

## Forholdet mellem musik og dans – specielt belyst ud fra en analyse af »Tidligt Forårs Danse« af Per Nørgård og Dinna Bjørn

*Af Henning Urup, Ivan Hansen, Per Nørgård og Dinna Bjørn*

Nærværende artikel er resultatet af et samarbejde mellem de fire forfattere, som hver har skrevet deres selvstændige afsnit, men tillige indbyrdes har diskuteret og planlagt artiklens helhed.

Det indledende og det afsluttende afsnit er skrevet af Henning Urup (som tillige har fungeret som redaktør), og der opstilles indledningsvis en række forskningsmæssige problemstillinger, som atter diskuteres i slutningsafsnittet.

Udgangspunktet for de analytiske betragtninger er »Tidligt Forårs Danse« af komponisten Per Nørgård og koreografen Dinna Bjørn, som hver har skrevet sit afsnit af artiklen. Tillige har Ivan Hansen, som selv har været stærkt involveret i værkets realisation (og er medstifter – sammen med Per Nørgård – af trommegruppen »Sol og Måne«), bidraget med et afsnit indeholdende en analyse af musikkens struktur og forudsætninger.

Analysen af »Tidligt Forårs Danse« er iøvrigt baseret på både førsteopførelsen i april 1980 og en efterfølgende opførelse i lidt ændret (og opstrammet) form i januar 1981. Det bør her også anføres, at mange af de begreber og betegnelser, som nævnes i artiklens enkelte afsnit, er behandlet mere udtømmende i andre afsnit.

## Koreologiske problemstillinger: danseforskningens status – især i relation til musikforskningen.

*Af Henning Urup*

Nærværende artikel har som hovedemne at belyse forholdet mellem musikken og dansen på basis af en analyse af samarbejdet mellem komponisten Per Nørgård og koreografen Dinna Bjørn – specielt som dette samarbejde har manifesteret sig i værket »Tidligt Forårs Danse« (1980), som reelt er en station på vejen i en arbejdsproces af længere varighed. Hele dette projekt er baseret på arbejdet med musikalsk udfoldelse på grundlag af en totone-række bestående af skiftevis lyse og mørke trommetoner ordnet efter et bestemt mønster, og rækken kan dels anvendes i sin grundform – dels fremtræde i mønstre, som på forskellig vis er afledt af grundformen efter forskellige principper. Dansen består på tilsvarende måde af figurer, hvis elementer er afledt efter et bestemt princip, der er helt analogt til musikkens princip. Man står derfor her overfor en komposition, hvor dans og musik er opbygget efter en og samme systematik og som en helt naturlig følge heraf vil der kunne forventes samme formstrukturer og forløb i både musikken og dansen. Et primært spørgsmål – set fra analytikerens side – er her: i hvor høj grad vil dette fænomen udtrykke sig i det færdige resultat, og vil det opfattes af »udenforstående« personer, og tillige hvorledes og efter hvilke metoder skal en analyse af sådanne fænomener overhovedet gribes an. En analyses resultat vil man jo normalt forvente at se på skriftlig og publicerbar form.

En naturlig indledning til denne artikel vil derfor være en diskussion af de generelle problemer ved analyse af danseformer – bl.a. ud fra en oversigtsmæssig statusopgørelse over danseforskningen »koreologien« til dags dato, idet det her bør anføres, at dette område, som videnskabelig disciplin, er relativt ungt.

Danseforskningens opgave er at udforske og beskrive danseformer og dansetraditioner, og analyser af dansefænomener kan ske ud fra vidt forskellige indfaldsvinkler, som ofte er bestemt af den pågældende forskers bag-

grund i forskningstradition og videnskabsteori.

