

A verso fyrir píanó

gagnrýnislaus sjálfsskoðun¹

Atli Ingólfsson

JARÐVEGUR

Í síðasta hefti fór ég nokkrum orðum um ný stílbrögð sem mátti heyra í verkum yngri höfunda í lok liðinnar aldar. Ég benti á eitt og annað sem greindi þessa tónlist frá fyrstu og annarri kynslóð atónal-tónlistar. Líklega er erfitt að heimfæra þessi verk öll upp á eina tiltekna stefnu, þau eru nokkuð margbreytileg. Þó mætti nefna þrennt sem þau miða öll að, hvert á sinn hátt. Í fyrsta lagi er það einföldun yfirborðsins, í öðru lagi beinna samband þess við burðarvirkið og í þriðja lagi endurskoðun hugmyndarinnar um *efnivið* tónlistar.

Það síðastnefnda er verulega fréttæmt. Þarna er að baki sú sannfæring að tónverk sé ekki gert úr þeim nótum og hrynjandi sem sett eru á skissublað áður en tónsmíðin hefst heldur úr þeirri meðferð sem þessar fyrstu hugmyndir sæta. Stóra uppgötvunin var sú að það má einu gilda þótt frumefnið breyti algerlega um ásýnd eða hverfi jafnvel því tónverkið fjallar ekki um nóturnar heldur um það sem hendir þær. Í greininni fjallaði ég reyndar ekki að ráði um þetta atriði og einbeitti mér þess í stað að hljómi verkanna. Vonandi varpar það sem á eftir fer frekara ljósi á þetta efni.

Ég hóf skrifin síðast með það fyrir augum að greina eitt verk eftir mig, *A verso* fyrir píanó frá 1990. Fljótlega fannst mér þó eins og fyrst þyrfti ég að lýsa þeim jarðvegi sem verkið sprettur úr. Það endaði svo að öll greinin var um jarðveginn og ekkert pláss var eftir til að fjalla um verkið sjálft. Nú skal bætt úr því, en formálann varð að hafa svo þær aðferðir sem ég nefni verði settar í rétt skáldskaparlegt samhengi.

Upphaf málsins er það að mér barst beiðni um einleiksverk frá Eddu Erlendsdóttur. Það er eins og mig minni að fyrstu hugmyndir að því hafi orðið til í lestarferð á milli landa. Einhver tilfinning fyrir undirliggjandi hrynjandi sótti á mig, þannig að þegar ég byrjaði skissuvinnuna reyndi ég að beina henni í vissa átt. Mér varð fljótlega ljóst að verkið ætti að snúast um endurtekningu eða endurtekningarmynstur ekki ósvipað því sem birtist í bragarháttum, enda var ég mjög upptekinn af bragfræði um það leyti. Það er rétt að nefna þetta, að verkið fæðist af innri hvöt, því það á sér jafnframt ytri skýringar. Þetta verk er nefnilega nokkuð greinilega

¹ Þessi grein er sjálfstætt framhald *Atónal* 3.1 sem birtist í síðasta tölublaði *Práða*.

undir áhrifum frá þekktu verki eftir Luciano Berio, *Points on the curve to find*.²

Hér er ástæða til að benda á enn eitt einkenni handanframúrstefnunnar sem ég fjallaði um í síðustu grein. Hugmyndin um frumleika missti aðdráttarafl sitt um þessar mundir. Ungum höfundum hugnaðist ágætlega að líta á sig sem handverksmenn á verkstæði nýtónlistarinnar. Okkur fannst að það sem tónlistin þyrfti á að halda væru ekki nýjungar heldur *gæði*, að nú væri mál að vinna betur úr öllum þeim aðferðum sem urðu til í miklahvelli seríalismans. Þessi áhrif frá Berio voru mér ekkert feimnismál og ég gat þeirra óhikað ef ástæða var til. Ég var líka fullviss um að þótt ég væri innblásinn af aðferðum hans hafði ég bætt nægilega miklu við til að verkið teldist að öllu leyti mín smíð.

ATKVÆÐI

Það var þetta með *efnivið*. Í raun er hann nokkuð sem verður til jafnóðum, um leið og verkið er samið, en ekki á undan því. Ég ákvað að form verksins yrði til við ummyndun tiltekinnar nótnarunu. Til þess að ummyndunin yrði greinilegri áheyrnar var best að upphafsástandið væri mjög einfalt og auðþekktanlegt. Þá væri skýrara þegar verkið leiðir okkur burt frá því ástandi.



