

## Tónlistarmál – vandkvæðamál

Úlfar Ingi Haraldsson

*Á undanförunum áratugum hafa þrjú málefni gjarnan verið ofarlega á baugi í samræðu og umfjöllun um nútímatónlist en þau tengjast sambandinu milli tónskálds og hlustanda, merkingu í tónlist, og tengingu milli nótnaritunar og flutnings. Umræðan hefur oft verið gagnrýnin og hörð þegar kemur að flókinni og framsækinni nútímatónlist en fá viðfangsefni tónlistarfræða og rannsókna hafa eins beina tengingu við og afgerandi afleiðingar fyrir aðstæður og hugarheim tónskálda. Slík viðfangsefni leika mikilvægt hlutverk í þróun stíls og fagurhugmynda hvort sem er til þess að draga fram mikilvægar spurningar, meta, eða til að undirstrika þörf á þróun í ákveðna átt.*

*Málefnin tengjast innbyrðis á áhugaverðan máta og hafa verið mér hugleikin um langt skeið sérlega vegna þeirrar beinu tengingar sem þau hafa við tónsmíðavinnu og þá löngun tónskálds að tónlistin nái að miðla einhverju til hlustanda, að hún nái að snerta á einhvern hátt við hlustandanum, að einhverskonar gagnkvæmur skilningur skapist. Þó svo að viðfangsefnið kalli á langt mál þá er ekki ætlunin að gera tilraun til að kryfja þessi mál til mergjar, heldur stuttlega varpa nokkru ljósi á hvers vegna slík mál eru áhugaverð frá mínu sjónarhorni sem tónskáld.*

### TÓNSKÁLD OG HLUSTANDI

Í þróun 20. aldar avant-garde tónlistar fram til vorra daga er gjarnan talað um að gjáin milli tónskálds og hlustanda, oft nefndur „hinn almenni hlustandi“, hafi sífellt verið að breikka til dæmis með þróun listarinnar í átt að atónal samhengi og sífellt torræðara óhlutbundnu (e. abstract) formi. Tónlistin hefur í sumum tilfellum nálgast það að vera frekar einhvers konar hljóðlist fremur en tónlist eða músík í hefðbundnum skilningi. Það er auðvelt að taka undir hugmyndina um sífellt breikkandi gjá ef litið er til „almenns“ áhuga og þeirrar athygli sem framsækinn tónlist fær í hinum ýmsu fjölmiðlum sem hvað greiðastan aðgang hafa að hinum „almenna hlustanda“. En, hver er þessi almenni hlustandi? Hverskonar mælikvarði er hann í samhengi við spurninguna um þýðingu, merkingu og mikilvægi tónlistarinnar? Samkeppni listgreina og hin margvíslega afþreying sem hver borgari hefur aðgang að allt um kring, hefur sett mark sitt á það mat hvaða þýðingu abstrakt og gjarnan ómstríð nútímatónlist hafi fyrir samfélag nútímans, mat sem að venju er slíkri tónlist sjaldan í vil.

Heimspekingurinn Theodor Adorno mótar sína orðræðu í kringum þá hugmynd að framsækinni nútímatónlist sé óhjákvæmilegt að vera á skjön við viðtekið norm. Í gegnum efnistösk sín og afstöðu gagnvart fortíðinni taki hún stöðu gegn hinu þægilega og öðlist þannig gildi

sem gagnrýninn spegill á samfélagið.

*The isolation of radical modern music is due not to its asocial content but to its social content, in that by virtue of its quality alone – and all the more emphatically the more it allows this pure quality to emerge – it touches on the social disaster rather than volatilizing it in the deceitful claim to humanity as if it already existed. It is no longer ideology. In this, in its remoteness, music converges with a fundamental social transformation.<sup>1</sup>*

Þessi greining Adorno hljómar áhugaverð þegar litið er yfir verk og viðburði á vettvangi framsækinnar tónlistar megnið af tuttugustu öld. Hún undirstrikar þá einangrun sem margir höfundar framsækinnar tónlistar fundu fyrir og um leið gefur hún til kynna þróun þar sem samfélög og einstaklingar verða meir og meir bundnir sömu örlögum í sífellt smærri menningarafkimum. Adorno nefnir músíkalskt blæti (musical fetishism) sem eina helstu birtingarmynd þessarar þróunar og að undirrótina megi finna í fjöldaframleiðslu og neyslu- og vinsældamenningu nútímasamfélagsins. Í því samhengi tapi einstaklingurinn áttum og listin er metin út frá því hvað greitt var fyrir hana. Því má ef til vill segja að allir höfundar framsækinnar nútímatónlistar falli undir þau orð sem Adorno hefur hér um tvo meistara síðustu aldar:

*The terror which Schoenberg and Webern spread, today as in the past, comes not from their incomprehensibility but from the fact that they are all too correctly understood. Their music gives form to that anxiety, that terror, that insight into the catastrophic situation which others merely evade by regressing. They are called individualists, and yet their work is nothing but a single dialogue with the powers which destroy individuality – powers whose ‘formless shadows’ fall gigantically on their music. In music, too, collective powers are liquidating an individuality past saving, but against them only individuals are capable of consciously representing the aims of collectivity.<sup>2</sup>*

Þrátt fyrir þessar sérlega áhugaverðu greiningar varðandi tengsl framsækinnar tónlistar við samfélagið þá verða málin margslungnari þegar litið er til síðustu tveggja áratuga og þess aðgengis sem nú blasir við öllum neytendum listar í gegnum margvíslega tölvutækni og tónlistarveitur þar sem framsækin list er orðin einn rétturinn á neysluborði samtímans. Réttur sem bragða má á án þess að klára, meta, (melta) eða borga fyrir. Þannig er framsækin tónlist orðin eins og hver annar neysluvarningur óháð hugmyndum tónskálda og heimspekinga.

Það sem hins vegar er áhugavert í samhengi samtímans er að „hinn almenni hlustandi“ er orðinn enn óljósari en hann var nokkru sinni áður og var hann þó ávallt óljós eftir því sem tónlist varð aðgengilegri fleiri einstaklingum, stéttum, kynþáttum og þjóðernum. Nú er svo komið að það virkar hjákátlegt og satt best að segja móðgandi að tala um „almennan hlustanda“, hugmynd sem er í grundvallaratriðum byggð á einhverskonar vinsælda viðmiði í

<sup>1</sup> Adorno, Theodor W., trans. Robert Hullot-Kentor. *Philosophy of New Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006), bls. 101.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno. “On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening” í *The Essential Frankfurt School Reader*, Andrew Arato og Eike Gebhardt eds. (New York: The Continuum Publishing Company, 1982), enduprentað í *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, J. M. Bernstein ed. (London: Routledge Classics, 1991), bls. 60.

hverju samfélagi fyrir sig án þess að taka til greina það umfang og aðgengi sem skapast hefur að listinni á heimsvísu. Það má því segja að sú þróun sem Adorno ýjar að birtist skýrar en nokkru sinni fyrr í gegnum aðgengi veraldarvefsins sem gerir, á jákvæðan hátt, hinum ýmsu menningarafkimum mögulegt að lifa góðu lífi – enn um sinn allavega – um leið og hugmyndin um mikilvægi og þýðingu verður æ óljósari.

Varðandi mikilvægi og þýðingu þá má þó segja að fjölbreytt verk framsækinnna höfunda (tónskálda í hinni rituðu hefð) hafa mörg hver haldið áfram að hljóma og vera flutt langt eftir að þau voru samín. Þau eru flutt af nýjum kynslóðum, varðveitt í gegnum hljóðrit og miðlað í gegnum margvíslega miðla fyrir alla þá hlustendur á heimsvísu sem áhuga hafa á að kynna sér eitthvað annað en það sem helst er lagt á borð af síbylju í hverju samfélagi fyrir sig. Þannig er öll list í dag bundin menningarafkimum af margvíslegum stærðum og gerðum sem hafa ekkert með einhvern „almennan hlustanda“ að gera. Þetta er áhugaverð staðreynd í mínum huga.

#### TÓNLIST SEM TÁKNRÆNT FORM

Fátt hefur verið meira deilt um frá miðbiki síðustu aldar en „merkingu“ í tónlist og oft er tónlist líkt við tungumál og þá talað um „tungumál tónlistarinnar“ eða tónlist sem „tungumál tilfinninganna“. Í framhaldi hefur verið talað um að „skilja eða ekki skilja“ tónlist líkt og um orðræðu eða framsögu væri að ræða. En er tónlist einhverskonar tungumál? Ýmsir hafa bent á, eftir fjölbreyttum ítarlegum útlistunum, að svo sé ekki þó svo að samanburðurinn sé um margt áhugaverður samanber til dæmis skrif eftir Roger Scruton og Stephen Davis. Scruton talar um tungumálið sem „...essentially an information-carrying medium, intelligible in principle to every rational being, and governed by rules which organize a finite vocabulary into a potential infinity of sentences. It is not obvious that any of those things is true of music“.<sup>3</sup> Davis segir hinsvegar um samlíkinguna: „...superficial similarities mask crucial differences, it may be more misleading than helpful to emphasize the analogies between the two“.<sup>4</sup>