Man vil dog givetvis kunne fastholde, at dans og musik som fænomener har en række ligheder, idet begge foreteelser optræder i et tidsforløb med en periodisk og rytmisk struktur, og dans optræder oftest i forbindelse med musik – i de fleste tilfælde endog udløst af og funktionelt tilknyttet musik. Det vil derfor synes naturligt, at danseforskningen, som sammenfattende hensigtsmæssigt kan betegnes »koreologi« (i analogi med musikologi lig musikvidenskab, betegnelsen »koreografi« angiver så læren om nedskrift eller billedlig, symbolmæssig fremstilling af dans), har en række metode-mæssige lighedspunkter med musikvidenskab, og som den vil kunne opdeles i f.eks. en systematisk del og en historisk del – der selvsagt hører nøje sammen. I analogi til musikforskningen må danseforskningen også beskæftige sig med såvel (af bl.a. æstetiske normer regulerede) kunstformer og (af primært funktionsmæssige sammenhænge regulerede) folkelige former, og det kan derfor synes naturligt at analysere dansekompositioner (»værker«) tilhørende teatrets balletrepertoire og folkelige danseformer, der både kan have rod i »folkedanstraditioner« eller nye former inkluderende diskoteksdans, på forskellige måder og ud fra forskellige indfaldsvinkler, og som en følge heraf optræder etnokoreologien (folkedansforskningen) som et selvstændigt område indenfor danseforskningen i lighed med etnomusikologien indenfor musikforskningen.

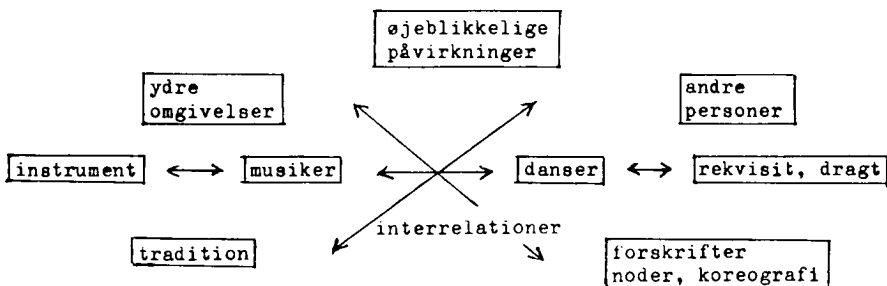
Man bør dog her gøre sig klart, at det meget vel kan vise sig frugtbringende at analysere kunstformer ud fra etnologiske principper, ligesom man kan anlægge de i forbindelse med kunstformerne typiske formanalytiske synspunkter på analyse af populærdansformer – dette ligger helt i tråd med de synspunkter vedrørende musikanalyse, der prægede en række af diskussionerne på baggrund af arbejdsseminarerne om musikanalyse på den nordiske musikforskerkongres i Ljungskile, juni 1979, og som konkluderede i, at en fuldstændig analyse bør omfatte både en tekstanalyse og en kontekstanalyse.<sup>1</sup>

Fænomenet dans kan have primært sigte på danserne selv (som selskabelig samværsform) eller henvende sig til et udenforstående publikum (som teaterform). Dansen kan tillige tillægges en magisk rituel funktion, og i mange tilfælde vil dansen (som musikken) optræde med flere funktioner på samme tid. Eksempelvis giver musiceren i et kammermusikensemble mulighed for musikalsk konversation mellem musikerne, samtidig med at der foregår en kommunikation til (og fra) et udenforstående publikum, og samme model har gyldighed for en ensembledans (teaterdans eller folkelig selskabsdans).<sup>2</sup>

Musik og dans vil således i sin fremtrædelsesform være afhængig af situationen omfattende ydre omgivelser, tilstedeværende personer, instrumen-

ter, musikere, dansere, rekvisitter og klædedragt – hvortil kommer påvirkninger fra traditionsforestillinger, eventuelle forskrifter for fremførelsen (fra komponist og koreograf) og indflydelse fra den øjeblikkelige situation. Tillige er det væsentligt, at analytikeren gør sig klart, at fremførelsessituationen opleves forskelligt af en deltager (udøvende) og en iagttager, samt at iagttageren (forskeren) meget vel vil kunne risikere at påvirke selve fremførelsessituationen – d.v.s. ved sin tilstedeværelse gribe ind i og ændre det fænomen, som udgør forskningsobjektet.

Fremførelsessituationen og resultatet heraf: oplevelsen hos en tilstedeværende person (udøvende eller publikum) kan illustreres som et kybernetisk system omfattende en række kommunikationskæder – se det viste forenklede diagram.



Forenklet kybernetisk diagram for musik/dans – situation.