Mynd 1

Ég lagði upp með einfalda tíu nótna runu þar sem hálfþónn tengir sérhvernt nótnapar. Líklega skrifaði ég fyrst krómátískan tónstiga og víxlaði svo bara 3. og 4. nótnum og 7. og 8. til þess

að þetta væri örlítið fjölbreyttara en tónstigin.

Ég ákvað í upphafi að byggingareiningar verksins væru ekki stakir tónar heldur tónapör. Ég gekk meira að segja svo langt að ákveða að pörin væru ekki einungis mengi sem mætti leika samtímis eða í öfugri röð, eins og tíðkast í raðtónlist, heldur væri lárétt afstaða föst. Ef þar birtist sem *f-fis* mun sú röð haldast óbreytt í viðkomandi formhluta. Með því að gera grunnefni verksins að nótnapörum í stað stakra nótna má segja að ég hafi viljað að það væri skynjað meira í atkvæðum en stökum hljóðum. Það eru nánast engir stakir tónar í verkinu framan af.

Ekki er hér ráðrúm til að fara nákvæmlega út í boðfræðilegar afleiðingar þessarar tilhögunar³ en þetta þýðir í stuttu máli að yfirborðið verður mun fyrirsjáanlegra en til dæmis í raðtónsmíð með 12 tónum. Þegar við heyrum tiltekið þar er það ein af fimm mögulegum einingum í stað þess að vera til dæmis ein af tólf, og þar er gífurlegur tölfræðilegur munur á.

Næst jók ég enn á fyrirsjáanleika með því að fastsetja hvaða þar gæti komið næst á eftir sérhverju pari, þannig að fjögurra nótna bútar væru misjafnlega líklegir. Í heildina nota ég aðeins tíu paratvönnur:

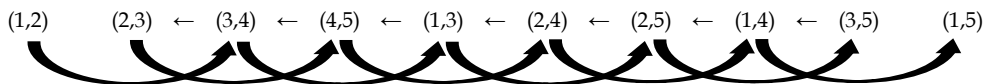
² Luciano Berio: *Points on the curve to find* fyrir píanó og kammersveit (Universal Edition 1974).

³ Boðfræði er þýðing mín á heiti þeirrar greinar sem nefnd er *information theory* á ensku. Hún fjallar um upplýsingamagn boða út frá tölfræðilegum líkum þeirra. (Sjá t.d. C. E. Shannon og W. Weaver: *The Mathematical Theory of Communication*, Illinois 1963)

((1,2)(1,3)(1,4)(1,5)(2,3)(2,4)(2,5)(3,4)(3,5)(4,5))

Hér sjáum við að það er nokkuð líklegt að fjögurra nótna bútar hefjist á pari 1, síður líklegt að þeir hefjist á pari 2 og svo framvegis. Ekkert fjögurra nótna brot getur hafist á 5. pari.

Nú er loks komið að því að búa til myndur til að færa þessi pör og paratvenndir inn í verkið. Þá stilli ég paratvenndum upp í ákveðna röð og les mig reglulega í gegn um hana með því að stikla á henni, tvö skref áfram, eitt til baka.



Mynd 2

Fyrsta smíðavinnan felst gjarnan í svona víxlverkun uppstillingar og aflestrar. Þannig byrjar eitthvert form að myndast.

BRAGARHÁTTUR

Ofangreindur aflestur gefur okkur rununa sem myndar fyrsta formhluta verksins í takti 1-8. Þetta verða í allt þrjátíu og tvö pör, en ég virðist hafa kosið að lesa paratvenndarununa (*mynd 2*) ekki í hring heldur hætta þegar ég var kominn út á enda. Hins vegar ákvað ég að bæta ítrekun aftan við útkomuna og læt pör 1, 2, 3 og 4 heyrast aftur (þau standa jafnframt fremst í rununni). Við heyrum því endurtekningar á mismunandi smáum einingum: Sama par heyrst oft, nokkrar paratvenndir tvisvar og átta nótna búturinn [1,2,3,4] heyrst í upphafi og enda rununnar.

