

BALLADE TIDSSKRIFT FOR NY MUSIKK

ELVERUM BOKKJØLD
BIBLIOTEKET
4 - 1986 Kr. 30,-



BALLADE 4 - 1986

TIDSSKRIFT FOR NY MUSIKK

Redaktør: Geir Johnson

I redaksjonen: Asbjørn Schaathun og Morten Eide-Pedersen.

Redaksjonssekretær: Hilde Rustad, Atheneum Kommunikasjon.

Grafisk formgivning: Haugen & Maning a/s

Sats: Müller Grafisk as

Trykk: Grafisk Service as

MEDARBEIDERE I DETTE NR:

Erling E. Guldbrandsen, studerer musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, sivilarbeider ved Ny Musikk, med i Ballades redaksjon.

Barthold Halle, sceneinstruktør

Tor Halmrast, komponist, akustikk-ingeniør

Øyvind Hånes, rektor ved Aurland kommunale musikk-skole

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

Anne Kristiansen, produksjonssekretær i Ny Musikk

Morten Eide Pedersen, mag.art. i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, komposisjonsstudent ved Norges Musikkhøgskole, med i Ballades redaksjon

Asbjørn Schaathun, komponist og dirigent, utdannet ved Norges Musikkhøgskole, med i Ballades redaksjon.

Eivind Tjønneland, mag.art. i litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo, frilanser, studerer for tiden til magistergraden i filosofi

Rolf Wallin, komponist, med i Ballades redaksjon

FIKSJON OG INFORMASJON:

Atle Aas, fotograf

Per Maning, fotograf

John Erling Riise, fotograf

Thorvald Steen, poet

Ballade utkommer fire ganger årlig, 15. mars, 15. juni, 15. september og 1. desember.

Annonsepriser kr 2.400 pr 1/1 side.

Annonser må være oss i hende en måned før utgivelsesdato.

Redaksjonell dødlinje: en måned før utgivelsesdato.

Redaksjonens adresse:

Ny Musikk, Toftegt 69, 0553 Oslo 5

LEDER

Av Geir Johnson 5

DIALOG MED JANNIKE FALK

Av Geir Johnson 6

GAP OPP!

Om Olivier Messiaens Norges-besøk.

Av Rolf Wallin 8

LASSE THORESEN

OG DEN MUSIKALSKE HUMANISMEN

Av Asbjørn Schaathun 12

ELEKTROAKUSTISK MUSIKK:

FÅR VI ET EGET, NORSK SENTER?

Av Erling E. Guldbrandsen 20

ASKE, SKODDE, STØV FOR VINDEN

– anmeldelse av TV-balletten

Av Barthold Halle: 25

YRKE: MUSIKER.

Einar Henning Smebye i intervju

med Morten Eide Pedersen 27

TRENGER VI KRINGKASTINGSORKESTERET?

Av Geir Johnson 32

HVORFOR HATER THE RESIDENTS THE BEATLES?

Av Øyvind Hånes 35

DYRET I ÅPENBARINGENS FORM

Animalske animasjoner i a-ha's video «Take on me»

Av Eivind Tjønneland: 38

DIGITALT REISEBREV

fra computermusikk-konferansen i Den Haag

Av Tor Halmrast 45

HVA SKJER? 48

Lasse Thoresen og den musikalske humanismen:

Les Trois Régénérations
for 2 celli (-barokk ad.lib.),
2 percussion, harpe og lydbånd (1985)

Av
Asbjørn Schaathun

Vitenskapsmann og musiker. Modernist-kritiker og system-anvender med klokkertro på det intuitive og forfatter av et uendelig antall skrifter. Pentatonist og kvart-tone-anvender. Humor og Patos. Selvtillit og ydmykhet. Folkeligheten selv og samtidig en klassisk elitist.

Personen Lasse Thoresen og hans musikk har en ting til felles og det er motsetninger. Hvis man var litt mer velvillig kunne man hevde «at det eksisterer hos Lasse Thoresen en fruktbar dialektisk motsetning mellom to typer tenkning, den intuitive og den formaliserte». Men det ville være å skjønne situasjonen.

