk leses som et leket retorisk angrep på hovedpoenget Adorno legger fram over. Gjennom noe som på ett nivå kan forstås som maksimal isolasjon – et materiale på én eneste tone – vil Grisey styre lytterens oppmerksomhet mot finmaskede akustiske nyanser i den samme tonen, nyanser som ikke lar seg isolere, som delvis yter motstand mot og unndrar seg både komponistens, musikerens og en lytters kontroll.

Fra mikrofoni til asymmetri: Prologue

Men Grisey arbeider på tilsvarende måte i kompositoriske dimensjoner han kan kontrollere. Å tvinge lytterens oppmerksomhet “dit hvor det uforutsigbare foregår”, kan forstås som å aktivisere lytteren. Og i det som blir første sats i syklusen *Les Espaces Acoustiques, Prologue* (1976) for solo bratsj, gjør Grisey dette på en annen måte enn i den instrumentale syntesen.

Som *Vortex Temporum* har *Prologue* en melodisk kurve som hovedmotiv. Kurven er delvis mikrotonal, men uten noen streng konseptuell eller perseptuell modell. Forløpet har likevel, som den instrumentale syntesen og arpeggioen i *Vortex*, trekk av den dynamiske konturen til en akustisk lyd: angrep, resonans, utviskning. Verket består av en kjede av slike kurver, og hver ny versjon av kurven er markert med en rytmisk pulsasjon i lavt register, en slags angrep.

Motstående side: Fig. 12b: *Prologue* (1976) side 1, 3. til 5. system

Kurven i *Prologue* utsettes for en prosess der antall toner i den gradvis øker fra de innledende 5 via 7, 11 og 9 elementer til 13. Parallelt med at antall elementer i gestalten øker, akselererer den i tempo, slik at varighetene på hver melodisk kurve i tid, uansett antall elementer, fluktuerer rundt en konstant. Grisey altererer imidlertid vifteformen og gjør den asymmetrisk. Kurven slår en ekstra krøll på seg i midten - gestaltene med 11 og 9 komponenter bytter plass slik at rekkefølgen blir 5-7-11-9-13, og at gestalten med 9 komponenter går ned i tempo i stedet for å akselerere. (Baillet 1995, 43) Slik får hele forløpet form av en pulsasjon på en lignende måte som rekkefølgen av satser i *Vortex Temporum* – en gradvis sammentrekning, ekspansjon og ny sammentrekning, og kurven spilles såpass sakte at transformasjonen potensielt er hørbar for en lytter i det klingende forløpet. I et intervju i 1985 sier Grisey:

“I en struktur som forløper i tid er det ikke sant at man finner symmetriaksen på et slikt sted [i midten]. Jeg er overbevist om at hvis man vil skape en reell symmetri i musikk, ville det være nødvendig at den var asymmetrisk på papiret, men asymmetrisk på en slik måte at det kunne gjenskape det som hukommelsen har glemt.”⁶⁷ (Grisey, Paris, Berlin, Berkeley 1985, 3)

Som i *Dérives'* glissandi og i *Périodes'* fluktuerende pulser tenker Grisey her lytterens erfaring av den musikalske formen ikke som simultan erfaring av stabilitet, men som en temporal erfaring av aktiv *stabilisering*. At komposisjonen ikke forsøker å være symmetrisk, er en premisse for at en lytter overhodet skal ha mulighet til å oppfatte en form, tilsvarende hvordan det forutsigbare og stabile i den instrumentale syntesen, er der for å tvinge lytterens oppmerksomhet mot det ustabile.

Når *Partiels* går mot slutten, blir den sosiale utvekslingen mellom scene og sal forstørret til noe eksplisitt teatralt i en ny variant av forskjellen mellom et verk og det neste tilbake. I og med at Grisey på et tidspunkt bestemmer seg for å skrive *Les Espaces Acoustiques* som et instrumentalt crescendo, med økende antall musikere for hver nye sats, må antall utøvere i ensemblet utvides i løpet av de 90 minuttene syklusen varer. I enden av *Partiels* er det skrevet inn en liten dramatisk sekvens der utøverne skal utføre handlinger som for

⁶⁷ “Dans une structure temporelle, il n’est pas vrai qu’à tel endroit on repère l’axe de symétrie. Je suis convaincu que si l’on voulait créer en musique une réelle symétrie, il faudrait que sur le papier, ce soit asymétrique, mais avec des systèmes d’asymétrie tels qu’ils puissent recréer ce que la mémoire a pu oublier.” (Grisey i Derrien 1985:3)

publikum skal se ut som om musikerne er utålmodige og synes verket varer for lenge. Fløytisten skal bla demonstrativt om til siste side, oboisten skal “pakke ned instrumentet sitt langsomt og lage litt støy” (i pianissimo), en klarinettist skal lukke instrumentkofferten, alt mens andre instrumenter spiller ubemerket videre:

The image shows a musical score for two instruments: Oboe (Ob) and Clarinet (Cl). The Oboe part is written on a single staff with a treble clef. It features a series of notes with stems pointing downwards, indicating a descending line. Above the staff, there are handwritten instructions in French: "Démontez lentement l'instrument avec de petites brèves pp" and "Resiste immobile". There are also some markings like "ad lib." and "x" above the notes. The Clarinet part is written on a single staff with a bass clef. It features a series of notes with stems pointing upwards, indicating an ascending line. Above the staff, there are handwritten instructions in French: "Rangez l'instrument dans la boîte. Brûlez soigneusement" and "Resiste immobile". There are also some markings like "mf aub" and "x" above the notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Figur 13: Partiels (1975) s. , obo og 1. klarinett ved tall 52

I slutten av dette partiet løfter slagverkeren cymbalene. Men før han får slått dem mot hverandre, skal konsertlokalet mørklegges. Cymbalslaget som publikum da nødvendigvis venter på, kommer ikke i *Partiels* – det åpner neste verk, *Modulations*. I mørket og mellom slagverkerens hevede cymbaler kan det store orkesteret komme inn og plassere seg på scenen, samtidig som pausen, uansett hvor lang den måtte være, inkluderes i syklusens musikalske tid. Igjen forankrer Grisey musikken sin i en konkret situasjon som ikke kan fanges på noe lagringsmedium. Sosiale forutsetninger og kontekster for framføring av partiturmusikk som publikum mer eller mindre ubevisst er opplært til å abstrahere vekk, blir synliggjort.

De instrumentale syntesene i *Modulations* (1976/77) for 33 musikere og det instrumentale crescendoets toppunkt, *Transitoires* (1980-81) for 84 musikere, er mindre tilgjengelige for en lytter, og jeg vil derfor ikke gå detaljert inn i dem her. Grisey går her dypere inn i ideen om den instrumentale syntesen som “krysninger av nye spilleteknikker og computerens additive synteseer.” *Modulations* eksperimenterer blant annet med spektral polyfoni der hver deltone i den instrumentale syntesen får potensiale til å generere egne spektrale strukturer i analogi til ringmodulasjon. Den største instrumentale syntesen i *Transitoires* har 55 overtoner, fyller dermed hele frekvensrommet et menneske kan høre og kan sies å foreta slags uttømming av den instrumentale syntesen som romlig variasjonsdimensjon.

Sitatet som diskontinuitet: *Epilogue*

Les Espaces Acoustiques slutter med at den melodiske kurven fra *Prologue* siteres i verket *Epilogue* (1985), et lite codaverk for fire horn og orkester som lukker syklusen. En god stund før hovedmotivet i *Vortex Temporum* siterer musikk av Maurice Ravel og med det åpner for sitater på tvers av en historisk musikalsk tid, siterer Grisey altså musikk han selv skrev ni år tidligere. Kurven fra *Prologue* spilles over en instrumental syntese i orkesteret, og forskjellen mellom denne melodiske kurven og den langsomme, spektrale musikalske tiden er stor nok til at den blir perseptuelt distinktiv for en lytter som en simultan klanglig forskjell.

Sitatet er en annen ting som kan sies å knytte *Vortex Temporum* og de tre første satsene av *Les Espaces Acoustiques* sammen. Også den instrumentale syntesen kan forstås som et sitat – av den opprinnelige trombonetonen. Det at trombonetonen i utstruktet og utinstrumentert form blir nokså ugjenkjennelig, knytter også den instrumentale syntesen til hvordan *Vortex Temporum* skjuler sitt Ravel-sitat.

Som helhet transponerer *Les Espaces Acoustiques* altså spørsmålet om mellomrom mellom lyder i pulsene i *Périodes*, til grensene for konserten som sosialt rom. Det gjør det vanskelig, hvis ikke umulig, både å ignorere det diskontinuerlige eller å ekskludere en abstrakt eller ikke-lydlig dimensjon fra Griseys musikalske prosjekt. I Griseys kaleidoskopiske utforskning av forskjellen mellom en lyd og den neste er det nå i prinsippet ingen forskjell på hulrommet mellom to separate toner, mellom seksjoner eller satser i et verk, mellom et verk og det neste på verklisten, pausen mellom to verk på samme konsert og tidsrommet mellom en konsert og den neste. Når Grisey legger opplevelsen av forskjell til grunn for musikalsk tid og anerkjenner et dobbelt potensiale i akustisk lyd til både å styre og å overskride en lytters interesse, kan det forstås som en måte å omgå det kommunikasjonsbruddet mellom komponist og lytter som Adorno og Schönberg pekte på.

Vortex Temporum – to former for utviskning

I *Vortex Temporum* tar Grisey ideen om likestilling av det konseptuelle og det perseptuelle

til et nytt nivå. Den følgende diskusjonen av verket legger vekt på kompositoriske grep som er hørbare for lytteren, blant annet ett jeg ennå ikke har vært inne på: hvordan Grisey arbeider for å gjøre selve transposisjonen, selve *forflytningen* av arpeggioformen fra materialnivå til formnivå (eventuelt fra et perseptuelt til et mer konseptuelt nivå), hørbar for en lytter. Tallforhold og algoritmer som ikke er direkte tilgjengelige for en lytter, er hentet fra Hervés analyse.

I løpet av dette verket utsetter Grisey det klingende hovedmotivet sitt, bølgeformen med dobbel status som sinusbølge og arpeggio, for to ulike former for utviskning.

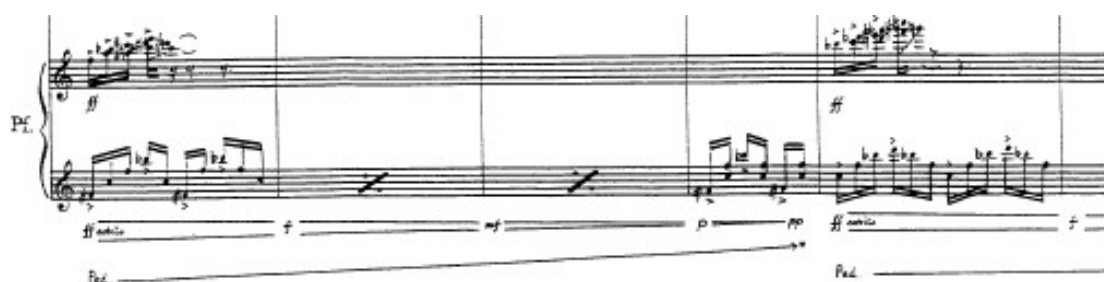
Den første formen for utviskning er en slags konstruert friksjon som konsumerer eller ødelegger den innledende bølgeformen. Den er hørbar fordi utviskningen skjer ved at konkrete lydobjekter forsvinner fra arpeggioen hver gang den gjentas. Hele toner blir borte, det er ikke for eksempel en abstrakt tallverdi som blir trukket fra en tones varighet. Hver nye avspilling av er dynamisk markert med en cluster-figur i fortissimo i høyre hånd i piano, tilsvarende hvordan hver gjennomspilling av trombonetonen i *Périodes* og *Partiels* er markert med en attack i kontrabass. Kjeden av åtte arpeggioer som åpner verket, gjentas i første omgang fem ganger. For hver gjentakelse forsvinner noen toner fra slutten av den. Som musikalsk objekt eller motiv blir arpeggiokjeden gradvis visket ut bakfra. Slik blir en tradisjonell additiv musikalsk formutvikling der man bygger sten på sten på sten i en voksende struktur, snudd 180 grader – men prosessen *er* fortsatt hørbar. Det tar tid å få tak i den, fordi man som lytter så automatisk er innstilt på noe akkumulerende – men Grisey hjelper oss ved å gjenta rekken av bølgeformer hele 43 ganger. Hver ny avspilling blir gradvis kortere og mer og mer hørbart forskjellig fra den foregående.



Figur 14: *Vortex Temporum*, tall 1 s. 1, piano

Den andre formen for utviskning forstår bølgeformen i seg selv som usårbar. For hver gang elementer forsvinner fra slutten av den innledende arpeggiokjeden, blir formen i

kjeden komprimert metrisk og tonalt, slik at bølgeformen som *gestalt* eller konsept konserveres så lenge som mulig gjennom de 43 gjennomspillingene det tar før bølgeformen er forsvunnet. Komponisten tenker seg at denne komprimeringen kan bli så ekstrem at bølgeformen enkelte steder mot slutten av stykket, i tredje sats, "forsvinner" fra verkets overflate og blir helt utilgjengelig for lytterens oppmerksomhet.



Figur. 15: *Vortex Temporum* tall 12 s. 9, piano

Begge former for utviskning, både den konsumerende og den komprimerende, gjenspeiler mekanismer i hvordan akustisk lyd fremstår for en menneskelig lytter. Den første kan forstås som en stilisert representasjon eller langsom uttegning av hvordan vi opplever lyder som bevegelige og midlertidige forløp orientert i tid – lyder oppstår, eksisterer en kort stund og dør ut. Den andre minner om at det finnes akustiske vibrasjoner som beveger seg for raskt, for langsomt eller er for svake til at et menneskelig sansesystem kan registrere dem.

