Boulez' serielle projekt

Perspektiver på Boulez, serialisme og Structures Ia

Bachelorprojekt udarbejdet af Nikolaj Strands

Vejleder: Erik Steinskog

15. december 2010

Afdeling for Musikvidenskab

Institut for Kunst- og Kulturvidenskab

Københavns Universitet

Indholdsfortegnelse

Indledning....1
Efterkrigsmodernismen, serialismen og Boulez....3
Stunde Null....3
Boulez....5
Serialisme....8
Ligetis analyse af Structures Ia....10
Udvalg og ordning af elementer....10
Den overordnede form....14
Processens resultat....16
En seriel æstetik og lyttemåde....18
Seriel musik som aleatorisk proces....18
Alternativ analyse af Structures Ia....20
Serialisme og historieskrivning....24
Afslutning....29
Bibliografi....31
Litteratur....31
Noder....31
Diskografi....31
Abstract....32

Indledning

Emnet for denne opgave er den serielle musik, som den kommer til udtryk hos Pierre Boulez. Ved seriel musik forstås de musikalske eksperimenter, der fandt sted efter anden verdenskrig, og som forsøgte at videreføre Arnold Schönbergs og den anden wienerskoles tolvtoneteknik til en mere gennemgribende organisering af det musikalske materiale. Jeg finder denne musik interessant af flere grunde. Når man først stifter bekendskab med musikken, kan den være uhyre svær at trænge ind i, og ofte fremstår den som et virvar af toner, som det kan være svært at finde hoved og hale i sammenlignet med fx det klassisk-romantiske repertoire, der er mere umiddelbart tilgængeligt.

Musikkens umiddelbare fremtoning står i grel kontrast til, hvordan den behandles på skrift. For det første er det, når man læser komponisternes egne beskrivelser af kompositionsprocessen og deres ofte meget detaljerede strukturelle analyser af egne og andres værker, svært at relatere det til det klingende resultat. For det andet er det interessant, hvordan den serielle musik i musikhistorieskrivningen er kanoniseret, mens den er stort set ukendt i bredere kredse. Selv blandt folk, som kender meget til det klassisk-romantiske repertoire, er Pierre Boulez måske kendt som dirigent, men ofte fuldstændig ukendt som komponist.

Den traditionelle fortælling om den serielle musik (og også et af kritikpunkterne) er, at man må sætte sig ind systemerne for kompositionsprocessen, før man kan forstå musikken. Denne opgave er et forsøg på dels at gøre dette, men også at forholde sig kritisk til, om denne fortælling holder vand.

Jeg har af pladsmæssige årsager valgt at afgrænse mig til Pierre Boulez og altså ikke i videre omfang inddrage andre serielle komponister som fx Karlheinz Stockhausen. Denne afgræsning er valgt af flere grunde: For det første fremstår Boulez ofte i litteraturen som en slags talsmand eller kunstnerisk leder for den serielle bevægelse, evt. sidestillet med Stockhausen. Desuden eksperimenterede Boulez kun i ringe grad med komposition af elektronisk musik, og det ville sprænge rammerne for opgaven, hvis denne skulle inddrages.

Overordnet forsøges altså følgende spørgsmål besvaret: Hvordan skal Boulez' serielle projekt forstås? Jeg vil i besvarelsen af dette spørgsmål inddrage analytiske, æstetiske og historiografiske perspektiver, og en række modstillinger og deres indbyrdes sammenhæng vil fungere som fixpunkter for besvarelsen: beslutning/automatik, rationalisme/irrationalisme og opgør/videreførelse.

Jeg vil i opgaven gengive den klassiske fortælling om serialismen og gennemgå Ligetis klassiske analyse og kritik af *Structures Ia*. Jeg vil derefter redegøre for J.M. Grants serialismeæstetik og hen-

des alternative analyse af *Structures Ia.* Endelig vil jeg redegøre for nogle af Erling E. Guldbrandsens pointer i forhold til serialisme og musikhistorien.

Det skal nævnes at ordet ”serialism” på engelsk henviser til såvel (total) serialisme som til dodekafoni, altså musik komponeret på baggrund af Schönbergs tolvtoneteknik. Jeg vil i denne opgave udelukkende bruge ordet serialisme om musik, der i en eller anden form organiserer andet end tonehøje ud fra en rækkemæssig tilgang. Jeg vil således kun bruge begreber som ”total”, ”integreret” eller ”fuldstændig” serialisme i tvivlstilfælde.

Efterkrigsmodernismen, serialismen og Boulez

Stunde Null

Man kan, hvis man ville forsøge at fremstille den klassiske Boulez- og serialismeforståelse, tage udgangspunkt i enten en kompositions- og stilhistorisk tilgang eller i en mere kulturhistorisk tilgang. Jeg vil forsøge at gøre begge dele på baggrund fremstillingerne i henholdsvis Paul Griffiths' bog *Modern Music. The avant garde since 1945* og Alex Ross' bog *The Rest is Noise*.[1]

Begge bøger tager udgangspunkt i et naturligt musikhistorisk skel i år 1945, ved afslutningen af anden verdenskrig. Det kan diskuteres om dette tidspunkt er så skelsættende som det umiddelbart fremstår, men at forstå 1945 som et vendepunkt er så rodfæstet i kulturhistorien, at det sågar har fået betegnelsen ”Stunde Null” i den tyske historieskrivning. Begrebet om et nyt startpunkt stemmer godt overens med den forståelse, der fandtes blandt mange mennesker efter krigen, særligt i kunstnerkredse og særligt i de områder, der havde været i direkte berøring med det nazistiske regime. Selvom den indflydelsesrige ”efterkrigsmodernisme” måske ikke for alvor slog igennem lige efter krigen, er denne forståelse af en ny start dog så gennemgribende, at det er passende at starte beskrivelsen her.

En af de vigtigste grunde til, at det tredjes riges sammenbrud særligt blandt kunstnere kunne opleves som en frisk start, var den meget strenge kulturpolitik og instrumentalisering af kunsten og kulturen, som havde fundet sted hos nazisterne. Den strenge kulturpolitik havde givet sig udslag i en bandlysning af store dele af kunsten og musikken fra begyndelsen af århundredet som ”entartete Kunst”. Denne bandlysning skete dels på baggrund af race, således at musik af jødiske komponister (fx Mahler) såvel som jazz blev bandlyst og dels på baggrund af en reaktionær tilgang til moderne kunst og musik, hvor det meste eksperimenterende kunst, såsom abstrakt maleri og atonal musik, blev anset for at være dekadent eller degenereret og dermed i modsætning til de nazistiske idealer. Instrumentaliseringen af kunsten gav sig på den anden side udslag i, at musik og kunst blev heftigt udnyttet i propaganda-øjemed af regimet, særligt musik med udgangspunkt i tysk romantik. At Hitler var fanatisk Wagner-fan understregede dette forhold.

Således var der efter krigens afslutning ikke alene brug for en genopbygning i materiel forstand, men også brug for en kraftig udluftning i det kulturelle klima. Både den økonomiske og den kulturelle genopbygning blev hjulpet på vej af krigens sejrherrer, England og USA. Alex Ross beskriver

1 Griffiths 1981 og Ross 2008.

det på følgende måde:

> ”The collected might of Anglo-American industry, which had been used to obliterate one German city after another, now became the engine of reconstruction. Germany would be reinvented as a democratic, American-style society, a bulwark against the Soviets. Part of that grand plan was a cultural policy of denazification and reeducation, which would have a decisive effect on postwar music”[2]

Anden verdenskrigs mere eller mindre glidende overgang mod den kolde krig gjorde således, at amerikanerne fik en stor rolle at spille i forhold til denazificering og genopdragelse af samfundet. Amerikanske værdier såsom frihed og internationalisme blev også de bærende værdier hos den unge generation i Vesttyskland, som var hovedmålet for genopdragelsen. Oprettelsen af de årlige sommerkurser for ny musik i Darmstadt (første gang i 1946) skal ifølge Ross også ses i dette lys. Musikkritikeren Wolfang Steinicke grundlagde sommerkurset med det formål at udbrede kendskabet til den musik, som det nazistiske styre havde bandlyst. Kombinationen af et internationalt miljø, hvor centrale kulturaktører kunne genopdrages i forhold til den musikalske udvikling blev af amerikanerne anset for en så god idé, at kurset de første år fik en betragtelig del af sit budget sponsoreret.[3]

Darmstadt-kurserne tog udgangspunkt i Hindemiths musik, men ændrede hurtigt retning mod Schönberg og den mere radikale del af musikken fra starten af århundredet. Efterhånden blev kurserne kendt for kun at beskæftige sig med den mest avancerede og radikale musik, hvilket blev kritiseret af mange. Den åbenlyse foragt som bl.a. Boulez og René Leibowitz udviste for særligt musik med et neoklassicistisk islæt bidrog også til dette rygte. Ross henviser til David Monod og hans hypotese om, at musikmiljøet på denne måde blev splittet op i et ”klassisk” miljø, som på mange måder fungerede som under nazitiden og før (og med mange af de samme aktører), og så et radikalt ”ny-musik” miljø. Ny-musik miljøet var så kraftigt støttet fra officiel side, at man ikke havde nogle forpligtelse over for publikum og derfor trak sig så langt væk som muligt fra nazitidens æstetik, at man næsten kom til at lægge afstand til idéen om en offentlig koncert:”The middlebrow ideal of a popular modernism withered away, caught between extremes of revolution and reaction.”[4]

At dissonans og kompleksitet i så høj grad kom til at præge æstetikken hos den unge generation mod slutningen af fyrrene, ser Ross i høj grad i sammenhæng med krigen og opdagelse af koncen-

