

BILLEDE, LYD OG BEVÆGELSE – en arbejdsrapport

Denne artikel er uddrag af en arbejdsrapport, som er lavet over 1 års dramatik-timer i undervisningsåret 1975/76. Emneområdet for disse timer var sammenhænge mellem billede, lyd og bevægelse. Dette arbejde førte mange aspekter med sig, og rapporten fik således følgende opbygning:

Beskrivelse af projektets forløb.

Forarbejde til – og den endelige dramatiske udformning af – Pelle Gudmundsen-Holmgreens ”Solo for el-guitar”.

Publikums reaktioner på opførelsen.

Nodeanalyse af PGH’s ”Solo for el-guitar”.

Beskrivelse af selve opførelsen – generelle betragtninger.

Pelle Gudm.-Holmgreens biografi.

Interview med Pelle Gudm.-Holmgreen.

I denne artikel er følgende tre aspekter taget frem:

- 1) Beskrivelse af projektets forløb.
- 2) Gruppens dramatiske fortolkning af PGH’s værk.
- 3) Nodeanalyse af PGH’s ”Solo for el-guitar”.

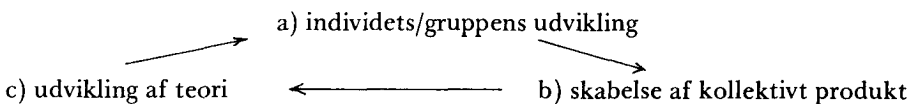
2) og 3) viser to forskellige måder at arbejde med et værk og analysere/fortolke det på. 3) er således primært en ren *kvantitativ* analyse af værket. Herved får man en række objektive udsagn frem om satsernes struktur. Et udsagn af en sådan art er f.eks. analysen af den rytmiske inddeling af 1. sats (se s. 242). Imidlertid er der ret så snævre grænser for, hvor meget en sådan analyse fortæller om værket. Ørets, og i vores tilfælde også kroppens oplevelse af værket må kobles på. Der skal altså også foretages en *kvalitativ* analyse af værket. Her er det

klart, at en sådan analyse af værket er ret afhængig af, hvem der hører det. Analysen er derfor ofte et subjektivt skøn, men alligevel er der ofte tale om, at mange mennesker oplever nogenlunde det samme ved at høre værket. Dette var særligt tydeligt i overgangen fra 2. til 3. sats. 2. satsen slutter med en hårdt anslået akkord med skarpt dissonerende toner: d-es-e. Disse toner bruges også i starten af 3. sats, men på en anderledes blød og venlig måde. Man kan da påstå, at der i overgangen fra 2. til 3. sats sker en opløsning af musikalske spændinger. Det interessante i denne forbindelse er, at dramatikgruppen først oplevede *kropsligt* en opløsning af spændinger ved at høre musikken mange gange og gav dette et dramatisk udtryk (se nærmere s. 234). Herefter fandt man via *analyse* frem til sammenhængen mellem 2. og 3. sats. Den først oplevede opløsning førte til en undersøgelse, hvor nodebilledet bekræftede dette.

Man kan nu spørge om 1) og 2) har interesse for andre end lige netop de medvirkende. Hertil kan man sige:

1) I første afsnit skitseres en kollektiv arbejdsform, som forener teori og praksis. Dette må ses som et alternativ til den gængse undervisningsform, som primært er individuelt orienteret og adskiller teori og praksis. Grundlaget for denne arbejdsform på Musikvid. Inst. er skabt af gruppen omkring NOISIVI-rapporten.

Vores arbejdsform kan karakteriseres ved flg. model:



a) *individuel udvikling* (nærsynet, dvs. ingen refleksioner mellem de medvirkende): dette sker gennem opvarmningsøvelser, muskeltræning, mimetræning, sansøvelser, fantasiøvelser som fører til udvikling af individuelt kropssprog.

kollektiv udvikling (udveksling af impulser mellem de medvirkende): dette sker gennem gruppedynamiske øvelser, som fører til udvikling af et kollektivt kropssprog.

b) *skabelse af kollektivt produkt*: Udfra det forberedende arbejde fra a) skabes et kollektivt produkt, f.eks. opførelsen af Pelle Gudm.-Holmgreens værk. Dette opleves udefra som et samlet hele.

c) *udvikling af teori*: Udfra det kollektive produkt udvikles den teoretiske overbygning. Denne virker igen tilbage på a), idet den bl.a. bestemmer hvilke kropsudtryk, der skal trænes og forstærkes.

2) I andet afsnit fremstilles den dramatiske fortolkning af værket, som kan være udgangspunkt for en undersøgelse på et bredere, samfundsmæssigt plan om sammenhænge mellem musik, musikoplevelse og kropsudtryk. Vores undersøgelse har en del ret klare begrænsninger. Gruppen bestod af musikstuderende,

som havde en vis positiv holdning til faget dramatik. Man kan derfor ikke bare postulere, at hvad der gjaldt i vores gruppe, ville gælde for en hvilken som helst anden gruppe i samfundet. Har man imidlertid disse begrænsninger for øje, har man et udgangspunkt for en undersøgelse på et bredere samfundsmæssigt plan. Således kunne man f.eks. undersøge, om den førnævnte overgang fra 2. til 3. sats ville blive oplevet på tilsvarende måde af andre grupper i samfundet, og hvilke grupper der ikke oplevede det på den måde.

Beskrivelse af projektets forløb:

I lighed med andre former for gruppearbejde forløb dette projekt i klart definerbare faser:

1) Orienteringsfasen:

Denne form for projektarbejde afhænger meget af den indbyrdes tillid mellem deltagerne, det gælder såvel elever som lærere. Det er derfor vigtigt at starte med øvelser, der tjener til at afklare disse gruppedynamiske problemer. Vi startede med enkle, individuelt prægede øvelser – rent kropslige øvelser, krop- og stemmeøvelser, bevægelsesopgaver efter musik og/eller billeder – og gik efterhånden over til gruppeøvelser efter samme princip. I denne fase havde disse øvelser til formål at hver enkelt deltager fik mulighed for at skabe tillid til sig selv og gruppen.

Efter denne fase, som i sammenhæng med hele forløbet kan betegnes som en praktisk indføring i at arbejde med ens krop- og stemmeudtryk og i at arbejde sammen som gruppe, opstod behovet for en teoretisk diskussion om de opståede muligheder og om gruppens videres arbejde og mål.

2) Teoriugen:

Man kan forestille sig forskellige koblingsmekanismer mellem lyd og billede:

a) en *grafisk-symbolisk*, som er velkendt fra musikalsk notation, hvor tonerne symboliseres ved hjælp af notetegn, der danner en grafisk "komposition" med en større eller mindre æstetisk egenverd.

b) en *funktionel-rituel*, som er velkendt fra koncertsalen og fra fjernsynets musikudsendelser, hvor man ser musikerne under deres professionelle udførelse af musikken.

c) en *gestisk*, som kendes fra balletteatret, hvor et musikalsk forløb omsættes til et bevægelsesmønster, der illustrerer karakteristiske vendinger og udtryks-elementer i musikken.

Da vi havde læst og diskuteret en del litteratur og set nogle film om disse muligheder, valgte vi at arbejde ud fra kobling c), da vi alle lagde stor vægt på bevægelselementet i "lyd, billede og bevægelses-temaet". Vi ville dog ikke arbejde med en fastlagt struktureret koreografi som arbejdsmateriale, men med vore egne individuelle og i gruppesammenhæng udviklede udtryk for musikalske vendinger.

3. *Planlægningsfasen:*

Udfra denne konklusion opstod problemer dels med at finde et musikstykke, som alle kunne gå ind for, og dels med at få trænet de udtryksmuligheder, vi enkeltvis og som gruppe indeholdt. Vi enedes om hver især at komme med konstruktive forslag og eventuelle ideer til løst konstruerede forløb udfra denne musik. Disse forslag blev gennemarbejdet og derefter forkastet, da ingen af forslagene kunne akcepteres af alle i gruppen. Vi fandt endelig et for os velegnet musikstykke, nemlig Pelle Gudm.-Holmgreens: "Solo for el-guitar", som vi analyserede og kom med forskellige oplæg til.

I denne fase blev vi efterhånden så fortrolige med hinandens kropssprog at vi fandt det interessant i forbindelse med vores teoretiske diskussion at finde ud af om vi benyttede os af et internt sprog, som kun gruppen kunne forstå, eller om vores sprog var kommunikerbart til udenforstående. Vi blev derfor enige om et forløb, der skulle vises for forskellige grupper og som skulle lægge lige stor vægt på den auditive og visuelle oplevelse.

4. *På vej mod resultat:*

Ovennævnte oplæg blev arbejdet sammen til en helhed, som nok var planlagt og gennemarbejdet, men uden nogen fast koreografi og som først og fremmest viste det udtryksniveau vi enkeltvis og som gruppe var kommet til i et demokratisk, gruppedynamisk forløb.