Analytikeren må derfor gøre sig klart, om analysen skal gælde fremførelsen, fremførelsens resultat eller forskrifterne for fremførelsen – eller sagt på en anden måde: er udgangspunktet et partitur og en koreografi, eller er det musikkens klingende realisation og dansens tilsvarende, således som den opfattes af: 1. udenforstående personer (publikum), 2. indforståede personer (kritikere, et forud informeret publikum), 3. personer, som direkte er involverede (medvirkende musikere og dansere, komponist, koreograf). Det er nemlig højst sandsynligt, at det perciperede indtryk – oplevelsen – vil være forskellig for disse persongrupper – ligesom den nok vil være forskellig fra individ til individ – og analytikeren må så her eventuelt foretage en bearbejdning af sine data – en »datareduktion«, for at nå et overskueligt resultat. Til gengæld må man gøre sig klart, at for at nå en større almenlydighed for sine resultater, må man så give afkald på visse detaljer specifikke for det individuelle.

Musikanalyse har for kompositionsmusikkens vedkommende primært været partituranalyse, d.v.s. tekstanalyse uden at man har inddraget konteksten i væsentligt omfang. Analysen har omfattet formanalyse og satsanalyse udfra forskellige grundideer og oftest opsplittet i en række enkeltdiscipliner

(melodilære, harmonilære, formlære), idet de overordnede grundsynspunkter for analysemetoderne har svinget gennem tiderne (eksemplificeret ved navne som bl.a. Marx, Wilh. Fischer, Ernst Kurt, Hugo Riemann, Heinrich Schenker, Rudolf Tobel, Rudolph Reti), og i sin bog »Guidelines for Style Analysis« (1970) opstiller Jan La Rue en række basiskomponenter – eller parametre om man vil – som værktøj for det analytiske arbejde: Sound (timbre, range, texture, dynamics), Harmony (tonality, movement relationships, chords, part exchange), Melody (range, motion, pattern, dimensions), Rhythm, og Growth (dimensions, shape), idet han betoner betydningen af at nå frem til signifikante observationer.<sup>3</sup> Det er indlysende, at tilsvarende foranalyser også lader sig udføre på danseformer, og et forslag til symbolsystem for koreologisk foranalyse er f.eks. publiceret 1972 af en gruppe danseforskere indenfor International Folk Music Council – primært på basis af analyse af østeuropæiske folkedanse.<sup>4</sup>

I en artikel i Dansk Årbog for Musikforskning (1978) gør Per Nørgård sig til talsmand for en musikanalyse baseret på den mentale perceptionsproces hos tilhøreren med udgangspunkt i Jean Piaget's teorier<sup>5</sup>, og ifølge disse teorier er struktur et system af transformationer, som – eftersom de er et system og ikke blot en sum af elementer – indeholder love. Totaliteten fremstår som et system af transformationer og ikke som en statisk form. Musikkens tilblivelse, således som den sker i tilhørerens bevidsthed, vil ske i form af et hierarkisk system bestående af en række lag, hver med deres ordener af tempi, som af Per Nørgård betegnes bølgelængder.

Som det senere vil fremgå af nærværende artikel, vil der kunne ses en nøje sammenhæng mellem de musikteoretiske forestillinger hos komponisten Per Nørgård og musikken til det værk, som særligt skal behandles her »Tidligt Forårs Danse«, og de samme forestillinger konstituerer sig tillige i Dinna Bjørn's koreografi. Dette kan ses som en bekræftigelse af synspunktet (som også er fremsat af andre tidligere), at det teoretiske grundlag for et værks fremståen udgør en væsentlig forudsætning for forståelsen af værket – og her er vi allerede et langt skridt hen i retning af betoningen af kontekstanalysens nødvendighed. (Jfr. hvad der allerede er anført om musikanalysediskussioner på den nordiske musikforskerkongres i 1979).