Tre tider: artikuleringens tid – fra motiv til harmonikk

Etter den innledende presentasjonen av arpeggioen i første sats, som altså kan forstås som en akustisk representasjon av en sinusbølge, blir bølgeformen i løpet av satsen presentert i to ytterligere varianter: firkantbølge og sagtannbølge. Første sats gir dermed også en slags didaktisk eksposisjon både av en konseptuell variasjon og av tredelingen som lytteren ennå ikke vet at vil komme i den store formen.

akkord ofte et omdreiningspunkt i et musikalsk forløp, et sted det kan skje en harmonisk rotasjon. Altså står vi ovenfor enda en omtolking eller variasjon av en bølgebevegelse som fortsatt er en *musikalsk* modell – Grisey kaller den forminskede septimakkorden for ”l'accord rotatif par excellence” (Grisey 1996, 5)

Dette bringer *Vortex Temporum* i dialog med den tonale komposisjonstradisjonen. ”Selvfølgelig handler det ikke her om tonal musikk, men heller om å vite hva som i denne musikkens funksjon ennå kan være aktuelt og nyskapende idag,” skriver Grisey i heftet til den første innspillingen av verket (Grisey 1996, 5) ⁶⁸De fire nedstemte tonene er nennsomt brukt i satsen. De legger et mikrotonalt slør over alt klaveret gjør, noe som selvsagt også handler om å utfordre grunnleggende egenskaper ved pianoet som instrument, i tråd med Griseys strategi om å undersøke grensene for musikalske fenomener. Selv kaller han det ”et angrep på pianoets hellige temperering” (Grisey 1996, 5-6)⁶⁹.

Etter 43 variasjoner er det innledende arpeggiomotivet forsvunnet, erodert vekk. Da blir vi presentert for bølgeformen i to andre konseptuelle varianter: firkantbølgen og sagtannbølgen. Hver av disse får også utfolde seg 43 ganger.

I firkantbølgedelen er vi på en måte tilbake i *Périodes*' pulser, men på en helt annet vis. Dynamisk fremstår satsdelen som en skygge av den frenetiske aktiviteten i arpeggioene. Strykerne åpner med blyordiner og tegner punkterte firkantbølger i pianissimo. Hver ny bølge er fortsatt markert med en akkord i høyre hånd i piano. For et norsk øre kunne det fint gått for å være en langsom, litt haltende slått. Hervé assosierer imidlertid strykerens punkterte rytme til indisk og afrikansk musikk og eksplisitt i tråd med et slikt dobbelt perspektiv denne oppgaven er på jakt etter:

”...jeg hadde aldri hørt en musikk der en så sterk pulsfølelse var koblet med en så kompleks rytmisk arkitektur. [...] Musikken minnet meg om den rytmiske kreativiteten i enkelte indiske og afrikanske musikktradisjoner, men knyttet til

⁶⁸ ”bien entendu, il ne s'agit pas ici de musique tonale, mais bien plutôt de saisir ce qui dans son fonctionnement est encore aujourd'hui actuel et novateur.”

⁶⁹ ”une atteinte au sacro-saint tempérament du piano”

et klanglig raffinement og en syntaks hjemmehørende i vestlig kunstmusikk. Vi befant oss på den trange eggen der rytme verken henfaller til bedøvende repetisjon i en simplistisk puls eller til en rytmisk kompleksitet som mister kontakten med all følelse av puls, men på et sted *der disse to motstridende aspektene var tilstede samtidig[.]*" (Hervé 2001:10, min uthevelse)

20

38 *Trois rythmique et trois signaux, quelle que soit la dynamique*

2/4 3/4 3/8 (♩ = 72-78) (♩ = 108-110) 6/8 9/8 12/8

Fl. *sf* *ff* *p*

Cl. *(slap)* *sf* *ff* *p*

Vno. *sf* *ff* *p*

Via. *Sordina di piumbo* *pp* *pp*

Vc. *P133* *Sordina di piumbo* *Anc.* *pp* *pp*

Pf. *sf* *pp* *ff* *mp* *pp*

Tutti gli archi: Mollo sostenuto sino al n° 68

** Qu'elles que soient les sonorités ou les positions d'archet, le marteau indique le résultat attendu. Par exemple, pour obtenir un *pp* avec le sordina de plumb, il faut un jeu *ff* et pour avoir cette même. L'atténuation vaut pour le mesure.*

R 2714

Figur 17: Vortex Temporum, tall 38 s. 28, overgang til firkantbølge (2. del av 1. sats)

Firkantbølgen har tre tonehøyder mot arpeggioens fire, og taktart og metrikk er tredelt. Men metrikken varierer for hver takt og skaper små forskyvninger. Igjen står bølgeformen som gestalt og vipper mellom repetisjon og fornyelse. Mens sinusbølgeformen i første del ble gradvis kortere, blir firkantbølgene utsatt for det motsatte: de ekspanderer og får flere toner for hver gjennomspilling:

Bunnpunktet i bølgen, den fortissimo dype tonen, markerer hver bølgeform og kommer tilbake omtrent like mange ganger som de tidligere delenes clustre.

På den andre siden av pianokadensen blir fortettingen til filtrering. Firkantbølgedelen har altså selv en dobbel form – en slags syklisk ABA-form gruppert rundt klaverets solo i midten, og en pulsasjon; spenning/fortetting – avspenning/filtrering.

Som nevnt helt i begynnelsen er verkets storform et ABA-lignende forløp eller bølgeformen i alternativ konseptualisering, som en pulsasjon. Gjennom denne storformen og den intense sagtann-klaversoloen i første del går *Vortex Temporum* også i musikkhistorisk dialog på en annen måte, siden tempoangivelsen *hurtig-langsom-hurtig* er en standardform for barokkens solokonsserter. Pianoet har en rolle i stykket som gjør at *Vortex Temporum* kan tenkes som en pianokonsert.

Første sats slutter med en liten none spilt *ffffz* i lavt register i piano, og dennes etterklang vokser inn i det første mellomspillet, som skal begynne med 10-15 sekunders stillhet, før en cello såvidt bryter overflaten med én lang bevegelse fra *sul tasto* til *sul ponticello* og tilbake, utført med "overdrevet trykk, ingen klar lyd, kun farget gnissing". Slike hviskende støylyder kommer etterhvert også i de andre strykerne og i fløyte. I en konsertsituasjon begrenser dette altså tilfeldige lyder mellom første og annen sats, og kanskje er interludene også tenkt som det Grisey i diskusjonen om periodisitet kalte "redondance pour comprehension," altså et rom der lytteren kan reflektere over hva hun har hørt før neste sats begynner.

Vortex Temporums utstrukkede tid

Tiden i annen sats skal være den utstrukkede tiden som Grisey ville fram til i den instrumentale syntesen. I tråd med denne langsomheten tenkes bølgeformmotivet som om det folder seg ut og høres bare én eneste gang i løpet av hele satsens form.

Å oppnå en slik utstrukket klangkvalitet med den perkussive og i utgangspunktet nokså lite spilleteknisk manipulerbare lyden av et piano, er et umulig prosjekt på linje med skjulte sitater og den instrumentale syntesen. Det oppnås ved en blanding av

perseptuelle og instrumentale teknikker. Satsen er bygget rundt en langsom, regelmessig puls i klaver, i form av et fast intervall (i begynnelsen en mikrotonalt alterert none) med tempo MM 50, altså en langt på vei regelmessig periodisitet eller fravær av forskjell både horisontalt og vertikalt. Som i den instrumentale syntesen skal ansatser viskes ut, og akkordene utføres ”så det horisontale og ikke det vertikale ved akkordene kommer ut.”⁷⁰

Over denne grunnpulsen legger Grisey en ny prosess: nedadgående linjer som igjen og igjen fyller inn rammeintervallet. Både visuelt og auditivt kan man tenke det som en spiralbevegelse betraktet fra siden – og i tilfelle er arpeggioen som bevegelse tilbake i en ny versjon. Denne spiralbevegelsen utstanses fra den mer statiske bakgrunnen ved hjelp av forskjell i dynamikk. Over den første spiralen installeres ytterligere en spiral som går i langsommere tempo, så spiralbevegelsen blir dobbel.



R 2714

Fig. 20: *Vortex Temporum*, sats 2 tall 3 s. 66, dobbeltspiral

Instrumentalt skapes det mikrotonale universet ved at hver eneste pulsasjon i denne langsomme, horisontale utfoldelsen inneholder en eller flere av de fire kvarttonestemte tonene i klaver, og ved konstant bruk av to pedaler. Strykere akkompagnerer som vanlig med lange, utholdte enkelttoner.

Annen sats består av ni seksjoner, hver med 43 pulsasjoner som de innledende bølgeformene. Fire seksjoner er gruppert på hver side av en midtdel for klaver solo som sentrum og klimaks i formforløpet. Rundt dette solopartiet for klaver installeres

⁷⁰ ”en sortant la horisontalité d et pas la verticalité des accords.” (partitur s. 1 sats 2)

to prosesser som vi kjenner fra *Périodes* - gradvis fortetting og filtrering. I løpet av de fire første episodene skjer en gradvis økning i antall 'omdreininger' i spiralen for hver episode, og tonene i hver 'omdreining' blir flere. De lange, utholdte tonene, nå i strykere og blåsere, blir etter hvert lett metrisert i en kompleks polyrytmikk. Dette skal gjøres uten for skarpe konturer, som et ekko av glissandoene i *Dérives*. Pianisten instrueres til "uten å sette an på nytt, marker det dynamiske toppunktet veldig tydelig."⁷¹ Igjen er det *register* som får differensiere hver ny seksjon perseptuelt. Den laveste tonen i kjerneintervallet i den regelmessige bevegelsen flytter seg for hver ny seksjon, oppover i register i de fire første episodene og tilsvarende nedover i de fire siste.

I siste seksjon tas pulsasjonene i klaver ned til ppp og flyter ut i et mellomspill med omtrent samme varighet og de samme elementene som det forrige. Også interludene utgjør til sammen en lineær prosess: I mellomspill nummer to er støylydene i strykere tonet ytterligere ned og gitt en ny valør ved at de ikke lenger lages med buen mot strengene, men mot broen.

En komprimert tid

Tredje sats hugger inn i mellomspillets flytende, nedtonede mikrokosmos med et fff og en bevegelse som umiddelbart vekker gjenkjennelse – det er arpeggioen fra første sats, i begynnelsen eksakt repetert. For lytteren gir dette en umiddelbar følelse av gjenkjennelse, av repetisjon, av stabilitet, av en balansert, klassisk ABA-struktur.

Tredje sats er imidlertid et konglomerat av temporaliteter og prosesser. Både en formkonserverende variasjon og en konsumerende friksjon er tilstede. Satsen modifierer hele første sats etter modell av hvordan første sats modifiserte sine tre gestalter. Gestalter, episoder og seksjoner fra første del blir mer eller mindre systematisk komprimert og visket ut, enkelte partier forsvinner helt. Etter hvert som materialet gradvis pulveriseres blir de to variasjonsformene, friksjon og kompresjon, vanskeligere å skille fra hverandre. Begge ender i forvitring - materialet blir mer og mer usammenhengende, konturer løses opp, både materialet og bearbeidelsen av det blir mer usynlig.

⁷¹ sans réattaquer, marquer très clairement le sommet dynamique." partitur Editions Ricordi 2714: upaginert symbolforklaring

I tredje sats angriper altså *Vortex Temporum* seg selv i en slags kannibalisme. Det innebærer også å gi opp den didaktiske kronologien som vanligvis preger alle Griseys musikalske forløp, på motivnivå. I løpet av den første seksten tacters episoden skjer det som ville ha skjedd i første sats dersom bølgeformen ikke hadde blitt bearbeidet metrisk gjennom diminusjonsprosessen: Elementer viskes ut, og 'halve' arpeggi står igjen. Den samme uthuling og forvitring av gestalten skjer i blåsere. De utholdte tonene i strykere er komprimert til sekstendelspunkter. Klanger kan bli til støylyder, utholdte toner kan bli til pust. Det musikalske forløpet knuser og bitene ligger tilbake⁷².

Fig. 21: *Vortex Temporum*, Editions Ricordi 2714, fire takter før tall 1 i sats 3 s. 83, piano og cello

En sats som komprimerer seg selv før den er ferdigspilt, er på linje med et skjult sitat en form for variasjon som ikke på noen måte kan bli tilgjengelig for en lytter. Samtidig kan en lytter helt fint følge den globale prosessen gjennom hele *Vortex Temporum* som en gradvis oppløsningsprosess. Med sin insisterende konseptuelle konsekvens skriver komponisten seksjonene der tredje sats siterer seg selv, ut i partituret som tilnærmet stillhet. For Grisey er denne ugjennomsiktige forvitringen dessuten bare meningsfull som konsekvens av hva lytteren har erfart i første og andre sats. Partituret slår derfor fast at "den tredje satsen må ikke under noen omstendighet spilles alene."⁷³

⁷² For å notere alle de ulike støylydene bruker Grisey et notasjonssystem som komponisten Helmut Lachenmann utviklet, og tredje sats er også tilegnet ham. Verket slutter med et interlude som siterer et langsomt ekko av den skimrende, mikrotonale spiralen fra andre sats i klaveret.

⁷³ Terminer obligatoirement par le second Interlude. Ne jouer en aucun cas le troisième mouvement seul." (*Vortex Temporum*, partitur, avsnittet om besetning, Editions Ricordi 1995).

Fig. 22: *Vortex Temporum*. Tredje sats, andre seksjon som siterer seg selv, s. 109

I et lineært perspektiv har de tre satsene hver sin musikalske tid. Første sats foregår i menneskelig tid, ”en tid jeg ville beskrive som jublende, artikulasjonens tid, rytmens tid og den menneskelige pustens tid.” (Grisey 1996:6)⁷⁴. Annen sats har en ekstremt utstruktet tid som ligner den instrumentale syntesens, selv om det mikrotonale har et annet opphav enn en konkret lyd som modell. Tredje sats åpner med å sitere begynnelsen av første sats, på lignende måte som *Epilogues* gjorde i *Les Espaces Acoustiques*. I tillegg til ABA-formen beveger forløpet seg altså fra det forutsigbare til det uforutsigbare og fremstår syklisk og kronologisk samtidig. I tekstheftet til innspillingen av *Vortex Temporum* knytter Grisey de tre tidene i den lineære storformen til biologisk kunnskap om hvordan forskjellige organismer erfarer tid forskjellig – med menneskers, hvalers og fuglers tid som eksempel:

⁷⁴ ”un temps que je qualifierais de jubilatoire, temps de l’articulation, du rythme et de la respiration”

”Tenk på hvaler, på mennesker og på fugler. Hvis man hører på hvalenes sang, er den så utstrukket at det som kan virke som en gigantisk, utstrukket brøl og uten ende, kanskje ikke er mer enn en konsonant for dem. Det vil si at det er umulig med vår tidskonstant å oppfatte deres diskurs. Parallelt, når man hører fuglesang, har man inntrykk av at den er veldig skarp og oppjaget. For de har en tidskonstant som er mye kortere enn vår. Vanskelig for oss å oppfatte deres subtile klanglige variasjoner, mens de oppfatter oss, kanskje, som vi oppfatter hvalene.” (Grisey i Mérigaud 1990:22)⁷⁵

Doble tidsforståelser

Det er altså mange forbindelser mellom *Les Espaces Acoustiques* og *Vortex Temporum*, så mange at jeg vil argumentere for det fruktbare i å forstå Gérard Griseys kompositoriske prosjekt som et arbeid med opposisjoner eller dualiteter, der eksempelvis en musikalsk egenskap kan ha som funksjon å lede oppmerksomheten mot en musikalsk egenskap med motsatt kvalitet, mens de finnes i eksakt samme musikalske forløp, *samtidig*.