Motsetningene hos Thoresen må sies å være reelle i og med at de er hørbare i hans partiturer (og synlige i hans skrifter.) Hvis man vil finne et forenende element måtte dette være viljen til, ikke bare å formidle noe rent musikalsk, men også viljen til å formidle humanistiske verdier på et vidt plan. Både i musikk og skrift. Hvordan Lasse Thoresen forsøker å formidle disse verdiene blir ikke bare en viktig del av hans skriftlige fremstillinger men også hovedmotivasjonen for utformingen av hans personlige komposisjonsteknikker.

Jeg skal i det følgende forsøke å gi en kort gjennomgang av visse begreper i Thoresens idé-verden samt komposisjonsteknikker som er vesentlige for en forståelse av hans musikk. Deretter følger en gjennomgang av et av hans siste stykker «Les Trois Régénérations» med særlig henblikk på hva dette stykket innebærer av utvidelse i Thoresens musikalske språk og håndverksmessige metoder.

FRA AUDITIV STRUKTUR TIL GENERATIV GRAMMATIKK

Hovedproblemstillingen i sonologien, O. A. Thommessens og Lasse Thoresens mangeårige forskningsprosjekt ved Norges Musikkhøgskole, er å systematisere begrepsdannelsen rundt auditive strukturer. Sagt på rent norsk innebærer dette å utvikle et språk som gjør det mulig å kommunisere verbalt rundt visse sider av musikk. Sonologien kan videre sies å ha som mål å avdekke forholdet mellom auditive og teoretiske strukturer. Teoriens endelige mål er å forsøke å avdekke den auditive struktur (i et stykke musikk), dennes funksjon i musikken og dens mulige utenom-musikalske mening. Denne delen av sonologien er også ment å ligge til grunn for en sammenlignende musikkvitenskap.

Sonologien er utelukkende et auditivt analyse-system, ville O. A. Thommessen hevde. Lasse Thoresen har for sin egen del avledet en slags generativ grammatikk som baserer seg på de erfaringene som har kommet ut av arbeidet med de generelle analyse-modellene i teorien. Han understreker imidlertid at dette ikke betyr at denne grammatikken er en del av sonologien, men snarere et kontrapunkt til den: et mulig utgangspunkt for spontan prosjeksjon av musikalske idéer.

MOTIVASJON OG SIKTEMÅL

Ved å foreta denne komposisjonstekniske avledning oppnår Thoresen å kunne bygge en bro mellom sitt humanistiske engasjement,

sin vektlegging av det «intuitive», på den ene siden som nødvendigvis betyr å arbeide med mindre spesifiserte størrelser, samt å tilfredsstille den rasjonelle delen av sin personlighet som bruker systematikk, kategorisering og spesifisering som hjelpemidler i kampen for å nå det endelige mål: en velklingende, forståelig, på samme tid kompleks (les rik), musikk med kommunikasjon og formidling av utenommusikalske, humanistiske idéer som overordnet siktemål.

TEORETISK OG AUDITIV STRUKTUR

Sonologiens hovedankepunkt med hensyn til den musikalske modernismen er at den kjennetegnes ved en forveksling av auditiv og teoretisk struktur. Å gjennomgå sonologiens argumenter for dette, formulert gjennom dens analyse-modeller vil føre altfor langt innenfor denne korte fremstillingen men i en sterkt radert utgave kan man uttrykke seg slik: – Forvekslingen av auditiv og teoretisk struktur skyldes i hovedsak at strukturer som er ment å være meningsbærende ikke er dette fordi de a) ikke består av et umiddelbart håndterlig antall elementer b) utspiller seg i en hastighet som er for høy til at selv en trent lytter ikke kan oppfatte de meningsbærende forskjellene i en struktur.

DET BEGRENSEDE SETT

En naturlig konsekvens av dette blir for Thoresen å ha som utgangspunkt et materiale med et redusert antall elementer innenfor hvert parameter. Summen av antallet elementer innenfor et parameter kan vi definere som et sett. Siktemålet er et sett av elementer hvis antall umiddelbart lar seg bestemme for på den måten å sørge for en lettere «håndgriplighet» og dermed muligheter for en mer umiddelbar opplevelse av strukturelle relasjoner for lytteren. Thoresen benytter seg videre av pre-kompositoriske utviklingsmetoder hentet fra tolv-tone-musikken og serialismen for utvikle sine begrensede sett, f.eks. gjennom flittig anvending av Modus Quaternion osv.