Formanalyse og strukturanalyse af danseformer kan ikke siges at have domineret litteraturen om dans til dato, hvor nok de fleste sider har beskæftiget sig med biografiske data om komponister, koreografer og dansere samt mere eller mindre journalistisk prægede kritiske artikler – mange i form af anmeldelser af bestemte forestillinger uden synderlig dybtgående analyse. Dette gælder nok især balletlitteratur, hvor teaterhistoriske indfaldsvinkler har været dominerende suppleret med alment biografisk stof, og tager man som eksempel samlebindet repræsenterende den nyeste danske Bournonvil-

leforskning »Perspektiv på Bournonville« (1980), så har disse bemærkninger da også fuld gyldighed overfor dette værk.<sup>5</sup> Den sandsynligste forklaring på dette faktum er givetvis manglen på et analytisk begrebsapparat indenfor danseforskningen og manglen på træning i udnyttelse af og ukendskab til de metoder, der allerede findes, men næppe kan siges at være tilstrækkelig veludviklede, og på dette punkt står danseforskningen på et helt andet og mere primitivt stade end musikvidenskaben, som kan bygge på en lang forskningstradition og et højt udviklet begrebsapparat.

Et af danseforskningens store problemer har blandt andet været savnet af et enkelt og fyldestgørende notationssystem svarende til musikkens, men sagen er klart denne, at beskrivelsen af kropsbevægelser, som jo nødvendigvis må ske i et tredimensionalt rum i afhængighed af tiden, kræver fastlæggelse af adskillige parametre, og et enkelt og samtidigt alment anvendeligt system synes derfor at være en umulighed. Ikke desto mindre er eksistensen af notationssystemer en næsten nødvendig forudsætning for en analyse, som jo normalt skal kommunikeres i skriftlig form, og savnet af det enkle, men fuldt anvendelige notationssystem, har da også været et problem for koreografer samt ikke mindst for den historiske danseforskning.

Af de hidtil udviklede dansenotationssystemer synes det af Rudolf von Laban udviklede system, som siden er videreudviklet på talrige internationale konferencer, reelt at være det eneste, der har vundet almindelig udbredelse i forskningsmæssig sammenhæng<sup>7</sup>. Det bør dog anføres, at talrige andre dansenotationssystemer er blevet udviklet gennem tiderne – eksempelvis kan nævnes det af Feuillet publicerede (Paris 1701), som fik en vis udbredelse i 1700-tallet – udover i Frankrig tillige i Tyskland og England – og placerer trinsymboler på en kurve, der angiver danserens bevægelsesfigur på gulvet og som forsynes med taktstreger svarende til musikkens. Labanotation anvender stilerede pilespidser som grundsymboler for forskrifter for bevægelser, der placeres på et linesystem udgørende en tidsakse, hvor ak-sens højre og venstre side repræsenterer danserens højre og venstre side, og i forskellige kolonner angives så forskrifter for vægtoverføring til gulv, benbevægelse, kropsbevægelse, armbevægelse etc., idet grundsymbolerne kan forsynes med en række ekstra tegn.

For fuldstændighedens skyld skal det nævnes, at mange andre systemer har set dagens lys, og af disse har især »Benesh-Notation« (udviklet af Rudolf og Joan Benesh) fået en vis udbredelse især til notation af balletværker.<sup>8</sup>

Især indenfor den amerikanske danseforskning har labanotation suppleret med begrebsapparatet fra »effort-shape-analysis« været et hovedværktøj til analytisk arbejde, og sådanne analyser præger en lang række af artiklerne publiceret i CORD's Dance Research Annuals. »CORD« står for »Con-

gress on Research in Dance« – en international, men i langt overvejende grad amerikansk domineret forskerorganisation, op til 1978 med navnet »Committee on Research in Dance« og stiftet på amerikansk initiativ i 1964.<sup>9</sup>

De af CORD udsendte publikationer indeholder artikler omhandlede alle former for dans spændende fra asiatiske former til europæiske – og såvel folkelige former som ballet samt historisk dans. Herudover rummer publikationerne bevægelsesanalyse, dansepsykologi, dansepædagogik og notation, og en del af baggrunden herfor er uden tvivl, at dans er universitetsfag i USA på lige fod med andre discipliner.<sup>10</sup>