Hér er runan í heild sinni, svo horfa megi yfir myndstrið sem út kemur og sjá hvað er endurtekið og hvað ekki:

1 2 3 4 2 3 4 5 3 4 1 3 4 5 2 4 1 3 2 5 2 4 1 4 2 5 3 5 1 4 1 5 + 1 2 3 4

Næst eru búnar til eins konar hendingar. Ég ákveð að tónarnir skuli jafnan leiknir í hröðum strófum á jöfnum hraða, en sett skuli hlé á milli strófa. Enn er það til marks um nokkuð uppbyggilega afstöðu til yfirborðsins að nú sneiði ég þessa runu í spildur á þann hátt að hver ný yrðing hefjist á fyrsta nótnapari. Þannig verður ákveðinn klifunarbragur á þessu, sérstaklega í byrjun. Ef við skerum rununa alltaf fyrir framan par 1 fáum við nótnahlaup sem eru fyrst 20 nótur að lengd, svo 12, 12, 12, 4, 4 og loks 8 nótur. Ég lét þetta svo ráða hrynhættinum á einfaldan hátt: Tók bara þessa talnarunu, skrifaði afturábak, og lét hana gilda um lengd þagna á milli fyrrgreindra nótnahlaupa, eða strófa. Þannig verður heildarsvipur framsögunnar til. Þar eru fyrst 20 nótur (í lengdargildinu 1/32), svo þögn sem jafngildir 8 nótum, svo 12 hljómandi nótur, svo 4 í þögn og svo framvegis. Þessa talnaröð má skrifa upp, og hafa nótnastrófurnar feitletraðar en bilin á milli þeirra ekki:

20 | 8 | 12 | 4 | 12 | 4 | 12 | 12 | 4 | 12 | 4 | 12 | 8 | 20

Úr því talað er um hrynn er rétt að minna á að þegar sagt er að hrynnur sé skipulagður getur það átt við margs konar ólíkt byggingarefni, hrynnfrum, niðurdeilingu tímaeininga, margföldun

tímaeininga eða takt. Það sem hér er lýst mætti kannski kalla bragfræðilega nálgun, skiptingu efnisins í einingar með vissan fastan atkvæðafjölda, næstum eins og braglínur. Gildin sem unnið er með eru eiginlega bara tvö: 1/32-nóta eða þögn; hér er eiginlega enginn hrynur ef orðið er skilið sem sérstök hugmynd úr ólíkum nótnagildum. En vissulega verður til hrynjandi.

Til þess að hvíla okkur aðeins á talnarunum mætti nú líta á hvernig tónefnið lítur út eftir þessar aðgerðir (*mynd 3*):

The image shows three staves of musical notation. The first staff is in treble clef and contains a sequence of notes with annotations: '20 nótur' above the first group, '8 nótna bil' above a gap, '12 nótur' above the second group, and '4 nótna bil' above a final gap. The second staff is in a different clef (likely alto or bass) and contains a similar sequence with annotations: '12 nótur', '4 nótna bil', '12 nótur', '12 nótna bil', '4 nótur', '12 nótna bil', and '12 nótna bil'. The third staff is in treble clef and shows a shorter sequence with annotations: '8 nótur' and '20 nótna bil'.

Mynd 3

UMORÐUN

Sem fyrr segir var hugmyndin sú að búa til framvindu með því að ummynda smám saman þetta skýrt markaða upphafsefni. Það er gert með því að stokka þessa tíu tóna upphaflegu rununnar þannig að þeir myndi ný pör. Nótur færast sem sagt til innan rununnar, parast upp á nýtt, og svo eru nýju pörin leikin eftir nákvæmlega sama mynstri og þau fyrstu. Þessi aðgerð er endurtekin í fjörgang. Hér er mjög mikilvægt að hver ný runa verði fyrir sömu breytingu og sú á undan. Umröðunarlykilinn má sjá á mynd 4. Þar eru í efri röð eru nóturnar í röðinni sem á að breyta og neðri röð sýnir hvar þær lenda í næstu röð. Ein nóta heldur sæti sínu í gegn um allt þetta, 6. nótan (*b*).

