

---

# Lasse Laursen

## Transskription

---

### TRANSSKRIFTION SOM KUNSTNERISK PRAKSIS

I en transskription genskabes et eksisterende værk i et nyt instrumentarium, det kan fx være et klaverstykke, der bliver til et orkesterstykke, eller et orkesterstykke, der bliver til en strygekvartet.<sup>1</sup> En transskription er en ny version af et eksisterende værk, der tilføjer, forstærker, forvrænger og/eller undertrykker forskellige kvaliteter ved originalen. En transskription skal ligne sin original, men afvigelser fra originalen er uundgåelige – alene pga. udskiftningen i instrumentariet. Men udover en hensyntagen til det nye instrumentariums muligheder og idiomatik kan afvigelser fra originalen også skyldes en præference for at genskabe fx musikkens karakter, virtuositet eller kompleksitet fremfor fx dens umiddelbare overflade. Hvor omfattende afvigelserne må være, før transskriptionen reelt fremstår som et nyt værk, er umuligt at afgøre.<sup>2+3</sup>

Man kan sammenligne transskription med den proces, en oversætter gennemgår, dog med den forskel at komponisten almindeligvis

---

1. Ordet transskription anvendes fx også til at beskrive genskabelsen af et musikstykke som grafik, men i denne artikel omhandler det alene genskabelsen af musik i musik.

2. Transskription og forskellige eksempler på emnet diskuteres i litteraturen af bl.a. Davies (1988), Scruton (1999) og Thom (Thom, 2007).

3. Eksempler på komponister, der har arbejdet med transskription som en kunstnerisk praksis, omfatter bl.a.: Brahms, Webern, Schönberg, Stravinsky, Finnis, Nørgård og Steen-Andersen – og de har alle det tilfælles, at de har transskriberet mindst et værk af J. S. Bach.

ikke har til hensigt alene at genskabe originalen i det nye instrumentarium, men også at fremvise nye sider i værket. Man kan også se transskription som en form for extended interpretation. Hvor interpretationens fortolkningsramme er partituret, er transskriptionens fortolkningsramme værkets kunstneriske kvaliteter og, måske især, udfoldede potentiale.

## TRANSSKRIFTION AF ELEKTROAKUSTISK MUSIK

I denne artikel forsøger jeg at formulere nogle af de metoder og overvejelser, jeg har gjort mig i forbindelse med min transskription af Bernd Parmegiani's elektroakustiske klassiker *Incidences/Résonances* (1975) til akustisk musik.

Elektroakustisk musik er, i modsætning til akustisk musik, musik i sin ideelle og endelige udformning, men den er ikke helt lukket for interpretation. Der er en, om end lille, tradition for, at denne musik kan fortolkes live i et flerkanals højttaler set-up, hvor der fx er mulighed for at tilføje musikken forskellige rumvirkninger (diffusionskoncerter). Men det er indlysende, at en transskription fra elektronisk lyd til et fysisk instrumentarium er en mere radikal forandring af originalværket, og måske også på grænsen af det mulige, hvis transskriptionen skal pege tilbage på originalen. Omvendt er det også af selv samme grund interessant både at få indblik i den logik, hvormed det er gjort, og at evaluere det meningsfulde i selve operationen.

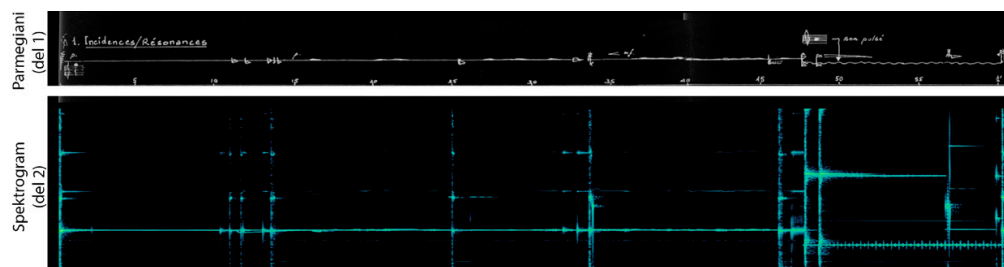
Det bør nævnes, at der findes enkelte andre eksempler på transskription af elektroakustisk musik og field recordings til akustisk musik.<sup>4</sup> Men hvor den begrænsede litteratur om emnet typisk fokuserer på de mere tekniske aspekter af oversættelsen, fx anvendelse af computerassisteret instrumentation, er formålet med teksten her at afdække den logik og kunstneriske intention, hvormed transskriptionen er udført. Teksten står derfor også mere i forlængelse af litteraturen om transskription af partiturmusik.