TONEHØYDER

Når det gjelder tonehøyde-parameteret foretrekker ofte Thoresen å arbeide med skalatyper hvor antallet toner er redusert til maksimalt 9. Dette som en mellom-posisjon m.h.t. den kromatiske og diatoniske skala som han gjennom dette begge kan dra veksler på. Et annet aspekt her er å finne i at en slik 9-tone skala også indikerer en større gruppe, nemlig

12-tone-gruppen, som den er en radering av. Denne begrensningen av settet innenfor oktaven vil uvilkårlig føre til at det oppstår en tonal dialekt med mer eller mindre etniske eller tradisjonelle æmusikk-stiler. Dette er noe som utvilsomt er tilsiktet fra Thoresens side.

KONTUR

Begrepet kontur definerer Thoresen slik: «Med kontur menes mønstre av stigende og fallende tonehøyder som er abstrahert fra deres rytmiske form (i motsetning til begrepet «melodi» som behandler «kontur» og «rytmisk form» som et hele.)» I flere av sine stykker har Thoresen foretrukket å arbeide med små celler på mellom 4 og 7 intervaller. «Det relativt begrensede antall elementer, mener Thoresen, gjør det lettere å applisere visse overordnede karakteristika til konturen, så som en stigende, en fallende eller en statisk tendens. Gjennom å være en abstraksjon av et parameter kan en kontur med letthet appliseres på en mengde forskjellige strukturelle nivåer. Foruten å stå for organisering av tonehøyder, dynamiske kurver, glissandi-kurver, tempi og form-forløp osv., kan den benyttes på musikkens micro-nivåer, eksempelvis til å styre overtone-modulasjon innenfor et klangobjekt. I de interpolerende bånd-delene i sin violin-konsert viser Thoresen nettopp dette. Anvendelsen av de samme konturer på forskjellige parametre er med på å sikre den strukturelle konsistensen i en komposisjon. Illustrasjon 1 viser en kontur applisert på to forskjellige parametre, nemlig tonehøyder og dynamikk. Eksemplet er hentet fra «Les Trois Régénérations».

ISOTOPI

Bruken av en bestemt type kontur peker ofte på en utenom-musikalsk mening hos Thoresen. Dette momentet har stor betydning i flere av hans komposisjoner. Han medierer mellom å ville gjøre denne meningen åpenbar og å tilsløre den for å ikke være for direkte. Dette å gi konturer og herav avledede tendenser i et materiale en slags semantisk betydning kan lignedes med en meta-affekt-lære som i sonologien appliseres til begrepet isotopi, som Thoresen på engelsk har gitt det mer betegnende navnet «contextual meaning». En isotopi kan forklares som et abstrakt tema, altså en viktig musikalsk problemstilling som nedfelles i et stykkes klingende struktur i stadig nye former og forkledninger og i ulike konstellasjoner av parametre. Slike strukturelle motsetningsforhold kan for lytteren fungere som en metafor for utenom-musikalsk mening.

ORNAMENTET

Reduksjonen av antall elementer innenfor de enkelte parametrene samt flittig bruk av konturer som genererende og forenende faktor er vesentlige elementer i Thoresens komposisjonstekniske fremgangsmåte. I hans siste komposisjoner har det kommet til ytterligere et element, som riktignok har vært til stede tidligere men som har ligget der mer uutalt, gjerne som en stilistisk allusjon til folkelige kulturers musikk, nemlig ornamentet.

Ornamentet representerer i følge Thoresen strukturens motpol. Han skriver i en artikkel i tidsskriftet «KUNSTHÅNDVERK» nr 21, 1986: «Ornamentet i en generalisert og noe utvidet betydning er en hovedtype av kompensasjon, (forf. anm. kompensasjon for å unngå for stor forutsigbarhet av et hørbart ordnet materiale,) nemlig den som skjer innenfor rammen av en struktur. En av ornamentikkens mangefasetterte funksjoner er altså å tilføye noe uforutsigbart innenfor rammen av en forutsigbar struktur».

Betoningen av ornamentet har tilført Thoresens musikk et berikende element som etter undertegnedes mening virker mer genuint og vellykket med hensyn til hans mål om å oppnå en «muntlighet» i sin stil. I alle fall er den tross sin detalj-rikdom mer direkte kommuniserende og umiddelbar enn den mer kunstig appliserte muntligheten (og dermed folkeligheten) som blir resultatet av anvendelsen av serielle teknikker og konturer på reduserte sett av elementer.