2 Ross 2008: 345.
3 Ross 2008: 350.
4 Ross 2008: 352.

trationslejrenes vanvid. Det ”worldwide darkening of mood”[5], som fulgte i kølvandet på disse opdagelser, ledte til udbredelsen af nogle af de tanker, som Schönberg og en kreds af kunstnere og intellektuelle i Wien havde haft som deres udgangspunkt omkring århundredet start: ”In the face of the gigantic lie of the cult of beaty – so the rhetoric went – art had to become negative, critical.”[6] I de toneangivende kredse gav dette sig udtryk i et opgør med den neo-klassicistiske musik (som den fx kom til udtryk hos Igor Stravinskij), og denne modstilling blev i særlig grad sat på spidsen med udgivelsen af Theodor Adornos *Philosophie der neuen Musik* i 1949, hvor han eksplicit sætter Schönberg op mod Stravinskij i en heftig kritik af sidstnævnte. Som Ross skriver: ”the very act of preserving tonality in the modern era, Adorno proposed, betrayed symptoms of the Fascist personality.”[7]

Det er således ikke så underligt at Schönberg-kredsen, den anden wienerskole, der udover Schönberg bestod af Alban Berg og Anton Webern, blev det store forbillede for den unge generation. Schönbergs musik var blevet fordømt at såvel Hitler som Stalin og var således ikke smittet af hverken venstre- eller højretotalitarisme. Schönberg-gruppen og i særdeleshed tolvtoneteknikken var ikke moralsk korrumperet, og nødvendigheden af atonalitet blev altså i høj grad udlagt som et *moralsk* spørgsmål.

Boulez

Historien om Pierre Boulez starter i den klasse, komponisten Olivier Messiaen afholdt på konservatoriet i Paris. Boulez fulgte denne klasse i det akademiske år 1944-45, og det var her han for alvor fik øjnene op den eksperimenterende musik fra starten af århundredet. Kredsen omkring Messiaen var en esoterisk skare, som udforskede det ukendte, og som havde som mission at søge konstant æstetisk fornyelse.

Allerede på dette tidspunkt fremstod Boulez som en af de mest principfaste og kompromisløse komponister i sin generation, og på trods af den store betydning Messiaen og hans klasse fik for Boulez, gik der kun et enkelt år før Boulez på egen hånd måtte søge nye veje. Han blev senere meget kritisk over for Messiaen, men allerede på dette tidspunkt var han kun i meget begrænset omfang inspireret af Messians eget tonesprog. Boulez var allerede på dette tidspunkt overbevist om nødvendigheden af atonalitet, og en opførelse af Schönbergs blæserkvintet (op. 26) dirigeret af René Leibowitz oplevede han som en åbenbaring. Boulez opsøgte derefter sammen med andre af

5 Ross 2008. 356.
6 Ross 2008: 37.
7 Ross 2008: 356-357.

Messiaens elever Leibowitz for at få undervisning i tolvtoneteknik.[8]

Et af Boulez' første værker, *Notations* for klaver fra 1945, bærer præg af inspiration fra Schönbergs tidlige frie atonale klaverstykker, men først med *Sonatine for fløjte og klaver* fra 1946 bruges tolvtoneteknik i kompositionerne. Tolvtoneteknikken gjorde, at Boulez hurtigt kunne skabe lange værker vha. teknikkens potentiale for at transformere musikalske idéer. Sonatinen var desuden formmæssigt inspireret af Schönbergs *Første Kammersymfoni* (op. 9), men både indflydelse fra Webern og Schönberg kan spores. Paul Griffiths beskriver værket på følgende måde:

> ”(...) a work whose strident power is fuelled by the antagonism between serial regulation and the perpetual quest for ways of transforming and even disintegrating the series, as also by those metrical dislocations which result from the use of rhytmic cells inherited from Messiaen and *The Rite of Spring.*”[9]

Griffiths berører her to vigtige områder. For det første at Boulez allerede fra de tidligste værker arbejder med rækkerne på en markant anderledes måde end fx Schönberg, at værkerne snarere end at gengive rækken i forskellige former dannes ud fra rækkens transformering og destruktion. For det andet at Boulez på det rytmiske plan er inspireret af Messiaen og Stravinskij, særligt sidstnævntes *Le sacre du primtemps* fra 1913.

I 1948 kulminere hvad man kunne kalde Boulez' ungdomsperiode i den store firesatsede *2. Klaversonate.* Samme år fik han tryk to artikler ”Incidence actuelles de Berg” og ”Propositions” i tidsskriftet *Polyphonie*[10], og allerede i disse tidlige artikler kommer Boulez' polemiske skrivestil fuldt til udtryk.

I den førstnævnte artikel kritiserer Boulez den store indflydelse Alban Bergs musik har på periodens komponister. At Bergs musik på denne måde ophøjes som ”tolvtonemusik med et menneskeligt ansigt” eller som en mere passende overgangsfigur end sine mere radikale kolleger, Schönberg og Webern anser Boulez for fuldstændigt forfejlet. Han skriver: ”What these dear musicians find comforting in Berg is precisely what I can accept the least: his romanticism and, it must be said, his attachment to tradition.”[11] Boulez fremviser en række eksempler, som han mener udspringer af ”(…) bad taste of romantic effusion carried to the point of paroxysm.”[12] Han konkluderer i slutningen af

8 Griffiths 1981: 19-20.
9 Griffiths 1981: 24.
10 På engelsk ”The current impact of Berg” og ”Propositions”, begge i Boulez 1991.
11 Boulez 1991: 183.
12 Boulez 1991: 185.

artiklen:

> ”I suppose my obduracy is in part due to the current impact of this gentle, uninsistent figure, who, in practice, has shown himself to be a dangerous Moloch. The discovery of Berg is now the starting-point for a quite bewildering return to Wagner. (…) If we think of Berg as a transitional figure, he was possibly twenty years ago – even in such proximity to a Webern. But now new forms of sensibility have taken shape which cannot be dismissed, whether they derive from Debussy or Webern. Any return to Wagner is flagrant anachronism, and a capitulation to be ruled out from the start.”[13]

Boulez giver således klart udtryk for, at ethvert tilbageskridt mod romantikken er udelukket på baggrund af de nye sensibiliteter udviklet hos Debussy og Webern. Berg er ikke insisterende nok i nødvendigheden af at fralægge sig traditionens romantiske vraggods.

I ”Propositions” er det på den anden side Schönberg-skolen, der står for skud. Ifølge Boulez grundlægger Stravinskij i *Sacre*, i kraft af arbejdet med de såkaldte rytmisk celler, en helt ny måde at behandle det rytmiske på. Hos Schönberg og Berg derimod finder Boulez en total ligegyldighed over for udvikling af musikkens rytmiske del. Kun hos Webern findes der forsøg på at udfordre den traditionelle tilknytning til takten og de regulære slag. Selvom Boulez ikke kan acceptere Messiaens tonesprog, anerkender han dog dennes arbejde med at videreudvikle arbejdet med rytmen, bl.a. i form af de ”ikke-retrogradable (dvs. palindromiske) rytmer”. Boulez mener dog, at det arbejde med det rytmiske aspekt, der indtil videre har fundet sted, har været tilfældigt og sporadisk. Der har været ”(…) a lack of cohesion between the working-out of polyphony in the strict sense and that of rhythm.”[14]

Boulez fremviser en række måder man kan arbejde med rytmer på, fx hvordan man på baggrund af enkle rytmiske celler vha. forskellige transformationer og sammensætninger kan opnå de mest komplekse rytmiske mønstre. Begrundelsen for denne kompleksitet gives i slutningen af artiklen: ”Why aim for such complexity? So that techniques as varied as those of dodecaphony can be balanced by a rhythmic element itself perfectly ”atonal”.”[15]

Det er altså Boulez' erklærede mål at kunne arbejde på samme måde med rytmer som dodekafonien arbejder med tonehøjder, og selvom det ikke direkte fremgår, at en seriel organisation af rytmerne er ønskelig, tolker Griffiths alligevel den ovenfor citerede mangel på sammenhæng mellem tonehøjde

13 Boulez 1991: 187.
14 Boulez 1991: 49.
15 Boulez 1991: 54.

og rytme som et udtryk for, at vejen til (total) serialisme allerede her er valgt.[16]

Jeg vil ikke komme nærmere ind på den *2. Klaversonate*, men blot bemærke at Griffiths allerede i dette værk ser eksempler på seriel behandling af varigheder, dvs. af rytmer. Han gengiver bl.a. et eksempel, hvor otte toner i en stemme er organiseret rytmisk efter en talrække (værdierne angiver tonelængde i antal sekstendedele), der samtidig bruges spejlvendt i en modstemme. Griffiths bemærker, at ”It is noteworthy and similarly significant in the light of Boulez's future development, that the pitch successions in this example do not share the relationships exhibited by the duration lines.”[17] Der er altså endnu ikke ”enhed” mellem parametrenes organisation.

Serialisme

Selvom en serialisme, der integrerer andre parametre end tonehøjde, allerede var under udvikling hos bl.a. Milton Babbitt i USA i sidste halvdel af fyrrene, tilskrives udviklingen af den integrerede serialisme oftest Darmstadt-skolen og i særdeleshed Boulez pga. den virkningshistorie værkerne herfra har haft.