Þó svo að hugsanlega megi sjá gagn í samlíkingunni við tungumál þá er áriðandi að sú umræða sé ekki villandi og geri ráð fyrir einhverskonar innbyggðum eiginleika sem tónlist í öllum sínum fjölbreytileika býr ekki yfir. Ýmislegt virðist tapast í samlíkingunni við tungumál þegar um svo fjölbreytt og órætt fyrirbæri eins og tónlist er að ræða og í grundvallaratriðum gefur hugmyndin um „tungumál“ til kynna upplifun sem byggir á línulegri retórik í tíma, þar sem frásögn er sögð, A til Ö. Fagurfræðileg upplifun tónlistar virðist þó ekki bundin slíku og til að mynda má segja að serialisminn eftir 1950 hafi gagngert leitað eftir að storka þessu viðmiði í einhvers konar leit eftir heildrænni upplifun í líkingu við það að sjá og meðtaka abstrakt myndlistarverk eða í einhverskonar heildrænni upplifun eins og J.M. Grant fjallar um á sérlega heillandi hátt í bók sinni *Serial Music, Serial Aesthetics* og segir jafnframt í lokin á bókarkafnanum ‘Music and Language’: „Serialism’s language, in fact, is the rejection of the security of a language at all. It is not serialism that is at fault here: it is the analogy“.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), bls. 172.

<sup>4</sup> Davies, Stephen. *Musical Meaning and Expression* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994), bls. 48.

<sup>5</sup> Grant, M.J. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), bls. 221.

Það má þó hafa í huga að tónlistarfræði og þá sérstaklega tónlistargreining (musical analysis) hefur á ýmsan hátt fengið öflugan innblástur frá fræðihugmyndum er tengjast málvísindum (en einnig stærðfræði), sem hafa skilað mörgum forvitnilegum rannsóknum, aukið við skilning og veitt innsýn inn í ýmis svið tónlistar. Eitt af því áhugaverðara í þessu sambandi er merkingarfræði tónlistar (Musical Semiology) eins og hún hefur í birst í ritum til dæmis Jean-Jacques Nattiez<sup>6</sup> og Eero Tarasti<sup>7</sup>.

Nattiez mótar sína merkingarfræðilegu nálgun út frá þeirri hugmynd að hver hlustandi hafi sínar eigin túlkunarleiðir (leiðir til að skilja skilaboð (e. message)) þegar kemur að því að meðtaka merkingu í tónlist. Þetta er módel sem hann fær að láni frá merkingarfræðingnum Jean Molino sem var svo undir áhrifum frá heimspekingnum og fjölvísindamanninum Charles Sanders Peirce sem lagði út frá hugmyndinni um óendanlegar túlkunarleiðir í samræmi við fjölda móttakara það er einstaklinga sem nema upplýsingar í hinu alkunna módeli upplýsingafræða (information theory): sendandi – skilaboð – móttakari, sem í tónlistarlegu samhengi væri til dæmis tónskáld – tónverk – hlustandi. Ef tekið er dæmi úr tungumáli þá hefur hver manneskja sína eigin fyrirmynd/hugmynd (módel) þegar orðið „bifreið“ er notað sem deilir ekki nema takmörkuðum atriðum (til dæmis hjól/hringur) milli þeirra sem skilja orðið. Á svipaðan, en mun flóknari hátt, má meðtaka tónlist þar sem upplifun og skilningur á merkingu er það frábrugðinn hjá hverjum hlustanda fyrir sig (samanber bakgrunnur) að nær væri að líta svo á að ekki sé um nein atriði að ræða sem bundin eru sameiginlegum skilningi nema þá helst athöfnin sem slík „ég er að hlusta á tónlist“. Þó svo að ýmislegt sé vandkvæðum bundið hvað varðar aðferðafræði í músíkalskri semantík manna eins og Nattiez þá hafa þó þessi fræði losað um kreddufullar hugmyndir er varða skoðun og greiningu verka út frá fyrst og fremst formfræðilegum þáttum, þar sem leiðarljósið var að í þeim þáttum fælist einhverskonar kjarni þeirrar merkingar sem tónskáldið vildi koma til skila. Hafi maður ekki innsýn inn í slíkan kjarna sé maður ekki að „skilja“ verkið fyrir „það sem það er“.