---

4. Se fx O'Callaghan 2015

## BERND PARMEGIANI: INCIDENCES/RÉSONANCES

Fra Parmegiani ved vi, at værketets materialer kommer fra studieoptagelser af krystalglas, syngeskåle, en messingklokke og en triangel anslået med træ, metal, glas, plastik, gummi og fingrene, samt elektroniske toner genereret af en sinusgenerator.<sup>5</sup> Værket er, igen med Parmegianis egne ord, teknisk en montage af optagelserne og musikalsk en etude, der omhandler mødet imellem optagede akustiske attacks fra slagøjnsinstrumenter (Incidences) og elektronisk frembragte efterklange (Résonances).<sup>6</sup> Musikken er hverken underlagt puls eller metrik, og den er blottet for melodik. Værket kan høres på musiktjenester som fx YouTube og Spotify og spiller ca. 4 min.



Figur 1: Øverst: Første halvdel af Parmegiani's egen grafiske analyse af Incidences/Résonances. Nederst: et spektrogram af musikken.<sup>7</sup>

## STØRST MULIG PRÆCISION!

Transskription er en version af sin original og for at opretholde den relation, må den ligne sin original. I Brahms' transskription af Bachs *Chaconne* genanvendes fx originalens rytmiske og dynamiske balance, mens klangfarve, artikulation og register afviger fra originalen. Når transskriptionen alligevel genkendes som en version af originalen, skyldes det især, at den også genbruger samme tonestruktur som originalen.

5. <http://classicaldrone.blogspot.com/2010/05/de-natura-sonorum-1-and-4.html>

6. <http://classicaldrone.blogspot.com/2010/05/de-natura-sonorum-1-and-4.html>

7. Parmegiani's grafiske analyse er kopieret fra [http://www.ems-network.org/IMG/pdf EMS14\\_disanto.pdf](http://www.ems-network.org/IMG/pdf EMS14_disanto.pdf)

I elektroakustisk musik så kan musikkens kronologi, rytmik og dynamiske balance nogenlunde genskabes i en transskription vha. computerassisteret analyse i form af spektrogrammer. Men når det gælder musikkens lyd kvalitet og klangvirkninger, er etableringen af en grundlæggende lighed imellem original og transskription vanskeligere. Originalens lyde kan ikke abstraheres til toner, der kan genbruges, og ligheden må derfor etableres ved at efterligne, eller *imiterere*, musikkens lydbillede med størst mulig præcision. At musikken imiterer, og ikke genskaber musikken, tydeliggøres af, at musikken får en fysisk dimension. Der er nogle, der imiterer: Musikerne. Og med musikerne kommer også partituret og dermed en interpretationsmæssig åbenhed, som er fraværende i originalen.

På grund af de gennemgribende og uundgåelige forandringer i transskriptionen fra elektronisk til akustisk musik var det en væsentlig motivation for mit arbejde at forsøge at få transskriptionen til, også klangligt, at ligne sin original mest muligt. Mit succeskriterie var, at transskriptionen, for kendere af elektroakustisk musik, skulle kunne anvendes til at identificere sin original.

## STØRST MULIG PRÆCISION?

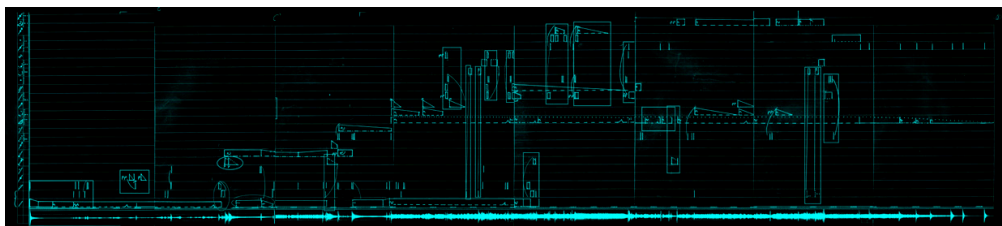
At genskabe musikkens originale lydbillede er umuligt. Et eller flere akustiske instrumenter kommer aldrig til at lyde præcis som en elektronisk lyd, på samme måde som et klaver aldrig kommer til at lyde som en violin. Intentionen må derfor være at genskabe originalens lydbillede med størst mulig præcision. Lyd er imidlertid multi-dimensional og omfatter bl.a. intensitet, frekvens, resonans, retning, association og forløb i tid. Så hvordan afgøres det, hvilken efterligning der er bedst? Er efterligningen af en lyds frekvenssammensætning fx vigtigere end dens attack eller volumen? Dertil kommer, at lydene også skal kunne fungere i forhold til hinanden, og den lydefterligning, der synes bedst lokalt, er måske ikke den bedste set globalt. En global løsning på, hvad der skal ligge til grund for vurderingen af den bedste efterligning, forudsætter en udvælgelse af en eller flere overordnede egenskaber ved lydene i *Incidences/Résonances*, som så kan anvendes

lokalt til at udvælge de bedste lydefterligninger. Men hvad er de vigtigste kvaliteter ved en lyd i *Incidences/Résonances*?