Schönberg dør i 1951 og i sin famøse nekrolog ”Schoenberg est mort”[18], begraver Boulez ham i kunstnerisk forstand. Boulez beskriver, hvordan Schönberg udviklede den frie atonalitet, hvor såvel organisering af tonesproget som form udsprang af samme ekspressionistiske udgangspunkt. Efter udviklingen af tolvtoneteknikken, som Boulez anser for at være en naturlig konsekvens af udviklingen i musikken, finder der dog en opsplitning sted mellem det tonale og det formale, mellem ”materiale” og ”arkitektur”, som han finder uacceptabel. At Schönberg skriver sine tolvtoneværker i klassiske former som suite og sonateform beskrives som ”a direction as wrong as any in the history of music.”[19] Disse klassiske former har ikke historisk forbindelse til dodekafonien, og ikke alene er det musikalske sprog ikke forbundet med arkitekturen, faktisk annullerer arkitekturen de organisationsmåder det nye musikalske sprog besidder.[20] Man bør således forsøge at løsrive dodekafonien (”serialism”) fra Schönbergs navn og i stedet rette blikket mod Webern, der i højere grad forsøgte at udvikle struktur ud fra materiale. Desuden foreslår Boulez her for første gang en udvidelse af det serielle arbejde til andre parametre: ”Perhaps we might generalize the serial principle to the four constituents of sound: pitch, duration, dynamics/attack, and timbre.”[21]

16 Griffiths 1981: 25.
17 Griffiths 1981: 28.
18 ”Schoenberg is dead” i Boulez 1991.
19 Boulez 1991: 211.
20 Boulez 1991: 212.
21 Boulez 1991: 214.

Allerede i 1949 havde Boulez' tidligere lærer Messiaen bevæget sig ind på en vej, der skulle få stor betydning for den unge generation af serialister. Under Darmstadt-kurset i 1949 skrev Messiaen det korte stykke for klaver *Mode de valeurs et d'intensités*, der for første gang behandlede andre parametre end tonehøjde efter principper analogt med tolvtoneteknikken. Således er værket komponeret på baggrund af tre tolvtonerækker, tre varighedsrækker på tolv varigheder (fra fx en sekstendedels til tolv sekstendelslængde, dvs. punkteret halvnode) samt syv dynamiske niveauer og syv forskellige anslagtyper. Kompositionsmetoden kan dog i højere grad siges at være modal end seriel, da fx varigheder og anslagstyper en gang for alle er tilordnet tonerækkernes elementer.

Messiaen blev aldrig serialist og *Mode de valeurs* kan således sige at udgøre ”an extreme point of pre-compositional systematization” i hans oeuvre[22]. Han brugte dog teknikkerne i mindre omfang i andre af sine værker. Stockhausen hørte værket på en pladeindspilning i Darmstadt 1951 og blev kraftigt inspireret bl.a. til sit eget serielle værk *Kreuzspiel.* Boulez blev også inspireret af den måde andre parametre end tonehøjde kunne struktureres systematisk på, men først i 1951 ledte det til kompositionen *Structures Ia* for to klaverer, hvor han tog det serielle princip helt ud til grænsen og organiserede såvel tonehøjde, varigheder, anslag og dynamik vha. rækker af tolv værdier, og som jeg vil gå i dybden med i resten af opgaven.

Structures Ia lagde således grunden til den serialisme, Boulez senere skulle udvikle i langt mere avanceret grad i *Structures Ib*, *Ic* og *II,* samt i værker som *Le marteau sans maître* og *Pli selon Pli.* Disse værker benytter meget avancerede serielle operationer, som er vanskelige at analysere.

Det beskrives ofte, hvordan serialismen omkring 1958 gled i baggrunden til fordel for den aleatoriske musik med John Cages ankomst til Darmstadt dette år. Boulez og Cage havde haft en korrespondance, og Boulez havde tidligere beundret Cage bl.a. for opfindelsen af det præparerede klaver. Det var dog kommet til et brud mellem de to, særligt da Boulez ikke kunne acceptere Cage's mere performance-orienterede værker.[23] Dette brud blev således symptomatisk for det skift i indflydelse, fra en angiveligt fuldstændig ”rationel” seriel kompositionsmåde baseret på total organisation til en fuldstænding ”irrationel” musik komponeret på baggrund af tilfældighedsoperationer og med mere eller mindre åbne former. Dette brud kan være svært at forstå, og det er en af de ting jeg vil vende tilbage til nedenfor.

22 Griffiths 1981: 49.
23 Ross 2008: 370-371.

Ligetis analyse af *Structures Ia*

Som nævnt komponerede Boulez *Structures Ia* i 1951, og med dette værk forsøgte han sig for alvor med seriel kontrol af de fire parametre tonehøjde, varigheder, anslag og dynamik. *Structures Ia* er, som titlen antyder, del af et større værk, hvor del *Ib* og *Ic* blev komponeret noget tid efter, og anden del, *Structures II*, først blev færdiggjort i 1961[24]. Af flere grunde har *Structures Ia* dog fået status af et selvstændigt værk. For det første blev den fremført for sig selv af bl.a. Boulez selv, da den stadig var "friskkomponeret"[25]. For det andet fremgår den serielle organisering så klart, at *Structures Ia* er blevet brugt som skoleeksempel igen og igen, når serialismen skal forklares. Dette hænger samme med den tredje grund, nemlig af György Ligeti i 1958 fik trykt sin berømte analyse af netop *Structures Ia* i *Die Reihe*, som var det toneangivende tidsskrift for seriel musik på dette tidspunkt. Ligetis analyse har langt hen ad vejen dannet basis for forståelsen af serialismen eller i hvertfald for analyser af serielle værker i almindelighed og for *Structures Ia* i særdeleshed.

Jeg vil gengive de centrale dele af Ligetis analyse her, både med henblik på at give et indblik i hvordan seriel organisering rent faktisk foregår, men samtidig også med henblik på den kritik af Ligetis analyse og serialisme-forståelse, som jeg vil vende tilbage til senere.

Ligetis artikel "Entscheidung und Automatik in der Structure Ia"[26] tager udgangspunkt i kompositionsprocesserne bag *Structures Ia*, hvilket må anses for en naturlig tilgang for en komponist. Han beskriver dog også, hvordan musikken opleves af lytteren, men kun sekundært. Artiklens primære ærinde er, at redegøre for organisationsprincipperne bag det klingende resultat.

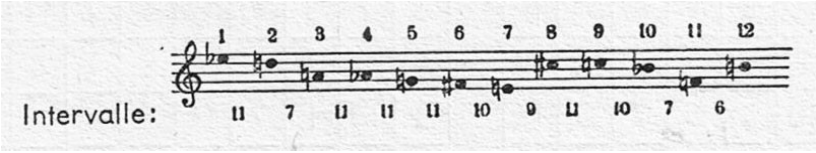
Ligeti inddeler det kompositoriske arbejde i tre dele: beslutning 1 – automatik – beslutning 2. I første beslutningsfase udvælges elementerne og de ordningsteknikker, der skal bruges, samt hvordan resultatet igen skal ordnes. I automatik-fasen bliver materialet bearbejdet ligesom i en maskine, det bliver "vævet sammen" til strukturer. I den anden beslutningsfase formes det strukturerede materiale på baggrund af de dimensioner, som ikke er blevet automatisk behandlet: "Wenn man z.B. Die Parameter "Dynamik" oder "Lage" nicht in die Maschine geworfen hat, so kann man in Richtung dieser übrigbleibenden Parameter die Rohstruktur bearbeiten."[27]

Udvalg og ordning af elementer

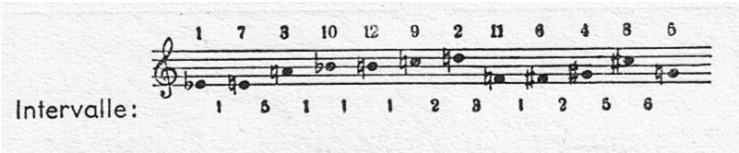
Boulez har som udgangspunkt for hele værket en enkelt tolvtonerække, som er taget fra Messiaens

24 Griffiths 1981: 122.
25 Ross 2008: 387.
26 Ligeti 1958.
27 Ligeti 1958: 38.

Mode de valeurs[28]:



Alle de serielle relationer har baggrund i denne række og dens inversion:



På baggrund af tonenummereringen i rækkeeksemplerne ovenfor, kan de samlede tonemateriale fremstilles i to skemaer, et for de oprindelig former og et for de inverse former, hvor rækkerne er transponeret ”over sig selv”, dvs. hvor fx anden linje fremstiller rækken med rækkens anden tone som starttone:

R

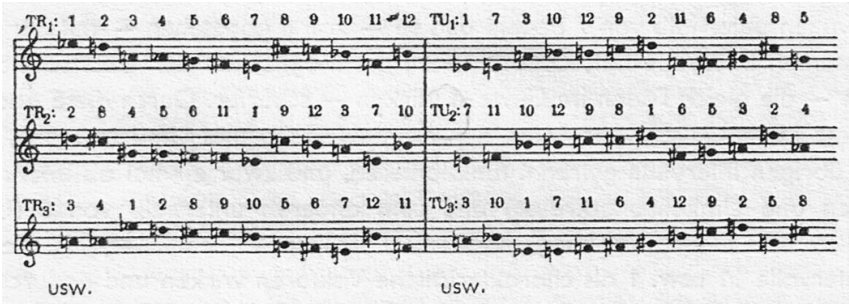
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7
5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1
6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2
7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9
8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3
9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4
10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6
11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8
12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5

U

1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4
3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2
12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1
9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7
2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6
11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3
6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10
4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9
8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11
5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12