Gruppens dramatiske fortolkning af Pelle Gudmundsen-Holmgreens "Solo for el-guitar"

Som det fremgår af denne beskrivelse var de to hovedfaktorer i arbejdsprocessen dels 1) lige stor hensyntagen til auditiv/visuel opfattelse af musikken, dels 2) at tage udgangspunkt i den enkeltes fortolkning og lade disse fortolkninger smelte gradvist sammen til en helhed, repræsenterende hele gruppen.

I. sats.

Gruppens helhedsindtryk, baseret på musikkens store melodiske intervaller med en meget kantet rytme, der afbrydes af pludselige opbremsninger, gav associationer til et musikdramatisk forløb, præget af noget mekanisk og træagtigt, som vi dramatiserede til marionetdukkebevægelser. – Dernæst valgte vi ud fra hver enkelts fortolkning flg. ansigtsudtryk ("maske"), som gav dukken karakter, hvis intention vi hver især placerede og fastholdt i forhold til de andres valg af "maske"/intention:

1. Det ubeskrevne blad – uerfarne mennesker, der opdager alting for første gang . . . Kasper Hauser . . .
2. Åben, nysgerrig, positiv.
3. Lukket, uinteresseret, ønsker ikke kontakt.
4. Positiv. Konstant kontaktsøgende; vil give til de andre, men er frustreret over, at de ikke vil tage imod.
5. "Her kommer jeg!!".
6. Åben. Forundret over at møde de andre – "hvem er de andre?".
7. Udtryksvilje, men manglende evne til at udtrykke sig. Blokeret. Krampagtige bevægelser. Er i et mennesketomt rum. Ingen kontakt. Søger desperat rundt i rummet, gir mekaniske signaler. Stift blik.
8. Nyfødt. Alt skal opdages fra nyt af, som af en person med hukommelsestab. Udforsker omgivelserne, ikke sig selv.

Det videre arbejde mod et kommunikerbart udtryk bestod således af flg. to træningsprocesser:

1. koncentration hos hver enkelt om sit "maskeudtryk" i samspil med de andres.
2. at skrælle alle overflødige lag af ens bevægelser, således at hver enkelts essentielle intention træder klart frem.

II. sats.

Efter lytninger til II. sats, hvor det mest iørefaldende var den meget pågående rytme med fff-accenter, spillet med plecter i dybt leje med stærkt dissonerende akkorder, fortolkede vi det i gruppen som overvejende aggressivt og snerrende, hvilket vi – efter forskellige forsøg – nåede frem til at dramatisere som en knude med hænderne (se foto). Alt efter musikens impulser blev knudens tyngdepunkt trukket rundt i kredsen, hvilket bevirkede, at hver af os skiftevist trak/blev trukket med af tyngdepunktet. Når vi alle var sikre på hinandens koncentration i kraft af knuden, brugte vi den "vibreende" styrke til, som i et rituelt aggressionsforløb, at "angribe" den overforstående med blikket, og samtidigt at stampe i gulvet på de stærkt accentuerede akkorder.

Koreografisk begyndte vi på ovenstående dramatisering mellem I. og II. sats, idet vi gradvist lod vores intention fra I. sats "opløse" og erstatte af det fælles koncentrationsmoment, nemlig "knuden".

Nye træningsprocesser frem til den nævnte udtryksintensitet var her bl.a.:

- 1) træning af et levende udtryk i kroppens såkaldte "døde" områder, i dette tilfælde specielt kroppens bagside.
- 2) pantomimeøvelser i udførelse af en fiktiv kraftanstrengelse.

III. sats.

Ud fra auditiv analyse registrerede gruppen, at satsen var struktureret i 7 perioder, der hver bestod af et vist antal arpeggiokurver, og alle perioder afsluttes af et dobbelt oktavspring, der opløses ned på undersekunden. Denne struktur bevirkede, at vi dramatisk udformede satsen i 7 soli, således at hver person i gruppen sluttede sin solo med at videregive denne ved hjælp af øjenkontakt og mimik. I modsætning til I. satsen inspirerede musikken os her til at vælge den samme intention bag maskeudformningerne, nemlig et "bart", modtageligt og søgende ansigtsudtryk.

Koreografisk opløste vi den rituelle aggressionsstemning i løbet af de første 5 takter af satsen, idet disse takter danner indledning til de 7 perioder. I over-

gangen indtil III. sats' begyndelse holdt vi bevægelsen "frosset".¹⁾
 Arbejdet frem mod det kommunikerbare udtryk bestod her i

- 1) opøvelse af forenklet mimik indtil den blotte modtagelighed og åbenhed
- 2) at bruge det i 1) beskrevne udtryk i gruppesammenhæng (modtage og videregive soli).

IV. sats.

Består af stemning af guitaren i ca. 20 sek., hvilket vi benyttede gradvist til at opløse øjenkontakterne, for dernæst at gå rundt i rummet og søge efter en partner, indtil der dannedes 3 grupper à henholdsvis 2+3+3 personer.

V. sats.

Under auditiv analyse registrerede vi, at satsen starter med et længere afsnit med en gentagen tone i forskellige klangfarver, hvorfra den går over i forskellige temaer med varierende karakter og med små fragmenter fra det første afsnit indimellem. Temaerne blir kraftigere og mere markante hen mod et højdepunkt i musikken, for derfra at stilne af lige til satsens slutning. De markante temaer blir hver gang efterfulgt af et mere udflydende tema.

Først efter lang tids arbejde forelå den dramatiske udformning, da denne temarige sats har givet stof til flest forskelligartede forslag, som skulle bearbejdes og samarbejdes. Vi var enige om, at musikken havde to karakterer: stærk/svag, som vi fortolkede som aggressivt/blidt. — Intentionen bag ordet "aggressivt" er her: en tilbageholdt afventen efter at komme ud med voldsomme sindsstemninger, hvilke indirekte fremprovokeres af den blide person. Med ordet "blid" menes her: først medfølelse og spørgende og efterhånden stærkt påtrængende, i løbet af satsen indsmigrende på en irriterende falsk og provokerende måde.

Koreografisk udførte vi satsen opdelt i de 3 grupper, der blev dannet i IV. sats, idet den ene part i hver gruppe udtrykte de aggressive temaer i musikken, den anden part de blide, således at man både i bevægelse og udtryksintensitet fulgte temaernes udvikling i musikken, som her starter forholdsvist svagt og efterhånden forstærkes.

Under udarbejdelsen af satsen trænede vi

- 1) at udtrykke den aggressionsfyldte musik i bevægelserne og eksperimenterende med, hvor stærkt en aggression kommer til udtryk i en lille eller stor bevægelse.

1) At "fryse" en bevægelse vil sige at fastholde nøjagtigt den position i krop og udtryk helt uforanderligt, som man i et givet øjeblik er nået til — som en skulptur.

- 2) spejløvelse, hvor man 2 og 2 over for hinanden afspejler hinandens bevægelser så nøjagtigt som muligt. Med skiftende "førerskab" gir denne øvelse dels træning i iagttagelse, dels i at modtage og videregive impulser.
- 3) træning i "slow-motion"-bevægelser, hvilket vil sige: langsomme, organiske, ubrudte og kontinuerlige bevægelser uden knæk. Her bruges kroppen som en helhed, så man ikke bevæger en del af denne, uden at resten automatisk følger med i organisk enhed.

VI. og VII. sats.

Under den auditive analyse af disse to afsluttende satser var der uenighed om, hvorvidt vi helst ville høre dem som resume af alle satserne, idet akkorderne indeholder alle kernetonerne, eller, om vi snarere ville opfatte VI. sats' 3 markante akkorder som kulmination af den dramatiske ide fra V. sats, altså som et endeligt opgør i striden mellem de to karakterer, og VII. sats' akkord som "sejrsslaget for den vindende part".