Et lignende begrep om noe som «både er og ikke er noe» i et kunstnerisk, ikke-verbalt domene, finnes hos teaterviteren Erika Fischer-Lichte, som bruker et begrep om *perceptual multistability* når hun vil tilkjenne teaterpublikum evnen, og friheten, til å erfare en skuespiller både som seg selv og som agerende i rollen sin, *samtidig*. Hos Fischer-Lichte skiller denne multistabiliteten en psykologisk-realistisk teatertradisjon fra samtidsteateret:

Despite the shift from the material to the symbolic sphere, the actor’s specific physicality might still affect the spectator in a particularly intense manner. Is this process determined primarily by staging and dramaturgical techniques [...]? Or does it also [...] depend on the particular disposition of the perceiving subject that, consciously or not, “tunes” their perception accordingly? [...] While psychological, realistic theatre since the 18th century repeatedly postulated that the actor’s body should be perceived by the spectator only as the character’s body [...] contemporary theatre plays with perceptive multistability. (Fischer-Lichte 2008, 88-89)

⁷⁵ « Pensez aux baleines, aux hommes et aux oiseaux. Si l’on écoute les chants de baleines, ils sont tellement étalés que ce qui paraît être un gigantesque gémissent étiré et sans fin n’est peut-être pour elles qu’une consonne. C’est à dire qu’il est impossible avec notre constante de temps de percevoir leur discours. Parallèlement, à l’audition d’un chant d’oiseaux, on a l’impression qu’il est très aigu et agité. Car il a une constante de temps beaucoup plus courte que la nôtre. Difficile pour nous de percevoir ses subtiles variations de timbre, alors que lui nous perçoit, peut-être, comme nous percevons les baleines.”

Fischer-Lichte argumenterer for at skuespilleren som virkelig menneske og teaterrommet som konkret sted og materiell kontekst alltid er til stede i og samtidig med en eventuell representasjon. Hun argumenterer for at denne doble tilstedeværelsen er direkte tilgjengelig for publikum uten at de må gå veien om tegn eller fortolkning, og snakker om *perceptual multistability* som en *oscillasjon*⁷⁶ mellom fiksjon og virkelighet. Hun uttrykker også dette uavhengig av eksempelet med skuespillere, som en oscillasjon mellom semiotisk og materiell mening på en scene.

Å snakke om oscillasjon mellom tegnsystemer og materiale kan gi mening også i musikk. En musikalsk variasjonsteknikk arbeider med motiver som «både er og ikke er» de samme, det er en akustisk unik hendelse som er forsvunnet om et lite øyeblikk, og samtidig peker det som et tegn mot tidligere (og senere) versjoner av seg selv (selv om musikalske tegn fungerer på andre måter enn språklige). Vi opplever at et akustisk musikalsk motiv kommer tilbake, samtidig som vi hører og vet, med Griseys ord, at den ubevegelige lyden ikke finnes og at biologisk tid utfolder seg irreversibelt i en gitt retning.

Men da *Les Espaces Acoustiques* var ferdigstilt i 1985, peker Guy Lelong som nevnt på et brudd i Griseys kompositoriske praksis. I intervjuet i *Télérama* forteller Grisey også selv i tilbakeblikk at han i neste verk, *Talea* (1986), ville utfordre sine egne kompositoriske klisjeer:

“Jeg komponerte *Talea* (1986) som en reaksjon på arbeidet mitt med langsomhet, for å se om jeg hadde evne til å skrive et diskontinuerlig og hurtig stykke. Jeg vil aldri strebe etter den sørgelige tendensen jeg ser hos enkelte kolleger som, etter å ha landet på én farge, gjentar den hele sitt liv i den hensikt å lett bli gjenkjent. Grisey i (Mérigaud 1998, 62)⁷⁷

Tittelen *Talea* er dessuten latin for brudd eller kutt. Den henspiller på hvordan middelalderens musikkteori betraktet rytmiske strukturer (*talea*) og melodiske konturer (*color*) som uavhengige musikalske virkemidler⁷⁸.

⁷⁶ Oscillasjon viser til en bølgebevegelse – blant annet en akustisk størrelse.

⁷⁷ « J’ai composé *Talea* (1986) en réaction de mon travail sur la lenteur, pour voir si j’étais capable d’écrire une pièce discontinue et rapide. Je ne serai jamais guetté par la tristesse de certains confrères, qui, après avoir trouvé un couleur, la répètent toute leur vie afin d’être bien reconnus.”

⁷⁸ Dette er ikke ulikt serialismens senere oppsplitting av lydfenomener i innbyrdes uavhengige parametre.

På et tidspunkt før han skrev *Vortex Temporum*, har Grisey med andre ord bevisst forsøkt å komponere på en ny måte. Og *Talea* inneholder uvanlige elementer til Griseys praksis å være. Verket gir slipp på akustisk lyd som modell. I stedet arbeider Grisey med en abstrakt gest, “en gest som er hurtig-langsom, fortissimo-pianissimo, oppadgående-nedadgående og med fem stemmer.” Først i partituret har Grisey skrevet en slags beskrivelse av *Taleas* to deler ordnet i karakterer og handling, som om han tenkte det som et drama. Første del ser slik ut:

Karakterer:

- 1) *En gest som er hurtig-langsom, fortissimo-pianissimo, oppadgående-nedadgående og med fem stemmer.*
- 2) *Et harmonisk spektrum på C*
- 3) *En “kaskade” av imaginære båndpassfiltre*

Handling:

- 1) *Gesten løses opp i periodisitet*
- 2) *Spekteret folder seg ut fra de høyeste overtonene til grunntonen.*
- 3) *Det første filterets båndbredde vokser, båndbredden på det andre filtret krymper.*
- 4) *De fem stemmene bringes gradvis i fase med hverandre*
- 5) *Noen forvarslar om de rytmiske uregelmessighetene og de kromatiske referansene i pianoet i 2. del*

(Grisey, *Talea*, partitur 1986, 3)

Når den akustiske lyden er forlatt som modell og begrensende faktor, kan listen over karakterer i prinsippet utvides uendelig, og rekkefølgen i prosessene som gesten utsettes for, blir arbitrær. Forskjellen mellom konseptuelle og det perseptuelle er med andre ord mindre fremtredende i dette verket, og dermed er det også vanskelig å likestille dem. Undertittelen “*la machine et les herbes folles*” – maskinen og de uregjerlige vekstene – henspiller imidlertid på pendlingen mellom det forutsigbare og det uforutsigbare, mellom kontroll og tilfeldighet.

Men fra en komponist som hittil har behandlet overgangen mellom en tone og den neste på motivnivå, som likestilt med overgangen mellom et verk og det neste på sin verkliste, er det uventet å høre en inndeling av egen praksis i et enkelt, lineært før og etter. Og kanskje mener han det ikke så bokstavelig. Men spørsmålet er interessant, for utsagnet blir lest og forstått som et brudd, og oppfatningen har festet seg, om ikke like hardnakket som spektralbegrepet. Også Jean-Luc Hervé refererer til et brudd i Griseys praksis etter *Les*

Espaces Acoustiques, riktignok med en viktig avgrensning til musikken som lytteopplevelse:

“Som lytteopplevelse har de to verkene [*Vortex Temporum* og *Talea*] også en hurtighet i skriften og en tilstedeværelse av brudd i formforløpet som skiller dem fra andre, tidligere verk som uttrykker seg mer i det langsomme og kontinuerlige.” (Hervé 2001:15)⁷⁹

Historiefilosofen Victoria Browne refererer til en slik irreversibel historieskrivning der all fortid betraktes som forsvunnet, som *sequential negation*. Hun peker på at den som historiografisk narrativ i praksis ofte er reduserende, blant annet fordi den gir rom for ett gyldig tanke-system av gangen. Browne diskuterer feministisk historiografi, men problemstillingene er relevante også for det 20. århundres historieskriving om partiturmusikk.

[...] coexistence cannot be grasped by the logic of sequential negation, with the consequence that productive explorations of the interrelations between different approaches and histories, may be precluded. [...] The logic of sequential negation is particularly potent when it is deployed as a form of «temporal othering»[.] This occurs when all those characteristics an author wishes to define their own position against [...] are projected *backwards in time*[.] (Browne 2014, 19-20)

Når Theodor W. Adorno i sin filosofi om ny musikk skal argumentere for hvordan han mener at Ludwig van Beethovens musikk forholder seg til variasjonsprinsippet på en ny måte, tegner han opp et lignende lineært brudd:

Development recalls the procedure of variation. In music before Beethoven, [...] variation was considered to be among the more superficial technical procedures, a mere masking of thematic material which otherwise regained its essential identity. Now, in association with development, variation serves the establishment of universal, concretely unschematic relationships. [...] [T]he meaning of this identity reveals itself as nonidentity. The thematic material is of such a nature that to attempt to secure it is tantamount to varying it. It really does not in any way exist 'in itself', but only in the view of the possibility of the entirety. [...] Music is no longer indifferent to time, since it no longer functions on the level of repetition in time, but rather on that of alteration. (Adorno, *Philosophy of modern music* 2007, 40)

⁷⁹ “A l'écoute, ces deux oeuvres se rapprochent aussi par une certaine vivacité dans l'écriture et la présence de ruptures dans le déroulement formel, se différenciant en cela d'oeuvres plus anciennes qui s'exprimaient plutôt dans la lenteur et le continu.”

Adorno foreslår altså å skille mellom en variasjon som repeterer og en variasjon som altererer. I den siste er det musikalske materialet definitivt forandret, det eksisterer ikke lenger «i seg selv», men er likevel tydeligvis mulig å relatere til en tidligere musikalsk hendelse. En slik dobbelt tilstedeværelse, en tilbakekomst i endret form, kaller Adorno her for en ikke-identitet. Det er neppe mulig å skille systematisk og endegyldig mellom musikalsk repetisjon og alterasjon slik Adorno foreslår over. Men selve tanken om at det er behov for et utvidet, mindre skjematisk variasjonsbegrep, og spørsmålet om hva et slik begrep eventuelt kan bestå i, er interessant i et større musikkhistorisk perspektiv.

Tilbakevending er som vi så en grunnleggende strategi for å bygge musikalsk form i de fleste musikktradisjoner, både muntlige og skriftlige. I Adornos passasje om Beethoven kan det dermed framstå uklart eksakt hva i Beethovens musikk som Adorno mener at ikke er dekket av et eksisterende begrep om musikalsk repetisjon. Slik jeg leser den, er ikke-identisk variasjon tilfeller der utviklingen og bearbeidelsen av et motiv blir viktigere enn motivets identitet. Noen av Beethovens musikalske hovedmotiver kan tenkes som om de har ganske svak identitet, de kan være påfallende enkle og hurtig overstått. Hvis komponisten skal ha noe håp om å opprettholde, la oss si, de fire tonene som åpner hans femte symfoni, særlig lenge i lytterens hukommelse, er det lite annet å gjøre enn å kjøre i gang med å variere dem. Et motiv som er lite pregnant, kan bidra til å zoome en lytters oppmerksomhet ut mot hvordan komponisten disponerer materialet sitt i et større tidsspenn, mot utviklings- og variasjonsteknikker.

Det siste er en ambisjon som Gérard Grisey i noen av sine verk deler med Beethoven slik Adorno forstår sistnevnte ovenfor, og som blant annet kommer til uttrykk i hvordan *Vortex Temporum* utsetter en tilsynelatende enkel arpeggioform for en lang rekke variasjoner.

Men der Adorno knytter begrepet om ikke-identisk variasjon til kompositorisk *utvikling*, «in association with development», tenker Grisey som vi så sitt begrep om *processus* som «motsatt et begrep om utvikling». Dette har sammenheng særlig med hvordan Griseys og Adornos forståelse av musikalsk materiale ikke sammenfaller. Der Adorno opererer innenfor den likesvevende temperaturrens univers, sier Grisey i sin første artikkel at «det ikke finnes noe grunnmateriale [...] som en storform skulle kunne utføre en slags utvikling

av, a posteriori.⁸⁰ (Grisey 1978/2008, 27). Materiale i Griseys forstand er noe bevegelig som trekkes ut av et større hele, noe som beveger seg i en irreversibel tid der helheten ikke nødvendigvis er tilgjengelig som direkte erfaring.

Til tross for denne forskjellen er Adornos ønske om en variasjon som ikke kan kalles repetisjon, interessant som innfallsvinkel til hvordan *Vortex Temporum* transponerer bølgeformen sin mellom det konkrete og det abstrakte. For verken det å låne en forbigående arpeggio hos Ravel og ikke den en mikrotonal forminskjet septimakkord, eller å la en arpeggio representere en sinusbølge, kan utvetydig passere som en musikalsk *repetisjon*.

Men når Adorno skal argumentere for en beethovenskt, ikke-identisk variasjon som på én gang «både er og ikke er noe», velger han å gi dette argumentet en form som en enkel, lineær, sekvensiell kronologi: Før Beethoven var variasjonsform en overflatisk teknikk der materialet beholdt en essensiell identitet; etter Beethoven eksisterer materialet ikke lenger i seg selv. Det samme gjør Grisey i sin mer eller mindre bevisste historiefortelling om verket *Talea*.