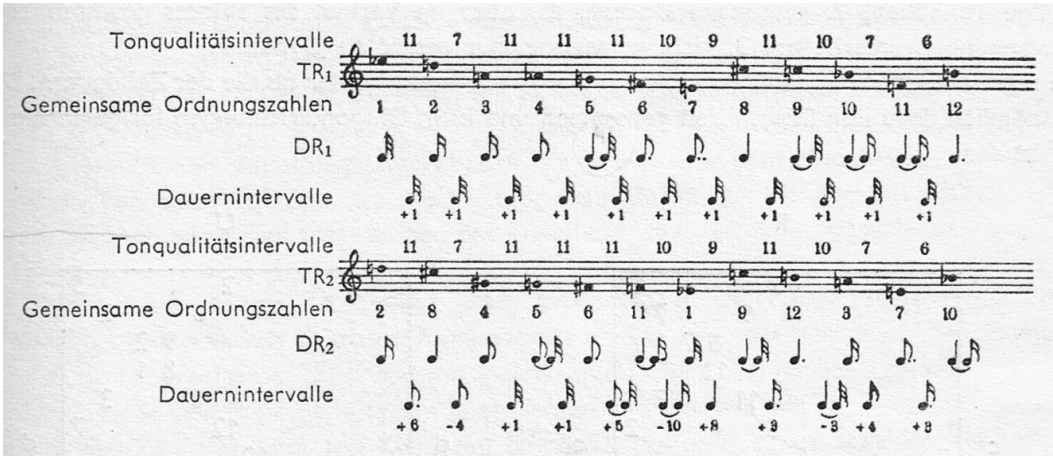
Således bliver fx de tre første rækker i oprindelig og invers form:

28 Alle figurer er taget fra Ligetis artikel, Ligeti 1958, med mindre andet er nævnt.



De retrograde former kan aflæses ved at læse skemaerne fra højre mod venstre i stedet for venstre mod højre. På baggrund af dette skema, kan alle parametrene organiseres, når de tilknyttes tal på samme måde som tonehøjderne.

Varighederne organiseres således, at tolv varigheder defineres som fra én til tolv 32.-dele, altså fra én 32.-del til en punkteret fjerdedel. Disse tolv værdier kan nu organiseres på samme måde som tonehøjderne. De to første tonehøjde- og varighedsrækker kommer til at se således ud:



Ligeti kritiserer i den forbindelse den måde tonehøjderne omsættes til varigheder på. Den additive, lineære struktur af varighederne stemmer ikke overens med strukturen af tonehøjderækken, hvor oktaven svarer til udgangstonen, da rækken ikke organiserer tonernes oktavfordeling. Desuden er en inddeling i tolv værdier logisk i forhold til tonehøjder pga. de tolv toner på en oktav, men arbitrær i forhold til varigheder. Ligeti ser rækkens vigtigste egenskab udtrykt i forholdet mellem de enkelte toner, og denne er konstant, når tonerækken transponeres. Når varighedsrækken ”transponeres” (eller permuteres om man vil) ændrer disse ”intervalforhold” sig dog (se figuren ovenfor), og dermed opnås hvad Ligeti betegner som en uorganisk og funktionsløs systemoverførsel:

> ”Das Unorganische steckt in der funktionslosen Transplantation eines Systems: Tonqualitäten mit Zahlen etikettiert; die entmaterialisierten Zahlen in Tabellen gereimt; schließlich die Tabelle fetischartig als Maß für Dauernquantitäten angewandt – also ursprüngliche Ordnungsbezeichnungen wertbezeichnend benützt”[29]

At tallene bruges som værdibetegnelser i stedet for ordensbetegnelser og dermed ikke afspejler en funktion i forhold til varighederne er i genklang med Stockhausens artikel ”… wie die Zeit vergeht …” fra *Die Reihe* nr. 3, som Ligeti også henviser til netop her. Stockhausen behandler netop dette forhold om enhed i parameterordningens funktion, hvor tonehøjde og varighed kan ses som udtryk for samme fysiske fænomen, nemlig svingninger eller pulsering. Hans eksperimenter med elektronisk musik spiller en stor rolle i den forbindelse.[30]

I forhold til dynamik og anslag er den serielle ordning i *Structures Ia* en smule anderledes. Dynamikken organiseres på baggrund af følgende række med tolv dynamiske værdier:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
pppp	ppp	pp	p	quasi p	mp	mf	quasi f	f	ff	fff	ffff

Anslagsrækken kan ikke ligesom de andre tre rækker ordnes efter stigende værdi, så her er udvalgt en mere eller mindre vilkårlig fordeling af tallene:

1	2	3	5	6	7	8	9	11	12
>	≥	•	normal	⌒	▾	sfz ^	≥	–	⌒

Som det ses, indeholder anslagsrækken kun ti værdier, og dette hænger sammen med den serielle behandling af dynamik og anslag. Disse parametre organiseres efter diagonalerne i skemaet oven for i stedet for efter de vandrette rækker, som det fremgår af følgende skema[31], hvor de mørkegrå felter angiver dynamik, og de lysegrå anslag. Herved opnås fire rækker for dynamik og fire rækker for anslag, som til forskel fra tone- og varighedsrækkerne ikke nødvendigvis indeholder alle tolv værdier (derfor er der kun ti forskellige anslagsværdier), og hvor den samme værdi sågar kan komme to gange i træk.

29 Ligeti 1958: 41.
30 Griffiths 1981: 106-110.
31 Taget fra Grant 2001: 151.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7
5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1
6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2
7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9
8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3
9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4
10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6
11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8
12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5

1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4
3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2
12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1
9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7
2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6
11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3
6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10
4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9
8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11
5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12

Ligeti kritiserer også den måde disse parametre er organiseret på. En så differentieret dynamik kan ikke udføres korrekt på klaveret, den kan højst spilles korrekt ”lokalt”, og organiseringen er altså på dette punkt kun omtrentlig. At Boulez bruger diagonalerne til organiseringen, kommenterer Ligeti således:

> ”Die Auswahl der dynamischen Proportionen nach diesem Diagonalverfahren ist interessant als Spiel, aber sie ist noch unfunktioneller als die beschriebene Permutation der Dauern; sie geht nicht aus der musikalischen Materie, sondern aus einer Zahlenabstraktion hervor.”[32]

Igen er det altså udvælgelsesmetodens manglende funktion i forhold til det konkrete musikalske materiale (dynamikken her) Ligeti kritiserer. At udvælgelsen sker på baggrund af en talabstraktion er ikke nok, der skal være en organisk, funktionel komponent.

Ligeti kritiserer desuden, at anslag i virkeligheden bør ses som varighed plus intensitet og derfor ikke er en selvstændig parameter. Derfor kan det fx volde store vanskelige at udføre visse kombinationer af fx svag dynamik og kraftigt anslag.

Den overordnede form

Den overordnede form af *Structures Ia* er også rækkemæssigt bestemt. Kort fortalt er formen defineret ved, at alle 48 kombinationer af tonerækkerne præsenteres. Dermed bliver stykket opdelt i to

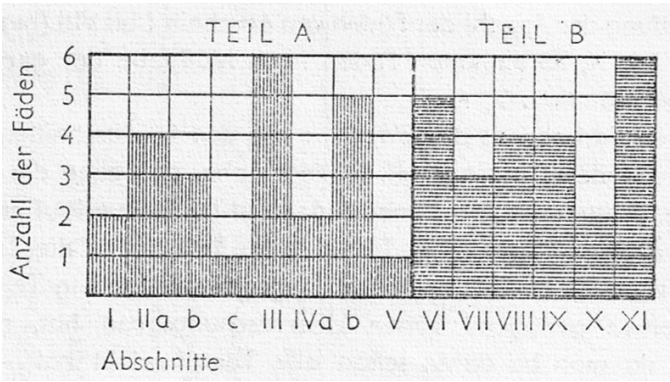
32 Ligeti 1958: 43.

dele, hvor første del bruger alle de almindelige rækkerformer (TR) i klaver 1 og alle de inverse rækkeformer (TU) i klaver 2, mens anden del bruger henholdsvis de retrograde inversioner (TUK) i klaver 1 og de retrograde rækker (TRK) i klaver 2. Den rækkefølge, rækkerne er præsenteret i, er selv serielt bestemt, som det fremgår af nedenstående skema, hvor det også fremgår hvordan varigheder, dynamik og anslag er organiseret:

	TEIL A	TEIL B
KLAVIER I	Summe der TR geordnet nach TU_1 Summe der DUK geordnet nach DUK_1 Dynamik gemäß a Anschläge gemäß β	Summe der TUK geordnet nach TUK_1 Summe der DU geordnet nach DRK_1 Dynamik gemäß c Anschläge gemäß δ
KLAVIER II	Summe der TU geordnet nach TR_1 Summe der DRK geordnet nach DRK_1 Dynamik gemäß b Anschläge gemäß α	Summe der TRK geordnet nach TRK_1 Summe der DR geordnet nach DUK_1 Dynamik gemäß d Anschläge gemäß γ

Varighedsrækkerne (DR, DU, DRK og DUK) er således ordnet efter lignende, men omvendte principper i forhold til tonerne. Endelig er henholdvis dynamik og anslag konstant for hver tone-/anslagsrække, men varierer fra række til række i henhold til de otte diagonale rækker nævnt ovenfor (betegnet a,b,c og d henholdsvis α,β,γ og δ her).

Tonerækkerne er fordelt på de to klaverer således, at der simultant spilles mellem en og seks rækker samtidig. Således opnås den ene ekstrem, når kun et klaver spiller én række og den anden ekstrem, når begge klaverer spiller tre samtidige rækker hver. Antallet af simultane rækker, eller ”tråde” som Ligeti betegner dem, afgør inddelingen af stykket i 14 afsnit med følgende fordeling:



Processens resultat

Fra en beskrivelse af de udvælgelser, der determinerer den automatisk proces, går Ligeti videre og beskriver resultatet af processen:

> ”Die geordneten Elemente werden – gemäß der Prädeterminierung – zu einem Netz verwoben, wobei des Ergebnis im einzelnen unvorhsehbar ist. Da die Abschnitte voneinander getrennt sind, manifestiert sich das Maschinelle nur in deren Innenstruktur.”[33]

Denne forståelse af den genererede struktur som et sammenvævet net af tråde gennemløber hele Ligetis analyse. Resultatet fremstår i sin helhed uforudselig, alle melodiske og akkordmæssige forbindelser er ophævet, toneområderne kan kun opfattes statistisk, og alle samklange kan kun opfattes som ”interferens-maksima”, ikke som akkorder med funktionel betydning.