Ég man ekki hvað réði þessu umröðunarmynstri, en ef útkoman er skoðuð (*mynd 5*) sést að þær nótur sem þöruðust saman í einni runu lenda aldrei saman í þeirri næstu á eftir. Það hefur mér eflaust þótt ákjósanlegt.

nótanúmer	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
verður	9	7	10	8	2	6	1	4	5	3

Mynd 4

Að meðtalinni frumröðinni, fáum við með þessu móti fimm runur (*mynd 5*).

a)

b)

c)

d)

e)

Mynd 5

Eftir þessar fimm runur verða kaflaskil í efninu, því með sömu ummyndun yrði fyrsta par í röð f) það sama og í a), fyrsta í g) það sama og b) og svo framvegis. Efnið væri að hluta til gengið í hring. Þess vegna ákveð ég að hér verði kaflaskil í tónlistinni. Þegar hér er komið sögu má segja að höfundurinn sé ekki lengur að semja efnið heldur að hlusta á það. Þetta er dæmi um það hvernig *sýndarslembi* kom talsvert við sögu í tónsmíðum mínum og annarra á þessum tíma⁴.

Trúin á sýndarslembi sem aðferð birtist vel í eins konar mottói sem ég skrifaði á frönsku um þetta leyti. Ég veit ekki af hverju ég þurfti mottó eða slagorð, ekki var ég að fara að selja eitthvað eða mála þetta á kröfuspjald. Maður glósar þó stundum eitthvað svona andlegt leiðarljós. Þannig hljómar það:

De la logique du hasard
 au timbre de la logique
 à la cohérence du timbre...

⁴ Hugtakið *sýndarslembi* er þýðing mín á ítalska hugtakinu *pseudocasualità*, sem á við um veruleika sem gæddur er reglu án þess að við sjáum hana fyrir. Það gerist oft að við setjum af stað ferli í tónlistinni án þess að vita nákvæmlega hvert þau leiða okkur, en þurfum síðan að viðurkenna og bregðast við útkomunni í framhaldinu.

Í endursögn er þarna talað um rökvísi tilviljana (1. lína), hljómblae rökvísinnar (2. lína) og samræmi hljómblaejarins (3. lína) og átt við að tónsmíðin sé ferðalag á milli þessa alls.

HLJÓMBLÆR RÖKVÍSINNAR

Eins og lýst er hér að ofan er fyrsta nótnaparið í rununni fyrirferðamest. Mynd 5 leiðir í ljós hvaða tónar eru í þessu pari í fyrstu fimm umferðum efnisins. Kemur þá í ljós að þar eru einungis fimm tónar samtals.



Mynd 6

Þessu tók ég sem vísbendingu um að umræddir fimm tónar ættu að vera eins konar sál verksins. Fyrsta afleiðing þess var að ég tók til við að undirstrika þessa tóna hvern af öðrum þegar þeir birtast inni í rununum. Þeir fá hver um sig áherslu, en alltaf í sömu röð og á mynd 6. Ef

nótan *c* fær til dæmis áherslu er engin önnur nóta dregin út fyrr en næsta *fis* birtist þar á eftir og svo framvegis. Þessi tónaröð fyrir áherslur helst óbreytt þótt runurnar breytist. Þetta er þó *víkjandi* ráðstöfun og er ekki látin gilda þegar annað hindrar það. Til að undirstrika áhersluna enn frekar styttest næstu tvær nótur á eftir þannig að með áherslutóninum myndi þær tríólu, en aðaltóninum haldið yfir þær.

Ég tók sem sagt fagnandi þessum fimm nótna hljómi sem efnið færði mér og fékk honum heiðurssæti í verkinu, eins og síðar kemur enn frekar í ljós. Þetta verður eins og hljómblaer þeirra tilviljana sem mynda efnið, rökvísi tilviljana – en það er auðvitað ekki hrein tilviljun sem framkallar þennan hljóm heldur sýndarslembi.

Annað inngríp í runuskipulagið allt má sjá á mynd 5. Þar er svigi utan um níundu nótu í hverri frumhendingu. Þetta er tónninn sem var fremstur í næstu runu á undan. Þar sem hann er mjög áberandi í rununni á undan er hann nú felldur brott og hvíldur. Í stað hans er til skiptis skotið inn tveimur tónum sem ekki eru hluti af meginsafninu: *e* og *es*. Þá mætti kalla *fyllt* tólf tóna-mengisins, þetta eru tónarnir sem vantaði til að fylla tólf tóna mengi. Þessir tónar standa auðvitað alltaf á sama stað innan rununnar og verða eins og fastur punktur í flæðinu í þessum fyrstu fimm útgáfum hennar.