Når så den tonale dialekt i tillegg gjør en dreining mot en syntese av fransk spektral musikk og en direkte inngripen i arkaisk norsk folkemusikk står vi overfor en ny Lasse Thoresen som kanskje har funnet sitt internasjonale språk på nasjonal grunn men samtidig som alltid, på sine egne premisser.

LES TROIS REGENERATIONS

«Les Trois Régénérations» for 2 celli, (-barokk ad.ib.), 2 slagverk, harpe og lydbånd (1985), ble skrevet på bestilling fra Fransk Radio etter initiativ fra Guy Reibel, for en direktesendt uroppføring i konsert-serien «Concert Lecture». Serien bygger på en workshop-situasjon, noe som innebar at Thoresen dro til Paris våren -85 med noen skisser som ble prøvet ut. Siden kom han tilbake i oktober samme år med det ferdige partituret og gjorde på en uke (!), hele tapen til stykket i GRMs studio i Paris.

INSPIRASJON OG PROBLEMSTILLINGER

Visjonen som inspirerte til stykket omhandlet en situasjon i et stort ute-rom, hvor to tydelig tegnede strukturer var i dialog med hverandre, (de to celliene). Disse to stemmene skulle så bli underbygget eller omgitt av en mer punktuell og kornet bakgrunn. Det omgivende rom skulle tegnes som en bakgrunn av natur og omgivelse, (båndets hvite støy og natur-lyder). En av oppgavene i komponeringen ble altså å forsøke å integrere de forskjellige teksturtyper i hverandre.

Dette ble videre underbygget av visse formelle siktemål i komponeringen: ønsket om å jobbe med en type harmonisk integrasjon av micro-tonale elementer på samme måte som de franske spektral-komponistene (Murail, Grisey m.fl.) samt å se om det var mulig å integrere intervall-relasjoner fra norsk folkemusikk i denne stilen.

NORSK INTERVALLFØLELSE

Sammenhengen mellom spektral-musikken og tonefølelsen i visse deler av gammel, norsk folkemusikk, finner Thoresen i observasjonen at intervallfølelsen i denne musikken er dominert av registeret mellom den 8. og den 13. overtonen. (Se illustrasjon 2.) I denne delen av norsk folkemusikk permuteres intervallene som vel å merke ikke inneholder noe 1/2-tone-trinn, slik at man får 7 toner pr. oktav og en ren kvint fra grunntonen opp til 5.te trinn.

Denne oppdagelsen, som egentlig ble gjort av folkemusikkforskeren Reidar Sævåg, ga Thoresen mot til å jobbe med kvart-toner i og med at de her tenderer mot integrasjon i et harmonisk klang-objekt og ikke er uttrykk for ytterligere forfining av et materiale, ned til noe som kan kalles et meget stort sett og dermed til ennå et vanskelighetsnivå med hensyn til oppfattbarhet for lytteren.

Rent musikalsk-retorisk kunne disse to elementene forsøkes forenet gjennom å utvikle musikalske situasjoner utifra borduner, en fremgangsmåte som er karakteristisk for mange typer folkemusikk, samtidig som det minner om utviklingsmodeller som er hyppig anvendt av spektral-komponistene.

GORRLAUS-TVERRSTANDEN

En annen modell fra norsk folkemusikk som har hatt stor betydning for utformingen av stykket er den tverrstandspregede tonaliteten i Gorrlaus-slåttene, (etter navnet på stem-

mingen av fela), (se ill. 3), som gir en spektral-lignende modulasjon av skalaene med det som resultat at hvert register får sitt eget tonale sentrum. (Se ill. 4A og 4B.) Forøvrig en type poly-tonalitet som vi kan finne hos komponister som O. A. Thommessen og helt tilbake til Carl Nielsen. Dog med den store forskjell at i deres tilfeller opereres det med tolv toner i lik distanse innenfor en oktav.

