

Skorið sem kort (eða tónverkið og kortaskorið)

Einar Torfi Einarsson

Í þessum texta mun ég skoða samband nýsköpunar, skora og nótnaritunar, og hvernig það samband hefur áhrif á tónlistarlega hugsun, með öðrum orðum þælingar um eðli skorsins og þann hugmyndaheim sem lýtur þar að. Einnig tek ég dæmi um það hvernig slíkar þælingar hafa ratað inn í mínar eigin tónsmíðar.

Enska orðið „scores“ er yfirleitt þýtt sem raddskrá eða partitúr á íslensku en þegar óhefðbundin notkun á þessu fyrirbæri á sér stað, þar sem ekki er endilega hægt að tala um einhverja skrá á röddum tónverks, er langtum betra að nota orðið skor. Orðið „skor“ nær hreinlega yfir stærra og margbrotnara svæði og mun ég því nota það hér eftir.

Í sumum af mínum tónverkum hef ég leitast við að hugsa um eiginleika og möguleika skorsins og tengingu þess við nótnaritun, og hvernig þetta „rými“ hefur áhrif á (ný)sköpun tónlistar og almenna tónlistarhugsun. Að mínu mati er hægt að hugsa þetta rými sem mikilvægan þátt í mótun nýrra hugmynda um tónlist. Rými nótnaritunar og skorsins er í raun margþátta rými hvað rannsóknir og nýsköpun varðar:

- nýjar hugmyndir um tónlist þurfa oft að finna sér nýjan farveg innan þessa rýmis;
- nýjar hugmyndir um skorið og nótnaritun geta alið af sér nýjar hugmyndir um tónlist;
- nýjar hugmyndir um skorið og nótnaritun knýja oft fram nýjar leiðir til að flytja tónlist;
- nýjar leiðir til að flytja tónlist ala oft af sér nýjar hugmyndir um nótnaritun og skorið.

Mikilvægt finnst mér að hugsa þessar áttir á jöfnum grundvelli þar sem við upphefjum ekki eina stefnu (eins og til dæmis frá hugmynd til skors) heldur lítum á þetta sem gagnvirkt fyrirbæri (skor geta leitt til hugmynda og öfugt). Þess má geta að nýjungar í nótnaritun þurfa ekki endilega að innleiða nýja aðkomu að skorinu (og auðvitað er umtalað rými ekki eini vettvangur nýsköpunar innan tónlistar heldur einn af mörgum).

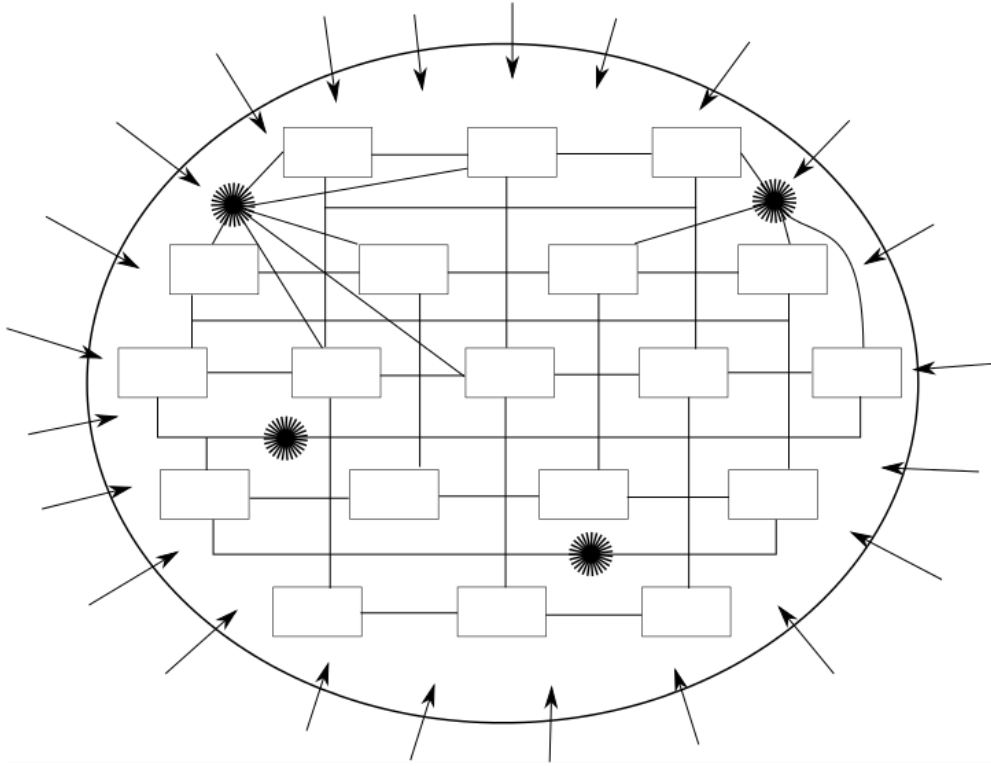
Eitt af lykileinkennum skora er að þau taka til alls sem á að gerast í tilteknu tónverki og undir venjulegum kringumstæðum virka þau einnig sem tímavörður, það er þau útleggja hvað á að gerast og hvenær eitthvað á að gerast. Hefðbundið skor er því einhvers konar útvíkkun á línulegu hnitakerfi þar sem tíminn er settur á lárétta ásinn (x) og það sem hljómar saman á lóðrétta