FERLI

Nú er ég búinn að lýsa því hvernig efni verksins er birt í fyrsta hluta þess. Það er hins vegar ekki aðeins birt, því ofan á þetta kemur ferli sem ummyndar og tærir hljóðflötinn.

Til stóð að verkið væri gegnsýrt af endurtekningum. Að auki við áðurgreindar endurtekningar nótnapara innan runu fer önnur tegund endurtekningar að birtast í bilinu á milli nótna-hlaupa, klifun tveggja eða fleiri nótna í síbylju. Það má segja að trilla sé tegund endurtekningar, síbylja tveggja tóna. Við það má síðan auka og leika þrjá, fjóra eða fimm tóna í síbylju.

Ferlið er þannig skipulagt að í fyrstu runu lifir ein nóta sem hali á hverri strófu, en síðan fleiri og fleiri í næstu runum, þannig að í fjórðu runu myndast síbylja fjögurra tóna á milli strófa. Þetta hefur þau áhrif að strófurnar styttest að sama skapi: Ef leika á þrjá síðustu tóna 20 nótna

strófu í síbýlu mun hún einungis vera 17 nótur að lengd og breytast svo í eins konar enduróm þriggja tóna. Endurtekningin étur sig því smám saman inn í strófurnar: Tónlistin er í upphafi sem skýr og kvik lagræn lína, en eftir því sem á líður breytist hún í röð brotinnar hljóma með stuttum nótnahlaupum inn á milli, þar sem lagrænu strófurnar styttest til muna. Á mynd 7 sjáum við hvernig þetta ferli hefur áhrif á 2. strófu hvernar runu. Þar gefur einnig að líta hvernig klifunin er orðin hluti af runum c) og d) þannig að með nótum rununnar hljóma þar tveir aðfengnir tónar til skiptis.

Mynd 7

Hugmyndin var að í fimmtu runu væru allt að fimm tóna brotnir hljómar búnir að myndast úr rununum, en stundum verða þeir að vera færri. Nú birtist aftur nokkuð skýrt hver afstaða mín til hljóms er um þessar mundir. Hljómur er ekkert annað en það sem leiðir af skipulagi verksins. Ef skipulagið er hugvitsamlegt verður hljómurinn réttur, og þar af leiðandi fallegur. Hann endurspeglar framvinduna en er ekki eitthvað sem bætt er við hana. Hann er gæddur eins konar nauðsyn, þótt það sé reyndar hugtak sem meira hefur verið notað um talsvert eldri tónlist.

Ekki er um margt meira að tala í fyrsta hluta verksins. Þó má segja frá því að tónar þess eru *pólstilltir*, festir í ákveðinni áttund, og hefur hver runa sína dreifingu í tónsviði. Almenn gildir að aðaltónarnir fimm halda stöðu sinni í tónsviði þar til komið er að hverjum fyrir sig að vera fremstur í runu. Hinir fimm tónarnir í hverri runu færast til í tónsviði frá einni runu til annarrar og smám saman færast allt tónsviðið upp. Fyrsta hluta verksins lýkur þannig á háu tónsviði sem reglulega er svarað af *e* eða *es* á miðsviði.

KEKKIR OG GUFA

Nú get ég gefið einhverjar vísbendingar um hvernig framhald verksins var samið en greini það ekki jafn nákvæmlega og fyrsta hlutann.

Annar hluti verksins byggir á næstu fimm runum sem fást við stökkun eins og á mynd 5, sem væru þá runur f), g), h), i) og J). Þær hafa sömu upphafspör og fyrstu fimm runurnar. Nú er stefnu þessara para breytt þannig að þau pör sem beindust upp á við beinast nú niður: *f – f*_{is}, hálfþónn upphafsins, verður nú stór sjöund niður. Nú ber svo við að runurnar eru ekki pól-stilltar fyrir utan fyrsta parið. Við heyrum því til dæmis *f – f*_{is} alltaf á sama stað á neðra tónsviði píanósins og síðan hina tóna rununnar víðs vegar um tónsviðið. Þetta veldur því að fyrsta tónapar hvernar runu virðist fá sérstaka athygli í þessum hluta verksins og verður næstum að stafi eða í það minnsta að þekktanlegu hljóðmerki.