At både det tone- og rytmemæssige ikke er til rådighed for komposition i kraft af den serielle organisering betyder, at kompositionsmulighederne er forskudt til andre områder end tidligere. Den serielle musik er ikke mere bundet end den tonale, der også må forsøge vriste sig fri af de lænker kadenceforløbet udgør.[34]

Ligeti ser i forbindelse med fordelingen af antal simultane rækker en vis seriel organisering, og derfor beskæftiger han sig primært med oktavfordelingen af tonerne som en parameter, der kan bruges til at forme det genererede materiale. De tonerækker, der arbejdes med, er ikke oktavbestemt, og de indeholder derfor kun ”tonekvaliteter”. Disse skal oversættes til konkrete tonehøjder ved at vælge i hvilken oktav, de skal klinge. Ligeti lægger vægt på, at disse primært organiseres med henblik på at undgå oktavfordoblinger og de fremhævelser af toner, det medfører. Derfor placeres tonerne i de forskellige simultane rækker ofte i samme oktav, hvilket leder til det, han kalder for ”knudedannelser” i det serielle net, forstået som tonegentagelser, der giver et vis form for holdepunkt, uden dog at underminere det serielle princip om ophævelse af ethvert hierarki tonerne imellem.

Ligeti fremhæver, at jo flere tråde der optræder i nettet, altså jo flere simultane rækker der spilles, desto flere fællestoner vil der være tale om, og jo mindre valgfrihed vil der være i forhold til oktavlægning. Det ser han som et eksempel på, at valg undervejs i processen ofte har konsekvenser for valgfriheden senere. Desuden ser han rækkernes tæthed som afgørende for, i hvor høj grad man er i stand til at skelne de enkelte rækker fra hinanden. Desuden afhænger dette af dynamik- og anslagsforskelle mellem de forskellige rækker. Man kan fx skelne mellem de to rækker i det allerførste

33 Ligeti 1958: 54.
34 Ligeti 1958: 54.

afsnit af stykket, mens det er umuligt i fx starten af anden del. Ligeti betragter i denne henseende de forskellige afsnit som havende en større eller mindre grad af ”plasticitet”, forstået som graden af trådenes sammensmeltning.

Ligeti opsummerer *Structures Ia* på følgende måde på artiklens sidste sider: Værket er en kompleks netstruktur, hvor forskellige vævningstætheder kommer og går, og hvor klingende ”punkter”, sammenhænge og knudedannelser fremkommer og forsvinder. Værket fremstår som en elastisk organisme, der er frembrag ved beslutninger og automatik, der ikke kan skilles ad: Valg fører til automatik, og automatik skaber det uforudsete, som igen påvirker de valg, der kan foretages. Værket fremstræder forskelligt afhængigt af, hvor tæt man zoomer ind:

> ”Unter der Lupe betrachtet, tritt eher der Aspekt des Determinierten, Regelmäßigen hervor; aus der Entfernung aber zeigt sich die Struktur – als Ergebnis vieler gesonderter Regelmäßigkeiten – wie etwas höchst Variables und Zufälliges, dem An- und Ausblitzen des Neonlichtnetzes einer Großstadtstraße vergleichbar: die einzelnen Leuchtkörper werden zwar von einem Apparat genau gesteurt, diese separat aufflammenden und verlöschenden Lichter aber bündeln sich zu einem statistischen Komplex.”[35]

Den skønhed, der findes i et værk som dette, kan ikke sammenlignes med tidligere tiders værker. Skønheden ligger ikke i en ekspressivitet fra komponistens side, men ”im Auftun von reinen Strukturen”.[36]

35 Ligeti 1958: 62.
36 Ligeti 1958: 62.

En seriel æstetik og lyttemåde

Seriel musik som aleatorisk proces

I bogen *Serial Music, serial aesthetics*[37] forsøger Morag Josephine Grant at rette op på nogle af de misforståelse, der efter hendes mening har omgærdet den serielle musik og Darmstadt-skolen, og som i høj grad har påvirket receptionen af efterkrigsmodernismen. I kapitlet ”Serial music as an aleatoric process” forsøger hun at formulere en æstetisk teori for den serielle musik, hvor hun tager udgangspunkt i *Structures Ia*.

Grant ser Ligetis analyse som symptomatisk for serielle analyser i det hele taget. Værker som *Structures Ia* eller *Mode de valeurs* (set som et protoserielt værk) bruges igen og igen som introduktioner til serialismen, i kraft af at deres konstruktionsmetoder er lagt åbent frem af komponisterne selv. Dog ignoreres ofte de æstetiske overvejelser, der ligger bag de serielle teknikker, og konklusionen bliver derfor ofte, at den totale serielle kontrol er problematisk, da den ikke kan høres. Det klanglige resultat ligner i suspekt grad resultatet af fx de aleatoriske processer som komponister som John Cage benytter. Den 180 graders vending mod aleatoriske metoder fra midten af 50'erne bliver således et symptom på dette indre paradoks i serialismen selv. Grant mener, at de fleste serielle analyser, ligesom Ligetis, ikke forholder sig til det væsentlige ved de serielle værker:

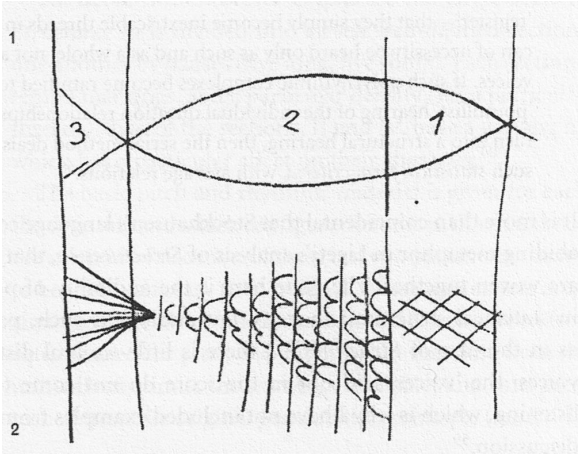
> ”Most analyses cease at the exact moment where the serial preordering ends, and the piece begins: they deal primarily with the preordered material and only secondarily if at all with those parameters which are not controlled. But there is no such thing as ”total” serialism, and these other parameters are frequently those which make or break serial work. Indeed, the seeming paradox of rationality versus irrationality, decision versus automation, holds the key to serialism itself.”[38]

Fokus skal altså flyttes fra de serielle metoder som sådan over til de klanglige resultater, der opnås i samspillet med de ukontrollerede sider af værket. Selvom Ligeti også er inde på dette i sin analyse, handler den dog i overvejende grad om konstruktionsmetoderne og behandler kun i meget begrænset omfang den måde, som de kunstneriske valg, truffet af komponisten, direkte påvirker værkets fremtrædelsesform.

Grant udvikler sin serielle æstetik på baggrund af en ”informationsæstetik”, hvilket er en moderne

37 Grant 2001
38 Grant 2001: 131.

æstetisk retning, der tager udgangspunkt i begreber fra informationsvidenskaben. Jeg vil ikke gennemgå den i detaljer, men springe ind der, hvor hun giver et billede på, hvordan denne æstetik kan forstås. Begreber såsom makro- og mikroæstetik, og forståelsen af kunsten som grundlæggende statistisk, forklares med et billede af Klees fisk[39]:



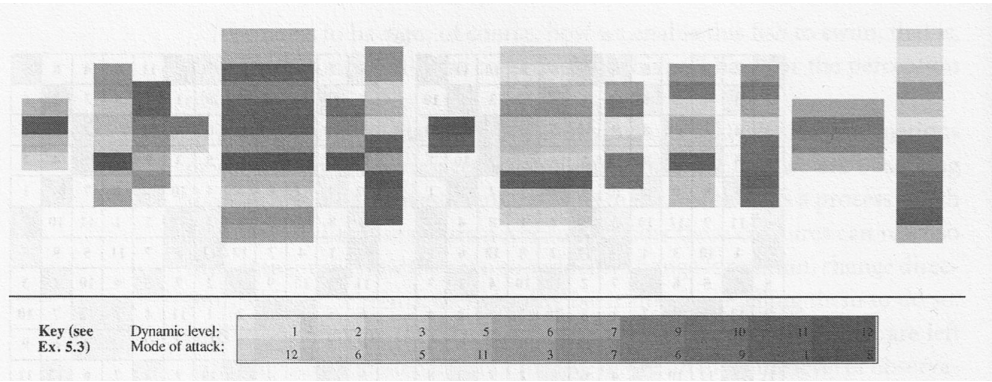
Hvis man fjerner en af delene, 1, 2 eller 3 på billede 1, forestiller det ikke længerer en fisk. Hvis man fjerner en del af fisken på billede to, fx et enkelt skæl, vil det stadig være en fisk. På samme måde er en hel fiskestime stadig en fiskestime, hvis du fjerner en enkel fisk. Det fantastiske ved en fiskestime er at se den bevæge sig, hvordan den ændrer formation og retning, samles og spredes uden at man aner, hvordan det kan lade sig gøre så hurtigt. På samme måde kan kompleksiteten, og den måde formerne spiller sammen i den moderne kunst, gøre den enkelte fremstilling statistisk i den forstand, at en lokal ændring ikke ikke ændrer på det overordnede billede. Derved har man en opdeling mellem en makroæstetik på den ene side, der beskæftiger sig med de forhold, som ikke ændres af variation på mikroplan, og som altså beskæftiger sig med det, som opfattes af lytteren, for musikkens vedkommende, og en mikroæstetik, der fokuserer på mikrostrukturen, det ikke umiddelbart hørbare, det konstruktionsmæssige.