ásinn (y). Þegar við hugsum um tónlist er þetta kerfi auðvitað augljóst því tónlist er eitthvað sem gerist í tíma og algjörlega eðlilegt að ætlast til þess að skor hegði sér í samræmi við það. Við sjáum líka að hefðbundni eiginleiki skorsins er nátengdur okkar hugmyndum um hvað felst í því að semja og flytja tónlist; að tónlist er alltaf samín og þá hugsuð sem skýr atburðarás tiltekinna atburða. Ef við leyfum okkur hins vegar að hugsa um þessa eiginleika á annan hátt þarf það ekki endilega að stinga í stúf við eðli tónlistar því ef tónlist er hreinlega einhver hljóðviðburður sem gerist í tíma þarf skorið ekki endilega að ákveða röð atburða né hvernig atburðirnir sjálfir eiga að hljóma. Slíkar hugmyndir um tónlist má rekja til John Cage sem sagðist hafa meiri áhuga á því að semja tónlist sem hann hefði ekki hugmynd um hvernig mundi hljóma heldur en tónlist sem hann vissi nákvæmlega hvernig mundi hljóma: „I don't hear the music I write: I write in order to hear the music I haven't yet heard“.¹ Að mínu mati innleiddi Cage ákveðna tengingu milli tónlistar og raunveruleikans, því eflaust getum við flest fallist á það að atburðir raunveruleikans eða í lífi okkar gerast ekki samkvæmt einhverju skori, að tilviljun spilar ávallt stóran þátt. Hugmyndir John Cage um tónlist og skorið eiga sér því rætur í upplifun á gangi lífsins. Hans spurning er í raun: hvernig getur tónlist, og þá sköpun tónlistar, fallið nær formgerð raunveruleikans? Og eflaust væri hægt að gagnrýna hefðbundna skorið út frá þeim vinkli, það er að það aðhyllist markhyggju og heldur uppi hugmyndum – eða endurspeglar hugmyndir – um (fyrirframákveðin) örlög. Burt séð frá slíkri hugmyndafræðilegri greiningu er um ákveðna ögrun að ræða hjá Cage sem opnar nýtt sköpunarrými eða rými til að hugsa um þætti tónlistar á nýjan og áhugaverðan hátt. Ein leið til að fanga þessa ögrun er þessi spurning: hvernig semur maður tónlist ef ekki samkvæmt eiginleikum hefðbundna skorsins? Passa þarf hins vegar að setja ekki samasemmerki á milli könnunar á þessum hugmyndum og þess að hafa ekki hugmynd um hvernig hlutirnir koma til með að hljóma. Því auðvitað er hægt að útfæra þessa hugmynd með töluvert eða jafnvel fullkomlega skýrri mynd af því sem mun gerast. Getum við því litið svo á að hægt sé að opna tónverk fyrir utanaðkomandi áhrifum (aðstæðum, ákvörðunum annarra, og fleiru) upp að mismiklu leyti og í þeirri viðleitni þarf skorið að umbreytast. Hér spilast svo inn í hið nýja hlutverk flytjandans sem tekur þá virkari þátt en áður í mótun slíkra verka.