## TRE LØSNINGER

### LYDENS INTERNE STRUKTUR

De Santo har lyttet til *Incidences/Résonances* med fokus på det, han kalder soundality. De Santo er optaget af klangenes interne strukturer med fokus på harmoniske og uharmoniske svingninger, og han lytter bl.a. efter, hvorvidt de percussive anslag domineres af støj eller grundtone. Med det blik inddeles musikken i 23 forskellige lyd kvaliteter (se figur 2), og der tegnes en udviklingslinje, der starter i et lyd materiale med primært harmoniske svingninger (harmonisk soundality), men som udvikler sig i retningen af mere uharmoniske svingninger til næsten støj lignende materiale, som afslutningsvis "slukkes" af en tilbagevenden til et mere harmonisk materiale.<sup>8</sup>



Figur 2: De Santos grafiske fremstilling af *Incidences/Résonances* soundality (nederst i billedet ses musikkens lydfil). Til venstre i billede ses de grafiske symbolerne for de 23 forskellige lyd kvaliteter.<sup>9</sup>

Inspireret af De Santo bør udvælgelsen af de bedste lydefterligninger fokusere på efterligningens klanglige struktur, hvor de bedste løsninger vil være dem, der rammer den rigtige balance imellem tone og støj.

### LYDENS DYNAMISKE GESTIK

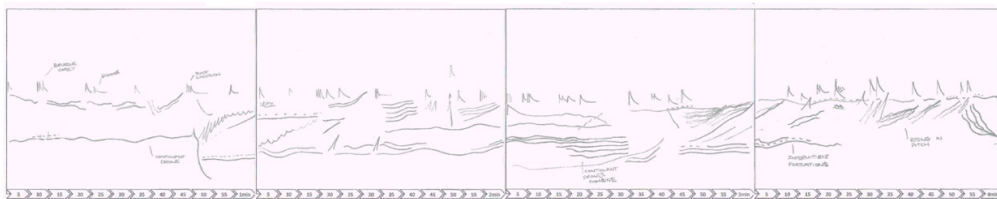
Borgess er i sin analyse af *Incidences/Résonances* mere optaget af, hvordan musikkens lyde forholder sig til hinanden. Musikken består

---

8. [http://www.ems-network.org/IMG/pdf\\_EMS14\\_disanto.pdf](http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS14_disanto.pdf)

9. Grafikken er kopieret fra [http://www.ems-network.org/IMG/pdf\\_EMS14\\_disanto.pdf](http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS14_disanto.pdf)

ifølge ham af to materialer, attack (incidences) og sustain (resonances), og han er optaget af, hvordan de to materialer skaber forskellige forventninger (spectromorphological expectation)<sup>10</sup>: I hans udlægning domineres musikken af de optagede akustiske attacks, som kalder på sustains eller forstyrrer, påvirker og forandrer igangværende sustains – når de ikke ligefrem punkterer dem. Det er en enkel forklaringsmodel, og den gør musikken dramatisk. Attack og sustain som aktion og reaktion, hvor attacket er frit, mens sustain er tvunget til at tage afsæt i et attack (se figur 3).<sup>11</sup>



Figur 3: Man kan få en fornemmelse af Borgess' mere dynamiske oplevelse af musikken i hans intuitive grafiske analyse af Incidences/Résonances.<sup>12</sup>

Skulle Borgess' forståelse af stykket være udgangspunktet for transskriptionen, så ville det være vigtigt at fastholde de klanglige ligheder imellem attack og sustain, for at man kan høre, hvordan de, på trods af deres åbenlyse forskellighed, griber ind i hinanden. Og det vil især være vigtigt at fastholde lydenes interne dynamiske balance, sådan at man tydeligt kan opfatte, hvordan lydene reagerer på hinanden.

## LYDENS OPHAV

Min egen oplevelse af *Incidences/Résonances* domineres af lydenes ophav, altså de genstande som afgiver lydene. Lyde af glas eller metal peger ud imod verden, hvor sinustoner tilhører en virtuel verden. Begge lydverdener mødes i båndoptageren, men båndoptageren som lyd giver

10. Hans analyse er meget inspireret af Smalleys Spectromorphology (Smalley 1997)

11. [http://www.academia.edu/2264361/An\\_Analysis\\_of\\_Bernard\\_Parmegiani\\_s\\_Incidences\\_Resonances\\_through\\_Spectromorphology\\_Spectral\\_Analysis\\_and\\_Graphical\\_Score](http://www.academia.edu/2264361/An_Analysis_of_Bernard_Parmegiani_s_Incidences_Resonances_through_Spectromorphology_Spectral_Analysis_and_Graphical_Score)

12. Grafikken er kopieret fra [http://www.academia.edu/2264361/An\\_Analysis\\_of\\_Bernard\\_Parmegiani\\_s\\_Incidences\\_Resonances\\_through\\_Spectromorphology\\_Spectral\\_Analysis\\_and\\_Graphical\\_Score](http://www.academia.edu/2264361/An_Analysis_of_Bernard_Parmegiani_s_Incidences_Resonances_through_Spectromorphology_Spectral_Analysis_and_Graphical_Score)

bliver for alvor tydelig, der hvor optagede lyde afspilles i et andet tempo, end de er optaget i.