Með hliðsjón af hugmyndum Nattiez þá er tónlist tjáningarríkt og táknrænt form, en segja má að ‘táknrænt form’ sé þá yfirflokkur yfir allt það sem ber með sér einhvers konar merkingu eða hefur möguleika á að bera merkingu fyrir mannlegan huga. Mannshugurinn leitar að merkingu, einhverju kunnuglegu í hinu óræða samanber þegar maður horfir um tíma á flókin kaótísk munstur, yrjur, og sér út úr því andlit eða annað kunnuglegt. Maður skapar og mótar merkinguna út frá samhengi og aðstæðum. Þetta er önnur áhugaverð staðreynd í mínum huga.

## NÓTNARITUN OG RADDSKRÁIN SEM HEIMILD

Tónlist há-móðernismans eftir seinna stríð einkenndist oft af mjög flókinni nótnaritun hvort sem um var að ræða notkun á hinu hefðbundna táknkerfi eða ýmiskonar sérhannaðri grafík eins og meira fór að bera á eftir því sem leið á 6. áratug síðustu aldar. Flókinn ritháttur fram-sæknu modernistanna kallaði gjarnan fram harða gagnrýni er beindist að hagkvæmum staðreyndum er snéru að getu hins mannlega flytjanda til að gera fullnægjandi skil allri þeirri

<sup>6</sup> Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, trans. Carolyn Abbate (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990)

<sup>7</sup> Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1994)

ítarlegu og hárnákvæmu aðgreiningu í hrynn, hraða, tónmyndun, styrkleika og spilataekni sem mörg verk kölluðu eftir samanber til dæmis ákveðin verk eftir Boulez (*Le marteau sans Maitre*) og Stockhausen (*Klavierstücke I*). Flókinn ritháttur margra verka þótti kominn út fyrir allt velsæmi og álitid að eingöngu vélar svo sem segulband (síðar tölvur) gætu gert flækjunni fullnægjandi skil. Margir höfundar snéru baki við flækjunni eða könnuðu annarskonar möguleika í nótnaritun til að framkalla flókinn og kaótískan hljóðheim. Má oft sjá margvíslega grafík og spuna í móðernískum verkum sem tilraun til að kalla eftir flækjum sem ekki væri „praktískt“ að reyna að skilgreina í nákvæmri hefðbundinni nótnaskrift.

Þrátt fyrir að margvísleg og skapandi endurhugsun, hvað nótnaritun varðar, átti sér stað á 7. áratugnum og haldi áfram inn í póstmóðern tíma í tónlist eftir 1970, þá hefur ákveðinn angi flækjustílsins náð fótfestu og haldið áfram að þróast í verkum höfunda svo sem Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, James Dillon og Richard Barrett. Gagnrýni á flókna nótnaritun óx ásmegin þegar fyrst kom að verkum þessara höfunda og gagnrýnin var og er oft óvæginn fylgífiskur yfirborðskennrar umræðu um verk þeirra; umræðu sem grundvallast vanalega á staðalímyndum um það sem telst „praktískt“ í meðhöndlun og flutningi hins „mannlega“ flytjanda. Það ber þó að hafa í huga að það er fyrst og fremst áráðnum hljóðfæraleikurum, þeim sem fara handan við staðalímyndina, að þakka að verk þessara höfunda hafa fengið að hljóma og hlotið lof fyrir frumleika í framsækinni tónsköpun.

Gagnrýnisraddir hafa stundum efast um raunverulega útkomu og talið að ógerningur sé að meta flutninginn með tilliti til gæða eða hins „réttu og ranga“ það er hvort verkið hafi í raun hljómað í samræmi við það sem ritað er. Hafa ber í huga að öll tónlist er bundin túlkun þegar kemur að flutningi og af því leiðir að allur flutningur er nálgun að einhverskonar fyrirmyndarflutning (sonic ideal). Það má því líka spyrja hvenær ákveðinn flutningur á Chopin sé hinn rétti flutningur. Tortryggnin gagnvart flutningi flókinnar nútímatónlistar beinist því fyrst og fremst að vöntun á þeim þáttum sem gagnrýnendur telja sig geta meðtekið í hlustun til að mynda lagræn eða þematísk einkenni, tímaskyn, tónmyndun og formsamhengi. Í framhaldi leiðir þetta stundum til tortryggni á stöðu listarinnar, að flókin verk fái stöðu sem fyrirbæri er gefi flytjandanum ódýra leið út úr margvíslegum hefðbundnum viðmiðum um gæði flutnings.