Koreografisk valgte vi sidstnævnte opfattelse, således at den aggressive part, efter at være blevet besejret af den blide i slutningen af V. sats, vågner op i små spændte ryk, svarende til hver akkord i satsen, for på VII. sats' eneste akkord at udløse en voldsom bevægelse, tilkendegivende den aggressives besejrelse af den blide person. Samtidig skifter den blide person pludselig "maske" til tydelig forbavselse lige inden hans/hendes endelige fald.



fra II. sats

fra III. sats



fra III. sats



fra V. sats

Nodeanalyse af Pelle Gudmundsen-Holmgreens "Solo for el-guitar"

Den efterfølgende analyse af Pelle gudm.-Holmgreens værk er en traditionel nodeanalyse af et partitur. Det vil i denne analyse fremgå, at musikken i høj grad er konstrueret. Det musikalske grundmateriale, som udstikker rammerne for musikken, er dels af rytmisk art (det gyldne snit) og dels af tonemæssig art (kernetonerne d-e-fis). Disse musikalske rammer begrænser i høj grad den musikalske frihed på nogle områder, men giver så til gengæld frihed på andre. Komponisten opsparer energi, som kan sluses om. Om disse forhold udtaler Pelle Gudm.-Holmgreen i et interview:*)

"Som komponist i dag er der meget, man ikke har: Man har ikke et fælles tonalitetsprog (som Mozart-Haydn). Vi mistede en overgang motivet (det er kommet igen), nogle af os føler skepsis overfor det klassiske formbegreb med dets dynamiske balanceact: fremlæggelse-behandling-slutning. I midten af 60'erne opgaves serialismens totale krav (som en overgang var en redningsplanke). Vi er nu uden fast fælles kurs, og det vil alt i alt sige, at man for hvert nyt værk må klarlægge en stil. Man kan ikke komponere på helt bar bund, og man kan så f.eks. bruge det gyldne snit til at læne sit hoved opad. Jeg tror ikke, at man kan improvisere sig igennem et stykke NY musik. Man kan improvisere over et eller andet, man i forvejen har lært sig, men at skrive ny musik vil bl.a. sige at undersøge materialet. Dertil er det nødvendigt at have remedier og at være konsekvent. Der indgår altid et vist moment af improvisation i skaberakten, hvis man dermed mener: indfald, der kommer frem af sig selv. Det er ikke meningen, at man med musik skal undertrykke spontaniteten, men i forbindelse med hvert værk må den kanaliseres. Kanalisere vil sige "søge form", og søge form er et stykke arbejde "for hovedet"."

Selv om musikken i høj grad er konstrueret er der ikke tale om rene matematiske konstruktioner. Selve den klingende musik spiller også en væsentlig rolle i valg af nodebillede. Som eksempler på dette kan nævnes Pelles argumenter for at bruge dels det gyldne snit, dels kernetonerne d-e-fis:

"Iøvrigt har det gyldne snit en særlig klang i mine øren." (. .)

*) Interviewet findes i den føromtalte arbejdsrapport (s. 229).

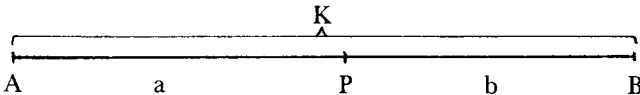
”Jeg mener/tror det gyldne snit hører til i renessancens Italien. For mig i særdeleshed i Firenze. Jeg forbinder det gyldne snit med denne bys renaissancepaladser, der udstråler en sjælden og vidunderlig ro og balance.” (. . .)

”Det gyldne snit tiltaler mig p.gr. af dets plasticitet og mulighed for gentagelse på alle planer. D-e-fis-kombinationen tiltaler mig, fordi denne egner sig til statisk musik. Klangens af de to store sekunder oveni hinanden er åben og lys og klinger af transcendens. Statisk musik er en udfordring for det vestlige øre, der fra romantikken har vænnet sig til dynamik, drama og gestik. Jeg ønsker ikke at give slip på disse fænomener, men den statiske musik, som man finder den i folkløren, er uægteligt et alternativ, der gør indtryk.”

Det gyldne snit er altså et væsentligt formdannende element i Pelle Gudm.-Holmgrens værk: 7 stykker for sologuitar. Hvad er da det gyldne snit? Rent matematisk defineres det gyldne snit, eller højdeling af liniestykke på følgende måde:

Et liniestykke AB deles i to stykker AP og PB, således at det mindste liniestykke (PB) forholder sig til det største (AP), som det største til hele liniestykket. Beskrevet aritmetisk ser forholdene således ud:

$$\frac{b}{a} = \frac{|PB|}{|AP|} = \frac{|AP|}{|AB|} = \frac{a}{a+b}$$



Hvis $AB = k$ gælder der følgende:

$$I : a + b = k$$

$$II : \frac{b}{a} = \frac{a}{a+b} \Rightarrow \frac{b}{a} = \frac{a}{k} \Rightarrow b = \frac{a^2}{k}$$

$$I : a + \frac{a^2}{k} = k \Rightarrow a^2 + ka \div k^2 = 0 \Rightarrow a = k \frac{\sqrt{5} \div 1}{2}$$

$$I : b = k \div a = k \frac{3 \div \sqrt{5}}{2}$$

Forholdet $\frac{b}{a}$ bliver herefter følgende:

$$\frac{b}{a} = \frac{\sqrt{5} \div 1}{2} \quad (\sim 0,618)$$

Med voksende nøjagtighed kan man bruge følgende talforhold som tilnærmelse til det gyldne snit:

$$\frac{2}{3}, \frac{3}{5}, \frac{5}{8}, \frac{8}{13}, \dots, \frac{t_n}{t_{n+1}}, \frac{t_{n+1}}{t_{n+2}}, \dots$$

$$x_1, x_2, x_3, x_4, \dots, x_n, x_{n+1}, \dots$$

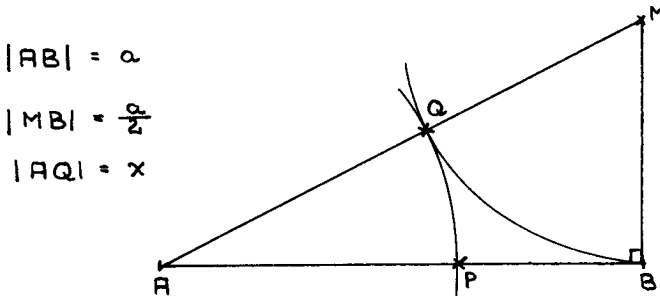
hvor $t_n = t_{n-2} + t_{n-1}$ for $n \geq 3$,

og

$$x_n = \frac{t_n}{t_{n+1}}$$

Rækken (x_n) er konvergent og $x_n \rightarrow \frac{\sqrt{5}-1}{2}$ for $n \rightarrow \infty$

Konstruktion af det gyldne snit:



$$|AB| = a$$

$$|MB| = \frac{a}{2}$$

$$|AQ| = x$$

Et liniestykke AB ønskes delt i det gyldne snits forhold:

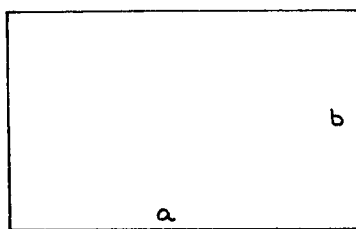
I liniestykkets ene endepunkt B oprejses den vinkelrette. Udaf denne afsættes $\frac{a}{2}$ til M. En cirkel med centrum i M og radius $\frac{a}{2}$ tegnes. AM trækkes. Linien skærer cirklen i punktet Q. x er da det største stykke og forholdene AP og PB er det gyldne snits forhold.

Til det gyldne snit kan man altså i følge det foregående knytte en talmængde, nemlig $M = 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, \dots, a_n, \dots$

Denne talmængde har den egenskab, at det a_n 'te tal konstrueres ud fra de to foregående ved at lægge disse tal sammen: $a_n = a_{n-2} + a_{n-1}$. Denne talrække kaldes Fibonacci's talrække, opkaldt efter den italienske matematiker Fibonacci fra det 12. årh.

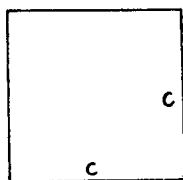
Det gyldne snit er ikke blot en abstrakt matematisk størrelse. Således stillede man indenfor kunst (maleri, arkitektur) spørgsmålet om, hvilket rektangel der virkede mest harmonisk. Ikke alle rektangler er lige behagelige at iagttage for øjet. Nogle er for langstrakte, andre er for korte. Kvadratet har således et udseende, der virker for kort og massivt. Der findes især et rektangel, som er særligt behageligt at se på, nemlig det rektangel, hvor forholdet mellem bredde og længde er meget nær forholdet mellem længden og summen af længde og bredde – og dette forhold er lig det gyldne snit.

Eksempler:

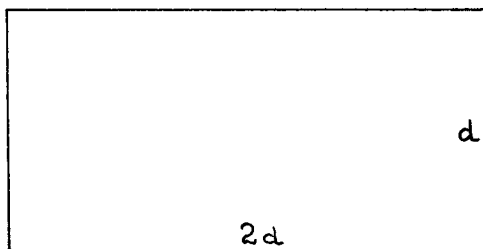


rektangel, hvor

$$\frac{b}{a} = \frac{a}{a+b}$$



kvadrat



rektangel

Fibonacci-rækken træffer man ligeledes også i naturen. Således viser det sig, at formering af kaniner sker efter Fibonacci-rækken. Hvis et kaninpar sættes i bur, vil første generation bestå af 1 par, anden generation af 2 par, tredje generation af 3 par, fjerde generation af 5 par, femte generation af 8 par, sjette generation af 13 par etc.