Hér byrjar efnið að hlaupa í kekki: Þeir tónar sem ekki eru í aðalhljómnnum hlaðast upp og mynda hvassa tónstafla en aðaltónarnir fara að lengjast til að hylja plássið sem „óæðri“ tónarnir skilja eftir sig. Ég ætla ekki að útskýra það í smáatriðum, en þetta leiðir til þess að tónar aðalhljómsins fara að heyrast í áttundum. Nú kemur að því að fyrsta par runu verður *fis – cis* (bls. 4, endir 4. línu). Sem fyrr segir eru þeir tónar festir í einu tónsviði. Af tónum aðalhljóms eru þá eftir *f*, *a* og *c*, sem fara að hljóma saman nokkuð vítt um tónsviðið. Í stuttu máli þá virðist hér *f*-dúr hljómur breiða úr sér um stundar sakir. Það er mér síst til ama, en hefði verið óhugsandi í bókum fjölda tónskálda tveimur áratugum fyrr.

Hér hafa smám saman myndast mjög snarpar andstæður og greina má þrjú ólík tónmengi að leik samtímis: 1) fimmundina *fis-cis*, 2) *f*-dúr þríhljóm og loks 3) mengið *g-gis-b-h-d* að hluta eða í heild. Þeim er blandað saman á ný skömmu síðar.

Á öðrum stað í verkinu (bls. 7) eru aðalmengi og mótmengi aftur aðskilin en nú er farið alla leið í eimingu vökvans: Í nokkra takta heyrst ekkert nema aðalmengið í nokkrum áttundum á háa sviðinu, eins og hrein gufa. Þetta er ómblíður hluti verksins sem einnig mætti líkja við einhvers konar vímu (sjá mynd 8) þar sem þó er endurvakin minningin um *e* og *es*, sem voru eins og pedaltónar í fyrsta hluta, eins og til að gefa jarðtengingu.

The image shows a musical score for two staves, piano (top) and bass (bottom). The score is written in a complex, rhythmic style with many triplets and dynamic markings. The tempo markings are 'a tempo' and 'meno'. The piano part features a prominent triplet pattern in the right hand, often moving between the notes f, a, and c. The bass part has a more active, rhythmic accompaniment. The score is divided into several measures, with some measures containing multiple triplets. The overall mood is one of intricate, layered sound.

Mynd 8

STUNDARBIL OG RYTMI

Fram að þessu hefur upphaflegur hrynháttur nótnarunanna legið að baki því sem gerist, og smám saman ummyndast eins og áður er lýst. Nú kemur hins vegar að því að hann leysist upp og venjulegur hrynur kemur upp á yfirborðið, nokkuð sem skynja má sem hrynhugmyndir og ekki bara mishratt flæði tóna. Þetta leiðir hugann að kunnuglegu viðfangsefni í tónlist síðustu aldar: Sambandi lengdar og rytma. Þegar teft er saman eintómum löngum hryngildum skynjum við þau frekar sem stundarbíl en sem rytma. Síðan má stytta þessi hryngildi smám saman og þegar þau eru orðin nægilega stutt byrjar eyrað að nema þau sem hrynhugmyndir, sem sagt nokkur hryngildi saman í hóp. Ég held reyndar ég hafi ekki verið að miða að þessu ferli, en rytmískar hugmyndir halda greinilega innreið sína á blaðsíðu 5, í 2. línu og ríkja í tónlistinni þar til þær víkja aftur í áður nefndum gufusveim.

Langt er liðið frá smíð verksins og ég hef ekki gefið mér tíma til að grafast fyrir um það nákvæmlega hvernig rytmanum vindur fram í þessum hluta, en greinilega er niðurstaða þeirra framkvæmda rytmískt þrástef úr lengdargildum sem mætti tákna með tölunum 5, 3, 3 og 2. Þetta vekur grunsemdir um einhver tengsl við lengd nótnahendinga í fyrsta hluta, því þar koma tölurnar 20, 12 og 8 við sögu (auk 4), eins og hér hafi þessum upphafstölum verið deilt með fjórum þannig að hlutföll haldist þau sömu. Ég man hins vegar að síðasta runan sem sett er fram - runa *j*) (10. útgáfa upphafsrunu) - er teygð og fryst á einhvern hátt. Nú er það rytminn sem stýrir framvindunni og tónarnir eru ekki annað en eitthvert tafs (sjá 1. og 2. línu á bls. 6).