Með sífellt fleiri flytjendum sem takast á við flókna nútímatónlist skapast túlkunarhefð og viðmið sem gefa fyrrgreindri gagnrýni langt nef. Gagnrýnin hefur líka sjaldnast verið byggð á réttum forsendum og í versta falli fær mat á gæðum tónlistarflutnings viðmið sem hæfa frekar íþróttaiðkun eða sirkus. Flutningur á flókinni nútímatónlist leitar eftir að gera nótonum skil það er ritaðri forskrift verksins, um leið er flutningurinn túlkun á fyrrnefndri fyrirmynd (ideal) og raddskráin stendur sem mikilvæg heimild um sérstæða hugsun í tónskáldskap.

Í formála að píanóverki sínu *Lemma-Icon-Epigram* gerir Ferneyhough grein fyrir þremur áföngum í undirbúningi á flutningi verksins:

*An adequate interpretation of this work presupposes three distinct learning processes: (1) an overview of the (deliberately relatively direct) gestural patterning without regard to exactitude of detail in respect of rhythm; (2) a 'de-learning' in which the global structures are abandoned in favor of a concentration upon the rhythmic and expressive import of each individual note (as if the composition were*

*an example of ‘punctualistic’ music); (3) the progressive reconstruction of the various gestural units established at the outset on the basis of experience gained during the above two stages of preparation.*

*The rhythmic notation reflects the composer’s views concerning the ‘psychologising’ of interpretative reaction, seen as an integral component of the work-structure; ‘rubato’ interpretation of the indicated values should therefore be rejected in favour of an attempt to evolve strategies permitting as close an approach as possible to the specificities of the musical text.<sup>8</sup>*

Tónskáldið er markvisst að nota hefðbundna ritun til að gefa til kynna nálgun handan við venjubundið lærdómsferli en um leið er settur skýr rammi fyrir svigrúm í útfærslu. Það má því segja að spurningin um túlkun sé komin í forgrunn á sérstæðan máta. Ritunin miðast meðal annars. Þannig að því að skapa þess háttar tengsl flytjanda við verkið, að persónulegt og virkt mat á þýðingu, mikilvægi og framsetningu einstakra efnisþátta sé óhjákvæmilegt og sé ein megin forsenda flutnings. Flytjandinn býr sig undir ferðalag um völundarhús túlkunar-möguleika með áherslu á fyrirmynd (sonic ideal) sem fer handan við það sem nótnaritun getur hugsanlega komið til skila. Það er ekki að sjá að það hefði verið hægt að nálgast slíka hljóðræna fyrirmynd (sonic ideal) á nokkurn annan hátt. Að nota hefðbundna nótnaritun á þennan hátt til þess að sækja það óhöndlanlega er enn á ný önnur áhugaverð staðreynd í mínum huga.

\* \* \*

Umrædd viðfangsefni eru með því áhugaverðara í tónlistarfræðum samtímans að mínu mati og virðast sífellt kallast á við veruleikann á endurnýjadan hátt. Í umfjöllun minni um þessi málefni mætti ætla að undirliggjandi sé einhverskonar vörn (e. „apology“) fyrir eigin tónsköpun og tónverk en svo er ekki. Mín eigin tónlist og þá eingöngu ákveðin verk snerta ekki nema að takmörkuðu leyti á atriðum er tengjast þeirri framsæknu nútímatónlist sem um ræðir. Mér hefur þó ávallt verið ljúft að taka upp vörn fyrir alvarlega og djúpa hugsun í tónlist sem byggir á anda sköpunargáfu, ljóðrænu, hugkvæmni, uppfinningar, tækni og handverks. Fátt gæti vart verið vafasamara fyrir framtíð alvarlegrar listar en orðræða sem leggur of þunga áherslu á einföldun og hagkvæmni í samhengi og tengingum þegar svona sérstakt og órætt fyrirbæri eins og ‘nútímatónlist’ er annarsvegar – nema ef vera skyldi list sem skortir þann anda sem hér var lýst og er vart meira en hugmynd sem brann út um leið og hún fann sér form.

<sup>8</sup> Ferneyhough, Brian. *Lemma-Icon-Epigram* (London: Edition Peters, 1982), performance notes.