I. Sats

Rytmen i I. sats forløber på flg. måde:

$$A: (55 \text{ ♪} + \text{♩}) + (34 \text{ ♪} + \text{♩}) + (21 \text{ ♪} + \text{♩}) + \dots + (2 \text{ ♪} + \text{♩}) + (\text{♪} + \text{♩}) +$$

$$B: \quad \quad \quad (34 \text{ ♪} + \text{♩}) + (21 \text{ ♪} + \text{♩}) + \dots + (2 \text{ ♪} + \text{♩}) + (\text{♪} + \text{♩}) +$$

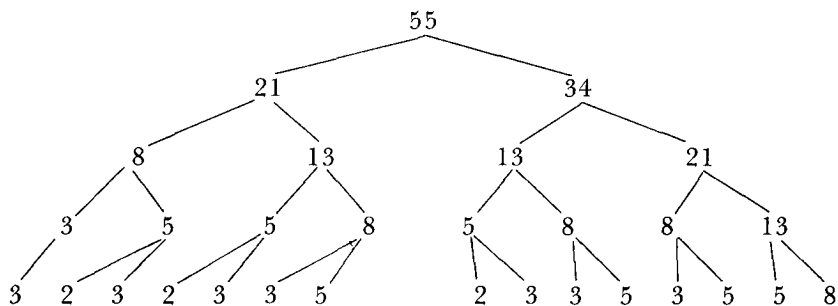
$$C: \quad \quad \quad (21 \text{ ♪} + \text{♩}) + \dots + (2 \text{ ♪} + \text{♩}) + (\text{♪} + \text{♩}) +$$

$$\begin{array}{ccccccc} \cdot & & & & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & & & & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & & & & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \\ \cdot & & & & \cdot & \cdot & \cdot & \cdot \end{array}$$

$$H: \quad \quad \quad (2 \text{ ♪} + \text{♩}) + (\text{♪} + \text{♩}) +$$

$$I: \quad \quad \quad (\text{♪} + \text{♩}).$$

Indenfor hvert rytmisk afsnit er der igen en rytmisk inddeling ved hjælp af akcenter. Hvis man f.eks. ser på det første afsnit, ser inddelingen således ud: $3+2+3+2+3+3+5+2+3+3+5+3+5+5+8 = 55$. Ved at se satsen igennem overbeviser man sig let om, at alle rytmiske inddelinger er tal fra talmængden M , som er nævnt den foregående side. Der gælder faktisk, at alle rytmeafsnittene er delt i snitforhold, som tilnærmelsesvis svarer til det gyldne snit. Således er den første sektion på 55 først delt i 21 og 34, dernæst er 21 delt i 8 og 13, og 34 delt i 13 og 21 etc. Man kan altså skrive et helt "stamtræ" op, som nøje angiver den rytmiske opdeling af satsen.



Stamtræ, hørende til de første 55 sekstendedele.

Ved f.eks. B_{21} vil vi nu forstå det led, mellem B og C, som er opbygget på følgende måde: $(21 \text{ ♪} + \text{♩})$. Man bemærker, at denne identifikationsmåde er entydig, jfr. opstillingen af rytmen i første sats i starten af analysen.

En komplet opstilling af det rytmiske mønster i første satsen ser da således ud:

$$A_{55} : 55 = [((3)+(2+3))+((2+3)+(3+5))]+[((2+3)+(3+5))+((3+5)+(5+8))]$$

$$A_{34} = B_{34} : 34 = [(2+3)+((3+2)+(3))]+[((3)+(2+3))+((2+3)+(3+5))]$$

$$A_{21} = B_{21} = C_{21} : 21 = [(3+2)+(3)]+[(2+3)+(3+5)]$$

$$A_{13} = \dots D_{13} : 13 = [2+3]+[(3)+(2+3)]$$

$$A_8 = \dots E_8 : 8 = [3]+[2+3]$$

$$A_5 = \dots F_5 : 5 = 2+3$$

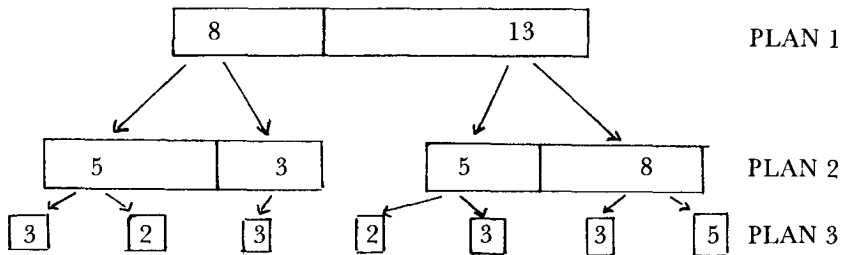
$$A_3 = \dots G_3 : 3 = 3$$

$$A_2 = \dots H_2 : 3 = 2$$

$$A_1 = \dots I_1 : 1 = 1$$

Paranteserne angiver snittene. Således er A_{21} opbygget på følgende måde:

A_{21} :



Ved (hele tiden) at se nærmere på leddet A_{21} opdager man, at leddet er opbygget ud fra det gyldne snit på alle planer. Til sidst opløses leddet i smådele med en længde, svarende til et af de tre første tal i Fibonacci-rækken: 2,3,5. En tilsvarende undersøgelse kan gøres ved alle de andre led.

Tonehøjde:

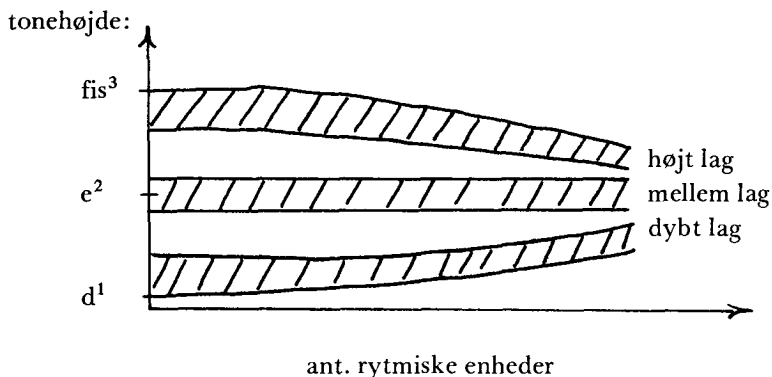
Der findes tre melodiske lag i satsen:

Højt lag med højdetone fis^3 , som efterhånden falder ($f^3-es^3-d^3$ etc.)

Mellemlag, kernetone e^2 , har den konstante tonerække: $e^2-f^2-es^2-fis^2$ og d^2 .

Dybt lag med dybdetone d^1 , som stiger gennem satsen ($f^1-gis^1-a^1-h^1$).

Hvis man grafisk skal illustrere de forskellige lags udvikling i satsen, bliver det omtrent således:



Højde- og dybdelagets udvikling sker nodemæssigt på flg. måde:

De forskellige lag udvikler sig i bølger, og dette sker ud fra det gyldne snits mønster, f.eks. 1-2-3-5-3-2-1. Idet man læser nedefra og op får fordelingen af de tre lags rytme flg. udseende i hele satsen:

| | A | B | | | | | |
|--------|---|-----------------------|---|---|---|---|---|
| Høj | 1 1 1 1 2 3 5 3 2 1 1 1 2 3 5 3 2 1 1 2 3 2 1 | 2 3 2 1 1 2 3 2 1 1 1 | | | | | |
| Mellem | 1 1 1 1 1 1 2 3 5 3 2 1 1 1 1 2 3 5 3 2 1 1 1 | 2 3 5 3 2 1 1 2 3 5 3 | | | | | |
| Dyb | 1 2 3 5 3 2 1 2 3 5 3 2 1 1 2 3 2 1 1 1 1 2 3 2 1 | 1 1 1 2 3 2 1 1 1 2 | | | | | |
| | C | D | E | F | G | H | I |
| Høj | 2 3 2 1 1 1 1 2 1 1 1 2 1 1 2 1 1 1 2 1 1 1 1 2 1 | | | | | | |
| Mellem | 2 1 2 3 5 3 2 1 1 2 3 5 3 2 1 1 1 2 3 5 2 1 2 1 1 1 2 3 | | | | | | |
| Dyb | 3 2 1 1 2 1 2 1 1 2 1 1 1 2 1 1 1 2 1 1 2 1 2 1 1 2 1 | | | | | | |

Tallet markerer ant. rytmiske enheder. Ringen markerer bølgens højdepunkt.

Man bemærker, at de melodiske lag i 1. satsen ikke ækvivalerer med rytmen. Således er der f.eks. tale om, at rytmemønstret slår tonerækken $e^2 - f^2 - es^2$ fra det mellemste tonelag i stykker. Tonerækken bliver afbrudt af dybe toner.

I hele 1. sats benyttes 3 styrkebetegnelser: *f*, *mp* og *ff*. Forte bruges konsekvent på 16-delene, mezzopiano konsekvent på 8-delsakkorden, og fortissimo på den dybe fjerdedel. Akcenter deler dog den store blok af 16-dele op i mindre stykker a 2, 3 eller 5.