Ef við komum aftur að eiginleikum hefðbundna skorsins þá er þar ávallt um línulega atburðarás að ræða, það er að segja línuleg hvað varðar lárétta og lóðrétta ásinn. Þegar við könnum eitthvað sem við getum kallað ólínuleg skor er því hægt að segja að þessir „ásar“ taki á sig aðra mynd. Þeir verða að einhvers konar *möguleikum* verksins í stað þess að vera *ein* möguleiki verksins. Sjá til dæmis mynd 1 sem sýnir líkan af skori þar sem flytjendur geta komið að skorinu úr hvaða átt sem er og lesið sig í gegnum það á margvíslegan máta. Augljóst er að gríðarlega margir möguleikar skapast hér hvað lóðrétta og lárétta þætti varðar, sér í lagi ef um stóran hóp er að ræða. Auðvitað verða þessar lóðrétta og lárétta víddir til í flutningi og upplifun tónlistar, eða þegar skorið tekur á sig hljóðræna mynd, en einmitt þar myndast mjög áhugaverð, og óbein, tenging á milli skorar og hljóðrænu hlið þess. Í flutningi verður nefnilega aðeins til *ein* lóðrétta og lárétta útkoma en það stemmir aldeilis í stigu við það sem ólínulega skorið ber fram á borðið. Þessa staðreynd er oft erfitt að meðtaka fyrir áheyrendur sem kallar fram þá spurningu hvort þessi verk sem notast við einhvers konar ólínuleg skor eiga rétt á því

¹ John Cage, „An Autobiographical Statement.“ *John Cage*
http://johncage.org/autobiographical_statement.html [sótt 21.11.2015]

(eða þurfa) að vera meðtekin með vitneskju um eðli slíkra skora og slíkra hugmynda um tónlist eða ekki?

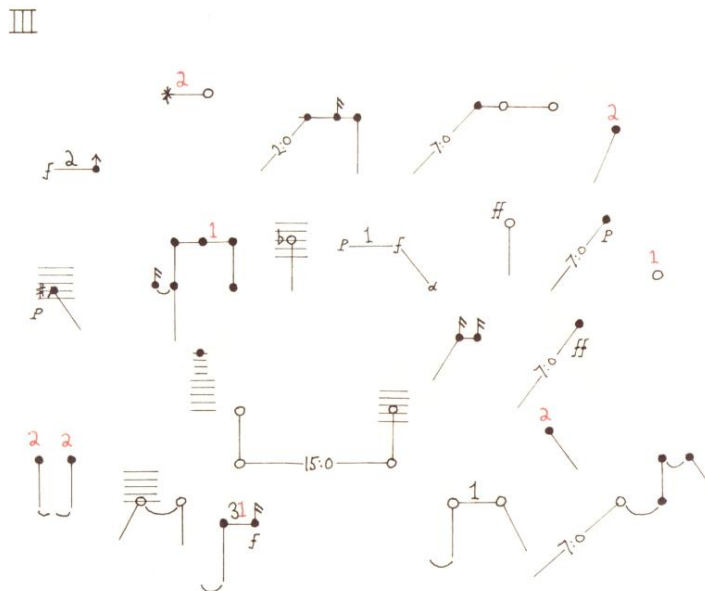


Mynd 1: Líkan af skori með mörgum inngangsleiðum og margbrotnu leiðarkerfi.

