

1000





# Mot en kontinuerlig musikk

## Intervju med komponisten James Dillon

Av

Asbjørn Schaathun

James Dillon, foto side 62

JAMES DILLON født i 1950 i Glasgow. Nå bosatt i London. Etter en allsidig musikalsk bakgrunn innbefattende alt fra sekkepipe-orkester til rock-band har han i dag blitt en av avant-garde-musikkens yngre «stjerner». Med oppføringer og bestillinger fra tallrike festivaler og institusjoner. Bl.a. kan nevnes at hans strykekvartett flittig blir spilt av Arditti-kvartetten og senest i vår ble et nytt stykke uroppført av London Sinfonietta i forbindelse med «Music of Eight Decades»-serien.

Etter å ha støtt på musikken hans ved flere konserter i nevnte by bestemte jeg meg for å ta kontakt: I London er det ikke verre enn at man byr på en øl, musikere og komponister går nemlig ut sammen etter konserten. Ikke så rent få bestillingsverk har sitt utgangspunkt i disse pub-rundene. . . ikke så få intervjuer heller.

– Vi kan starte med å snakke om din strykekvartett, tilegnet Arditti-kvartetten: i forbindelse med denne nevnte du engang at noe som opptar deg er begrepet «kontinuerlig musikk», at musikk skal være et uttrykk for en kontinuerlig prosess. Du uttrykte at målet var å nå en musikk som hadde fjernet seg fra begrepet trinn i det hele tatt. . . er dette et uttrykk for en filosofi eller er det «bare» neste trinn(!) i utviklingen fra mikro-tonalitet?

J.D.: Jeg tror at mikro-tonaliteten er et viktig aspekt av denne problemstillingen, ettersom den bringer lyd-kontinuiteten opp til et helt nytt nivå, til et helt nytt landskap. Jeg tror at med det nivået på musikerne som i dag står til rådighet, og med all den informasjon vi har fått om lyd gjennom bruken av computeren til analyse og syntese; som en følge av dette ser jeg ikke lenger noen relevans i denne vedvarende besettelsen hvor vi gjør alt om til skalaer eller mønstre, m.a.o. denne arbitrære nedbrytingen og organisering

ringen av lyd-kontinuumet. Min interesse for denne problemstillingen springer også ut fra at jeg er veldig tiltrukket av ideen om at et verk beskriver et continuum som har en slags lik strukturell tetthet fra begynnelse til slutt, og at denne tettheten beveger seg i alle retninger av tidsdimensjonen. Sagt på en annen måte: jeg har alltid søkt etter å konstruere musikalske former som på en eller annen måte inneholder et slags momentum av energi som alltid er tilstedeværende. Energien innenfor dette momentumet kan opptre i forskjellige former men det forsvinner aldri.

### INFORMASJONSSTRØM

– Når jeg lytter til din kvartett ser jeg for meg en lang linje med visse punkter på. Disse punktene illustrerer en tilstand av entropi (overoppheting). De samme entropi-punktene er også med på å gi stykket dets poetiske karakter, i og med at man til tider står overfor et uklart objekt som det siden oppstår en klar situasjon utifra. Er denne illusjonen tilsiktet eller ligger det viktig informasjon i disse punktene som går meg hus forbi?

– Det er en type bølge-struktur som jeg har benyttet i flere av mine stykker, som blir bestemmende for spenningsoppbygging og tettheter. Dette er gjort ikke bare på en lineær basis men også i dybden; hvis jeg bygger opp spenning er ikke det ensbetydende med at jeg har fire instrumenter som spiller tre f-er. Spenningen kan befinne seg på et veldig lite nivå, f.eks. kan den ha å gjøre med graden av inharmoniske lyder. Du kan f.eks. kræsje harmoniske og inharmoniske lyder på et instrument, mikro-intervaller mot større intervaller eller m.h.t. tetthet: hvor mange hendelser er presset inn på et bestemt tidsavsnitt.

– Når du nå snakker om tetthet, er det en tetthet beregnet



utifra din egen persepsjon eller har du anvendt deg av f.eks. numeriske strukturer for å bestemme antall toner osv.?