Man bemærker, at d^1 og e^2 ofte er løs klingende streng. Herved skabes fornemmelsen af, at disse to toner er kernetoner.

Nogle nodeværdier før hvert bogstav er der et poco allarg.

2. Sats

Overgangen fra 1. til 2. sats sker ikke som et brud. For det første står der som nederste bemærkning til første satsen et *attacca*, som fortæller at næste sats følger lige efter. For det andet er sidste tone i 1. satsen et e^2 med styrkebetegnelsen *ff*. 2. sats starter ligeledes med et e med styrkebetegnelsen *ff*. Der er altså en slags sammenkædning af de to satser.

2. satsen består af ialt 3 blokke:

Blok A: består af ialt 31 toner. I satsen får vi først de to første toner med rytmen ♩ , således at rytmeværdien bliver 5 ialt. Derefter får vi de 5 første toner med rytmen $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, således at den samlede rytmeværdi ialt bliver 8 osv. osv. Man tager altså flere og flere noder fra blok A, indtil blokken præsenteres i sin helhed, dvs. ialt 31 noder med den samlede rytmeværdi 34. Rytmen i blok A udvikles ud fra det rytmiske mønster 5-8-13-21-34. Selve tonerækken på de ialt 31 toner er konstrueret på flg. måde: Først nedskrives de to toner $e-f$, som tilsammen danner I. Herudfra dannes II ved til I at tilføje tonen g . Herudfra dannes III ved ud fra II at tilføje tonerne $fis-gis$ osv. (resten af konstruktionen fremgår af noderne nederst). Ialt dannes fem blokke, som stilles ved siden af hinanden, således at de tilsammen danner blok A. Man bemærker tillige tonerækkens opadstræben mod b som højde tone i IV, hvorefter V ligesom danner en sluttet bue, som afslutter melodifrasen. De fire første blokke er altså åbne og opadstræbende, mens den sidste blok er afsluttet og i sig selv hvilende.

Blok B: Denne blok består af akkorder på ialt fire toner. Ialt er der 13 akkorder i blok B. Først får vi kun den første akkord fra blok B, dernæst de to første akkorder, så de tre første, så de fem første og endelig alle 13. Man bemærker, at der sker en udvikling af tonerne i akkorderne. De to toner mellem d^1 og e^2 nærmer sig mere og mere e^2 . Således bliver c til cis til d , og d til dis til es . Den dissonerende virkning bliver hele tiden stærkere. Blok B' er en variation af blok B, hvor kun den sidste akkord fra B er med.

Blok C: Denne blok er konstant gennem hele satsen og består af tre akkorder.

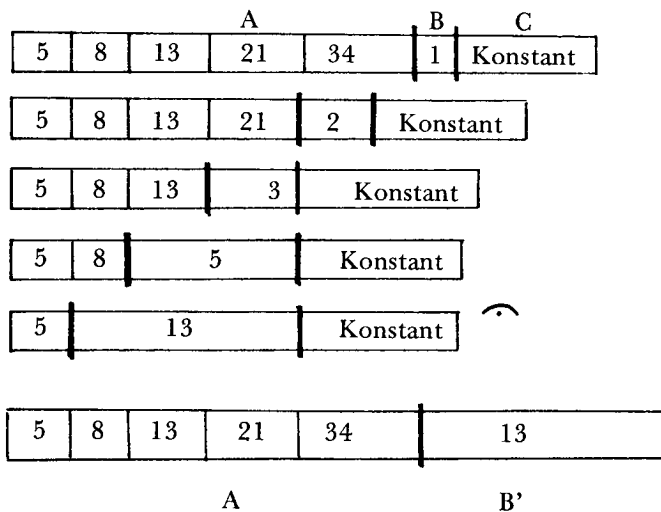
Staff A: Melodic line with measures 5, 8, 13, 21, and 34 marked.

Staff B: Bass line with measures 2, 3, 5, and 13 marked. Note: "talt 8 slag af sidste blok."

Staff C: Bass line with notes marked "gliss" and "sneering".

Dynamisk set starter satsen med ff og akcenter i blok A. Tillige er der tilføjet et "brutally". Efter at blok A er præsenteret første gang er resten af satsen fff. Blok A er konsekvent med akcenter, blok B ligeledes, mens blok C har glidetoner $\frac{1}{4}$ tone op og ned og tilføjelsen "sneering".

Blokkene A, B og C er sammenstillet i 2. sats på følgende måde;





3. Sats

Overgangen fra 2. til 3. sats er ligeledes en jævn overgang. Dels står der attacca, dels er de første toner i 3. sats de samme, som sluttede 2. sats, nemlig $d - es - e$. Nu bliver tonerne dog brudt, hvor de i 2. sats blev samlet i en akkord. Hvis man sammenligner 2. og 3. satsen vil man finde mange træk, der tyder på, at 3. satsen udløser de musikalske spændinger fra 2. satsen.

Hvis man først betragter tonematerialet, ser man, at den skarpt dissonerende akkord $d^1 - es^2 - e^2 - e^2$ fra 2. satsen ligesom opløses gennem hele 3. satsen. Tonen d^1 forbliver fast dybdetone. 5. tone forbliver hele tiden e^2 . Derimod arbejder 1. tone sig op fra et es^1 til et e^1 , for i de sidste triolfigurer helt at forsvinde. 3. tone arbejder sig op fra et d^2 til et e^2 , mens 4. tone arbejder sig op fra et es^2 til et fis^2 . Alle tonerne bliver altså til centraltonerne $d - e - fis$, og disse toner præsenteres de sidste 3 takter i triolfigurer med tonerne $d^1 - e^2 - fis^2 - e^2$. Denne fremstilling virker som en ideel balance, idet e^2 er midteraksen, hvorom tonerne d^1 og fis^2 drejer.

Af andre træk kan nævnes rytmen, som er regelmæssig $\frac{3}{4}$ takt. Den kantede rytme fra 2. satsen står her helt som en modsætning, som opløses i 3. sats. Dynamikken i 3. satsen er p og mp i modsætning til 2. satsen, som var ff og fff . 3. satsen er jævnt glidende, mens 2. satsen havde mange akcenter.

Hvis man betragter, hvorledes tone 1, 3 og 4 udvikler sig vil man finde en forskel. Tone 1 og 3 stiger en $\frac{1}{2}$ tone hhv. 1 tone. Denne samlede stigning er ligesom motiveret ved en stigning mod et højdepunkt (f^1 hhv. fis^2) lige før afslutningen, hvor der derefter sker et markant fald op en hel tone ved bogstav G. Dette markante fald modsvarer den samlede stigning, således at helhedsindtrykket af tonefølgen bliver statisk og ikke dynamisk. I modsætning hertil er tone 4's udvikling dynamisk. Tone 4 stiger hele tiden fra es^2 trinvis til fis^2 , hvorefter tonen er konstant (5 takter før D). Dette forhold er en yderligere motivation for at sige, at sidste akkord i 2. satsen opløses i 3. satsen, idet den stærkt dissonerende tone es^2 i 2. satsen jo bliver 4. tone i 3. satsens konstante figur. Denne tone vandrer op og bliver til fis^2 , som sammenstillet i figuren $d^1 - e^2 - fis^2 - e^2$ virker som en opløsning af akkorden $d^1 - e^2 - es^2 - e^2$ fra 2. satsen.

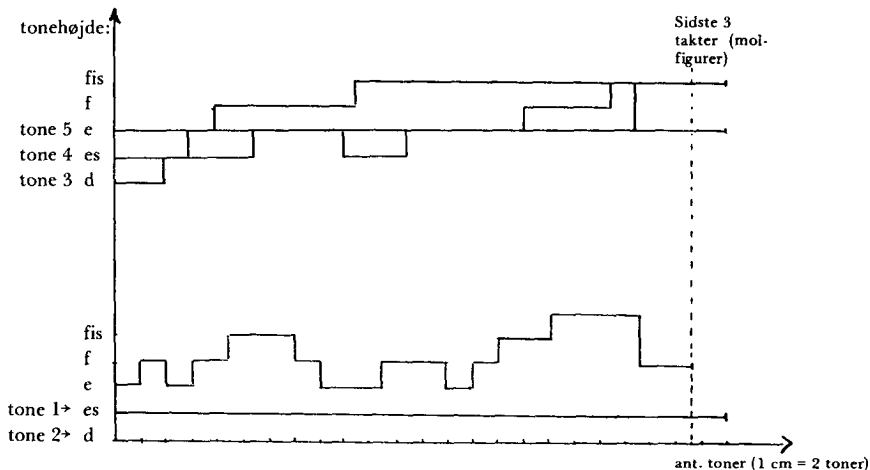
Indenfor hvert bogstav er der et vist antal takter med rytmefiguren  hvorefter en enkelt takt med rytmefiguren  ligesom afslutter. Dette opleveres sådan, idet hovedbevægelsen i de første takter er fra d^1 til e^2 , mens man især hører bevægelsen e^2 til d^2 i afslutningsfiguren, altså en modsat rettet og omvendt bevægelse.