Ég ætla ekki að svara því afdráttarlaust en hér er ástæða til að skoða nánar tónleikarýmið og tónleikahefðir og hvernig við dæmum tónlist út frá hugtakinu „tónverk“. Hefðbundna hugmyndin um tónverk er einmitt ekki eitthvað sem getur tekið á sig mismunandi myndir – tónverk er yfirleitt meðtekið í eintölu. Tónleikaumhverfið endurspeglar þessa hugmynd því verk eru yfirleitt flutt einu sinni á tónleikum (eða á tónleikaröð) og út frá þeim flutningi er verkið dæmt og „myndað“ í hugum áheyrenda, þau telja sig þá „þekkja“ verkið (samanber „ég hef heyrt verkið“). En ólínuleg skor/verk geta einmitt tekið á sig margar myndir (og auðvitað fer það eftir hverju verki fyrir sig hversu ólíkar þær myndir geta orðið) og eiga slík verk því ef til vill heima í öðruvísi tónleikaumhverfi þar sem einmitt yrði gert út á það að skoða hinar mismunandi „myndir“ verksins því það er nær eðli slíkra verka – þau eru fleirtölu-tónverk. Slík umbreyting á umgjörð gæti einnig virkað sem hvati fyrir tónskáld sem og flytjendur. Að flytja verk eða einn *möguleika* af verki er einmitt spurning þessarar afstöðu. Einnig eru hér spurningarnar „hvað er verk“ og „hvað er skor“ mikilvægar, því við getum litið svo á að verk sé einungis það sem við upplifum á tónleikum eða varpað fram þeirri hugmynd að tónverk er eitthvað sem hægt er að skoða út frá mörgum sjónarhornum og tónleikaupplifunin einungis eitt slíkt sjónarhorn (önnur sjónarhorn væru út frá hendi flytjandans, tónskáldsins, skorsins, samhengis, tónlistarsögunnar, og svo framvegis.). Samkvæmt því

er tónverk eitthvað afar margbrotið fyrirbæri sem erfitt er að meta hverju sinni því við höfum aldrei öll sjónarhorn í hendi okkar.

Ein áhugaverð leið til að hugsa ólínuleg skor er að líkja því við kort. Eðli korta er sú að ekki er um *eina leið* að ræða (eins og hefðbundna skorið hegðar sér) heldur yfirlit yfir ákveðið svæði og þá einmitt aragrúa mögulegra leiða innan þess svæðis. Hægt er að taka hvaða stefnu sem er innan korta. Yndislegt dæmi um þetta má sjá á mynd 2 þar sem Wolff hugsar skorið einmitt sem einskonar kort og því hægt að fara frá hvaða „einingu“ sem er yfir í hvaða „einingu“ sem er innan skorsins. Einnig taka kort ávallt mið af þeim sem les kortið, það er hvert viðkomandi vill fara, hvar hann er staddur eins og er, og hvert hún/hann getur mögulega farið, sem er í raun aukin virðing við flytjandann (og aukin ábyrgð hans/hennar). Þetta eru eiginleikar sem ég tel að eigi vel heima í endurhönnun okkar á skorinu. Ef við tengjum svo þetta „kortaskor“ við hugtakið tónverk þurfum við einmitt að breyta okkar skilningi á því hugtaki. Tónverk verður þá að einhvers konar ferðalagi um ákveðið svæði, sem tónverk er og hefur auðvitað alltaf verið, en flutningur á tónverki sem styðst við „kortaskor“ er einmitt einungis eitt mögulegt ferðalag eða upplifun á ákveðnu svæði. Og sá sem les kortið tekur stóran þátt í mótun slíks verks sem „ein möguleg lesning“ í staðinn fyrir „ein möguleg túlkun“.