Det er antydnet i det forudgående, at danseforskning som videnskabelig disciplin er af afgjort nyere dato, og mange endog særdeles væsentlige metodeproblemer står fortsat uløste. Dans har som fænomen en mængde ligheder med musik, og dans optræder sammen med musik i mange situationer med funktioner nært beslægtede med musikkens, og endvidere er dansen ofte udløst af musikken. Dans spiller ofte en meget væsentlig rolle med funktion af teatralisk eller rituel art, og dans fungerer som omgangsform i selskabelige situationer, og ofte sker der en blanding af alle disse roller. Dansens udførelse kan være bestemt af forskrifter hvilende i en tradition eller i forskrifter hidrørende fra en koreograf, hvor formålet kan være at udtrykke en kunstnerisk idé, men i begge tilfælde er dansens realisation bestemt af det univers, danserne, musikerne og iøvrigt samtlige i situationen indgående personer befinder sig. Det er derfor indlysende, at en analyse af dans må behandle dansens kontekst, de umiddelbare forudsætninger og de mere – måske latent liggende – traditioner (som både kan ligge i en folkelig dansetradition, en festtradition eller et stilgrundlag hos en komponist eller koreograf – måske med baggrund i bestemte tilstedeværende ressourcer af økonomisk eller idémæssig art).

Men det er også uomgængeligt nødvendigt at analysere selve dansen, dansens forløb, udførelse og tekniske aspekter og dens opbygning i form og struktur, og på dette punkt er det nok, at manglen af et tilstrækkelig udviklet analyse-apparat er mest iøjnefaldende. Det gælder dog her, at mange af musikanalysens begreber og metoder umiddelbart lader sig overføre til analyse af danseformer – og som allerede omtalt er der også udført analyser af denne art under anvendelse af symboler svarende til de i den musikalske formanlyse anvendte. Som koreografisk notationssystem synes Labanotation at være det mest velegnede – især suppleret med de indenfor effort-shape-analysen udviklede dynamiske begreber.

En analyse kan foretages på basis af en notation, og her vil det nok være vigtigt at klargøre sig, om denne er præskriptiv – d.v.s. er en forskrift for udførelsen, eller om den er deskriptiv, d.v.s. søger at gengive en realiseret

udførelse.

En anden mulighed er analyse via en visuel/auditiv metodik af det realiserede værk, som måske er den eneste mulighed, hvis improvisatoriske elementer er væsentlige i situationen.<sup>11</sup> Hertil kommer så, at oplevelsen hos tilskuere/tilhørere eventuelt konstituerer sig på en måde, der – hvis denne tages til udgangspunkt for analyse – vil give et resultat, der er væsentligt forskelligt fra resultatet af en analyse på basis af en nedskreven koreografi eller et partitur, som normalt repræsenterer en præskriptiv notation.

Det er derfor væsentligt, at en koreologisk analyse (iøvrigt analogt en musikologisk analyse) bør ske ud fra flere forskellige indfaldsvinkler og omfatte analyse af både selve dansen med tilhørende musik og konteksten, og danseforskning bør tillige (som også musikforskningen) opfattes på tværfagligt grundlag involverende metodeapparater fra de tilgrænsende emneområder.

## Henimod »Tidligt Forårsdansen«

*Af Per Nørgård*

»Tidligt Forårsdansen« er et let varieret og delvis beriget uddrag af det næsten timelange værk »Krystalspejlinger«, der uropførtes 3. sept. 1979 på Musikonservatoriet i Århus. At en forløber for »Krystalspejlinger« (Århus, 29. april 1979) ligeledes rummede kommende »Tidligt Forårsdansen«-fragmenter nævnes for at antyde de komplicerede tilblivelsesomstændigheder; og man må tilføje: tilblivelse af hvad? For på trods af den senere tilkomst af »Tidligt Forårsdansen« anser i hvert tilfælde komponisten »Krystalspejlinger« for værkemæssigt at være den hidtidige kulmination af samarbejdet med Dinna Bjørn. Men hertil må føjes den kommentar, at fremtidige varianter og »berigede genkomster« af »Krystalspejlinger« meget vel kan skubbe 79-versionen i baggrunden.