J. D.: Som jeg nevnte er stykket basert på en bølge-struktur, og jeg startet med nedbrutte parametre som ble organisert separat. Når jeg så overlager disse parametrene vil det frambringe en større bølge. Ganske naturlig som en følge av overlagingen av mindre bølger. Det som så hender er at for et hvilket som helst øyeblikk har jeg en stadig forandring av tettheter som jeg er i stand til å kontrollere. Det er viktig for meg å ha en lyd-overflate som stadig er i bevegelse, alltid i forandring. Men samtidig bi-beholdes hele tiden noe fra stykkets nære «fortid». Så jeg utarbeidet et slags tetthets-skjema for antallet hendelser som skulle overlages osv. til enhver tid. Dette var igjen en overlaging – jeg har en tendens til å jobbe med lag på lag til man når det punkt hvor de på en måte utkonkurrerer hverandre og stykkets makro-struktur oppstår. Det fordrer at mikro-bølgene har en innbyrdes relasjon som gjør at de kan stilles opp mot hverandre og at det dermed, i overført betydning, oppnås en beating-effekt (fra interferens).

– Du anvender mange termer fra informasjonsteori, dessuten bruker du flittig ord som energi, masse etc. Er du enig med de som hevder at den modernistiske bevegelse, det moderne prosjekt, har feilet fordi den legger for stor vekt på en «vitenskapelig» holdning til musikken? Føler du at du jobber i forlengelsen av den modernistiske tradisjon eller er du en post-modernistisk komponist, for å anvende enda en merkelapp?

#### FRA EUROPAS YTTERKANT

J. D.: Jeg finner hverken begrepet modernisme eller post-modernisme tilfredsstillende. Du vet hva jeg snakker om når jeg sier at som skotte, vokst opp i Europas ytterkant bærer på en merkelig slags konflikt. Jeg føler meg veldig knyttet til tradisjonen som en følge av min utdanning som var så europeisk som den utdanning du får i England. På den annen side har jeg fått svært mange impulser fra det å vokse opp innenfor den keltiske kultur i Skottland, som med sin bakgrunn er veldig forskjellig fra resten av Europa. Derfor finner jeg det svært lite tilfredsstillende å bli kategorisert som en modernistisk eller post-modernistisk komponist. På et mer fornuftsmessig plan er jeg intelligent nok til å innse at jeg allikevel arbeider et eller annet sted innenfor det området som blir definert av slike kategorier som du nevner. Men jeg føler meg ikke spesielt fanget av dette faktum. Det bekymrer meg ikke.

– Har begrepet nasjonalitet noen relevans når det gjelder musikk?

J. D.: Jeg har alltid hatt store problemer med nasjonale kategorier som f.eks. å si dette er tysk, dette er fransk musikk osv. Selvfølgelig kan du diskutere innholdet av et lands musikk-tradisjon til en viss grad, men dette er alltid utilfredsstillende. Når man f.eks. snakker om tysk musikk akkurat nå, snakker man da om «godfather» Stockhausens etterfølgere/epigoner eller om disse neo-tonale fascist-kom-

ponistene i Sør-Tyskland? Så alle samlende begreper har brutt sammen, nådd et slags katastrofe-punkt m.h.t. den modernistiske bevegelse-

– Kan du datere dette katastrofe-punkt?

J. D.: Det er opplagt at det ligger et eller annet sted i 60-årene. Dette har delvis å gjøre med hele «Zeit-geisten» under dette decenniet at alle befant seg i en slags sjokk-tilstand etter alle implikasjonene av «forskningen» som ble gjort under 50-tallet. Man nådde nesten et slags punkt hvor man spurte seg selv: hvor kan vi gå fra her? Under det forutgående 50-tallet gjorde vi alle disse tider ekstraordinære eksperimenter som hadde med tid, tonehøyde, form, sjanse etc. å gjøre. Man endte nærmest opp i en tilstand av entropi som en følge av all informasjonen. Bruker man så et ord fra informasjonsteori kan vi benevne dette som støy. 60-årene var på mange måter et forsøk på å filtrere denne støyen: hva var vesentlig i all forskningen som hadde foregått? En annen side av 60-årene var at det til og med ble preget av en eksperimentell holdning med hensyn til estetikk. Cages innflytelse var meget stor på denne tiden, selv i Europa. Det var en hel masse eksperimenter med tekst-stykker med Stockhausen i spissen. Han reiste forøvrig til Amerika. Boulez begynte faktisk å tørke opp. Alle «The Big Daddys Of Modern Music» gjennomgikk store forandringer. – Så alt dette skjedde i flukt. Jeg synes det virkelig har tatt ganske lang tid å ordne opp i den ovennevnte entropi fra -50 og -60 årene. -70 årene var heller uklare og dette skyldtes at det ble en splittelse mellom de som bestemte seg for å ligge lavt i terrenget og de som bestemte seg for å sette seg ned for å gjøre noe man kunne kalle virkelig forskning; – mellom de som ville finne ut hva som virkelig foregikk og de som ville fortsette som om ingenting var hendt.