Hvis man betragter antallet af takter indenfor hvert bogstav, får man flg. resultat:

| | | | |
|-------------|-------------|--------------|-------------|
| A: 5 takter | B: 8 takter | C: 13 takter | D: 8 takter |
| E: 5 takter | F: 8 takter | G: 5 takter | H: 3 takter |

Det er altså Fibonacci-rækken, der her igen træder frem.

Grafisk fremstilling af de forskellige toners udvikling, jfr. foregående side.



Det, der betragtes, er tonehøjdeudviklingen indenfor de takter, som har rytmen: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Udfra rytmen bestemmes tonenummeret, således at tone nr. 1 svarer til 1. sekstendedel, tone nr. 2 til 2. sekstendedel osv. og endelig svarer tone 5 til den afsluttende halvnode.

4. – 5. Sats

4. *satsens* indhold er udelukkende en stemning af guitaren. Dette sker indenfor visse grænser, dels af tidsmæssig art (20 - 50 sek.) og dels af styrkemæssig art (pp - p). 4. satsen glider direkte og næsten umærkeligt over i 5. satsen.

5. *sats:* i den foreliggende 5. sats er motiverne opskrevet s. 253, 254. Der har været problemer med analysen af satsen, idet f.eks. motiv 1 blot består af en enkel tone, som så udstrækkes ved hjælp af rytmiske strukturer. Man kan derfor ikke rigtig tale om, at motiv 1 er et tema, dvs. indeholder melodistof. Der er snarere tale om en statisk celleenhed. I modsætning hertil har motiv 14

udpræget temakarakter. Den eneste konsekvente analyse, som vi har fundet rimelig, er den, at hvergang en streng/flere strenge på guitaren slås an på en ny måde, regner man med, at der er et nyt motiv. Således er motiv 1 - 4 regnet for at være forskellige, selvom de rent faktisk kun består af tonen e.

Man kan opfatte hele 5. satsen som en musikalsk udvikling fra en meditativ, stillestående tilstand til en mere dynamisk, bevæget tilstand, som tilsidst ebber ud. I store træk forløber satsen således:

- Bogstav A – C : Tonematerialet er udelukkende e. Dette e slås an på ialt 5 forskellige måder, jfr. s. 253, indtrykket af dette afsnit er noget meditativt og stillestående.
- Bogstav C – D : Tonen d indføres v.hj. af motiv 6. Vi hører først kun de 2 første toner af motiv 6. Herved opnås en naturlig fortsættelse af den stillestående tilstand, som derved blot uddybes. Først da den 4. tone kommer med (akcent, tonen d) begynder der at ske et afgørende brud på satsens stemning indtil da. Motiv 8 indføres lige efter motiv 6. Dette motiv bryder ligeledes med grundstemningen. For første gang støder vi på melodiske spring samt 16-delsbevægelse. Man kan sige, at med motiv 6, 8 brydes den meditative musikalske tilstand, og en musikalsk dynamik starter.
- Bogstav D – E : Tonen fis indføres direkte, i modsætning til tonen d, som skulle have et indførelsesmotiv. De musikalske spændinger øges i dette afsnit og lige før E lægges der op til et højdepunkt v.hj. af motiv, 10, 8 og 11. I motiv 11 er de tre kernetoner d-e-fis præsenteret symmetrisk i et motiv. Dette danner overgangen til motiv 12.
- Bogstav E – F : Motiv 12 lige efter E udgør et højdepunkt i satsen. De tre kernetoner d-e-fis er sammensmeltet i en akkord, som til lige spilles ff. Dette højdepunkt skaber musikalsk bevægelse. Dette ses ud fra motiv 13, som følger lige efter. Egentlig er det blot motiv 1, men med forslag og triolbevægelse. Selv om musikken søger tilbage til den meditative tilstand, se f.eks. 5. nodelinie med motiv 5, kommer højdepunktet flere gange. Der er altså tale om stærke kontraster og ret store musikalske spændinger, som ikke rigtig opløses.

Motiv

Tilhørende gitar til motivet

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of a main melody line and a guitar accompaniment line. The melody begins with a 'Motiv' (motif) of four notes: F#4, G4, A4, B4. The guitar accompaniment features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often in triplets. Chord markings in circles (E, F, G, H) are placed above the accompaniment line. Dynamics include 'pp' (pianissimo), 'mp' (mezzo-piano), and 'inf' (infinitesimal). The score includes measure numbers 21, 34, and 42, and a final measure number 'alt. 55'.

pp

mp

inf

p

alt. 55

alt. 42

- Bogstav F – G : Musikken har indtil nu været bundet af kernetonerne d-e-fis. Ved F sprænges gitteret, og der sker en opløsning af akkorden d - e - fis til en D-dur akkord. Herved indføres en ny tone: a og vi hører en stump af motiv 14, som senere hen kommer til at spille en væsentlig rolle i satsen. I dette afsnit er ekstremerne yderligere øget. Der indføres et nyt motiv 15, som er hårdt og brutalt i klangen. Dette kommer til at stå i modsætning til motiv 14, som er blødt og letbevægeligt. Disse to motiver er udprægede temaer. Imellem dem er indskudt variationer af e-motiverne: motiv 16, 17, 10, 11 og 12. Motiv 16, 17 viser forvirringen i musikken efter motiv 15's ankomst. Motiv 10, 11, 12 bruges til at indføre motiv 14 ligesom før F.
- Bogstav G – H : Man bemærker nu den direkte overgang fra motiv 14 til 15. Nu skal motiv 14 ikke indføres v. hj. af motiv 10, 11 og 12, men virker som en opløsning af motiv 15. Motiv 14 ligesom blødgør motiv 15 og oplsluger det efterhånden således at det tilsidst forsvinder fra satsen. Motiv 14 dominerer mere og mere satsen. Denne periode er ligesom mere i balance. Det ses tydeligt ved at sammenligne motiv 17 fra perioden F-G og motiv 19 fra denne periode. Disse to motiver er i høj grad i familie med hinanden, men motiv 19 er meget mere roligt i udtrykket.
- Bogstav H – : Motiv 14 dominerer nu totalt satsen. Man bemærker, at dette motiv har udviklet sig efter flg. rytmiske mønstre: 5-8-13-21-55 (bemærk 34 mangler, ellers havde det været en talrække fra det gyldne snit). Motiv 14 er det eneste motiv som konsekvent er vokset gennem hele satsen. Musikken bliver langsomt svagere og svagere, fra ppp til pppp. Man har fornemmelsen, at musikken langsomt fjerner sig fra os. Dette er et stiltræk, som sikkert er lånt fra jazz og beat.

For at sandsynliggøre, at satsens højdepunkt ligger mellem F og G, er der lavet flg. opstilling, hvor varigheden og antallet af toner er brugt som parametre, samt tillige styrken: (se næste side).

Den rytmiske udvikling følger Fibonaccirækken. Højdepunktet er mellem F og G, som tillige indeholder de fleste toner. Styrkemæssigt udgør musikken mellem F og G også et højdepunkt. Det ses især af de lange ff-passager med

motiv 15 og 12. Ved siden af E til F er de største dynamiske udsving også i denne periode.

| Bogstav | toner | ant. rytmiske enheder (8-dele) | styrke |
|---------|---|-----------------------------------|-------------------|
| A – B | e | 34 | ppp, pp |
| B – C | e | 55 | ppp, pp |
| C – D | e, d | 89 | ppp, pp, p, mp |
| D – E | e, <i>fis</i> , d | 55 | pp, p, mp, mf |
| E – F | d, e, <i>fis</i> | 89 | pp, p, mp, mf, ff |
| F – G | <i>fis</i> , e, d, a, <i>gis</i> , f, g, <i>cis</i> , h, b, <i>ges</i> ; | 144 | pp, mp, mf, ff |
| G – H | <i>fis</i> , e, d, <i>cis</i> , h, a, <i>gis</i> , f, g | 89 | pp, p, ff |
| H – I | <i>fis</i> , e, d, <i>cis</i> , h, a, <i>gis</i> ; | 55 | pppp, ppp |

Toner med kursiv er nyindførte toner.

Rytme

















Det er før konstateret, at hvert afsnit A til B, B til C . . . har en rytmesum svarende til et tal fra Fibonaccirækken (se ovenfor). Indenfor hvert afsnit er de enkelte små motivers rytmesum tillige også et tal fra det gyldne snit. Således forløber afsnittet fra A til B på flg. måde:

| | | | | | | | | |
|---------|---|---------|---|---------|---|---------|---|---------|
| 5 | + | 8 | + | 13 | + | 5 | + | 3 |
| motiv 1 | | motiv 2 | | motiv 3 | | motiv 1 | | motiv 2 |

Således forløber hele satsen i store træk, se yderligere uddybning s. 255. Der er dog en undtagelse. Motiv 15 præsenteres før G i en lang passage på ialt 42. Dette er ikke et tal fra det gyldne snit, men man kan sætte $42 \text{ ♩} = 34 \text{ ♩} + 8 \text{ ♩}$. Denne opsplitning er melodisk velbegrunderet. De første 34 slag danner en helhed, og de sidste 8 slag, svarer til de første 8 slag, da vi første gang stødte på motiv 15 lige efter F.