Sagen er den, at der i stik opposition til senromantisk og modernistisk tradition indenfor de klassiske kunstarter er ved at opstå en anonym og værk-transcenderende musik- og dansegruppebevægelse, der spotter al »god modernistisk tone«, såsom originalitetskriteriet (»ophavsmandsforvekslelighed«), klangdefinitionens strengt præciserede »sådan-og-ikke-anderledes-instrumentation« – samt den omtalte værk-identitet. Dette kompleks af samtidens æstetiske fordringer er, som ofte bemærket, jo også i kontrast til



f.eks. baroktidens usmålighed med hensyn til de omtalte områder (og andre tilsvarende), og man kunne derfor tro, at en sammenligning mellem baroktidens praksis og »Sol og Måne«-bevægelsen ville være oplysende.

Og rigtigt er det vel også ved nøjere øjesyn, at der er en række sammenfaldende omstændigheder – men alligevel vil den måske væsentligste egenskab ved »Sol og Måne«-praksis undgå at blive registreret. Til de sammenfaldende omstændigheder må – udover de omtalte »negative« bestemmelser – regnes en højt opbygget hierarkisk kompositions-tekstur, med koralcantatens mange tids-dimensioner og dens langvarigt, intervallisk, afbrudte koral som et direkte til »lang-bølge-lagene« korresponderende fænomen (i »Sol og Måne«-teoriernes terminologi). Også den store integration af amatører og professionelle finder vi begge steder.

Derimod tror jeg ikke, man vil kunne finde eksempler i baroktiden på en så large omgang med, og blanding af, formled til konstant nye helheder – således som det er tilfældet med »Sol og Måne«-mulighederne i almindelighed og »Tider og Højtider«, »Krystalspejlinger« og »Tidligt Forårsdansen« i særdeleshed. En nøjere redegørelse for de fænomenologiske særtræk og disses teoretisk definerbare konsekvenser falder imidlertid uden for rammen af denne artikel, hvis sigte er rettet mod just »Tidligt Forårsdansen« og dette værks tilblivelsesproces. Der vil derfor i det følgende blive anvendt begreber og termer, der er forklaret i andre artikler, da fremstillingen derved får mulighed for at hæve sig til en vis perspektiverende højde.

»Tidligt Forårsdansen« består af tre kontrasterende formdele, hver baseret på sine basale ideer og disse igen overensstemmende indbyrdes:

A: en rent rytmisk del, hvor fire grupper af trommepar (lys-mørk i fire registre fra »Diskant« over »Alt« og »Tenor« til »Bas«) udfører 15 serier af lys-mørk-ansatser. De 15 serier (»Hvirvler«) udgøres hver af en 12 gange gentaget rytmefigur, startende med ét anslag (altså gentaget 12 gange) og derpå i hver følgende serie udvidet med en forøgelse på ét anslag (gange 12). På denne måde kommer totoneuendelighedsseriens første 15 toner langsomt »til syne«: 1 lys (x 12), 1 lys + 1 mørk (x 12), 1 lys + 2 mørke (x 12) etc. Da forøgelsen altså strækker sig til ialt 15 (x 12) ansatser, er det umiddelbart indlysende, at mulighederne for accentdifferentiering tiltager gradvis, hvorved rytmebilledet kan opnå en tiltagende spænding mellem grundmønstrets stabilitet og accentforskydningernes uforudsigelighed.

I den 12. af disse serier slutter en obo sig til klangbilledet, og i den 15. intonerer koret en »cluster-klang« med voksende intensitet under seriens forløb, der dertil følger et accelerando henimod opløbet til den 16. serie.

B: en ligeledes rent rytmisk del, hvor imidlertid den foregående række af 1 til 15 serier udmunder i en »16-serie« (»Havet«), der straks spalter sig, »hierarkisk«, i en række regelmæssigt underdelte bølgelængder i de 4 for-

skellige klangregistre (BL 1 i Sopranstemmen, BL 2 i Alten, BL 4 i Tenoren, BL 8 og BL 16 i Bassen). Baggrunden herfor er den kendsgerning, at med »de 16« er »Havet« nået, hvori alle størrelser af »fisk« (motiver) kan svømme rundt, fordi »de 16« rummer såvel 32, 64, 128 som de øvrige potenser af 2. Derfor føjes der ikke til (som i 1–15), men der bearbejdes, med accelerando- og ritardando-motiver som »Bred og Smal Vifte«, kombinationer heraf, »Pischoop« og afslutningsvis med et kollektivt accelerando, der nedbryder serien til den ene »lyse«, som det hele opstod af.