– Etter 60-tallets forskning og erfaringer: Er det blitt lettere å komponere igjen på 80-tallet?

J. D.: Jeg tror aldri at det er eller blir «lettere» å komponere. – Det er alltid vanskelig å snakke om en periode man selv er midt oppe i. Man er selvfølgelig påvirket og har visse fordommer og preferanser, så en er for nær til virkelig å kunne få et overblikk. Merkelig nok er England av forskjellige grunner, på sitt sunneste nå. England har alltid vært meget amatør-messig og innadvendt. Men alt er relativt: at England er sunt rent musikalsk betyr ikke særlig mye. Men det er opplagt at det på et mer globalt plan skjer mange interessante ting. – Jeg er delt igjen: det man som komponist finner ganske interessant viser seg snart å inneholde så mange restriksjoner at en følelse av innestengthet ganske snart gjør seg gjeldende. Men dette er vel et slags menneskelig problem, at man lager et fengsel for seg selv.

– Føler du at det du gjør har en eller annen forbindelse med det andre gjør? Er det noe som ligger i tiden som tross var pluralistiske tidsdaler tegner konturer av en mer enhetlig retning. Er du i så fall en del av en slik retning?

J. D.: Den mest opplagte retningen eller bevegelsen – jeg er ganske motvillig til å nevne den, ganske enkelt fordi du



nevnte at du syntes at jeg var den mest franske britiske komponist – det er mest opplagt å nevne spektral-komponistene i Frankrike. Vi snakker om Grisey, Murail, Radelescu, Dufort og Jean-Claude Risset innenfor computermusikk-området. Dessuten er det opplagt en mengde «figurer» som jobber innenfor computermusikk-området som har visse ting til felles i måten de tenker på med de ovennevnte komponistene. Men jeg tror ikke det eksisterer en bevegelse som sådan, ikke engang i Frankrike til tross for L'Itineraire.

– Tror du at denne situasjonen er en følge av et sted som IRCAM?

J. D.: IRCAM har til en viss grad oppmuntret til ideen om at det eksisterer et slags fokus (i musikkens verden). Men jeg tror til en viss grad at dette bygger på et selvbedrag. Det uheldige med ideen som IRCAM er fundert på er at den uungåelig vil feile. Det er selvsagt å beklage men alle institusjoner har et visst tids-spenn som de vil fungere innenfor, før time-glasset vil renne ut. . . . Selvfølgelig vil senteret fungere i mange år ennå men til slutt vil det nå et punkt hvor det har utspilt sin rolle. I denne forbindelse er det verdt å nevne et sted som San Diego i USA hvor de gjør like mye og grundig forskning som på IRCAM. Jeg har blitt fortalt av Roger Reynolds at de faktisk har et lite forsprang på hardware siden. Hvis man ser nærmere på IRCAM er det heller bekymringsfullt når man ser på mangelen på virkelige komponister som jobber der. Kanskje dette har noe å gjøre med komponisters psyke å gjøre, at de egentlig ikke liker å være i nærheten av hverandre. Jeg snakker altså om virkelige komponister.

## LYD OG IKKE-LYD

– Hvis du ser på historien som en rett linje i stadig riktig «evolusjonistisk retning» er computeren neste trinn mot å nå Nirvana?