Hvert enkelt motiv præsenteres et antal gange med varierende rytme. Rytmen er som nævnt ovenfor hver gang et tal fra det gyldne snit. Hvis man betragter oversigten over motiver s. 253-54 lægger man mærke til, at der ikke er tale om nogen fast rytmisk progression indenfor hvert enkelt motiv. Dog er der en progression i motiv 14's rytmiske udvikling, hvilket som nævnt s. 250 giver dette motiv dets særlige funktion i satsen. Rytmeprogressionen er 5 – 8 – 13 – 21 – 55, hvor 34 mangler.

Man kan til en vis grad sige, at der til hvert motiv er knyttet en bestemt rytme-figur. Hvis vi betragter s. 244, kan vi udlede følgende:

| Motiv nr. | Karakteristisk rytme | Betoningsfordeling |
|-----------|--|--------------------|
| 1 |  | 3 + 2 |
| 2 |  | 3 |
| 3 |  | 3 + 2 |
| 4 |  | 3 (+ 2) |
| 5 |  | 5 ell. 3 |
| 6 |  | 3 + 2 |
| 7 |  | 3 + 2 |
| 8 |  | 2 + 3 |
| 9 |  | 2 + 3 |
| 10 |  | 2 + 3 |
| 11 |  | 2 + 3 ell. 3 |
| 12 |  | 3 + 2 |
| 13 |  | 3 + 2 ell. 2 + 3 |
| 16 |  etc. | 3 + 2 ell. 2 + 3 |
| 18 |  | 3 + 2 |
| 19 |  | 2 + 3 |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--|----------|---------|---------|---------|----------|----------|---------|---------|----------|----------|---------|----------|---------|---------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| A | Motiv nr. Ant. rytm. enheder (♩) | ① 5 | ② 8 | ③ 13 | 1 5 | 2 3 | | | | | | | | | | | | | | | |
| B | Motiv nr. Ant. rytm. enheder (♩) | ④ 5 | 1 5 | 2 3 | ⑤ 5 | 3 8 | 5 5 | 2 3 | 4 5 | 1 5 | 2 3 | 5 3 | 3 2 | 2 3 | | | | | | | |
| C | Motiv nr. Ant. rytm. enheder (♩) | ⑥ 2 | 4 3 | 6 5 | 5 3 | 6 5 | ⑦ 5 | 1 3 | 3 5 | 2 3 | 6 5 | ⑧ 5 | 4 3 | 6 13 | 7 5 | 5 3 | 6 5 | 8 5 | 1 3 | 3 5 | 2 3 |
| D | Motiv nr. Ant. rytm. enheder (♩) | ⑨ 5 | ⑩ 5 | 8 3 | 7 8 | 9 5 | 6 8 | 9 5 | 8 3 | ⑪ 8 | | | | | | | | | | | |
| E | Motiv nr. Ant. rytm. enheder (♩) | ⑫ 5 | ⑬ 5 | 5 3 | 7 5 | 9 5 | 7 3 | 10 5 | 11 3 | 12 13 | 13 13 | 5 8 | 10 5 | 11 8 | 12 8 | | | | | | |
| F | Motiv nr. Ant. rytm. enheder (♩) | ⑭ 5 | 13 8 | ⑮ 13 | ⑯ 8 | ⑰ 13 | 16 13 | 10 5 | 11 3 | 12 21 | 14 8 | 16 5 | 15 34 | 15 8 | | | | | | | |
| G | Motiv nr. Ant. rytm. enheder (♩) | 14 13 | ⑱ 5 | 13 8 | 15 8 | 14 21 | ⑲ 13 | 18 5 | 7 8 | 3 8 | | | | | | | | | | | |
| H | Motiv nr. Ant. rytm. enheder (♩) | 14 55 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Samlet oversigt over 5. satsens forløb

○ = nyt motiv.

Karakteristik af motiverne i 5. sats

Et forsøg på at karakterisere motiverne kan være at inddеле dem i to grupper, i hhv. *meditative* motiver og *dynamiske* motiver.

Ved meditativt motiv vil vi i denne sats forstå et motiv, der har e som den helt dominerende centraltone. Endvidere er motiverne passive i den forstand, at de ikke er udadvendte musikalsk dynamiske. Disse motiver har som kerne tonen e. Denne kerne kan forstyrres og rystes af motiv-type 2, de dynamiske motiver.

Ved et dynamisk motiv vil jeg i denne sats forstå et motiv, hvor kernetonerne d og fis er meget mere fremtrædende således at forstå, at det melodiske tyngdepunkt i højere grad ligger på d og/eller fis end på e. Disse motiver er aktive og forsøger at udvikle satsen og give den dynamik.

1. Meditative motiver : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 13, 16, 17, 18.

2. Dynamiske motiver: 8, 10, 12, 14, 15.

Motiv 19 har jeg ikke rigtigt kunnet indpasse i nogle af de to grupper. Dette motivs funktion i satsen er nærmest en slags eftertænksom stoppen op. Motiv 6 kunne man også med en vis ret sætte ind under de dynamiske motiver. Det ligesom starter en musikalsk bevægelse. Imidlertid synes jeg, at dette motiv er så integreret i de første fem motiver, at man ikke fornemmer et egentlig brud på satsens stemning. Først med motiv 8 sker et egentlig brud. Motiv 14 kan med en vis ret siges at være både et meditativt og et dynamisk motiv. Således er e en meget fremtrædende tone, er nærmest en midterakse i den melodiske bevægelse. Når det er taget ind under de dynamiske motiver skyldes det, at dette motiv ligesom virker som et svar eller opløsning af motiv 15, som oplagt er et dynamisk motiv. Der er ligesom en temadualisme mellem motiv 14 og 15.

Udviklingen af de *meditative* motiver:

Der er tale om en udvikling fra et enkelt anslået e til et samlet anslået d-e-fis (se s. 258). Dette sker via en række overledningsmotiver, som inddeles i d-e, e-fis, og d-e-fis-motiver. I denne udvikling indgår tonemateriale, rytme, og dynamik. Denne udvikling fremgår af oversigten s. 258.

Udviklingen af de *dynamiske* motiver:

De dynamiske motiver er ligesom afhængige af hinanden. Man kan opstille flg. regler for udviklingen:

Motiv 8 er afrundet i sig selv. Kan stå alene.

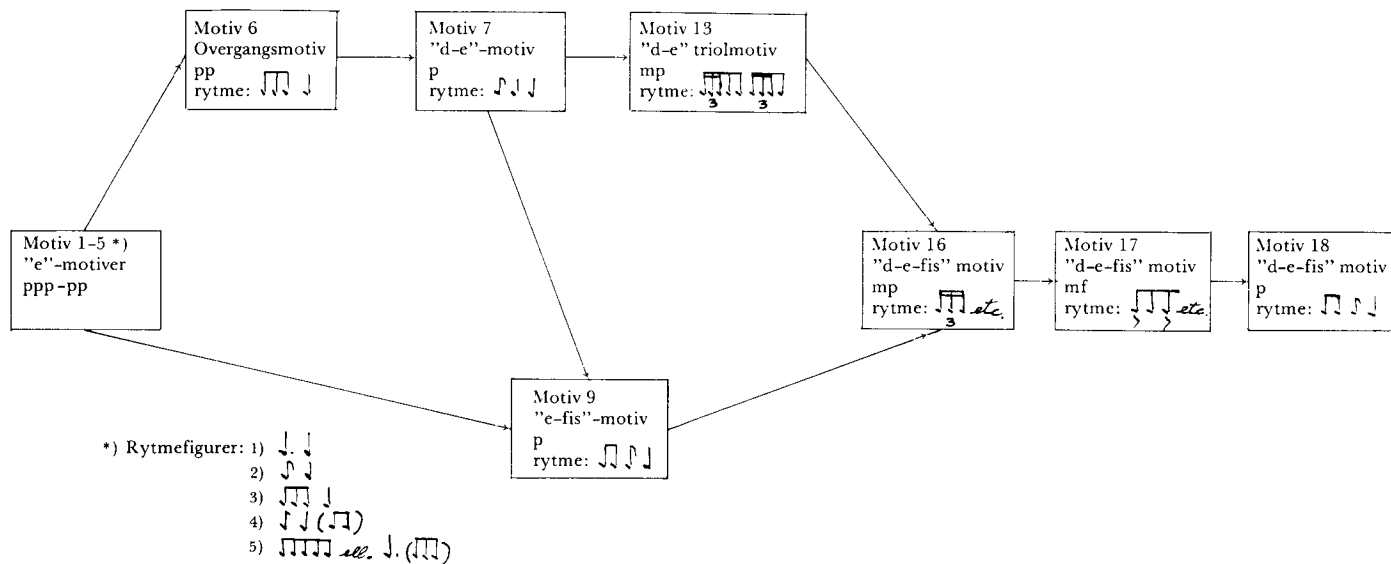
Motiv 10 bliver afrundet af motiv 8, og peger samtidig frem på motiv 11.