Mynd 2: Bls. 3 úr *For 1, 2, or 3 people* eftir Christian Wolff²

Slíkar hugmyndir hef ég kannað á mismunandi hátt í nokkrum af mínum verkum. Í verkinu *Desiring-Machines*³, sem er skrifað fyrir 24 sólista og stjórnanda, er skorið kannað sem safn af pörtum sem hanga ekki saman á sama hnitakerfinu, það er að segja partar verksins deila ekki með sér lóðréttum né láréttum ási, engir sameiginlegir taktar eru til staðar né skýr röð

² Wolff, Christian. *For 1, 2 or 3 people* (London: C.F. Peters Corporation, 1964)

³ Einar Torfi Einarsson. *Desiring-Machines* (Den Haag: Deuss Music, 2012)

atburða.⁴ Einnig er hægt að flytja verkið sem sóló, dúó, tríó, kvartett, og svo framvegis alla leið upp í 24 manna hóp. Skor verksins virkar því ekki á hefðbundinn hátt heldur er um ákveðið kort að ræða, kort af öllu því sem getur gerst í verkinu. Hver hljóðfærpartur í verkinu er einnig hægt að hugsa sem kort en einungis upp að ákveðnu marki. Innan hvers parts hefur nefnilega flytjandinn val um nokkrar leiðir en innan hverrar leiðar er atburðarásin í raun skýr. Þetta sést á mynd 3 þar sem brot úr flautupartinum sýnir þrískiptan ramma: efra, neðra og mið svæði. Einungis eru valin tvö svæði hverju sinni (miðsvæðið er einungis leiðbeining fyrir fingur, og hin svæðin eru fyrir munn), og eftir slíkan ramma kemur annar með sambærilegum valmöguleikum. Á mynd 3 er einnig að finna brot úr fiðlupartinum sem ber fram svipaða möguleika varðandi lesningu sem kemur einungis fram í vinstri hönd (neðra svæði) þar sem boðið er upp á margar mögulegar leiðir.

The image displays two musical staves, labeled 10 and 12, representing excerpts from the flute and fiddle parts of the piece 'Desiring-Machines'.
 Staff 10 (top) is the flute part. It features a complex notation system with various symbols and waveforms. Above the staff, there are labels such as 'flz air-pitch wave', 'ptkpt suck-buzz smk', 'flz [s][u-i] wave', 'ptkpt-tktk lip-suck flz', and 'flz (v)'. Below the staff, there are rhythmic markings and notes, including 'w.f.', 'flz tskd', 'tk [i-u]', 'air-[s] [i-u]', 'tk... in. [i-u]', 'flz t k', and 'suck-buzz flz(v)'. A note at the bottom right of this staff reads 'repeat steadily for given duration (at instantaneous-value tempo)'.
 Staff 12 (bottom) is the fiddle part. It includes performance instructions like 'a-sweep', 'jeté', 'c.l. sweep', 'c.l. trem', 'frog-tap', 'a-slide', 'c.l. batt.', 'a-sweep', 'jeté', 'c.l. trem', and 'twist'. Below the staff, there are rhythmic markings and notes, including 'sp', 'mst', 'msp', and 'bb'. There are also circled numbers 1, 2, and 3 indicating specific points in the music.

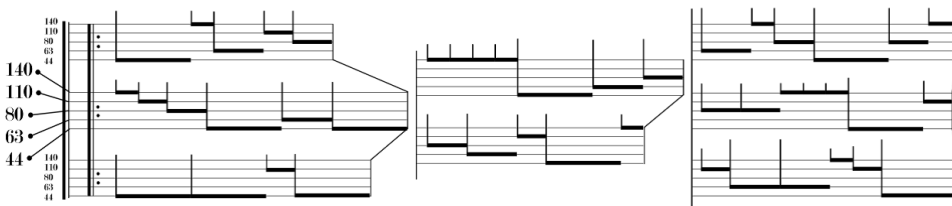
Mynd 3: Brot úr flautupartí (efri) og fiðlupartí (neðri) í *Desiring-Machines*