J. D.: Absolutt ikke! Jeg tror at computerens begrensninger vil bli klarere for oss i løpet av de neste 10 år. Fremskrittene vil begrense seg til at de blir billigere. Jeg tror at de vil nå et «exhausting-point» m.h.t. deres ferdigheter, kapasitet og rasjonalitet. Du kan bare dukke inn i lyden et visst stykke før lyden blir ikke-lyd. Det er derimot en mengde informasjon og kunnskap som venter på å bli dokumentert og analysert. Det skulle ha eksistert et senter hvor man kunne samle all informasjon om lyd, for å kunne se hva den innebærer: Er det f.eks. et mønster som avtegner seg som forteller oss viktige ting som andre hittil ikke har sett? Hvis man utfører et arbeid oppdager man fort at det er forbannet mange oppgaver man kan løse fort og bedre uten denne maskinen. Men prøv å si det til en av disse computer-fantastene.

– Innebakt i det du nå sier ligger at den menneskelige hjerne er bedre egnet til å komponere musikk enn en computer. Hva får du ut av en computer?

J. D.: Mine interesser har til en viss grad blitt begrenset til prosesser som du kan gjøre på en hjemmedatamaskin, så

som enklere stokastiske prosesser, Markov-kjeder f.eks. Dessuten manipulasjonsprosesser for forskjellige typer materiale. Jeg er mer på et nivå hvor jeg jobber med matematiske spill. Selvfølgelig, etter å ha hørt stykker som f.eks. «Songes» av Jean-Claude Risset har jeg blitt fantastisk tiltrukket av computer-transformasjoner. Men min følelse så langt er at computer-musikken og dens muligheter for kontinuerlig transformasjon, rett og slett bare har utvidet mitt øre og på en eller annen måte styrket min ide om at man faktisk kan bevege seg mot denne kontinuerlige musikken.

## TRANSFORMASJON

– Det var dette punktet jeg ville nå. Mye av den musikken vi snakker om, hele dens poeng er alltid å bevege seg fra et punkt til et annet gjennom en kontinuerlig transformasjon, altså en beskrivelse av en kontinuerlig linje. Men dette er i mine ører bare en analogi til å spille en skala. Er vi tilbake til å kunne skrive amorf musikk?

J. D.: Hvis du eksaminerer et «state-of-the-art»-stykket innen computer-musikk eller et stykke av en av de franske spektral-komponistene, så finner du at de har en ting til felles og det er at de fullstendig mangler struktur, de forstår ikke begrepet struktur. Hva som interesserer og alltid har interessert meg er hvordan man kan bevege seg mot denne kontinuerlige musikken, men beholde, opprettholde en høy densitet av struktur. Jeg finner at noe mangler i deres musikk.

– Jeg synes å finne i din musikk, f.eks. i strykekvartetten, følelsen av å befinne meg innenfor et avgrenset område eller continuum. Innenfor dette området beveger jeg meg veldig fritt og man føler hele tiden at begrensninger og retninger blir gitt av en bevisst komponist. Problemet synes for meg å være at svært mye computer-musikk blir preget av at man ikke i stor nok grad anvender seg av det definerte continuumet. Komponistene bare konstaterer det uten å beskrive det. Hvordan oppnår du denne utforskningen? Kan du på en generell måte forklare ditt system av akser som etter det jeg forstår har stor betydning for den klingende overflaten av din musikk?

J. D.: En av de ting som hjalp meg til å tenke klarere omkring hva jeg egentlig gjorde – hvor klart det er, er riktignok diskutabelt – var ideen om parametre som var så kjært for -50 tallet. Jeg ble, for å være helt ærlig ganske sjokkert – jeg var på denne tiden ganske naiv m.h.t. hele historien som hadde ledet opp til dette å kunne beskrive musikk gjennom parametre – over å oppdage serialismen som hadde gjort det mulig å bryte ned musikken til dens minste bestanddeler. Nå var riktignok dette bare halve historien. . . . Jeg ble ganske sjokkert for det virket på meg som dette var den mest reduksjonistiske posisjonen en kunne nå! Og den hadde ingenting å gjøre med den måten jeg hørte musikk på. Så etter at jeg kom meg av sjokket, begynte jeg på rent logisk grunnlag å spekulere på hvorfor dette allikevel hadde en mening. En viss mening ettersom resultatene er høyst diskutabelt. Etterhvert som jeg begynte å undersøke parametrene fant jeg ut at de var for få, det hele var for