ORNAMENTETS FUNKSJON

Ornamentet spiller i «Les Trois Régénérations» for første gang en uttalt dominerende rolle i Thoresens musikk. Gjennom ornamentet får den skjeve, dvs. den ikke-tempererte norske tonaliteten sin motsvarighet i en skjev improvisasjons-lignende rytmikk. Denne typen rytmikk står i rak motsetning til de vestlige logisk deriverte arke-typene. Thoresen knytter her på en merkelig måte an til aktuelle problemstillinger i sentral-europeisk modernisme: Hvordan å skape rike, tilnærmet muntlige, filigransaktige teksturtyper. Dette blir et innlegg fra Thoresens side til fordel for den muntlige og auditive forestillingsverden.

Selve essensen av spektral-komposisjon består i å forstørre opp hendelser fra micro- til macro-nivå. Denne metoden har en parallell i forholdet mellom bære-struktur og ornament. En av hoved-modellene i «Les Trois Regenerations» er nettopp å antyde krusninger, micro-hendelser i materialet for så å la disse forstørres opp og omdannes til å bli en ny type tekstur. (Se ill. 5.) Vi ser her hvordan krusninger i marimba-arco og VCS suc-ponti-cello transformeres til korn i høye overtone-spektra som senere uttones i harpe, wind-chimes og geofon under overtone-kaskader i celli.

FORM

Den dominerende problemstillingen på macro-plan dreier seg om begrepet Moment-form. Essensen av Moment-form er i følge Thoresen en rekke av sammenstilte avsluttede rom i tiden. I tråd med sine intensjoner om å gjøre strukturer mer hørbare utvider han begrepet som sådan ved å la hvert moment ha en mye større utstrekning i tid enn det vi normalt forbinder med ordet moment. Og forstørret opp nærmer hvert moment i «Les Trois Régénérations» seg størrelsen av små bolker eller seksjoner som til sammen nærmest utgjør en suite. Men i motsetning til i suiten ønsker komponisten at bolkene samtidig skal illustrere et hele, en kontinuerlig strøm av musikk. Spørsmålet blir altså hvordan kutte av

og begynne på nytt og samtidig bevare kontinuiteten. Thoresen kommer fram til en grunnleggende modell som er illustrert med symboler hentet fra sonologien (se ill. 6).

En oversikt over stykkets forskjellige form-avsnitt vil se slik ut:

- Genese I (bokstav A til bokstav C)
- Genese II [stoff for sammenføyningsmodeller] (C–F)
- Genese III [cello-dialog, celli forgrunn m/ omgivelser] (F–I)
- Priere [sentral-seksjon med tekst akk. av 2 solo-celli] (I–L)
- Interlude I (L)
- Contemplation I (L–N)
- Interlude II (N)
- Contemplation II (N–O)
- Interlude III (O)
- Contemplation III/Dance (O–V)
- Cadenze (V–X)
- Desinence (X–ut)

Stykket innledes med tre Geneser hvis funksjon er å bygge opp et materiale. Den første Genesen begynner lydelig talt i fossen hvor det ut i fra denne hvite støy vokser et tonemylder, ornamentet kommer så til syne og materialiserer seg. Genese I presenterer egentlig bare stykkets karakter og gjennom et klangvev – en sky av toner som auditivt oppfattes som et klangobjekt, antydes spektral-objektet.

I Genese II introduserer så Thoresen problemstillingen rundt avbrudd og fortsettelse. (Se ill. 6).

Genese III består av en (utendørs)-dialog for to celli som opptrer i en initiativ/svar-relasjon.

I Priere stykkets sentral-seksjon introduseres teksten over de to cellienes dialog. Det går i følge Thoresen tre betydningsakser gjennom teksten som alle får sin illustrasjon gjennom musikkens kontekstuelle hentydninger. Stikkord er menneskets forhold til naturen uttrykt gjennom linjen ånd-sinn-kropp. Noe som forøvrig også kommer til uttrykk gjennom storformen ved at stykket introduseres i vage, antydende tekstur-typer og ender opp i den mest konkrete, fysiske, nemlig dansen.