Analogien til fiskestimen passer faktisk rigtig godt til Ligetis afsluttende bemærkninger om *Structures Ia* som en elastisk organisme, hvor forskellige tætheder, punkter og sammehænge kommer og går. Denne beskrivelse er dog ikke analytisk funderet, men er så at sige ”påklistret” den tekniske gennemgang.

39 Gengivet efter Grant 2001: 149.

Alternativ analyse af Structures Ia

I Grants analyse af *Structures Ia*, tager hun udgangspunkt i opdelingen mellem en makro- og en mikrostruktur for værket. Hun benægter, at det skulle være muligt eller ønskeligt at høre de enkelte polyfone stemmer i den statistiske struktur, særligt når der ikke er nogen klangfarvemæssige forskel stemmerne imellem. Derfor har hun heller ikke inddraget nodeeksempler i analysen, men lavet en grafisk fremstilling af formen med inddelinger efter hvornår der er pause i musikken[40]:



De forskellige grå nuancer repræsenterer henholdsvis dynamik og anslag (henholdsvis over og under den vandrette symmetrilinje) for hver tonerække. Herved er altså det overordnede dynamiske, og anslagsmæssige billede præsenteret grafisk sammen med musikkens tæthed og kan således bruges som lyttevejledning til stykket:

> ”The aim of this portrayal is, however, to give some idea of the manner in which the serial ordering transforms into a serial proportioning: used as a guide for listening, it demonstrates the gradual change in the dynamic and textural qualities during the piece.”[41]

Skemaet viser nogle centrale forhold, som man tydeligt kan høre, når man lytter til stykket. Fx hvordan der i første halvdel overvejende spilles kraftigt og med kraftigt anslag, og hvordan dette kulminere i det femte afsnit, hvor kun én række spilles *ffff* med accenter. Overgangen til det efterfølgende stykke, som står fuldstændig i kontrast til dette med lange toner, høj tæthed og svage anslag, ser Grant som udtryk for et vigtigt kendetegn ved seriel musik: opretholdelse af ligevægt.

Grant opridser de forhold som påvirker stykkets makrostruktur:

40 Gengivet efter Grant 2001: 152.
41 Grant 2001: 152.

1. Afsnittenes tæthed
2. Gennemsnitlig anslagsmæssig og dynamisk kvalitet i hvert afsnit
3. Relativ hastighed, defineret både af tempo og antal begivenheder pr. tidsenhed, pga. tæthed
4. Oktavplacering af tonerne inden for hvert afsnit

Disse forhold definerer hvad man som lytter opfatter, og i det store hele er de styret af komponisten. På den anden side står mikrostrukturen, som ligger til grund for stykket, men som kun kan opfattes lokalt. Den er defineret af følgende:

1. Tonernes orden i rækkerne
2. I en vis udstrækning tonernes varighed. Afstanden mellem toneindsatser er dog også bestemt af strukturens tæthed
3. Anslag og dynamik på det lokale plan

Her kommer den serielle konstruktion ind i billedet:

> ”The microstructure is formed of the two parameters most strictly controlled, and effectively neutralised; these are exactly the primary parameters of thematic music. The purpose of serialism was two-fold: the removal of traditional categories and the discovery of new categories, or categories specific to individual compositions; and the preservation of unity within this endevour.”[42]

Grant anser bevarelsen af enhed som en vigtig pointe for serialismen, men dog som et princip, der må ligge under musikkens overflade. Det er i kraft af den strenge kontrol og dermed neutralisering af parametrene tonehøjder og rytmer, at *Structures Ia* formår at gøre op med traditionelle kategorier, ikke ved at kontrollere det klanglige resultat rationelt, men tværtimod ved at skabe et irrationelt resultat:

> ”But the categories which serialism aimed to suppress are exactly those most stringently ordered in *Structures Ia*. If we take into account that the ”rational” procedures of serialism were first employed to create an ”irrational”, unforeseeable music, i.e. one that is specifically athematic in character [dodekafonien], it follows that the method of pitch and duration ordering in *Structures Ia* is effectively irrational.

42 Grant 2001: 154.

> Rather than a method of ordering, serial technique thus appears as a method of unordering. It was a method of dissolving particular ties, so that others could com to the fore; its constraints was, not so paradoxically, its freedom."[43]

Det er med baggrund i denne forståelse, at Grant betegner serialismen som en særlig form for aleatorisk proces og altså ikke anerkender den hårde grænse mellem rationelle og irrationelle kompositionensprocesser, der ofte gengives i det 20. århundredes historieskrivning.

Ifølge Grant er forholdet mellem en rationel kompositionsmetode og ønsket om et irrationelt klangligt resultat en af de ting som oftest misforstås i serielle analyser. Dermed bliver der ofte et misforhold mellem den systematiske beskrivelse af de tekniske aspekter og de æstetiske pointer. Det gør sig også gældende hos Ligeti, hvor de æstetiske pointer, han nævner undervejs, overdøves af de tekniske detaljer. Han er flere gange inde på stykkets statistiske struktur, og hans slutbeskrivelse, hvor stykket sammenlignes med byens lys, hvor det man ser afhænger af, hvor meget man har zoomet ind, passer godt med Grants beskrivelse. I den senere reception, har man dermed ofte set bort fra disse æstetiske pointer og koncentreret sig om de tekniske aspekter i analysen. Desuden har man fokuseret på Ligetis forbehold overfor, at kompositionsmetoderne ikke afspejler sig direkte i det klanglige resultat samt hans kritik af den manglende enhed i parameterorganisationen. Disse problemer skyldes ifølge Grant, at mange analytiske teorier stadig har rod i en klassik-romantisk tankegang:

> "This problem is fundamental to many analytical theories of atonal and new music, and is created largely of the classical and romantic aesthetics of musical organicism. There is, quite simply, an obsession with finding structural unity from the smallest to the largest sections of musical structure, oftentimes purporting to re-create the composer's "intention"."[44]

Det vigtige for Grant er ikke, at alt materiale i *Structures Ia* er udledt af en enkelt række, men at behandlingen af materialet skaber et så komplekst resultat, at vores opmærksomhed flyttes til de parametre, der, fordi de er mindre stringent styret, former det musikalske tidsforløb.

Ifølge Grant kræver den serielle musik en særlig lyttemåde. "Åbne former" bruges ofte som en betegnelse i forbindelse med værker, hvor den overordnede form er overladt til udføreren, og disse står som regel på den irrationelle side i de, klassiske opdeling og således i modstrid med den seriel-

43 Grant 2001: 154-155.
44 Grant 2001: 156.

le ”rationalitet”. Grant mener dog, at en musikalsk ”åbenhed” også ligger i selve den serielle musik:

> ”Although we may to some extend be able to predict the course of a serial work, the prediction remains momentary and is not preconditioned: we may expect change, but not a particular kind of change, and this is a fundamental difference from much music of the New York School [Cage m.fl.], where even change need not be expected. Such a mode of expectation is thus different to the course of tonal and modal music which creates tension via the expectation of a very particular event, namely resolution.”[45]

Det er dette som Grant forstår som den serielle lyttemåde. Grundlæggende forventes det uforventelige, alle muligheder for forudsigelse bliver lokal, og hverken en situation hvor intet sker som hos Cage, eller en situation, hvor det forløb, der udfolder sig i musikken er eksternt eller semantisk styret, opstår. Den serielle musik er altså mere radikalt ”åben” end meget andet musik, idet den er det fra et lytterperspektiv frem for fra et produktionsperspektiv.

45 Grant 2001 157-158.

Serialisme og historieskrivning

Erling E. Guldbrandsen forsøger lidt ligesom Grant i sin afhandling ”Tradisjon og tradisjonsbrudd. En studie i Pierre Boulez: *Pli selon pli – portrait de Mallarmé*”[46] at gøre op med en række problemer, eller myter som han kalder dem, i Boulez-receptionen. Afhandlingen handler om værket *Pli selon pli* for sopran og forskellige instrumentgrupperinger med tekst af Stéphane Mallarmé, og Guldbrandsen beskæftiger derfor mest med (seriel) analyse af dette værk og forholdet mellem tekst og musik. Afhandlingen indeholder dog også undersøgelse af en række mere generelle problemer vedrørende Boulez, modernisme, serialisme og historieskrivning, som er overordentlig relevant i forhold til forståelsen af Boulez' serialisme i almindelighed.

Guldbrandsen ser grundlæggende en række problemer i den Boulez- og serialisme-reception, der indtil videre har været den udbredte. For det første Boulez og serialismens forhold til traditionen. Her har det været en udbredt forståelse, at de unge serialister med Boulez i spidsen entydigt ønskede at gøre op med at alt tidligere og starte fuldstændig på en frisk. Det viser sig ved nærmere eftersyn at være mere end tvivlsomt. Som også Grant er inde på, har forståelsen af serialismen og i særdeleshed *Structures Ia* som et udtryk for en ekstrem rationalisme eller sågar scientisme ledt til den opfattelse, at ”enhed og kontrol” var det primære mål. Mange af disse myter har rod i ting som Boulez selv har skrevet, som vi også tidligere har set eksempler på. Boulez' forfatterskab er dog langt fra entydigt, og det er slet ikke muligt at finde en entydig holdning til disse spørgsmål i Boulez' skrifter. Derfor må man, som Guldbrandsen gør, i højere grad kigge på, hvordan det serielle rent faktisk kommer til udtryk i musikken og desuden kigge nærmere på begreberne tradition og traditionsbrud for at få en mere nuanceret forståelse af disse spørgsmål.