enkelt. Tonehøyde f.eks. er et så stort begrep og inneholder for meg en mengde parametre i seg selv. Så det første jeg begynte å utforske var om det var mulig å bryte ned dette parameteret til lavere nivåer. Altså å bryte ned de for serialismen tradisjonelle parametrene, på den måten at man ble i stand til å jobbe med en type organisering som tenderte mye mer naturlig mot integrering. For når man beveger seg lenger og lenger «ned», til lavere parameter-nivåer, finner man faktisk relasjoner mellom de enkelte høynivå-parametrene. Dette er et underlig paradoks. Det hele er sirkulært. Og dette var mitt første skritt i retning av at kanskje parametrisert oppstyking var den riktige måten å se det hele på. I hvert fall når det gjaldt metode.

– Du snakker ofte om din teknikk som det motsatte av materie eller materiale. . .

J. D.: Ja, som det motsatte av operasjon eller fremgangsmåte egentlig. . .

– Kan jeg på denne bakgrunn hevde at din teknikk er generell, med dette mener jeg at din teknikk er formulert på en slik måte at andre komponister kunne anvende disse på sitt materiale?

J. D.: Jeg vet ikke hvorfor, men det var bl.a. dette som begynte å fascinere meg. Det var bl.a. på tidlig -70 tall at jeg oppdaget Xenakis. Jeg ble veldig tiltrukket av ideen om at man kanskje kunne oppdage teknikker som var så generaliserte at de ikke var spesielt «personlige». Det er selvfølgelig ikke noe poeng for meg i å prøve å kopiere eller imitere Xenakis. Jeg fant bare visse spor i hans måte å tenke på. Et av de store problemene med Xenakis er etter min mening, at han til en viss grad har «på-nytt-tenkt» hele historien i seg selv. Han vendte tilbake til «begynnelsen» og sa: la oss begynne på nytt, la oss re-kreere det hele. . . Til en viss grad er dette selvfølgelig en illusjon. Men jeg var tiltrukket av ideen fordi jeg identifiserte meg med Xenakis som var født og oppvokst i Hellas, m.a.o. oppvokst i en annen av Europas ytterkanter. Og jeg sympatiserte med at han ikke lot seg diktere av sentral-Europas krav om en formell grammatikk. Etter en stund oppdager man at all grammatikk, i ordets videste forstand, er et fengsel og den er alltid gjort i ettertid. Grammatikken er noe som blir formulert lenge etter at den aktuelle grammatikk faktisk har vært anvendt! Og etter at den endelig har blitt formulert blir den undervist i ved konservatoriene og dette sikrer at hele den fordømte prosessen går videre. – Det hele var for meg et spørsmål om å gå tilbake til hva musikk egentlig betydde for meg. Det gikk opp for meg at det var verdt forsøket uten å kopiere Xenakis' musikk. Det paradoksale er at de få elevene som har studert med Xenakis faktisk imiterer hans stil. Dette er ganske overraskende ettersom man antok at Xenakis jobbet med en form for generalisert teori, dvs. meta-systemer.

– Jeg ble minnet om Xenakis da jeg lyttet til din musikk. Og dette er absolutt ikke ment som noen forkleinelse, ettersom jeg igjen får følelsen av at, la oss si at Xenakis lager materialet og at du anvender og utforsker mulighetene i dette

materialet. Vil du fra ditt utgangspunkt kunne si at dette er en korrekt iakttagelse?