Resten av stykket er egentlig bare en slags fordøyelse av teksten, en makroskopisk uttoning gjennom meditasjons-deler CONTEMPLATIONER (I–III) og INTERLUDER (I–III). Disse to forskjellige typer form-deler er ment fra Thoresens side som en oppfordring

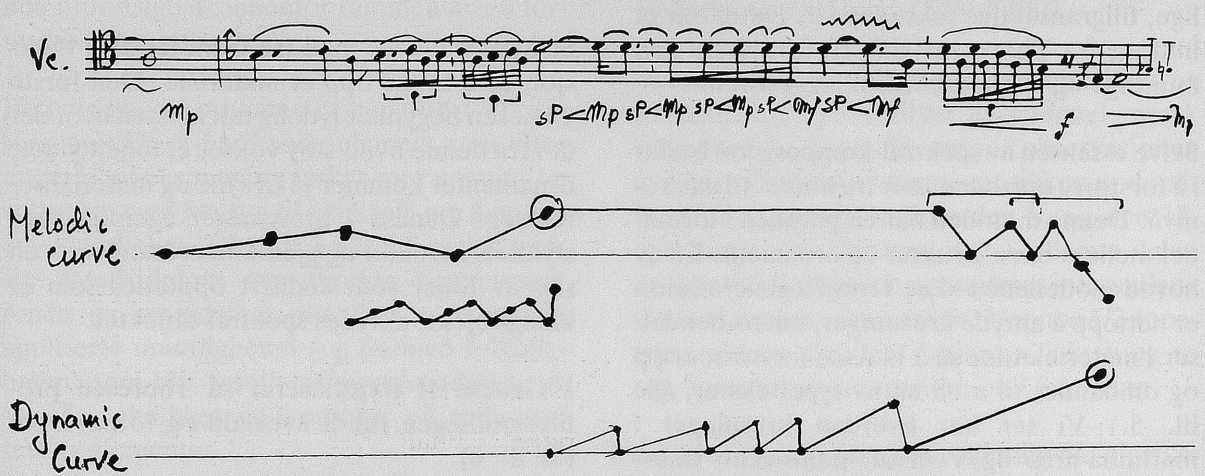
til to typer oppmerksomhet eller lytting om man vil: den fokuserte og den ikke-fokuserte. Imidlertid understreker ikke Thoresen det forskjelligartede i disse form-delene i tilstrekkelig grad slik at man umiddelbart er i stand til å gripe dette poenget.

Stykket får sin avslutning gjennom en kadens og en Desinence (= endelse) som toner ut i det samme bruset som stykket ble innledet i. – Men akkompagnert av et spekter på en ny og høyere grunntone. Kanskje en illustrasjon på at et nytt bevissthetsnivå er nådd?

FORMEL

Selve tilblivelsen av stykket illustrerer godt forholdet mellom systematisk/skriftlig og intuitiv/muntlig fremgangsmåte i Thoresens komponering: Først ble seksjonen priere komponert intuitivt. Denne har en varighet av ca. $4 \leq$. Avsnittet kan betegnes som stykkets formel i den forstand at resten av stykket er basert på materiale utledet av denne seksjonen med en analyse av melodiske profiler, harmoniske progresjoner, klangobjekter og spektralbevegelser. Det er viktig her å understreke at dette ikke dreier seg om et stykke streng formelkomposisjon. Thoresen bruker derimot formel-avsnittet som en palett og forbeholder seg retten til intuitivt å anvende og utarbeide lokale isotopier og problemstillinger.

III. 1



III. 2



"Cadence"

Handwritten musical score for "Cadence". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score begins with a forte (*ff*) dynamic and a *sfc* marking. It features several triplet markings (3) and a circled note in the bass staff. The piece concludes with a *ak.* marking.

III. 3

Handwritten musical score for III. 3. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score begins with a tempo marking of $\text{♩} = 81$. It includes a *dim* marking and a circled note in the bass staff. The piece concludes with a *dim* marking and an upward-pointing arrow.

Handwritten musical score for III. 4A. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score begins with a *rit.* marking. It includes a *mp* marking, a *crsx.* marking, and a *f* marking. The piece concludes with a *rit.* marking.

III. 4A

Handwritten musical score for III. 4A. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score begins with a *rit.* marking and a tempo marking of $\text{♩} = 81$. It includes a *ff* marking and a circled note in the bass staff. The piece concludes with a *ff* marking.

= 1/4 TONE OPP / ♭ = 1/4 TONE NED / ♮ = 3/4 TONE NED

HIGH REGISTER

LOW REGISTER

Musical notation for High and Low Registers. The top staff is labeled 'HIGH REGISTER' and contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bottom staff is labeled 'LOW REGISTER' and contains a melodic line with notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The notes are connected by a slur.