“I *Talea* går jeg inn på to aspekter av den musikalske diskursen som undersøkelsene mine av den instrumentale syntesen, mikrofonien og overgangen mellom tilgrensende objekter hadde bragt meg langt vekk fra, nemlig hurtighet og kontrast.” (Grisey i Wilson 1996:8)⁸¹

Det er fristende å spørre med en omvendning av Fischer-Lichte: Er dette et resultat av en bevisst dramaturgisk intensjon, eller henfaller Adorno ubevisst til en enkel språklig dikotomi der formen på argumentet kan sies å gjøre det som innholdet i argumentet forsøker å kritisere?, Og hvorfor framstår Grisey som om han forkaster sin egen tidligere insistering på likestilling av det konseptuelle og det perseptuelle?

⁸⁰ Le matériau découle du devenir sonore, de la macrostructure et non l'inverse. Autrement dit, il n'y a pas de matériau de base (cellule mélodique, complexe de sons, durées, etc.) dont la grande forme constituerait une sorte de développement *a posteriori*.

⁸¹ Dans *Talea*, j'aborde deux aspects du discours musical, dont mes recherches sur la synthèse instrumentale, la microphonie et les transformations adjacentes m'avaient éloignée, à savoir la rapidité et le contraste.” (Grisey i Wilson 1996:8)

Vicoria Browne viser hvordan ulike grener av feminisme i deres historieskrivning (som Browne eksplisitt forstår som produktiv), ofte ender med å selv anvende de samme teleologiske, temporale logikker som de har som intensjon å avsløre (Browne 2014, 6). Som alternativ tar Browne til orde for en flerlineær historieforståelse som åpner for kontingens⁸² og for at nåtiden kan være under innflytelse både av fortid og fremtid:

Finally, the 1990s is associated with the rise of a more “sophisticated” form of feminist theory, most notably post-structuralism, and an embrace of difference and diversity. Once again, we find a common storyline that moves from “sameness to difference” and is organized around a series of phases that overcome one another in steady succession. (Browne 2014,14-15)

A major problem with [this] teleological approach is that it denies contingency and blocks out alternative ways of thinking about or reading the past. [...] This results in a “closedness to the past”: a resistance to letting the past surprise us and interrupt our subject positions and perspectives in the present. Further, the treatment of the past as a complete story that has led up to the present can also lead to a “closedness of the future”, as it encourages us to think that the identified direction will necessarily continue, and hence can prevent us from considering the future in terms of unpredictability, or a range of possibilities. (Browne 2014, 17)

Det er interessant å forsøke å overføre Brownes argumenter mellom feminisme og det som vanligvis omtales som det 20. århundres musikalske avantgarde. Deler av denne musikken skriver ofte seg selv inn et etos som ligner det Browne i bokens åpningssetning plasserer feministiske holdninger i: «Feminist attitudes towards tradition are typically suspicious and subversive. Yet, feminism itself has become a political tradition[.] How can feminism draw productively on its own history?» (Browne 2014, 1)

Peter Bürger skiller mellom modernisme og avantgarde i at førstnevnte opererer innenfor institusjonen med fokus på formale eksperimenter, mens sistnevnte er institusjonskritisk (Bürger 1984). Drott påpeker at om man skal følge Bürgers definisjon, er komponistene i *L'itinéraire* erkemodernister. Men Drott argumenterer selv for å plassere dem i det han ser som en systematisk, og ikke først og fremst historisk, avantgarde:

From this perspective, the avantgarde may be conceived not so much as a succession of discrete movements in the various arts, but as a particular structural location within the social space of the artistic field – a location that some

⁸² En samtidighet som ikke er en nødvendig sammenheng.

individual or group occupies for a period of time before moving elsewhere (for instance towards institutional consecration or commercial success), or being expelled by a new generation. (Drott 2009, 43)

Sett med Brownes historiografiske briller skisserer Drott her en slags flerlineær historieskrivning der avantgarde som fenomen løses fra en kronologisk, lineær historisk tid og omformes til et sosialt, historisk mobilt rom – et sosialt reaksjonsmønster som kan vende tilbake i stadig nye former. Men aktører i dette avantgarderommet kan fortsatt hos Drott bli utsatt for sekvensiell negasjon – de kan «fortrenges av en ny generasjon».

I alle fall er det interessant og nødvendig å forsøke å gå dypere inn i *hvordan* en tekst er performativ, hvordan det Drott kaller «the ‘double game’ played by the spectralists» (Drott 2009, 41) blir spilt.

I de delene av komponistenes kommentarer til egne verker som Drott kaller performative, ser han tilsynelatende for seg at noe som ligner Brownes sekvensielle negasjon settes i arbeid for kunstneriske, økonomiske og kunstpolitiske posisjoneringer og interessekamper. Men hvis vi zoomer ned til variasjonene på Adornos beethovenske motivnivå og pirker litt i hva disse reaksjonene rent musikalsk egentlig handler om, kan det være vanskeligere å opprettholde frontene. I en passasje i artikkelen «Tempus ex Machina» (Grisey 1989) polemiserer Grisey mot kompositoriske systemer som det ikke er mulig for publikum å høre:

Idéen om retrograde og ikke-retrograde rytmer (Messiaen 1956) eller tilsvarende, idéene om rytmisk symmetri og asymmetri (Boulez 1971). [sic] Nok en gang, en slik distinksjon, uansett hvilken operasjonell verdi den måtte ha, har ingen perseptuell verdi.⁸³ (Grisey, Tempus ex machina: réflexions d’un compositeur sur le temps musical 1989, 85)

Den første komponisten han refererer til, sin egen komposisjonslærer Olivier Messiaen, ville sannsynligvis også være blant de første til å bekrefte det hans elev sier. Messiaen skriver om egne ikke-retrograde forløp:

⁸³ ”La notion de rythmes rétrogradables et non rétrogradables (Messiaen 1956) ou identiques, celles de symétrie et asymétrie rythmique (Boulez 1971). [sic]. Une fois de plus, une telle distinction, quelle que soit sa valeur opératoire, n’a aucune valeur perceptuelle.”

La oss nå tenke på den som lytter til vår modale og rytmiske musikk: han vil ikke ha tid, på konserten, til å verifisere ikke-transposisjoner og ikke-retrograde forløp, og, der og da vil disse spørsmålene heller ikke interessere ham lenger: å bli forført vil da være hans eneste ønske.⁸⁴ (Messiaen 1944, 16)

Messiaens verk *Mode de valeurs et d'intensités*, som ble presentert på feriekursene i Darmstadt i 1949, blir ofte regnet for å ha sparket i gang serialismen. Likevel har lærer Messiaen og student Grisey altså noenlunde samme forståelse om hva som er tilgjengelig for en lytter i et komponert forløp. Det i seg selv kan være et argument for å forstå disse to utsagnene om ikke-retrograde rytmer konstativt, og Griseys angrep på serielle parametre som performativt.

Samtidig kan det konstative perspektivet der Grisey og Messiaen er samstemte og opphever den etablerte dikotomien eller sekvensielle negasjonen mellom serialisme og *L'Itinéraire*, tenkes som et konkret eksempel på hvordan Victoria Browne ser potensiale for å la fortiden «surprise us and interrupt our subject positions and perspectives in the present.»⁸⁵ I musikkvitenskap kan det minne om perspektivet i Lydia Goehrs bok *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Goehr 2003). Her argumenterer hun for å tenke musikkverk som om de eksisterer som en slags objekter i en offentlig bevissthet delvis uavhengig av om de blir lyttet til eller framført.

Kanskje er det dette som skjer når alle Griseys musikalske og retoriske virkemidler fra *Les Espaces Acoustiques* vender tilbake i adornittisk alterert versjon i *Vortex Temporum*. Og i et spekulativt performativt perspektiv: tenk om komponisten planla det allerede før han skrev *Talea*? Variasjon forutsetter en form for diskontinuitet. For at noe skal kunne oppfattes som at det vender tilbake, må det ha vært fraværende... Litteraturviteren

⁸⁴ Pensons maintenant à l'auditeur de notre musique modale et rythmique: il n'aura pas le temps, au concert, de vérifier les non-transpositions et les non-rétrogradations, et, à ce moment-là, ces questions ne l'intéresseront plus: être séduit, tel sera son unique désir.]

⁸⁵ Og som et konkret eksempel på en slik påstand om at fortiden er til stede i og kan påvirke nåtiden, er Brownes beskrivelse av dette i seg selv selvfølgelig heller ikke ny. I sin avhandling *Hebrew thought compared to Greek* (Boman 1970) diskuterer teologen Thorleif Boman hebraisk historieførståelse med utgangspunkt i grammatisk analyse av i hebraisk bibelspråk. Der de fleste indoeuropeiske språk har tre verbtider: fortid, nåtid og fremtid, har hebraisk to: avsluttet eller uavsluttet. Det som er uavsluttet, kan gjerne ha oppstått for veldig lenge siden, men det regnes likevel som tilstedeværende så lenge det har betydning for eller erfares av et levende subjekt. Det er også interessant hvordan Boman beskriver at semittisk forståelse av tid forholder seg til tid primært som *handling*: "[...] the Semittic notion of tense [...] views what happens principally from the standpoint of completed or incomplete action." (Boman 1970, 145)

Karlheinz Bohrer løfter frem *tilbakekomsten* som en sentral og spesifikt *førmoderne* figur i europeisk litteratur. Bohrer trekker frem hvordan figurer som Odyssevs, Kristus og Dante alle vender tilbake og hevder at den poetiske moderniteten har mistet evnen til å gjenta fortiden på denne måten og tvert imot er opptatt av øyeblikkets forgjengelighet. (Hammer, 2013:113).

I motsetning til Bohrer åpner altså Eric Drott for en avantgarde som kan vende tilbake, en avantgarde vi kjenner igjen, men som opptrer på et annet tidspunkt enn tidligere og i en alterert form, en – med Adornos ord – ikke-identisk avantgarde. På mange måter står både rikdommen i dette ikke-identiske og problemet med at Adorno presenterer forskjellen på musikalsk variasjon før og etter Beethoven som en sekvensiell negasjon, tydeligere fram i musikalsk form enn i historiografisk. For selv om Lydia Goehrs verk er til stede også når de ikke blir spilt, kan vi når de blir spilt, følge spillet til en slutt, det Browne beskriver, riktignok uten at hun snakker om musikk, som at

"teleology" can also have a more restricted application, denoting the retrospective designation of a particular course of events as a developmental trajectory which has culminated in the present [presence?] of the narrator. (Browne 2014, 17)

og slik an en diskusjon av musikalsk variasjon på motivnivå og partiturmusikkens historiografi kanskje brukes til å lese hverandre gjensidig og være vinduer inn til en " 'large scale' time that enables the sharing of multiple pasts, presents and futures." (Browne 2014, 23)

I det følgende vil jeg som nevnt innledningsvis forsøke å bruke Griseys likestilling av det konseptuelle og det perseptuelle som prisme mot en lignende diskusjon av forholdet mellom musikalsk variasjon på motivnivå og en historiografi i to tekster av Adorno, første del av *Die Dialektik der Aufklärung* fra 1944 og *Philosophie der neuen Musik* fra 1949. Av den grunn beveger min diskusjon av Adorno seg i utkanten av etablerte diskusjoner av hans teoretiske prosjekt og må ikke forstås som noen uttømmende lesning av det. Jeg vil først og fremst undersøke korrespondanser mellom musikkfilosofien og dialektikken og som jeg opplever som relevante for Griseys arbeid.

Som vi så i tilfellet med musikalsk materiale, er det ikke fullstendig sammenfall mellom Griseys og Adornos respektive prosjekter. Min motivasjon for å sammenstille dem, er

jakten på en teoretisk ramme som kan romme Griseys dualistiske retorikk og hans idé om å likestille det konseptuelle og det perseptuelle.

I Adornos arbeid må man også være bevisst en eksplisitt motstand mot appropriasjon som sådan, som tilsier at tekstene hans ikke uten videre kan rykkes opp fra den konkrete sammenheng de er skrevet i og brukes til å belyse noe annet. Filosofen Espen Hammer skriver:

Adorno was eminently a thinker of the present; thus his philosophy, like the artworks he so passionately defended, is itself mortal: it cannot be ripped out of context and applied wherever and whenever it may seem suitable to do so. (Hammer, Adorno and the political 2006, 2)

Samtidig er nettopp en slik insisterende forankring i en konkret historisk tid ett av flere strukturelle sammenfall i Griseys og Adornos tenkning.

Det eneste stedet jeg har sett Adorno nevnt i tekster om Griseys musikk, er et sted der Guy Lelong kommenterer Griseys undermineringer av egne språklige utsagn som han bruker for å holde det konseptuelle i stadig bevegelse. Lelong kaller disse for en “stratégie mais-non”, en “nei, men”-strategi, og gir et eksempel der Grisey spiller på en dobbelt betydning av ordet natur – på den ene siden det økologiske⁸⁶, på den andre siden en nødvendig tilbøyelighet:

“Spurte man Gérard Grisey om hans eventuelle “naturalisme”, et begrep som ikke hadde de beste vilkår i et post-serielt, adornittisk klima, forsvarte han seg alltid med den samme “Nei, men”-strategien: [...] “Jeg anser meg ikke som naturalist [...] men enhver lyd kan finne sin plass [i en musikalsk komposisjon] på betingelse av å kjenne denne plassens natur.” (Lelong og Réby, Gérard Grisey: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale* 2008)⁸⁷

Men akkurat en slik dobbelt betydning av natur er en av diskusjonene der Adornos musikkfilosofi og dialektikk er i tette kontakt.

⁸⁶ Grisey la som nevnt også inn en gardering rundt sin bruk av begrepet økologi. Lydens økologi er for ham ikke en nødvendigvis en realitet, den er noe “on peut rêver”, noe vi kan drømme. (Grisey 1978/2008, 28)

⁸⁷ “Quand on interrogeait Gérard Grisey sur son éventuel “naturalisme”, comme le terme n'avait pas trop bonne presse dans le climat post-sériel adornien, i s'en défendait toujours selon la même stratégie du “Non, mais”: [...] “Je ne me considère pas comme naturaliste [...] mais tout son peut trouver sa place [dans un composition musicale] à condition d'en connaître la nature.”

Tidsoppfattelse i opplysningens dialektikk

I amerikansk eksil fra Tyskland under annen verdenskrig skrev Adorno, selv en habil pianist og med komposisjonsstudier bak seg, boken “Den nye musikkens filosofi”. I forordet til denne ber Adorno sine lesere eksplisitt om å betrakte den som et utvidet appendiks til *Opplysningens dialektikk*, som han skrev sammen med Max Horkheimer noen år tidligere. (Adorno 2007):xiii. De to essayene som utgjør musikkfilosofien, omslutter dialektikken rent kronologisk i Adornos produksjon. Å se de to utgivelsene i sammenheng er med andre ord ikke tatt ut av luften.