Motiv 11 er udledt af motiv 10.

Motiv 12 kræver motiv 10 og 11 foran sig for at få den dynamiske stigning.

Motiv 14 er i første omgang en opløsning af motiv 12. Senere opløser det motiv 15.

Motiv 15 står i første omgang alene, men efterfølges sidenhen af motiv 14, der således virker som en opløsning af motiv 15's musikalske spændinger.



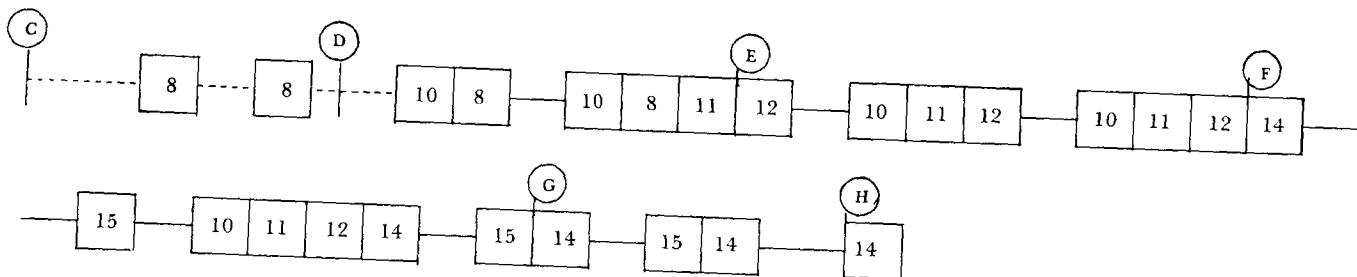
Denne oversigt viser motiverne 1-5, 6, 7, 9, 13, 16, 17, 18's indbyrdes afhængighed af hinanden. Endvidere vises den tonemæssige udvikling i disse motiver, fra kun at omfatte kernetonen e (motiv 1-5) til at omfatte samtlige kernetoner d - e - fis (motiv 16-18).

Endvidere vises den rytmiske udvikling fra noget stillestående (lange nodeværdier) til noget rytmisk bevæget (triol-sekstendedele) og tilbage igen til noget stillestående (ottendedele, fjerdedele).

Endelig vises den dynamiske udvikling fra ppp til mf og tilbage til p.

Denne oversigt viser motiverne 8, 10, 11, 12, 14 og 15's placering i forhold til hinanden:

Bogstav



6. – 7. sats.

I modsætning til alle de andre overgange mellem satserne, er overgangene mellem 5. og 6. sats, samt 6. og 7. sats non attacca.

Non attacca overgangen fra 5. til 6. sats er motiveret ved den musikalske effekt, der opnås ved neddæmpning af lyden. Man ligesom fornemmer, at lydkilden langsomt forsvinder væk fra os og tilsidst høres kun et svagt d – e (jvfr. iøvrigt bem. s. 250). Disse to centraltoner d og e bruges i 6. satsen som eneste toner. Dog bemærker man brugen af $\frac{1}{4}$ tone gliss. op mod den tredje centraltone: fis. Herved opnås altså en motivering for brug af fis i 7. sats.

Non attacca overgangen fra 6. til 7. sats er musikalsk motiveret ved, at man fornemmer $\frac{1}{4}$ gliss. stærkere i den 5 sek. lange pause, end de to andre gange. Der opnås derfor en stærk musikalsk sprængkraft i overgangen mellem 5. og 6. sats, og denne sprængkraft udløses i 7. satsen med en samlet anslået akkord med alle tre kernetoner d–e–fis stærkt presset sammen.

Afsluttende bemærkninger

Arbejdet frem til opførelsen og selve opførelsen havde primært et pædagogisk aspekt i modsætning til andre måder at arbejde med og opføre musik på. Således var vores arbejde lagt an på et demokratisk, gruppedynamisk forløb, visende hver enkelt og gruppens udtryksniveau, i modsætning til et fastlagt koreografisk forløb, beregnet til en professionel opførelse (ballet).

Om den individuelle udvikling og træning kan følgende bemærkes:

Hver enkelt af os har en vilje og et ønske om at udtrykke sig. Dette er i sig selv ikke nok når man skal udtrykke sig for andre, f.eks. et publikum. Måden, man udtrykker sig på, er også væsentlig. Herved kommer teknikken ind i billedet. Man kan sige at viljen og ønsket om udtryk ligger gemt inde i kroppen som en diffus, ustruktureret masse, mens teknikken skal opøve nervebanernes evne til at føre impulser, samt opøve musklernes smidighed for at viljen og ønsket skal få et hensigtsmæssigt udløb. Det er klart, at disse to faktorer udgør en reversibel proces, idet forbedret teknik skaber vellyst ved udførelse af arbejdsprocesser, som skaber øget ønske og vilje til udtryk. Omvendt er ren teknikøvelse uden et ønske om og vilje til udtryk meningsløs. Vilje og ønske skal indgå i arbejdsprocessen for at stimulere opøvelse af teknikken. I forbindelse med musik er der også tale om et dualistisk forhold, idet musikalsk udtryksvilje og musikalsk teknik er komplementære begreber, som svarer til ovennævnte begreber (ønske/vilje og teknik). Således skal en pianist f.eks. både have musikalitet, musikalsk udtryksvilje og en teknik, der muliggør at udtrykke denne musikalitet så ægte og så personligt som muligt. I dette tilfælde kommer musikken om man så må sige inde fra kroppen. Man kan også forestille sig en proces den anden vej, udefra og ind i kroppen. Det var faktisk det, der skete under vores arbejde: Musikken strømmer ind i kroppen og fremkalder bestemte associationer, som kan udløses i bevægelsesmønstre, som umiddelbart virker sammenhængende for den, der udfører bevægelserne. Man kan tale om, at kroppen forstår og husker musik, idet man ved at lytte mange gange til et bestemt værk, kan skabe bestemte bevægelsesmønstre med bestemte udtrykskarakterer. Herved bedres den musikalske hukommelse og forståelse af musikken. Der ligger et pædagogisk aspekt i dette forhold, idet ny musik ofte er svært at huske og forstå.

I arbejdsprocessen er der foruden den individuelle udvikling også en kollektiv udvikling. Gennem fælles erfaringer når gruppen til et fælles "sprog", idet man lærer hinandens kropssprog at kende, og derfor hele tiden lærer at reagere og signalere overfor hinanden. Hele denne gruppeproces tog det meste af tiden, og overvejelserne om kommunikation ud af gruppen til et publikum nåede aldrig særlig langt. Heri ligger en væsentlig forskel fra opførelse af en ballet, idet der her er tale om et bevidst fastlagt kropsudtryk (en koreografi), som skal kommunikeres ud til et publikum. Dette kropsudtryk er op-

stået gennem arbejde i menneskealdre med balletten, hvorved det i højere grad er traditionen, og ikke de enkelte individer, der deltager i opførelsen som bestemmer den endelige udformning. I modsætning hertil var vores opførelse meget mere individuelt præget.

Uddraget er foretaget af:

Inge Nygård Pedersen
Jesper Lund Petersen
Karen Højgaard

Hele arbejdsrapporten findes på biblioteket, Musikvidenskabeligt Institut, København.

SUMMARY

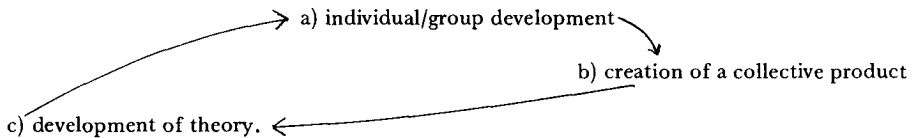
Sound – Picture – Movement. A working report.

In this report, which is an extract from a working report on one year's drama lessons in the university year 1975-76, the following 3 aspects have been emphasized:

- 1: Description of the progress of a product.
- 2: A dramatic group interpretation of Pelle Gudmundsen-Holmgreen's "Solo for electric guitar".
- 3: A score analysis of the same work.

Consequently, it is a question both of a quantitative analysis of the work, through which a number of objective statements are brought out, and of a qualitative analysis in which we have tried to connect it with the way it is experienced by the ear and the body. The latter method of analysis is naturally of a subjective nature.

In our work we have partly made a point of creating a collective product, and partly attempted to unite theory and practise in such a way as to make the former spring from the latter. Our working method may be expressed in the following model:



Translated by Gunver Krabbe.