Det kommer fx til udtryk i den "reprise", der indfinder sig, hvor et længere afsnit gentages i et nedsat afspilningstempo – hvorved det opnår en nærmest surrealistisk drømmende kvalitet. Lytter man til musikken med en fortsat undersøgelse af lydkildernes "båndstatus", så er materialerne mere eller mindre forvrænget (se figur 4).



Figur 4: Spectrogram af *Incidences/Résonances* med markeringer af nogle de materialer der genanvendes i nedsat hastighed.

Skulle den udlægning af musikken indregnes i transskriptionen, kunne det fx gøres ved at fastholde lyde fra samme lydkilde i samme instrumentation – uanset at den samme instrumentation måske ikke er den bedste konfiguration til at genskabe både den "originale" og forvrængede lyd.

De tre løsninger kan hver især ses som et bud på kvaliteter ved lyd, der kan anvendes som erstatning for partiturmusikkens anvendelse af tonehøjde til opretholdelse af en identitet imellem transskription og original. De tre løsninger udelukker hinanden gensidigt og eksemplificerer derfor også et rum af fortolkningsmuligheder, hvor hver løsning tydeliggør forskellige egenskaber ved originalen. Hvilken løsning, der vil fungere bedst i praksis, afhænger i høj grad af, hvor overbevisende hver løsning kan implementeres i det givne instrumentarium.

## LYTTEREN SOM MUSIKER

En transskription af *Incidences/Résonances* med fokus på én af de tre løsninger, der netop er skitseret, vil i høj grad tilføje, forstærke, forvrænge og undertrykke forskellige kvaliteter ved originalen, ganske som det er tilfældet med transskription af partiturmusikken. Det fortolkningsrum, der er opstået, kommer fra forskellige lyttemåder. De Santo lytter efter interne klanglige struktur, Borgess efter deres relationer, og jeg efter

deres lydkilde, og vi oplever forskellige kvaliteter ved musikken. Man kunne sige, at forskellige lyttemåder giver adgang til forskellige versioner af musikken, på samme måde som forskellige interpretationer giver adgang til forskellige versioner af et stykke partiturmusik.

Men så er de næppe mere sammenlignelige. Vi kan fx ikke deltage i hinandens lyttemåder, eller de lytteoplevelser der knytter sig til dem. Og jeg tvivler på, at vi i praksis kan applicere én bestemt lyttemåde i længere tid ad gangen; som jeg oplever det, er det at lytte typisk en usystematisk og primært intuitiv penduleren imellem mange forskellige lyttemåder. Men det forhindrer ikke, at en lyttemåde kan fastholdes som udgangspunkt for en transskription. Min transskription af *Incidences/Résonances* er et studie i en lyttemåde, og hvordan denne lyttemåde forvrænger det den lytter til.

## TRANSSKRIFTION OG FORTOLKNING

En transskription, som den jeg netop har fortalt om, er en meget langsommelig og omhyggelig form for analyse, hvis resultat ikke almindeligvis munder ud i intellektuelle betragtninger, men alene i et nyt kunstværk og dermed en ny oplevelse. Det er, trods navnet transskription, en analyse, der *forbliver* i det medium, der analyseres, og som tilbyder en forståelse eller udlægning af musik i musik. Når man lytter til originalen i lyset af transskriptionen, så er der noget, der ligner, og noget, der ikke ligner, og originalen er ikke længere bare originalen, men også lidt af "kopien". Den er blevet åben for fortolkning og udefrakommende betragtninger. I lyset af transskriptionen er det muligt at diskutere, hvad der er eller ikke er *Incidences/Résonances*, hvilke kvaliteter ved de enkelte lyde der giver dem deres identitet, hvordan oplevelsen af originalen adskiller sig fra "kopien", men selvfølgelig også mere generelle erkendelsesmæssige problemstillinger, som hvor mange egenskaber en lyd har, eller i hvilket omfang en transskription kan siges at repræsentere en lyttemåde.

*Lasse Laursen (f. 1969) er docent v. Det Jyske Musikkonservatorium. Se [profil](#)*