De to essayene som musikkfilosofien består av, er skrevet med noen års mellomrom og handler henholdsvis om komponistene Schönbergs og Stravinskys musikk. De to komponistene er valgt fordi Adorno opplever deres musikalske strategier som ytterpunkter eller opposisjoner. Denne strukturen er igjen inspirert av Walter Benjamins teori om “meningsfull sidestilling av antiteser”, som er eksplisitt sitert i musikkfilosofien som grunnlag for hva Adorno ønsket å gjøre for musikken:

“The history of philosophy viewed as the science of origins is that process which, from opposing extremes, and from the apparent excesses of development, permits the emergence of the configuration of an idea as a totality characterized by the possibility of a meaningful juxtaposition of such antitheses inherent in these opposing extremes. This principle, adhered to by Walter Benjamin [...] can also serve as the basis for a philosophically oriented consideration of new music.”
(Adorno 2007:1)

Å la en diskurs utfolde seg mellom ekstreme opposisjoner, er som vi så en gjenganger også i Griseys kompositoriske arbeid.

I samme periode som musikkfilosofien skriver Adorno sammen med Max Horkheimer, kollega ved Institutt for sosialforskning i Frankfurt og tidligere medstudent ved universitetet samme sted, boken *Opplysningens dialektikk*. Denne teksten har hatt et omfattende nedslagsfelt, samtidig som dens fragmentariske og essayistiske språk ofte blir ansett for å være utilgjengelig og som nevnt ovenfor, delvis tidsbundet.

Et mål med dialektikken er i følge de to forfatterne å svare på hvordan det de kaller tenkningen egentlig fungerer – hvordan “rasjonalitet og samfunnsmessig virkelighet er sammenflettet, så vel som sammenhengen mellom natur og naturbeherskelse uløselig

forbundet med denne.” (Adorno & Horkheimer 2011:34) Et mål med dette igjen er å forsøke å gi et svar på hvordan Holocausts systematiske utslettelse av individer under annen verdenskrig, “den opplyste sivilisasjonens tilbakevending til barbari i virkeligheten” (ibid.:35) var mulig.

I formålet med dialektikken finnes en gjenklang av den overordnede, marxistisk inspirerte idéen bak opprettelsen av Institutt for sosialforskning i 1923, beskrevet av Espen Hammer som “den filosofiske tanken om at *praxis*, menneskenes selvskapende handlingsmønstre, skulle forenes med *theoria* [.]” (Hammer 2002, 23) – altså en form for likestilling (men kanskje ikke forening) mellom det perseptuelle og det konseptuelle.

Samtidig gjør *Opplysningens dialektikk* en kritisk omvendning av en fremskrittstro historieforståelse. Horkheimer og Adorno argumenterer for at en av grunnene til at Holocaust kunne skje, er at opplysningen, selve den menneskelige tenkningen, har en evne til å ødelegge seg selv:

...friheten [...] er uløselig forbundet med opplysende tenkning. [...] denne tenkningens begrep inneholder allerede kimen til dette tilbakeskrittet som i dag foregår overalt. Hvis opplysningen ikke tar refleksjonen over dette tilbakeskridende momentet opp i seg, så besejler den sin egen skjebne. Idet besinnelse på det destruktive ved fremskrittet blir overlatt til dets fiende, taper den [...] forbindelsen til sannhet. (Adorno og Horkheimer, *Opplysningens dialektikk* 2011):32

Denne indre sammenhengen mellom noe frigjørende og noe ødeleggende i opplysningen kaller de to forfatterne for en “reversibilitet mellom fremskritt og regresjon”, trolig inspirert av en tilsvarende forbindelse i Walter Benjamins historiefilosofiske teser fra 1939 (Hammer 2002:51). Et utgangspunkt for dette resonnementet er at forfatterne forstår tenkning som en *bevegelse*: Tankens trang til opplysning er ustoppelig, og så lenge tanken arbeider med noe som er ugjennomsiktig for den, er tenkning en prosess.

Tenkningen er knekten som herren ikke kan stanse etter sitt behag. (Adorno og Horkheimer, *Opplysningens dialektikk* 2011):72

Men når tanken tror den har funnet klarhet, stopper bevegelsen. Og når bevegelsen stopper, er tankens frihet i fare, mener forfatterne:

Et begrep om klarhet tabuiserer tenkningen [...] holder ånden trollbundet i en stadig dypere blindhet. (Adorno og Horkheimer, *Opplysningens dialektikk* 2011):32

At den menneskelige sivilisasjonen kan ødelegge seg selv, er på ett nivå knyttet til dialektikkens ambisjon om å forklare Holocaust. Argumentet kan sees i sammenheng med en større filosofisk diskurs i forfatternes samtid om meningstap og fragmentering, der tenkere som Nietzsche, Freud og Benjamin på ulike måter utfordrer filosofen Hegels historieforståelse.⁸⁸ Men Adorno og Horkheimer trekker også, inspirert av Benjamin, sin diskusjon ut av en konkret samtid og tilbake til et tenkt punkt i historien der menneskets sivilisasjonsprosess begynte, «i tenkningens bevegelse»:

“Det er ikke bare det 18. århundrets opplysning som er ustoppelig, slik Hegel bekreftet, men som ingen andre visste bedre enn ham, selve tankens bevegelse,” (Adorno og Horkheimer 2011, 54)

Denne indre sammenhengen mellom klarhet og blindhet i tenkningen bærer altså i seg flere forståelser av tid. En av disse er tenkning forstått som bevegelse. En annen er det ovennevnte meningstapet, et syndefallsliknende brudd med en tidligere helhetlig sammenheng. En tredje er en oppfatning om at sannheten er bevegelig. I forordet til nyutgivelsen av *Opplysningens dialektikk* i 1969 begrunnes selve nyutgivelsen først av forfatterne med at “mange av bokens tanker fremdeles er aktuelle i dag,” (ibid.:25). Men umiddelbart etterpå avviker de fra sin egen påstand og forsikrer oss om at

Vi holder ikke [i 1969] uendret fast ved alt som er blitt hevdet i boken [da den kom første gang i 1944]. Dette ville være uforenlig med en teori som tilskriver sannheten en tidskjerne. (Adorno og Horkheimer 2011, 25)

Som i Griseys musikk har Adorno og Horkheimers bevegelige sannhet her en lignende gyldighet på mikro- og makronivå. Den er for eksempel like gyldig i “hulrommet” mellom to utgivelser av *Opplysningens dialektikk*, som på materialnivå mellom enkeltord og setninger i bokens tekst. Forfatternes begrunnelse for å skrive fragmentarisk og motsetningsfylt er, slik filosofen Espen Hammer beskriver den i sitt forord til den norske

⁸⁸ I to tidlige forelesninger ved universitetet i Frankfurt tidlig på 1930-tallet] kalt *Filosofiens aktualitet og Begrepet om naturhistorien*, der blant annet referansen til Benjamins essay om det tyske sørgespillet opptreer første gang, argumenterer Adorno også for at det er umulig å fastholde ideen om det transcendentale etter at tenkere som Freud og Marx har påpekt “subjektets skjulte og uoversiktlige relasjoner til økonomien og det ubevisste”. (Hammer, Theodor W. Adorno 2002):28].

utgaven av dialektikken, ikke ulik Griseys begrunnelse for å styre lytterens oppmerksomhet mot mikronivået i akustisk lyd, eller Griseys idé om at lytteren trenger et fragment eller en asymmetri for å oppfatte helhet:

“Deres [Adornos og Horkheimers] anliggende, kunne vi si, er intet mindre enn å gi oss et nytt helhetsbilde. Og siden de ikke tror at et slikt helhetsbilde kan skapes og holdes direkte opp for oss, ettersom vi da *fratas muligheten til aktivt å tilegne oss det tenkte*, velger de å skrive essayistisk og fragmentarisk, med det mål for øye å få oss til å se helt annerledes på ting enn vi hittil har gjort.” (Hammer 2011, 6), min uthevelse

Både i Griseys og i Adorno og Horkheimers argumenter blir det bevegelige, ufullstendige, fragmentariske og usymmetriske forstått som en motstand som på den ene siden setter og holder deres egen skapende tanke i bevegelse, og på den andre siden er nødvendig i teksten eller musikken de skaper for at lesere og lyttere overhodet skal tilegne seg innholdet i den, med den risiko at bevegelsen, som Grisey skriver, også gir lytter og leser frihet til å ødelegge det komponisten har tenkt.

Fri vilje som konsekvens av motstand

Adorno og Horkheimer bruker en idé om en avstand mellom språket og naturen, til å peke på hvordan de mener “rasjonalitet og samfunnsmessig virkelighet er sammenflettet.” For de to forfatterne oppstår rasjonalitet i det øyeblikk mennesket oppnår selvbevissthet og fri vilje. De hevder at friheten til å velge forutsetter en uoverstigelig avstand eller forskjell mellom menneske og natur, fordi et sentralt moment i sivilisasjon er at mennesket lærer seg å beherske de reelle farene som naturen utsetter det for, og fordi en fri vilje bare kan kalles fri når viljen virkelig blir satt på prøve og aktivt klarer å stå imot en fare eller motstand.

Som eksempel på en slik aktiv motstand og sivilisasjonsprosess leser Adorno og Horkheimer tolvte sang i myten om Odyssevs. Her kommer for Adornos del en parallell mellom hans dialektikk og musikkfilosofi til syne. På det forfatterne tolker som Odyssevs' vei mot opplysning og selvbevissthet, må Odyssevs' vilje overvinne motstand både fra en ytre og en indre natur. Førstnevnte handler om motstanden i å forflytte seg og om en arbeidsdeling der Odyssevs tvinger noen roere til å ro ham fremover. Den indre naturen handler om å overvinne fristelsen fra sirenenes sang, som lokker om å vende tilbake til fortiden og fortape seg i kroppslige drifter. Roerne kan sørge for fremdrift fordi de ikke

hører denne fortiden – Odyssevs har stoppet igjen ørene deres med voks. Når Odyssevs binder seg til masten og som et resultat av sin vilje *lytter* til sirenenes sang fra fortiden i stedet for å gi etter for sin indre natur, blir han i dialektikken sammenlignet med moderne konsertgjengere:

“Den fastbundne opplever en konsert, urørlig lyttende som konsertgjengere senere [...] Slik skiller kunstnyttelse og håndkraft lag i avskjeden med fortidens verden. (Adorno og Horkheimer 2011, 69)

Som et ekko av oppsplittingen av ordet snakker Adorno her om en irreversibel splittelse mellom kunst og håndverk. En parallell situasjon er også nevnt i Adornos musikkfilosofi. I det musikken flytter seg ut av bruksmusikalske sammenhenger og private rom og inn i en offentlig konsertsal, oppstår en arbeidsdeling mellom utøvere og lyttere. Lytterne er adskilt fra musikken som håndverk og møter den som et objekt for kontemplasjon, “der de sitter bundet til setene sine.”

Som i passasjen om musikalsk variasjon leser Adorno øyeblikket i Odyssevsmytten som simultan repetisjon og fornyelse. Odyssevs reiser inn i en åpen fremtid, men reisen er samtidig en tilbakekomst. For bevissthet om denne fremtiden “betaler” han med å miste den direkte tilgangen til fortiden og sirenene. Men fortiden er ikke borte, han kan fortsatt høre sirenenes sang.

En lignende pendelbevegelse finner vi igjen hos Grisey i den instrumentale syntesen, i forhandlingen mellom å gi lytteren forutsigbarhet (bevissthet om fremtiden) gjennom å repetere noe så eksakt det er mulig, men derigjennom rette lytterens oppmerksomhet “dit hvor det uforutsigbare foregår”, en erfaring av innhold og tap på samme tid i akustisk lyd som heller ikke komponisten har full kontroll over.

Den naturen som språket er adskilt fra, har for Adorno og Horkheimer en komplementaritet eller ikke-identisk variasjon innebygget i seg. Naturen både gjentar og fornyer seg:

Naturen er det symbolskes kjerne [...] Uutømmelighet, endeløs fornyelse og betydningens permanens er ikke bare attributter som alle symboler har, men er deres egentlige innhold (Adorno og Horkheimer 2007:51)

Begreper som reduserer

I *Opplysningens dialektikk* oppstår altså menneskets frie vilje paradoksalt nok i samme øyeblikk som menneskene får et språk som tilsynelatende skjuler virkeligheten for dem. Adorno skriver at menneskets reaksjon i møte med det ureduserbare og ukjente, er å gi det et navn. Navnet gjør det ukjente mindre fremmed og reduserer frykt.

Angst: ropet man erfarer det uvante med, blir dets navn. [...] Mennesket innbiller seg fri fra frykt når det ikke lenger eksisterer noe ukjent. (Adorno og Horkheimer, *Opplysningens dialektikk* 2011):49

Men om navn og begreper reduserer det ukjente, er de samtidig dømt til å redusere virkeligheten de forsøker å benevne. For Adorno kan språk ikke uttrykke det særskilte. Ordet hest kan kun uttrykke “hesthet”, men ikke akkurat hvordan en konkret hest er forskjellig fra alle hester i verden (Hammer 2002:60). Denne mekanismen kaller Adorno og Horkheimer for språkets identitetstvang.

Abstraksjonen, opplysningens verktøy, [...] gjør alt i naturen gjentakbart[.] (Adorno og Horkheimer, *Opplysningens dialektikk* 2011):47

Som vi så ovenfor, advarer de to forfatterne om at hvis tenkningen ikke er bevisst denne reduserende mekanismen, “taper den forbindelsen til sannhet.” Jeg vil komme tilbake til hva dette sannhetsbegrepet kan innebære.

Det fragmentariske, selvmotsigende og paradoksale språket som Adorno og Horkheimer selv utvikler og anvender i *Opplysningens dialektikk*, kan tenkes som et subversivt forsøk på å undergrave identitetstvangen i språket i praksis. Noen ganger går negasjonene på tomgang og kan oppleves som om de står i veien både for det forfatterne vil si og for leserens aktive deltakelse. Men overordnet er det sannsynlig at forfatterne gjennom å motsi seg selv og formulere det de vil si i flere lag av doble nektelser, ekskurser og digresjoner, konsekvent og bevisst forsøker å omgå språkets tendenser til å benevne, fastholde og bekrefte.