J. D.: Jeg kan forstå hvordan du kan gjøre dette poenget. En av Xenakis' ideer er at du starter opp med denne amorfe lyden, og gradvis ut i fra denne amorfe lyden lager han en ekstrakt av logisk betingede strukturer. Dette er noe man kan hevde er det fundamentalt motsatte til f.eks. Boulez' holdning som innebærer at han starter med de minste elementene som på en eller annen måte vokser inn i /ut til å bli selve stykket. Jeg er ikke helt sikker på selv hvor jeg står i denne estetiske debatt, fordi jeg føler at jeg ikke står midt i mellom disse to polene, i en slags mellom-posisjon. Jeg liker nemlig ikke «middle-grounds» som sådan. Jeg tror jeg er interessert i å stille meg i en posisjon hvor man kan utforske micro-overflaten av prosesser og strukturer i seg selv, ikke micro-overflaten av lyd som Xenakis er opptatt av, men micro-overflaten av figurasjoner og hvordan noe som er tydelig veldig flytende og bevegelig kan transformeres til noe som er meget tydelig definert som objekt. Jeg tror at jeg på en eller annen måte liker denne ideen om å skape en balanse mellom noe som kan beskrives som en slags kontinuerlig, amorf type av lyd og ideen om å gå inn i denne lyden og oppdage at egentlig er denne amorfe lydmasse laget av en myriade av strukturer.

– Jeg har hørt du selv bruke ordet quasi-filosofisk om din holdning til det du gjør. Så. . . er musikk filosofi for deg eller føler du deg mer som en musiker? Er du en musiker?

J. D.: Ja, jeg tror jeg er en musiker, men kaller jeg meg en musiker så ekskluderer jeg de fleste av de som kaller seg selv musikere.

– Når du jobber med din egen musikk føler du at du jobber med noe som kan kalles emosjoner?

J. D.: Problemet med emosjoner er at vi har ingen eksakte, klare definisjoner av begrepet. En av de tingene som interesserer meg i musikk er at den har virkelig ubegrensede muligheter med hensyn til energi. Emosjoner er en form for energi, tror jeg. Du undret om jeg anvendte begrepet energi i en quasi-vitenskapelig sammenheng og til en viss grad har du rett. Men for å balansere, motveie dette har jeg da også en mer poetisk definisjon av energi som jeg er ganske tiltrukket av. Og det er William Blake i diktet «The morning of heaven and Hell» hvor han definerer energi som «eternal delight». Jeg tror at man må finne balansen et sted i mellom disse to polene. Jeg tror det er på denne måten jeg vil svare på spørsmålet vedrørende emosjoner. Jeg vet selvfølgelig hva emosjoner er og du vet selvfølgelig hva emosjoner er, men når vi begynner å diskutere det hele er vi nødt til å finne visse kjennetegn. Vi blir nødt til å gjøre visse forsøksvise intersubjektive formuleringer: Vi tenker kanskje på den samme tingen? Men oppdager vi noe som rører en i musikken da er det ikke lenger noe problem. Ingen språkbarrierer i det å fange det «vitenskapelige» i dette. Jeg finner det totalt uakseptabelt både ideologisk og i rent moralske termer når komponister prøver å ekskludere alle referanser til menneskelige reaksjoner eller menneskelige følelser om du vil.



# BALLADE

## TIDSSKRIFT FOR NY MUSIKK

**Redaktør: Geir Johnson**

**redaksjonen: Asbjørn Schaathun og Morten Eide-Pedersen.**

**Redaksjonssekretær: Hilde Rustad, Atheneum Kommunikasjon.**

**Grafisk formgivning: Haugen & Maning a/s**

**Sats: Müller Grafisk as**

**Trykk: Østlandets Blad**

### MEDARBEIDERE I DETTE NR.

**Øyvind Hånes, musikk lærer i Aurland i Sogn.**

**Geir Johnson, redaktør av Ballade, musikk-koordinator ved Henie-Onstads Stiftelser.**

**Anne Kristiansen, produksjonssekretær i Ny Musikk.**

**Sigurd Ohrem, hovedfag i filosofi ved Universitetet i Bergen, leder av Radio Ung, Sandefjord.**

**Morten Eide Pedersen, magister i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, komposisjonsstudent ved Norges Musikkhøgskole, medlem av Ballades redaksjon.**

**Asbjørn Schaathun, komponist og dirigent, utdannet ved Norges Musikkhøgskole, medlem av Ballades redaksjon.**

**Synne Skouen, komponist, musikkritiker, tidligere redaktør av Ballade.**

**Rolf Wallin, komponist.**

### FIKSJON OG INFORMASJON:

**Atle Aas, fotograf**

**Per Maning, fotograf**

**John Erling Riise, fotograf**

**Thorvald Steen, poet**