Det første Guldbrandsen går ind på er Boulez' forhold til traditionen. Et af de mest kendte Boulez-citater er fra artiklen ”Eventuellement …”[47] fra 1952, hvor Boulez skriver:

> ”What conclusion are we to draw? The least expected: let me state, in my turn, that any musician who has not experienced – I do not say understood, but truly experiences – the necessity of dodecaphonic [serial] language is USELESS. For his entire work brings him up short of the needs of his time.”[48]

46 Guldbrandsen 1995.
47 ”Possibly …” i Boulez 1991.
48 Boulez 1991: 113. Ved sammenligning med tidligere udsagn skal ”dodecaphonic” nok læses som ”serial”, se Guldbrandsen 1995: 17.

Dette udsagn om at alle, der ikke har følt serialismens nødvendighed, er ubrugelige, indgår i en artikel, der kan beskrives som en form for kampskrift for serialismen, hvor de sidste nye serielle eksperimenter og deres resultater præsenteres ud fra en teknisk vinkel. Citatet er vel særlig blevet kendt, fordi det er så radikalt. Her udstikkes en klar kurs, som alle komponister bør følge, nemlig serialismens, og komponister, der ikke gør dette, kommer til kort i forhold til tidens krav. Citatet kan både læses som en videreførelse og som et opgør med traditionen: Der kan være tale om en historisk nødvendighed, hvor serialismen viderefører arven fra Schönberg og Webern, eller der kan være tale om en mere æstetisk nødvendighed, hvor ”tidens krav” er æstetiske og kvalitetsmæssige.[49] Ifølge Guldbrandsen kan serialismen dog ikke forstås ud fra én af disse vinkler alene, men må forstås som kunstnerisk behandling af netop dette modsætningsforhold.

Der er mange ting der tyder på, at Boulez' egen tilgang er stærkt historisk præget. Som gennemgået tidligere skriver han i løbet af slut-40'erne en række artikler, hvor han forholder sig til de komponister, han ser som sine forgængere bl.a. Schönberg, Webern, Stravinskij og Debussy. Boulez beskriver selv historiske linjer, som så at sige samles i hans eget serielle projekt. For det første Schönbergskolen som revolutionerede det tonale område, Stravinskij som revolutionerede arbejdet med det rytmiske, samt Debussy m.fl. som arbejdede med ”klangen som fritstillet objekt.”[50] I denne forbindelse er det interessant, at Boulez i modsætning til Adorno, ser en nødvendig fusion mellem Schönberg og Stravinskij, i stedet for et opposition, hvor den ene skulle være den anden overlegen.

Der er dog også en række ting, der taler for at se efterkrigsmodernismen som traditionsbrud. Udover spørgmålet om musikkens stilling under krigen og i de totalitære stater, som vi tidligere har set på, var spørgmålet om opgør hos Boulez allerede internaliseret i de tidligste værker. Således ønskede han i den *2. Klaversonate* at bryde fuldstændig med den klassiske tolvtoneteknik[51], men særligt i forbindelse med *Structures Ia* har han beskrevet, hvordan et opgør med alt overleveret var det afgørende på dette tidspunkt. I en pladekommentar fra 1962 (altså ca. ti år efter kompositionen) skriver Boulez følgende om baggrunden for *Structures I*:

> ”Meinem Plan lag folgenden Idee zugrunde: Ich wollte aus meinem Vokabular absolut jede Spur des Überkommenen tilgen, ob das nun die Figuren und Phrasen oder die Entwicklungen und die Form betraf; ich wollte mir dann nach und nach, Element um Element, die verschiedenen Stadien der Satzweise zurückerobern, dergestalt, daß hier eine

49 Guldbrandsen 1995: 18.
50 Guldbrandsen 1995: 20.
51 Guldbrandsen 1995: 25 samt Griffiths 1981: 25-30.

> vollkommen neue Synthese entstehen sollte, eine Synthese, die nicht von Anfang an durch Fremdkörper – stilistische Reminiszensen im besonderen – verdorben sei."[52]

Den serielle metode anvendes altså for at udrydde enhvert spor af overleveringen, figurer, fraser eller formudvikling og for at skabe en ny syntese uden fremmedlegemer i form af stilistiske reminiscenser. Som Guldbrandsen anfører, er denne idé om teknisk nyskabelse, hvor hver generation skaber sit eget tonesprog dog i sig selv med til at binde efterkrigsmodernismen til traditionen. Idéen om en musikalsk problemhistorie, som findes hos bl.a. Schönberg og Adorno, hvor tekniske udfordringer må videreudvikles af hver ny generation, videreføres.[53] Dette paradoksale forhold mellem modernismen og traditionen behandler Guldbrandsen i et afsnit, hvor han viser, at modernismen som sådan er tæt forbundet med idéen om traditionen og forholdet til denne. Guldbrandsen opstiller fire mulige måder at forholde sig til tradition på: at glemme den, at erindre den, at omskabe den i det nyes billede og at spille med paradokserne i forhold til den. Boulez bruger alle fire tilgange i sit forhold til traditionen.[54]

Centralt for Guldbrandsen står det, han kalder "myten om enhed og kontrol", og hvordan denne myte spiller sammen med historieskrivningen. Ligesom Grant er inde på, mener Guldbrandsen, at den gængse forståelse af vigtigheden af Messians *Mode de valeurs* for udviklingen af serialismen, bunder i et for entydigt teknisk syn på sagen, hvor de dybere æstetiske begrundelser overses. I Boulez' tilfælde mener han, at udviklingen af serialismen i 50'erne er nærmest uforståelig, uden at man inddrager Boulez' forhold til Mallarmés og James Joyces skrivemåde og æstetik og til maleren Paul Klees konstruktionsprincipper. Disse tre havde stor indflydelse på Boulez, og han fandt hos disse kunstnere en form afpersonaliseringsæstetik, en måde hvorpå han ikke at alene kunne komme af med konventionelle stilfigurer, men også kunne komme af med den udtryksæstetik, der lå i store dele af den musikalske arv. Guldbrandsen beskriver det således:

> "Det var nødvendig for det kompositoriske subjekt å oppnå en form for *anonymitet* gjennom nye skrivemåter, for derved å oppheve illusjonen om subjektets direkte selv-uttrykk, og søge materialets og verkets egen tale, skriftens egenlogikk."[55]

Det centrale bliver altså i denne forståelse, som jeg desværre ikke har plads til at komme nærmere ind på, at de tekniske procedurer hos Boulez i højere grad har til formål at skabe et afpersonaliseret

52 Boulez 1962: 2.
53 Guldbrandsen 1995: 26.
54 Guldbrandsen 1995: 85-105.
55 Guldbrandsen 1995: 38.

og anonymiseret udgangsmateriale, som kan bearbejdes, end at skabe et resultat, der er rationalt forudbestemt. Konklusionen bliver altså næsten den samme som hos Grant, men vejen er noget anderledes. I stedet for informationsæstetik sættes altså en æstetik, der stammer fra den litterære modernisme. Inspirationen fra Klee er dog til stede i begge tolkninger.

Mange af de indvendinger, der findes mod serialismen, bliver således irrelevante, når denne æstetiske horisont medtænkes. Guldbrandsen ser lige som Grant Ligetis analyse som arnestedet for mange af disse misforståelse, og han bruger et længere afsnit på at kritisere Ligetis artikel. Jeg har allerede været inde på Grants kritik i forhold til disse spørgsmål, og Guldbrandsen er mere eller mindre på linje med hende også her. Guldbrandsen kritiserer dog yderligere, at *Structures Ia* analyseres alene og ikke sammen med satserne *Ib* og *Ic.* Satsens rolle i forhold til de to andre satser, der bruger langt mindre klare serielle metoder, fremgår ikke. Når denne sammenhæng er blevet fortiet, har det også betydet, at et i realiteten ekstremt eksempel på seriel musik kommer til at fremstå som prototype. Ifølge Guldbrandsen kan *Ia* knap forstås som en sats i sig selv, men snarere som en form for ekspositionsdel, hvor stoffet for hele *Structures I* præsenteres for derefter at blive behandlet i *Ib* og *Ic.*[56]

I forhold til spørgsmålet om enhed var Grant inde på, at den kritik, der gik på, at rækkerne gav sig forskellige udslag på de forskellige parametre, havde rod i en klassisk-romantisk organisk tankegang. Ifølge Guldbrandsen er der intern spænding i forhold til hvad Boulez har skrevet om disse ting. Man kan, som vi har set ovenfor, finde eksempler på, at han er fortaler for en høj grad af enhed i værkerne, både mellem parametrene indbyrdes og i forholdet mellem række og overordnet form. Man kan dog også finde eksempler på det modsatte, hvor det benægtes at komposition skulle være at sætte begivenheder i bevægelse, der allerede er til stede i starten. Guldbrandsen konkluderer derfor, at dette spørgmål må være et tvivlspørgmål for Boulez selv, men at det for os at se er mere interessant, om en strukturel enhed overhovedet svarer til en hørbar enhed. Hvis man skulle rette en kritik mod Guldbrandsen, kunne det være, at man på dette sted (og i afhandlingen i almindelighed) kunne bruge en perspektivering til den øvrige serialisme. Spørgsmålet om parametrenes og i det hele taget værkernes enhed virker som et langt vigtigere spørgsmål for fx Stockhausen og de komponister, der lavede elektronisk musik. En redegørelse for nogle af disse tanker, kunne måske kaste lys over Boulez' tilsyneladende tvetydige forhold til dette spørgsmål.