En slik idé om at både virkeligheten og den menneskelige erfaringen av den kan overskride begrepet, finner vi igjen både i Gérard Griseys forståelse av det ureduserbare og av at den ubevegelige lyden ikke finnes. En slik bevissthet om et område utenfor språket som kan erfares, men ikke fastholdes, er også avgjørende i Adornos teoretiske prosjekt.

Alt som er ukjent og fremmed er primært og udifferensiert; også det som transcenderer erfaringens grenser, det ved tingenes eksistens som er mer enn det som er kjent på forhånd. (Adorno og Horkheimer 2007:49)

Adorno hevder riktignok at identifikasjonstvungen har en grense. Det er ikke mulig å tenke seg et begrep som er fullstendig løsrevet fra det ikke-identiske. “Uten annerledeshet,” skriver han i *Negativ dialektikk*, “ville erkjennelsen forvitre og bli tautologisk.” (Hammer 2002, 94)

Denne skjøre, men likevel ureduserbare, forbindelsen mellom begrep og det Adorno på samme måte som i passasjen om musikalsk variasjon kaller en ikke-identisk⁸⁹ virkelighet, kan sammenlignes med Griseys bevissthet om “en diskontinuitet som bare er såvidt sansbar” og i Schaeffers vedgåelse av at akusmatikkens intensjonale, reduserte lytting alltid vil bevare en forbindelse til en opprinnelig, individuell lydkilde⁹⁰. Hos alle tre er den karakterisert ved en dobbel, simultan bevissthet som ligner Adornos idé om ikke-identisk musikalsk variasjon – en forbindelse og en forskjell som kan erfares samtidig.

Kategorier i klingende lyd

Umiddelbart kunne forholdet mellom begrepet og kategorien og dette ikke-identiske se ut som en enkel opposisjon mellom konkret og abstrakt der begrepet og repetisjonen hører til i det abstrakte, mens variasjon hører til i det konkrete.

Men i musikkfilosofien gir Adorno dette argumentet en ny omdreining. Her argumenterer han for at kategorier også oppstår *i musikken selv*, altså i konkret lyd, utenfor språket. Musikkfilosofien opprettholder i utgangspunktet dialektikkens grunnleggende avstand eller forskjell mellom språk og virkelighet. Den sier at det eneste stedet musikkens *sannhet* kan

⁸⁹ I det senere hovedverket *Negativ dialektikk* (1966) som det ikke er rom for å ta inn i denne diskusjonen, etablerer Adorno et begrep om det ikke-identiske for dette overskuddet.

⁹⁰ ...l'écoute réduite conserve toujours un lien avec les écoutes ordinaires, dont elle est comme 'l'autre face'. (Chion 1983:33)

vrurderes, er i konkrete lydforløp. Men inne i disse konkrete lydforløpene danner det seg også kategorier, på en måte som Adorno kaller for krystallisering:

[Truth or untruth⁹¹ [in music] cannot be determined by a mere discussion of categories, such as atonality, twelve-tone technique or neoclassicism; but only in the concrete crystallization of such categories in the structure of music itself. (Adorno, *Philosophy of modern music* 2007):2

Adorno ser altså for seg et nivå av repetisjon, stabilitet og identitet også i konkrete musikalske lydforløp, som likevel er vesensforskjellig fra hvordan tilsvarende identitetsskapende mekanismer framstår i språket. Kategorier er altså ikke forbeholdt språket alene. I et musikalsk materiale, utenfor det verbale språket, etablerer det seg også mekanismer som søker og produserer identitet.

Som man kan tenke seg, er det tempererte tonale systemet for Adorno én slik form for musikalsk krystallisering i det konkrete. Selv om Adorno, som tidligere nevnt, anerkjenner at tonal musikk (som han i den sammenheng litt upresist kaller “tradisjonell musikk”) åpner for et større spekter av musikalske nyanser, nyanser som går tapt i tolvtoneteknikkenes isolasjon og likestilling av hver enkelt tone, ser han likevel *ikke* på det tonale systemet som noe naturgitt. Tonalitet er en kategori, og utenfor kategoriene finnes natur.

[The idea that the tonal system is exclusively of natural origin is an illusion rooted in history. (Adorno 2007, 8)

Også krystalliseringen av kategorier i musikk blir av Adorno forstått som en tvangsmekanisme på linje med språkets identitetstvang. En lignende tilstivning som han finner i tonaliteten som globalt system, finner Adorno som vi så også potensielt i forholdet mellom kompositorisk form og materiale.

Men en slik potensielt låsende totalitet gjelder ikke kun for tolvtoneteknikker. Den er en risiko for all musikk uavhengig av stil:

In any music, in which every single tone is transparently determined by the construction of the whole work, *the difference between the essential and the coincidental disappears*. (Adorno 2007, 43)

⁹¹ Her kommer sannhetsbegrepet tilbake, som vi skal se er et viktig kontaktpunkt mellom dialektikken og musikkfilosofien.

Det er også en parallell til dialektikkens forståelse av foregripende identifikasjon i opplysningen, det at rasjonaliteten bare kan erkjenne det den allerede vet hva er; at “opplysningens usannhet er at prosessen er avgjort allerede forut for den.” (Adorno og Horkheimer 2007, 59), eller at “erkjennelsen begrenser seg til sin egen gjentakelse, tanken gjør seg til ren tautologi.” (Adorno og Horkheimer 2011, 61)

I musikk er forsikringen mot en slik tautologisk identitetstvang altså for Adorno en erfarbar *forskjell* eller variasjon mellom “the essential and the coincidental”, mellom noe sentralt og noe mer perifert, noe planlagt og noe uplanlagt, noe forutsett og noe uforutsett, både i komposisjonsprosessen og i lytterens møte med verket. Her finnes også en parallell til Griseys lokalisering av forskjellen eller graden av forutsigbarhet mellom en lyd A og en lyd B som markør for en musikalsk tid med ulike hastigheter. Musikkens “coincidental” er hos Adorno en parallell til den bevisstheten Adorno og Horkheimer i dialektikken sier at språket og rasjonaliteten må ha om sin egen tendens til å redusere virkeligheten, hvis de skal beholde en forbindelse til sannhet.

Adornos musikkfilosofi blir ofte oppsummert som et sterkt forsvar av en slik kritisk mekanisme i form av Schönbergs utkomponerte kritikk av den tonale musikken, og som et tilsvarende angrep på Stravinsky for primitivistisk å gjenbruke historiske musikalske stiler og kategorier uten å ta et kritisk oppgjør med dem.

I Den nye musikkens filosofi [...] finner vi et opphetet forsvar for Schönberg og den annen wienerskole. [...] Den kunst som fortjener å forsvares, er den som nekter å være bekreftende. Mens Schönberg representerer “fremskrittet” eller “det nye” i musikken, betraktes Stravinsky med andre ord som en representant for en musikalsk regresjonsbevegelse. (Hammer 2002:102)

Men som vi så ovenfor, er *all* musikk for Adorno like utsatt for den indre sammenhengen mellom frihet og ødeleggelse, som språket. Selv om musikk fremstår mer midlertidig for oss enn språk, etablerer det seg kategorier i musikken også. Hvorvidt musikk unngår å være bekreftende, eller som Adorno formulerer det, er sann eller usann, kan ikke avgjøres gjennom å diskutere “mere categories” (som for eksempel “den annen wienerskole” eller “tolvtoneteknikk”), men bare gjennom å studere hvordan kategoriene konkret krystalliserer seg i musikkens materiale.

I ytterste konsekvens opplever Adorno alle forsøk på musikalsk autonomi, selv om de er tro mot en sannhet og gjør motstand for eksempel mot kommersialisering, som en trussel mot musikken, blant annet fordi motstanden fører til at lytterne ignorerer musikken. Jo mer musikken nærmer seg en sannhet, jo mer likegyldige blir lytterne:

Ikke-konform musikk [...] bevarer sin sosiale sannhet gjennom isolasjonen som følger av dens antitese til samfunnet. Samfunnets likegyldighet får likevel denne sannheten til å forvitte. [...] For selv det mest ensomme kunstnerspråk lever av paradokset i å snakke til folk nettopp i kraft av sin isolasjon[.] (Adorno 2007:15)

En annen parallell som ofte trekkes mellom musikkfilosofien og *Opplysningens dialektikk* er å forstå Adorno som en elitist og opposisjonen mellom Schönberg og Stravinskys musikk som en refleksjon av en lignende opposisjon mellom avansert og mindre avansert kultur i kapittelet om kulturindustrien i *Opplysningens dialektikk*:

I *Opplysningens dialektikk* figurerer kulturindustriens produkter som den primære kontrast til det avanserte kunstverk. [...] I den nye musikkens filosofi derimot er det en konkurrerende avantgarde-komponist, Igor Stravinsky, som utpekes som fienden. (Hammer 2002:102)

Adornos utfall mot kulturindustrien i dialektikken og mot Stravinsky i musikkfilosofien er sterke. Stravinskys musikk beskrives et sted slik:

It bows mischievously before the audience, removes the mask, and shows that there is no face under it, but only an amorphous knob. (Adorno 2007:124)

Men skillet mellom sant og usant er ikke nødvendigvis sammenfallende med et eventuelt skille mellom høy og lav eller fin og folkelig kultur. Wienerklassisisk og romantisk musikk er for eksempel like gjennomkommersialisert som populærmusikk i Adornos øyne. I musikkfilosofien sier han:

[...] the harmony of viennese classicism – attained through bitter sacrifice – and the bursting longing of romanticism have both been placed upon the market as household ornaments. [...] sacrosanct traditional music has come to resemble commercial mass production in the character of its performances in its role in the life of the listener and its substance has not escaped this influence. Music is inextricably bound up with what Clement Greenberg called the dievision of all art into kitsch and the avant-garde, and this kitsch – with its dictate of profit over culture – has long since conquered the social sphere.⁹² (Adorno 2007:7)

⁹² [...] the harmony of Viennese classicism – attained through bitter sacrifice – and the bursting longing of Romanticism have both been placed upon the market as household ornaments [...] sacrosanct traditional music has come to resemble commercial mass production in the character of its performances and in its role in the life of the listener and its substance has not escaped this influence.

Adorno tenker seg altså at sosiale strukturer setter et materielt, nesten kausalt avtrykk i musikk. Denne tanken er blitt kritisert som obskur:

... Rose Subotnik [...] antyder at sammenhengene mellom kunstnerisk struktur og sosial virkelighet hos Adorno er “indirekte, komplekse, ubevisste, udokumenterte og nokså mystiske.” Hun har, vil jeg hevde, rett på alle fire punkter.⁹³ (DeNora 2003, 34)

Dette kan sees som en variant av paradokset fra dialektikken som får musikalsk form: Viljen, eller musikken, kan bare være virkelig fri i det øyeblikk den trosser noe. For å oppnå frihet, trengs reell motstand, og da må det også finnes et grensesnitt, en kontaktflate der motstanden blir registrert. Forsvinner motstanden, forsvinner også friheten.

Til tross for at musikkfilosofien i utgangspunktet oppstiller Schönberg og Stravinsky som opposisjoner, skriver Adorno samtidig at begge de to komponistenes musikk, på hver sin måte, ender med å skjule seg bak eller bli metaforer på det de kritiserer. Han anklager både Schönbergs og Stravinskys musikk for å ha stivnet i en selvrefererende form der materialet kun bekrefter komposisjonsteknikkene og mangler variasjonen mellom “the essential and the coincidental”. Han åpner også, på samme måte som i forordet til *Opplysningens dialektikk*, for at en ettertid vil kunne oppfatte motsetningen mellom de to komponistene på nye måter:

The common view projects Schönberg and Stravinsky as being diametrically opposed. Stravinsky's masks and Schönberg's constructions actually present a slight similarity. Yet it can very well be imagined that some day Stravinsky's unrelated juxtaposed chords and the succession of twelve tone chords [...] will some day no longer strike the ear as so distinct from one another as they do today. [...] In the works of both, all musical minutiae are predetermined by the totality, and there is no longer any interaction between the whole and the part. (Adorno 2007:51-52)

Hvis dette skal være kompatibelt med *Opplysningens dialektikk*, er det i alle fall vanskelig å forstå valget av Schönberg foran Stravinsky eller avantgarde foran kommersiell musikk bare som et “forsvar av fremskrittet og det nye”, hvis det betyr å redusere opplysningens dialektikk til et enten-eller mellom fremskritt og regresjon. Rasjonalitetens tendens til å

⁹³ quoting Rose Subotnik, who suggests that the links between artistic structure and social reality are, in Adorno, “indirect, complex, unconscious, undocumented and rather mysterious.” She is, I would concur, right on all five counts.

produsere kategorier, repetisjon og identitet er for Adorno verken forbeholdt verbalspråket alene eller noe bestemt musikalsk uttrykk. Kategorier oppstår i alle former for musikk, uavhengig av stil. Som i dialektikkens rasjonalitet kommer musikkens kategorier delvis fra innsiden av musikken selv. Men Adorno ser dem samtidig, i et dialektisk grep, også som et speilbilde av sosiale og samfunnsmessige strukturer. En absolutt og selvrefererende musikk er i Adornos verden en umulig tanke.

“For precisely in its endeavour to defend its integrity, music produces from within itself traits of that very nature against which it struggles.” (Adorno 2007, 6)

Natur og nødvendighet

Ordet natur i sitatet ovenfor er potensielt tvetydig. Natur er sentralt i Adornos resonnement både i *Opplysningens dialektikk* og i musikkfilosofien. Allerede i målet med dialektikken skrev Adorno og Horkheimer at de ville svare på hvordan rasjonalitet og samfunnsmessig virkelighet var sammenflettet, “så vel som sammenhengen mellom natur og naturbeherskelse uløselig forbundet med denne.” (Adorno & Horkheimer 2011:34). Rasjonalitet og naturbeherskelse henger altså tett sammen.

I musikkfilosofien skriver Adorno som vi så at den tonale musikken aldri utelukkende har vært natur. I denne konteksten kan naturbegrepet tenkes som en slik natur som kategoriene og språket en gang ble adskilt fra. Men når musikk, for å forsvare sin integritet, produserer trekk av naturen den kjemper mot, så vi i musikkfilosofien at det ikke bare handler om å kjempe mot fysiske og akustiske lover, men også mot sosiale, kollektive mekanismer som setter avtrykk i musikken.