III. 4B

III. 5

Vc I

Vc II

H

P I (Marimba) arco

P II

Musical score for III. 5. It features five staves: Vc I, Vc II, H, P I (Marimba) arco, and P II. The Vc I staff has dynamic markings pp, p, mf, and cresc. The Vc II staff has pp, p, mf, and cresc. The H staff has sim. and cresc. The P I staff has arco and dynamic markings mf, f, and ff. The P II staff is empty.

Vc I

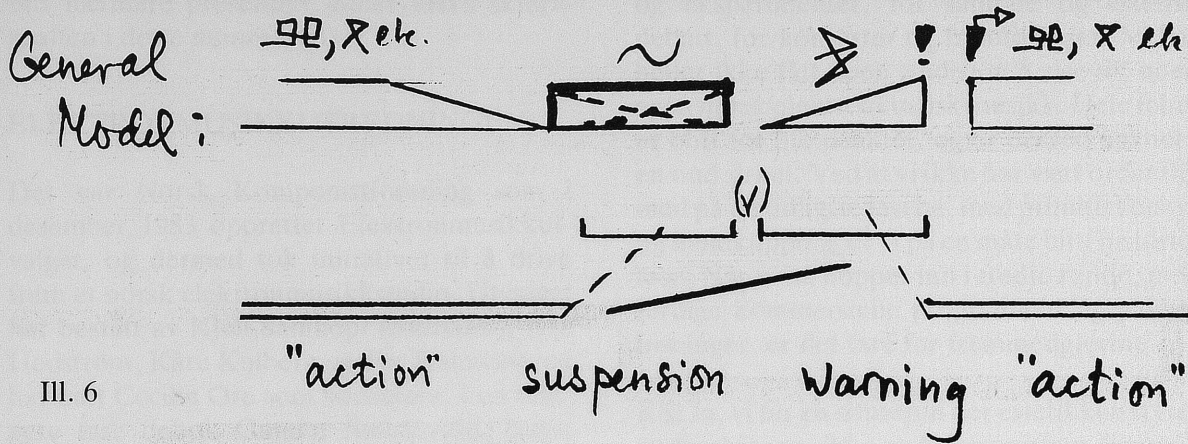
Vc II

H

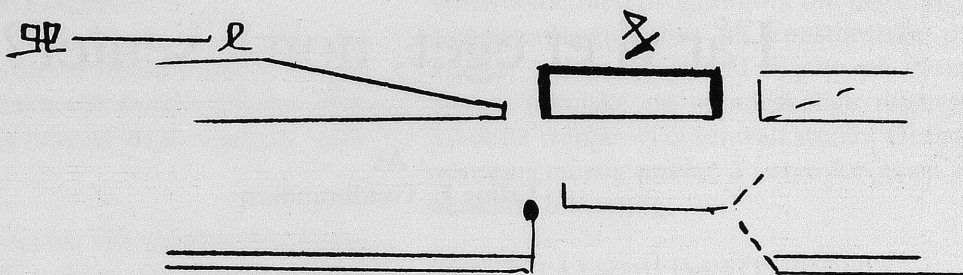
P I

P II

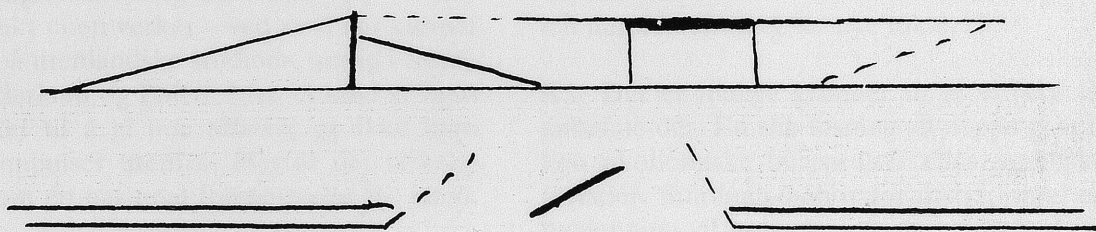
Musical score for III. 5 (continued). It features five staves: Vc I, Vc II, H, P I, and P II. The Vc I staff has dynamic markings dim and pp. The Vc II staff has p, mf, f, dim (guess), and mp cresc. mult. The H staff has f and etc. The P I staff has (arco) and n. The P II staff has (wind chimes), n, mp, and pp.



Genèse I/II



Genèse II/III



Genèse III / Prière