For at understrege pointen om, at de serielle teknikker først og fremmest bruges som et ”nøytralt

56 Guldbrandsen 1995: 42.

produksjonsapparat"[57] giver Guldbrandsen et eksempel på en seriel manipulation i værket *Le marteau sans maître*, hvor grundrækken (som aldrig er direkte synlig i overfladen) transformeres vha. et system, der sammenkæder kromatisk tonehøjde med horisontal position i de afledte rækker. Ifølge Guldbrandsen må en sådan metode, streng på det mekaniske plan, men vilkårlig på det musikalske, betegnes som *absurd*, hvis den har til formål at sikre en form for musikalsk enhed eller kohærens mellem grundrækken og de afledte rækker. Er proceduren da meningsløs?

> "Langt i fra. Den må bare innskrives i en annen poetikk, en annerledes estetisk horisont. (…) For en skrivemåte som ikke ønsker å starte komponeringen med å *finne på* gestiske, tematiske, musikalske utsagn, men i stedet søker det ukjente gjennom bestemte grader av kompositorisk mekanikk og anonymitet, er dette en høyst rimelig arbeidsform."[58]

Serialismen er altså om ikke en form for aleatorisk proces, så i hvert fald "på samme side" kunstnerisk. De bestræber sig begge på kunstnerisk anonymitet, på at fritstille teksten selv til at skabe det uforudsete. I forhold til historieskrivningen om disse forhold skriver Guldbrandsen:

> "Den rent strukturelle tenkemåten, som haker seg fast i den antate motsetningen mellom serialisme og frihet, lever likevel forsatt i beste velgående. Og på en merkelig måte synes den alltid å være sammenvevd med et bestemt, lineært og epokalt syn på *historien*, der en karakteristisk fortellermåte går ut på at man opererer med såkaldte overgangsfaser mellom de ulike, mer egentlige kompositoriske stadier."[59]

Modsætningen mellem serialisme og aleatorik, total kontrol vs. frihed, er på denne måde blevet en af de mere sejlivede musikhistoriske konstruktioner, som har spillet godt sammen med et lineært historiesyn, hvor mere eller mindre entydige brud og videreførsler har været i fokus. Den strukturelle tilgang og idéen om rational enhed og kontrol har i forbindelse med en sådan historieforståelse placeret serialismen som et brud med traditionen og dermed ignoreret både serialismens komplekse æstetiske implikationer samt dens tvetydige forhold til traditionen.

57 Guldbrandsen 1995: 41.
58 Guldbrandsen 1995: 69.
59 Guldbrandsen 1995: 52.

Afslutning

Jeg har i opgaven forsøgt at nærme mig en forståelse af Boulez' serielle projekt, særligt som det kommer til udtryk i forbindelse med værket *Structures Ia* ved at anlægge nogle perspektiver af analytisk, æstetisk og historiegrafisk karakter. Jeg har redegjort for den ”klassiske” fortælling om, hvordan serialismen udviklede sig ud af tolvtone-metoden ved en udbredelse af organiseringen til andre parametre end tonehøjde. Desuden har jeg redegjort for indflydelsen af forskellige komponister såsom Schönberg, Webern, Stravinskij og Messiaen på Boulez' musik.

Jeg har gengivet Ligetis berømte analyse af *Structures Ia*, og desuden har jeg redegjort for to nyere fortolkninger af serialismen og Boulez. Vi har således set, at det i høj grad giver mening at fortolke serialismen som en form for aleatorisk proces, hvor det primære mål er at skabe uforudsete klanglige resultater, samt afpersonalisere musikkens udgangspunkt. Den strenge organisering, der anvendes i *Structures Ia* neutraliserer altså de parametre, der normalt er fremtrædende, for at få andre til at træde frem. En analyse, der tager udgangspunkt i dette, vil kaste mange flere relevante indsigter af sig, end en al for entydig teknisk gennemgang af kompositionsteknikker, der hverken kan eller skal høres.

Endelig har vi set en tendens til en forsimplet forståelsen af serialismen og Boulez i musikhistorieskrivningen. Der fokuseres ofte på, at serialismen skulle have enhed og total kontrol som mål og dermed stå i kraftig modstrid med ikke alene traditionen, men også med de aleatoriske kompositionsmåder, der fandtes i samtiden. Et for entydigt historiesyn, der i for høj grad lægger vægt på spørgsmål om traditionsbrud eller -videreførelse, fraskriver sig selv muligheden for at forstå det serielle projekt i almindelighed og Boulez og hans tvetydige og vidtforgrenende æstetiske projekt i særdeleshed.

Da jeg gik i gang med dette projekt, håbede jeg, at jeg ved at sætte mig ind i nogle af de tanker, der lå bag serialismen, ville få en større forståelse for musikken og få ”indstillet” mine ører på denne type musik. Dette er i høj grad sket, men på den paradoksale måde, at jeg i højere grad har fået ”ørene op” for de ting, som *ikke* er serielt behandlet i musikken. Når man har vænnet sig til tanken om, at traditionelt vigtige elementer i musikken er sat ud af spil, træder andre ting frem som man ellers ikke ville lægge mærke til.

Jeg har måttet lade en række interessante spørgsmål ligge, da pladsen ikke har tilladt, at jeg gik i detaljer med dem. Det kunne have været interessant at kigge på, hvordan Boulez' dirigentkarriere har spillet sammen med hans udvikling som komponist. Når man i dag hører om Boulez, er det ofte i

forbindelse med indspilninger af musik af Wagner, Berg o.a., om hvem Boulez har skrevet mindre flatterende ting i sine unge dage. Desuden kunne det have været interessant at gå mere i dybden med Boulez' forhold til Joyce, Mallarmé og Klee og at udforske hans forhold til den øvrige serialisme, særligt måske at sammenligne ham med Stockhausen, der ser ud til sætte andre aspekter af serialismen i højsædet, måske særligt i forhold til spørgmålet om ”parametrenes enhed”. Endelig er spørgsmålet om serialismen og modernismens forhold til historie og tradition noget, jeg gerne ville have gået dybere ind i. I et bachelor-projekt som dette må man dog begrænse sig til nogle få indgangsvinkler og gemme mange interessante spørgsmål til en anden gang.

Bibliografi

Litteratur

Boulez, Pierre 1962: ”Über meine *Structures pour deux pianos*”, CD-kommentar, Wergo Schallplatten GmbH, Wer 6011-2, Mainz (10 ns)

Boulez, Pierre 1991: *Stocktakings from an Apprenticeship*, Oxford: Clarendon Press. [artiklerne ”Proposals”, ”Possibly …”, ”The Current Impact of Berg”, ”Trajectories: Ravel, Stravinsky, Schoenberg” og ”Schoenberg is Dead”] (71 ns)

Grant, Morag Josephine 2001: *Serial music, serial aesthetics. Compositional theory in post-war Europe*, Cambridge: Cambridge University Press. [”Introduction” og kapitlerne 1, 2, 4 og 5] (125 ns)

Griffiths, Paul 1981: *Modern Music. The avant garde since 1945*, London: J M Dent & Sons Ltd. [”Introduction”, ”Prelude: Music i 1945” og ”Part 1: The Serial Ascendancy”] (145 ns)

Guldbrandsen, Erling E. 1995: *Tradisjon og tradisjonsbrudd. En studie i Pierre Boulez: Pli selon pli – portrait de Mallarmé*, dr. art. afhandling, Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo. [”Innledning” og ”Kapittel 1: Modernisme og tradisjon”] (102 ns)

Ligeti, György 1958: ”Entscheidung und Automatik in der Structure Ia” i: *Die Reihe 4*, Wien: Universal Edition (25 ns)

Peyser, Joan 1977: *Boulez. Composer, conductor, enigma*, London: Cassel. [”Introduction” og kapitlerne 1-7] (76 ns)

Ross, Alex 2008: *The Rest Is Noise. Listening to the Twentieth Century*, London: Fourth Estate. [Kapitlerne 1, 2, 6, 10, 11 og 13] (204 ns)

I alt 758 ns.

Noder

Boulez, Pierre: *Structures pour deux pianos, premier livre*, Universal Edition, ue 12267, London 1955.

Diskografi

Boulez, Pierre: *Notations pour piano*, Pi-Hsien Chen, CBS MK 42619, 1989.

Boulez, Pierre: *Structures pour deux pianos*, Alfons og Aloys Kontarsky, WERGO Schallplatten GmbH, WER 6011-2, Mainz, 1965/1992.

Messiaen, Olivier: *Mode de valeurs et d'intensités*, Gloria Cheng, Koch International Classics 3-7267-2, 1995.

Abstract

The aim of this BA thesis is to investigate the serial project of composer Pierre Boulez and the work *Structures Ia* for two pianos by approaching it from an analytical, aesthetic and historiographic perspective. I shall account for the "traditional" story of postwar modernism and of how total serialism emerged from 12-tone composition by an application of the method to parameters such as duration, dynamics and attack inspired by Olivier Messiaen's piano piece *Mode de valeurs d'intensités.*

I shall proceed with an account of György Ligeti's influential analysis of *Structures Ia* from 1958 and move on to two recent challenges to this analysis and its aesthetic implications. With J.M. Grant, I examine the possibility of viewing serialism as a kind of aleatoric process, which instead of having "total rational control" as its goal, is used to create unforeseeable results. This view entails a different aesthetic horizon and way of hearing, which again demands another kind of analytic approach than the structure-focused analysis of Ligeti.

Finally I will draw on Erling E. Guldbrandsens historiographic approach in order to show, that a misunderstanding of Boulez's relation to tradition and the serial projects aim for total "unity and control" is in fact as interconnected as it is wide-spread in the Boulez-reception. Boulez's writings are ambiguous, and his serialism was not just an attempt to break with tradition but also an aesthetic project deeply rooted in tradition, particularly influences by the paintings of Paul Klee and the poetry of Stéphane Mallarmé.