Adorno bruker altså også ordet natur om systemer mennesker har laget for å beherske naturen, når disse systemene selv er blitt natur i betydningen blindpunkter og mekanismer vi ikke lenger er oppmerksomme på, eller samfunnsstrukturer som er blitt for omfattende til at vi kan kontrollere eller reversere dem. I innledningen til *Opplysningens dialektikk* bruker Espen Hammer klimakrisen som eksempel på en slik makrostruktur. (Hammer, *Opplysningens dialektikk: en introduksjon*, 2011,10. Også språket kan også tenkes som en slik sosial struktur som gjennomsyrrer virkeligheten for mye til at det er mulig å kontrollere.

Forstått som et ytre press som subjektet ikke kan velge vekk, sammenfaller altså den konkrete, ureduserbare naturens farer og den abstrakte rasjonalitetens ubevisste, undertrykkende sosiale mekanismer hos Adorno. Begge produserer en motstand som individet, eller musikken, må kjempe mot.

Naturen reflekteres og fortsettes i tenkningens tvangsmekanisme. (Adorno & Horkheimer 2011, 4)

From the procedures which broke the blind domination of tonal material there evolves a second blind nature by means of this regulatory system. (Adorno 2007, 49)

Begrep og erfaring, virkelighet og sannhet

Hvis noe skiller disse to naturbegrepene fra hverandre, er det muligens hva Adorno med et ambisiøst begrep kaller “forbindelsen til sannhet” (Adorno & Horkheimer, 2011, 32).

I dialektikken kan det innledningsvis som nevnt se ut som sannhet er lokalisert i det konkrete og utenfor språket, mens rasjonalitetens abstrakte kategorier produserer falsk identitet og totalitet innenfor språket. Imidlertid blir dette som vi så nyansert i musikkfilosofien. Altså lager ikke Adorno noe enkelt, lineært brudd mellom konkret og abstrakt. Et dynamisk forståelse av kategorier som krystalliserer seg, innebærer også at kategorier ikke bare oppstod en enkelt gang i en fjern fortid, men stadig kan oppstå på nytt og er mottakelige for påvirkning i nåtid og fra en sosial kontekst.

Når kategorier kan krystallisere seg i det konkrete, kan det tenkes som en form for likestilling av begrep og sansning, eller av det konseptuelle og det perseptuelle, i det at begge blir ansett som *virkelige*. Begreper og kategorier søker identitet og abstraksjon, men de ikke av den grunn mindre virkelige. Tvert imot opplever Adorno og Horkheimer begrepenes identitetstvang som problematisk virkelig.

Ingen av begrepene skal derfor forstås simpelthen som åndshistoriske, men reale. [...] så betyr sannhet ikke bare en fornuftig bevissthet, men like mye dennes skikkelse i virkeligheten (Adorno og Horkheimer, Opplysningens dialektikk 2011):32

Adorno og Horkheimer skiller altså mellom *virkelighet* og *sannhet*. Begrepene og identitetstvangen de kan produsere, er virkelige, men har ikke nødvendigvis forbindelse til sannhet, til hvordan alt egentlig henger sammen.

Både språkets kategorier og kategorier som krystalliserer seg i det konkrete, kommer til oss gjennom erfaring. Begge oppstår også i kontakt med noe ukjent, men sansbart, som overskrider dem. I musikk så vi at erfaringen av noe som ikke kan begrepsfestes og en samtidig erfaring av stabilitet og identitet, nesten kan kalles triviell kunnskap – den deles og konstateres av alt fra 1700-tallsfilosofer til komponister og dagens persepsjonsforskere. Sett utelukkende gjennom språket er det vanskeligere å få øye på denne komplementariteten. Kanskje er det en av grunnene til at Adorno ser på musikkfilosofien som et viktig appendiks til dialektikken.

Men Adorno og Horkheimer nyanserer også sin fordømmelse av språkets identitetstvang. For å bryte ut av identitetstvangen er det ikke nok at tenkningen selv erkjenner sin egen begrensning gjennom å erfare noe ukjent, og er bevisst denne forskjellen. For å gjenopprette forbindelse til sannhet, må tenkningen også *uttrykke* det tvilsomme ved seg selv, den må med Adornos ord “helt konkret betegne det”.

Å få språk til å uttrykke motsetninger, er vanskelig. Her kommer negasjoner, paradokser, det essayistiske og fragmentariske inn som strategier, og i uttrykkskravet kommer også aktivisering av leseren og en diskursiv, performativ og sosial kontekst rundt Adornos tenkning til syne.

Som argument mot en forståelse av Adorno som irrasjonalist, hevder Hammer at Adorno forstår all mening som “formidlet gjennom *begreper*, [... der] “det som eventuelt ligger utenfor, kun [kan] fremtre i materialet og kategoriene innenfor”.”(Hammer 2002:137, min uthevelse). I samme åndedrag skriver han at

Adornos språk har to akser, en kommunikativ, hvorigjennom vi forstår hverandre gjennom begreper, og en ekspressiv, hvorigjennom verden selv kommer til uttrykk. I lys av denne distinksjonen kunne man formulere opplysningens dialektikk gjennom å hevde at rasjonaliseringen, den formal-instrumentelle fornuften, har drevet den ekspressive aksene ut av området for mulig erfaring. (Hammer 2002:98).

Hvis man tar Adornos utsagn om at tenkningen har evne til “*helt konkret å betegne det tvilsomme ved seg selv*” på alvor, er det imidlertid mulig å tenke seg at erfaring kan foregå også utenfor begrepene og utlede et potensielt skille mellom tenkning og begrep. Det finnes passasjer i dialektikken som tilsvarer musikkfilosofiens krystallisering av kategorier i det konkrete, der Adorno gir tingene, altså det materielle, en evne til å produsere identitet, og samtidig avgrenser den mot begrepet. Begge lokaliseres imidlertid *i tenkningen*:

Som tenkende distanserer menneskene seg fra naturen [...] Lik tingen, det materielle verktøyet, som i forskjellige situasjoner blir fastholdt som det samme og på den måten skiller verden som det kaotiske, mangesidige og uensartede fra det kjente, ene og identiske, så er begrepet det ideelle verktøyet som passer på alle ting der man kan gripe tak i dem. (Adorno og Horkheimer 2011, 74-75)

Begrepene kan i så fall ikke betegne det tvilsomme ved seg selv, men tenkningen kan det, fordi tenkningen, i motsetning til begrepene, kan romme motsetninger. Hvis man forstår Adornos “innenfor” i sitatet over som innenfor *erfaringen*, og ikke nødvendigvis begrepene, kan både materialitet og kategorier befinne seg der, og erfaringen kan i tilfelle også romme erfaring av noe ukjent i form av en materialitet man ikke umiddelbart gjenkjenner eller kan holde fast.

I et slikt perspektiv ser Adorno og Horkheimers forståelse av *erfaring* ut til å inneholde en lignende komplementaritet som den de finner i naturen: en idé om en tilsynelatende uendelig *repetisjon*, i form av språkets identitetstvang, og en idé om uendelig *variasjon* og åpenhet, i form av et uttømmelig erfaringspotensiale i møtet mellom tenkningen og en konkret virkelighet som gir den motstand. Språk og erfaring er ikke fullstendig overlappende. I så fall blir det også lettere å innordne musikkfilosofiens konkrete kategorier.

I musikkfilosofien er både uttrykkskravet og erfaringen som komplementær mer synlig: *både* en essensiell kategori og noe ukjent *coincidental* som overskrider den, er tilgjengelig for musikalsk erfaring. Det samme er *både* en uløselig forbindelse og en udiskutabel forskjell mellom disse to formene for erfaring. For å opprette forbindelse til sannhet, må det musikalske verket utføre en todelt prosess: formulere en opposisjon og uttrykke noe ufullendt ved den.

[The guiding category of contradiction is twofold in nature: that the works formulate the contradiction and in turn, through such formulation reveal it in the markings of its imperfections; this category is its measure of success, (Adorno 2007, 19)

Dette kan minne om hvordan de konkrete glissandiene hos Grisey i *Dérives* refererer til sin motsetning, de abstrakte og fraværende, stabile tonene i Ess-spekteret, og samtidig uttrykker det tvilsomme ved “spektrum” og “tone” som kategorier gjennom selv å være i kontinuerlig bevegelse.

Adorno og Horkheimer ser altså ut til å skille både mellom virkelighet og sannhet og mellom språk og erfaring. Identitetstvangen er virkelig, men har ikke forbindelse til sannhet. Tenkningen er også virkelig og kan opprette eller gjenopprette en forbindelse til sannhet og stoppe identitetstvangen gjennom å erkjenne sin begrensning, erfare sin egen motsetning og uttrykke dette ukjente ved hjelp av negasjoner, noe ufullkomment eller fragmentarisk.

En komplementaritet i erfaringen som rommer både repetisjon og fornyelse, både begrep og noe ukjent og samtidig både en forbindelse og en forskjell mellom disse, er kanskje der Griseys og Adornos teorier er i tette kontakt. Dette kommer også til uttrykk i hvordan de begge fremhever en ikke-identisk variasjon som grunnprinsipp. De deler også en forpliktelse til at musikken for å være troverdig eller sann, både må formulere en kritikk av sin egen motsetning og selv uttrykke eller utsette seg for denne kritikken.

Men Griseys prosjekt kan også forstås som om det utfordrer og omvender noen av Adornos prinsipper. Det kanskje viktigste er, som jeg har forsøkt å vise gjennom diskusjonene av Griseys musikk, hvordan Grisey tenker at det er mulig å utnytte et slikt meningstap som Adorno påpeker, konstruktivt. Ved å gi lytteren ekstrem forutsigbarhet, kan komponisten få større oppmerksomhet om lydens mikronivå tilbake. Dette anerkjenner hva Adorno ville kalt krystalliseringer eller reduserende mekanismer i musikk, men gir dem motsatt fortegn og omvender dem til noe konstruktivt gjennom å gi dem en *funksjon*. Dette er ikke en hvilken som helst funksjon, men et oppdrag i tråd med Adornos forutsetninger for et “positivt begrep om opplysningen”: Å løfte fram sin egen motsetning. Det gjelder både når den instrumentale syntesen løfter fram den konkrete, uendelig bevegelige lyden, og motsatt vei når arpeggioen i *Vortex Temporum* peker mot sin abstrakte motsetning, sinusbølgen.

Grisey bestrider ikke at abstrakter og forutsigbarhet er reduserende, men forbeholder seg, som den demiurgen en komponist kan være, retten til å bruke dette som verktøy.

I den grad Adorno tenker på kategorier som verktøy, er det i en mer negativt ladet instrumentalitet. Abstraksjonen er opplysningens verktøy som gjør alt i naturen gjentakbart (Adorno og Horkheimer 2011, 47), og tingen skiller verden (Adorno og Horkheimer 2011, 74-75)

Med bakgrunn i den type kritikk av den utstrakkede tiden som Veire utvikler, at den ikke kan bære et formforløp, kunne man se for seg at Adornos advarsel mot foregripende identifikasjon i musikk, og kravet om at komponisten må være ulydig mot sine egne komposisjonsteknikker, kunne ramme den instrumentale syntesen hardt. Det er som nevnt mulig å tenke at sonogrammet som modell låser forholdet mellom essens og tilfeldighet i Griseys musikalske forløp, og at lydigheten overfor trombonetoneens frekvensinnhold og forløp gjør den instrumentale syntesen som system *mer* lukket, forutbestemt og henfallen til en total organisering enn en tolvtonerekke, i og med at mange flere musikalske parametre er gitt og styrt av verdiene i sonogrammet.

Men selv med en slik dobbeltfoldet abstraksjon insisterer Grisey, som Adorno sikkert ville være enig i, på at det ureduserbare i lydens natur, “den mikrofoniske strukturen, lydens kornethet”, uansett vil brenne igjennom og kunne erfares så lenge materialet er akustisk. Med det som grunnlag, kan man også tenke seg at Grisey i selve valget av en konkret lyd som modell for forløpet gjør et bevisst retorisk og kritisk forsøk på å speilvende det tradisjonelle maktforholdet mellom abstrakt forelegg og konkret lydforløp.

Griseys kompositoriske prosjekt innledes med kritikk av en kategori som slipper relativt lett unna i Adornos musikkfilosofi: den enkelte, konkrete og tempererte tonen som totalitet. Med et materiale på bare én slik tone omgår *Partiels* på ett vis både Adornos krav om å kritisere et tradisjonelt historisk tonesystem og hans diskusjon om musikkens sannhet, for begge kan bare utledes fra et konkret, større hele:

[No chord is false 'in itself', simply because there is no such thing as a chord in itself and because each chord is a vehicle of the total context[.] (Adorno, *Philosophy of modern music* 2007):25

Den instrumentale syntesen kan som vi så også forstås som et retorisk angrep på hovedpoenget Adorno legger fram over, med Adornos egne midler. Gjennom maksimal isolasjon – et materiale på én eneste tone – vil Grisey styre lytterens oppmerksomhet mot dette objektets motsetning, finmaskede akustiske nyanser.

Den instrumentale syntesen er også en variasjonsform. For hver gang en ny instrumental syntese folder seg ut i *Partiels*, forandrer den seg litt og beveger seg globalt i en irreversibel prosess mellom harmonisitet og inharmonisitet. I den grad variasjonene er konkrete og tilgjengelige for en lytter, som de hos Grisey ofte blir gjennom en didaktisk korrespondanse mellom makronivå og mikronivå, er det mulig å tenke seg at *Vortex Temporum* åpner det kompositoriske nivået for flere enn komponisten og slik unnslipper Adornos kritikk av solipsisme.

Vortex utfordrer også andre opposisjoner og forskjeller som er nevnt i Adornos musikkfilosofi. Adorno er skeptisk til musikalske sitater og forstår dem som falske bilder, overflate eller en gammeldags, før-Beethovenske variasjon som en overflatisk teknisk prosedyre, “a mere masking of thematic material which otherwise regained its essential identity.”