Að segja eitthvað vera tafs er að vísu ekki mjög nákvæm greining, en hér leynist önnur mikilvæg vísbending um meðferð tónefnisins. Þótt tónamynstur sé notað til að móta formið lengi framan af verkinu er ekkert því til fyrirstöðu að aðrir þættir taki stjórnina þegar við á. Það er einmitt þannig hér, að runu *j*) er vikið úr hlutverki söguþráðar og rytminn tekur yfir, meðan runan breytist í eins konar fyllingarefni eða í besta falli klifun. Að brjóta þannig gegn gefinni áætlun um formið mundi einhver vilja kalla skáldaleyfi. Það er mér hjartans mál að vera ósamála því. Í fyrsta lagi er ekki til neitt form fyrr en það er byggt. Áætlun um form er ekki form. Í öðru lagi hefur skáldið ekki *leyfi* til að víkja reglum sínum í þágu skáldskaparins heldur *skyldu* til þess. Nú kann að vera að á mótunarárum atónal tónlistar hafi menn hneigst til að virða rökbyggingar sínar skilyrðislaust, en ég hef ekki minnstu áhyggjur af slíku. Kannski má hér bókfæra annað slagorð á erlendri tungu: „There are no rules, only tools“.⁵

NIÐURLAG

Í fyrstu útgáfu verksins var frekar auðskýrður niðurlagshluti þar sem smám saman voru sigtaðar burt nótur úr rununum og efnið leyst upp á nokkuð rökréttan hátt. Um síðir þótti mér þetta of fyrirsjáanlegur og kraftlítill endir og tók til við að endursemjja allan endinn. Ég ætla ekki að rekja gerð hans að öðru leyti en því að þar er efni upphafsins tónflutt upp um heiltón en eftir sem áður dregnir fram í því tónar aðalmengisins títtnefnda. Þá fer rytminn að hlaupa í kekki og verkinu lýkur með nokkrum kraftmiklum tónahnyklum þar sem tónninn *a* fer að enduróma meira en aðrir, áður en örlítill tilvitnun í upphafið leiðir verkið til lykta. Tónninn *a*

⁵ Svona varð mér á að svara spurningu nemanda nokkurs á fyrirlestri við erlendan skóla nýverið.

er dreginn út sem atkvæðamesti tónn aðalhljómsins, líklega vegna þess að hann er miðöxull þess hljóms.

Með þessu móti, tónflutningi og aflestri, þótti mér sem spennan í niðurlagshlutanum ykist þrátt fyrir að hann leiddi á einhvern hátt til rökréttar niðurstöðu. Þó var ég lengi hræddur um að nú væri ég að eyðileggja heildarsvipinn með því að tónflytja efnið, sem hafði fram að því alltaf byggt á ótónfluttum runum. „I hate transposition“ sagði mér eitt sinn ágætur norrænn kollegi í trúnaði. Ég get ekki sagt að sams konar hatur plagi mig, en verð að viðurkenna að snemma fór ég mjög spart með það meðal.

Það er alltaf einhvers konar geðþóttamál hvernig á að ljúka tónverki, og þar kemur frekar við sögu mælskulist en formskyn eða tækni. Hvað sem því líður þá var ég sáttari við þessi lok en þau fyrri og í þessari mynd hefur verkið síðan verið leikið, fyrst nokkrum sinnum af Eddu Erlendsdóttur og síðan af Tomoko Mukaiyama, Marco Pedrazzini, Mariagrazia Bellocchio, Snorra Sigfúsi Birgissyni og James Clapperton hér og þar um álfuna. Fleiri léðu því svo fingur sína eftir að ég bjó til útgáfu af verkinu fyrir píanó og kammersveit, *O versa*, en þar gafst mér kostur á að undirstrika með útsetningunni nokkra byggingarþætti sem raktir voru hér að ofan.



Hljóddæmi 1: *A versa* í flutningi Snorra Sigfúsar Birgissonar⁶

⁶ <https://lhi.canto.global/s/KTVSK?viewIndex=0>

VIÐAUKI

1: Nótur að *A verso*⁷



⁷ <https://lhi.canto.global/s/NSIRP?viewIndex=0>