Hver partur er sem sagt byggður upp af mörgum slíkum margskiptum römmum þar sem taka þarf ákvörðun hverju sinni hvaða leið skal halda. Þessu til viðbótar er heildarefni hvers parts endurtekið í sífellu en aldrei á eins vegu því hægt er að fara mismundi leið í hverjum ramma og einnig er hægt að byrja endurtekningu á mismunandi stöðum. Þetta leiðir af sér parta sem eru ávallt mislangir og ólíkir í sínum endurtekningum. Hvernig allir partarnir tengjast er því í raun svona: hvert einasta augnablik innan hvers parts getur mögulega hljómað saman með hverju einasta augnabliki annarra parta. Þetta er einmitt kjarni verksins og nær hið hefðbundna skor ekki að hýsa slíka hugmynd um tónlist því eins og áður sagði þá er ekki frá alræði lóðrétta ássins komist innan hefðbundna skorsins. Þessi hugmynd um tónlist gerir einnig allt aðrar, eða öðruvísi, kröfur um það sem við köllum tónsmíðar, því ekki er ég í þessu verki að semja hljóðatburði og raða þeim í ákveðna röð. Frekar er hægt að segja að ég sé að semja

⁴ Verkið *Desiring-Machines* er töluvert margslungið og snertir á nýflækju, nótnaritun og tæknibeitingu, og fleiru, og verður ekki farið í öll smáatriði hvað þessa þætti varða hér heldur einungis gefin innsýn í verkið sem lýtur að umfjöllunarefni þessarar greinar. Hægt er að skoða skorið í heild sinni hér: https://prezi.com/4opoxg6q_7bz/desiring-machines/

sjálfstæðar hljóðhreyfingar sem geta komið saman á mismunandi og oft óútreiknanlegan hátt, sem er bæði formgerðarleg og fagurfræðileg afstaða.

Mikilvægur þáttur þessa verks snýr að stjórnanda verksins sem sinnir ekki því hlutverki að lesa skorið og æfa atburði í réttri röð (því engin slík röð er til staðar) heldur sinnir hann því hlutverki að slíta í sundur partana enn frekar, að gera þá óstöðuga.⁵ Hinn hefðbundni stjórnandi er auðvitað x- og y-ásinn holdgerður (fyrir hann/hana er hefðbundna skorið ætlað), sá miðpunktur sem tengir alla parta saman í eina hreyfingu, en í *Desiring-Machines* hefur stjórnandinn öfugt hlutverk, nefnilega að aftengja eða skilja alla parta frá hvor öðrum svo fjöldinn allur af sjálfstæðum hreyfingum geti átt sér stað samtímis. Stjórnandi fær því sinn eigin part sem inniheldur slög hans á mismunandi hröðum (hvert slag er í raun á nýju tempói).



Mynd 4: Stjórnandaparturinn í *Desiring-Machines*.

Stjórnandaparturinn inniheldur einnig val á mögulegum leiðum í gegnum partinn ásamt sífelldum (og mislöngum) endurtekningum og er því ekki hægt að vita fyrir fram nákvæma framvindu tempó-a. Allir flytjendur þurfa hins vegar að fylgja stjórnandanum eins og vant er en flytjendur vita ekki hvert hann er að fara, né hvar hann er og það sama gildir um alla hina flytjendurna, það er engin veit hvar hver er.

Þetta finnst mér heillandi nálgun á skorið sem er yfirleitt sá staður sem við leitum til til þess einmitt að vita hvar eitthvað er og hvað kemur á undan og eftir. Skorið í *Desiring-Machines* felur því í sér sundurleitni, vegvillingu og óútreiknanlegan hitting eininga. Hér er því um gagngeran (og gagnrýnin) umsnúning á virkni skor-fyrirbærisins að ræða sem nauðsynlega krefst endurhugsunar á eðli tónlistar.

⁵ Sjá frekari umfjöllun um hlutverk stjórnandans og samband hans við flytjendur í verkinu *Desiring-Machines* í Einar Torfi Einarsson, „Desiring-Machines: In between Difference and Repetition, Performer and Conductor, Cyclones and Physicality, Structure and Notation.“ *Perspectives of New Music* 53, 1 (2016), <http://www.jstor.org/stable/10.7757/persnewmusi.53.1.0005>