Hvis en ambisjon om en kritikk av Adornos musikkfilosofi finnes et sted i Griseys refleksjon, er valget å sitere fra Ravels ballettmusikk, som til og med er skrevet til samme oppdragsgiver som Stravinskys tilsvarende, kanskje ikke helt tilfeldig. Samtidig behandler Grisey sitt sitat på en annen måte enn Stravinsky gjør. Det skjules, både i kraft av sin anonymitet i utgangspunktet og gjennom kompositorisk bearbeidelse. På lignende måte som Grisey ser for seg at det går an å presse den ureduserbare forskjellen mellom to separate toner ned til “en diskontinuitet som bare er så vidt sansbar,” presser han ideen om hva et sitat er, så langt at den står og dirrer på grensen mellom objekt og prosess, mellom identitet og ikke-identitet, mellom hukommelse og glemsel, så langt at arpeggioen som sitat nesten oppfyller Adornos kriterier for en bestemt negasjon – vi vet at sitatet er der, men vi får ikke lov til å høre det.

Den utviskningsprosessen som *Vortex Temporum* utsetter hovedmotivet (eller subjektet) sitt for, kan i dette perspektivet også forstås som en utkomponert identitetstvang. Med Adornos ord kan de to utviskningsprosessene sies å “skjære bort det inkomensurable” og

la “kvalitetene [bli] oppløst i tanken”. Arpeggioen oppløses i så fall slik Adorno anklager identitetstvangen for i ytterste konsekvens å oppløse selvet:

Selvet, som er fullstendig omfattet av sivilisasjonen, oppløser seg i et element av den umenneskeligheten som sivilisasjonen fra begynnelsen av søkte å slippe unna. (Adorno og Horkheimer, *Opplysningens dialektikk* 2011, 65)

Et ytterligere eksempel på et sted der Griseys og Adornos tenkning kanskje avviker, er hvordan de to forholder seg til forskjellen mellom det konseptuelle og det perseptuelle.

Hos Adorno fremstår denne forskjellen absolutt. I tillegg til at de er virkelige, forstår Adorno riktignok begrepene som kontekstbestemte og temporære, i prinsippet like midlertidige som de musikalske kategoriene. Selv om språket skiller mennesket fra naturen, er ikke språket selv utenfor tid.

Adorno “kan ikke akseptere Kants tanke om at [...] kategoriene fastlåser rammene for det erfarbare på en abstrakt, ahistorisk måte. Grensene for hva som kan erfares [...] fremsettes som almenlydige, men er i virkeligheten bare uttrykk for en bestemt historisk virkelighetsoppfatning. (Hammer 2012:89)

Likevel så vi i musikkens kategorier at temporalitet ikke forsikrer mot tilstivning av kategorier. Selv om det er temporært, er språket tilsynelatende hindret fra å uttrykke noe sant. Det er *tenkningen* og tenkningens bevegelse som kan etablere en forbindelse til sannhet gjennom sin evne til å romme både begrepene og erfaringen av noe ukjent. Hvis språket skal etablere den samme forbindelsen, må det bli ugjennomsiktig, det må brukes benektende, fragmentarisk eller tvetydig. Muligens er Adorno nødt til å galvanisere språket sitt på denne måten, for at prinsippet om foregripende identifikasjon også skal gjelde hans egne språklige utsagn.

Grisey har tilsynelatende også en absolutt forskjell mellom sitt konseptuelle og perseptuelle. Han vil likestille dem, ikke forene dem. Men etter hvert som han utvikler aksene mellom det konseptuelle og det perseptuelle som musikalsk variasjonsdimensjon, går Grisey lenger enn Adorno i å forstå denne aksene som et kontinuum. Selv om forskjellen mellom det konseptuelle og det perseptuelle ikke kan viskes ut, forsøker han å minimere den. Når bølgeformmotivet i *Vortex Temporum* transponeres og strekkes ut fra materialnivå til rekkefølgen av registre i frekvensrommet, befinner vi oss i et fenomen som fortsatt eksisterer dobbelt, både abstrakt i en algoritme og konkret i et musikalsk forløp. Men denne

langsomme hybriden mellom melodi og harmonikk er også en slags oscillasjon mellom sansning og begrep, en prosess på vei til å bli et objekt og et objekt som strekkes ut til en prosess.

Motsatt vei varierer og bearbeider Grisey sitt konseptuelle nivå på samme måte som den konkrete lyden. Når en algoritme i *Vortex Temporum* er gjennomspilt, transponeres den som vi så til et nytt nivå i verket og får nye oppgaver. Den kan også sies å adoptere noen av det konkrete materialets egenskaper, for eksempel det at faktum at heller ikke algoritmens oppgave kan repeteres. I den grad en algoritme blir gjentatt, må den organisere noe nytt, og unngår da kanskje tvangssammenhengen mellom Adornos *essential* og *coincidental*. Hos Grisey er altså kategoriene ikke alene det som presser, kategoriene blir også selv utsatt for press.

I et notat til tredje utgave av musikkfilosofien trekker Adorno (i påfallende bekreftende vendinger til ham å være) faktisk i tilbakeblikk frem en idé om at musikalske egenskaper (som Griseys algoritmer) kan bytte funksjon eller roller, som noe Adorno gjerne skulle understreket enda tydeligere:

Faithfulness to previous concepts is, however, not to be confused with a stubborn clinging to every detail thereof. In particular, the author would like to emphasize even more positively than he did twenty years ago, the fact that one musical dimension can be substituted for another. (Adorno, *Philosophy of modern music*, 2007):¹

I dette rollebyttet og i anerkjennelsen av tenkningens evne til å erfare det ukjente både som risiko og mulighet, finnes også en sosial pendant. Vi så at både Adorno og Grisey formulerer seg bevisst tvetydig for å aktivisere en leser eller en lytter. Å skape bevissthet om tenkningens begrensning (Adorno) eller grensene for persepsjonen (Grisey) og dermed også om et ugjennomsiktig utenfor, er ikke kun en sak mellom én menneskelig erkjennelse og en stum og potensielt truende natur alene. For å beholde forbindelsen til sannhet, må forskjellen uttrykkes, og det innebærer å skape en kontaktflate som kan aktivisere en mottaker og gjennom dette andre mennesket utsette subjektet og utsagnet for den samme kritikken som de målbærer.

For meg er lyden en slags annen form for hud. Som et område hvor lytteren og verket er i en nesten taktil kontakt.⁹⁴ (Grisey i (Mérigaud 1998, 62)).

⁹⁴ Pour moi, le son, c'est comme une nouvelle peau. Comme une zone de contact presque tactile entre l'auditeur et l'œuvre.

Siterte verk

- Adorno, Theodor W. 2007. *Philosophy of modern music*. Translated by Wesley V. Blomster Anne G. Mitchell. London: Continuum.
- Adorno, Theodor W., and Max Horkheimer. 2011. *Opplysningens dialektikk*. Translated by Lars Petter Storm Torjussen. Oslo: Spartacus.
- Austin, J. L. 1955/1962. *How to do things with words. The William James Lectures, Harvard 1955*. Oxford: Clarendon press.
- Baillet, Jérôme. 1995. "Aspects formels de la musique de Gérard Grisey." Mém. de DEA : Musique et Musicologie du XXème siècle : Paris, EHESS, ENS-IRCAM, CNRS : 1995.
- . 2000. *Gérard Grisey: Fondements d'une écriture*. Paris: L'Harmattan.
- Barthes, Roland. 1967. "Death of the Author." *Aspen no. 5–6*.
- Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: Minnesota Press.
- Bent, Ian. n.d. "Analysis." In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, by Ian Bent.
- Boman, Thorleif. 1970. *Hebrew thought compared to Greek*. New York/London: W. W. Norton & Company.
- Bosseur, Jean- Yves. 1996. "Entretien radiophonique avec Gérard Grisey." France Culture.
- Bricmont, Jean and Sokal, Alan. 1998. *Intellectual impostures: Postmodern philosophers' abuse of science*. Profile Books Ltd.
- Browne, Victoria. 2014. *Feminism, Time, and Non-Linear History*. New York: Palgrave Macmillan.
- Chion, Michel. 1983/1995. *Guide des objets sonores - Pierre Schaeffer et sa recherche musicale*. Paris: Buchet/Chastel.
- Cohen-Levinas, Danielle. 1998. "Gérard Grisey: du spectralisme formalisé au spectralisme historicisé." In *L'Itinéraire en temps réel: Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine*, by Danielle Cohen-Levinas, 53. L'Harmattan.
- DeNora, Tia. 2003. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. London: Cambridge University Press.
- Derrida, Jacques. 1971. "Signature, événement, contexte." *Communication au Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française*. Montréal.

- Drott, Eric. 2009. "Spectralism, Politics and the Post-Industrial Imagination." In *The Modernist Legacy – Essays on new music*, by Björn Heile. Ashgate.
- Dufourt, Hugues. 1979. "Konsertprogram til konsert med L'Itinéraire. Lest på Cdmc (Centre de documentation de la musique contemporaine), Paris 1999/2000."
- Dufourt, Hugues. 1991. "Musique, pouvoir, écriture." 289-294. Paris: Christian Bourgois.
- Ensemble Court-Circuit, cond. Pierre-André Valade. Frankfurter Museumsorchester, cond. Sylvain Cambreling. 1999. *Les Espaces Acoustiques, Accord CD 206432*,. Comp. Gérard Grisey. CD, Accord 206432.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance*. Routledge.
- Goehr, Lydia. 2003. "The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music." Oxford Scholarship Online.
- Grisey, Gérard. 1991/1998. "Autoportrait avec L'Itinéraire." In *L'Itinéraire en temps reel. Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine*, by Danielle Cohen-Levinas. Paris: L'Harmattan.
- . 1973. "Dérives. Partitur." Editions Ricordi.
- Grisey, Gérard. 1978/2008. "Devenir du son." In *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, by Guy og Réby, Anne Marie Lelong, edited by Guy Lelong. Paris: Editions MF.
- . 1989. "Tempus ex machina: réflexions d'un compositeur sur le temps musical." *Entretiens no. 8 (September 1989)*. Ed. by Antoine Bonnet et al. Paris, 83–119.
- Grisey, Gérard. 1982/1998. "La musique: le devenir des sons." In *L'Itinéraire en temps reel. Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine*, by Danielle Cohen-Levinas. Paris: L'Harmattan.
- Grisey, Gérard. 1991. "L'Itinéraire." *La Revue Musicale no. 421-424* 297.
- Grisey, Gérard. 1985. "Paris, Berlin, Berkeley." In *Images de la musique française*, by J.-P. Derrien, 102-105. Paris: Sacem/Papiers.
- Grisey, Gérard. 1998. "Périodes, programnote." In *Teksthefte Les Espaces Acoustiques, Accord CD 206432*, by Guy Lelong. Accord.
- . 1978. *Prologue. Partitur*. Editions Ricordi.
- . 1986. *Talea, partitur*. Editions Ricordi.
- Grisey, Gérard. 1998. "Teksthefte Les Espaces Acoustiques, Accord CD 206432,." By Guy Lelong. Paris: Accord.
- . 1996. "Vortex Temporum pour piano et 5 instruments." *Innspilling av Vortex Temporum og Talea, Ensemble Recherche*. Accord/WDR.

- . 1993-94. "Vortex Temporum, partitur." Editions Ricordi.
- Hammer, Espen. 2006. *Adorno and the political*. New York: Routledge.
- Hammer, Espen. 2011. "Opplysningens dialektikk: en introduksjon." In *Opplysningens dialektikk*, by Max Horkheimer and Theodor W. Adorno. Oslo: Spartacus.
- . 2002. *Theodor W. Adorno*. Oslo: Gyldendal.
- Hellstenius, Henrik. 1995. "Time and time again: Om hvordan musikk former tid." Norges musikkhøgskole.
- Hervé, Jean-Luc. 2001. *Dans le vertige de la durée. Vortex Temporum de Gérard Grisey*. Paris: L'Harmattan.
- Kjerschow, Peder Christian. 1993. *Tenkningen som deltagelse: musikken som utfordring for tenkningens selvforståelse*. Oslo: Solum forlag.
- Lelong, Guy. 2008. "Introduction." In *Gérard Grisey: Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, by Guy og Réby, Anne-Marie Lelong, edited by Guy Lelong and Anne-Marie Réby. Paris: Editions MF.
- Lelong, Guy, and Anne-Marie Réby. 2008. *Gérard Grisey: Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Paris: Editions MF.
- Mérigaud, Bernard. 1998. "Pour l'amour du spectre." *Télérama* n°2526, juni 10.
- Messiaen, Olivier. 1944. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc.
- Moles, Abraham A. 1972. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Denoël.
- Murail, Tristan. 1982/1998. "Spectres et lutins." In *L'Itinéraire en temps reel. Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine*, by Danielle Cohen-Levinas, edited by Danielle Cohen-Levinas, 310. Paris: L'Harmattan.
- Orning, Tanja. 2012. "Pression – a performance study." *Music Performance Research*, vol 5 12-31.
- Plomp, Reinier og Rasch, Rudolf. 1982. "The Perception of Musical Tones." In *Psychology of Music*, by Diana Deutsch.
- Ray, Gene. 2017. *Writing the Ecocide-Genocide Knot: Indigenous Knowledge and Critical Theory in the Endgame*. Accessed 10 10, 2018.
https://www.documenta14.de/en/south/895_writing_the_ecocide_genocide_knot_in_indigenous_knowledge_and_critical_theory_in_the_endgame.
- Risset, Jean-Claude, and David Wessel. 1982. "Exploration of timbre by analysis and synthesis." In *Psychology of music*, by Diana Deutsch, 30. New York: Academic Press.

- Schönberg, Arnold. 1975. "How one becomes lonely (1937)." In *Style and idea*, by Leonard Stein, 30-53. London.
- Shepard, Roger N. 1984. "Ecological constraints on internal representation: Resonant kinematics of perceiving, imagining, thinking, and dreaming." *Psychological Review*, vol. 91 no. 4 October 417-447.
- Stoianova, Ivanka. 1990. "Intervju med Gérard Grisey." Paris: Editions Ricordi.
- Veire, Ragnhild. 1998. "Klangkraft og narrativitet : en studie i Aura av Magnus Lindberg." Universitetet i Oslo.
- Wackenroder, Wilhelm. 1799 (1984). "Werke und Briefe." In *Phantasien über die Kunst*, [written 1797 with Ludvig Tieck, published 1799], <http://www.zeno.org/nid/20005854180>, lest 01.10.18. Berlin und München: Tieck.
- Wilson, Peter Niklas. 1989. "Vers une "ecologie des sons": Partiels de Gerard Grisey et l'esthetique du groupe l'itinaire." *Entretemps*, 55-81.