C: indledes af a cappella-, 4-stemmigt, blandet kor, der ansætter satsen »Forårssang«, baseret på et, af komponisten oversat, fragment af Rilkes »Sonet til Orpheus«: »Frühling ist wiedergekommen«, (som på tysk og in extenso indgår, som midtersats, i korværket »Wie ein Kind«). Ved starten af et, resten af satsen varende »Pischoop-afsnit«, indsætter slagtoget ligeledes med »Pischoop« på 3½ sæson (sæson = spilleramme på 256 toner), hvorpå resten af C, iøvrigt kaldet postludio eller bare »trommesang«, forløber i 41 »perioder« (periode = 64 toner). Efter den første præsentation af »Forårssang« i en kort version synges en på fonetiske stavelser baseret sats kaldet »drum« på grund af et hyppigt forekommende fonem af denne lyd. Afslutningsvis kommer »Forårssang« igen i en lidt længere version, der slutter i 6/8 takt og derved kommer i variable faseforhold til den konstant forløbende »periode« med dens principielle firedelinger. Trommegruppen veksler efter den indledende »Pischoop«-sektion mellem diverse i »Sol og Måne«-spillet udforskede motiver såsom »Grov«- og »Fin«-»Gylden«, »Tre'er«, »Fem'er«, »Rumba«, »Højre«, »Venstre«, »Timeglas«, de omtalte »Vifter« og afslutningsvis, igen, 4 perioder »Pischoop«.

Med denne baggrund i »Tidligt Forårssang«s formelle sammensætning og med lejlighedsvis referencer hertil skal jeg i det følgende skitsere projektets sammenhæng med det tidligere samarbejde mellem Dinna Bjørn og mig – og dettes opståen og forudsætninger. Et koreografisk arbejde fra 1971 over min »Anatomisk Safari« for Accordeon gav mig et overbevisende indtryk af den omhu og usædvanlige detail-opmærksomhed, der præger Dinna's forhold til det for hendes koreografi tilgründliggende musikværk. Vi fortsatte o. 1975 samarbejdet med min »hierarkiske musik« som basis og især med melodier til Ole Sarvig-teksterne »Året« og »Korsalme« (udgivet 1980 på Brønnums Forlag med Helle Thorborgs træsnit).

Dinna anvendte i sæsonerne materialet i sin aspirantundervisning på Det kgl. Teater's elevskole og deltog i drøftelser og eksperimenter indenfor en såkaldt »Orfeus-gruppe«, der var sammensat af privatpersoner med mere eller mindre faglig tilknytning til musik og teater, men alle med interesse for nye former for teater-musik-samspillet.

Men det var først efter min hjemkomst januar 1976 fra Bali og den derpå

følgende koncentration om to-tone-trommespillets muligheder, at samarbejdet Dinna Bjørn/Per Nørgård tog fart. Uendelighedsmelodierne, herunder to-tone-rækken, har absolut ikke noget påviseligt at gøre med Bali-musikken, men inspirationen herfra udsprang fra den balinesiske to-tone-tromme anvendelse (som også findes bl.a. i Indien og de arabiske lande). Jeg tog undervisning i Ubud hos Agung Raka og lærte grundlaget for Kendhang-spillet at kende. Hjemkommen optog jeg spillet, men nu med to trommer hos én person (i modsætning til den balinesiske duo-praksis) og anvendte som øvelsesmateriale udskrifter af to-tonerækken, som jeg tidligere havde anvendt i orkesterværkerne »Lila« (1971) og »3. symfoni« (1973-75). Jeg opdagede nye dimensioner i min erindrings samspil med mine hænders bevægelse og øvede mig i timevis med opøvelse i stadig længere passager uden noder. Jeg nåede derved i løbet af sommeren 1976 op til 1024 toner og konstaterede det hierarkiske overblikkes store fordele f.eks. gennem hjælp af betoningsnuancer i mange ordenslag.

Jeg præsenterede Dinna for mine forsøg og tanker herfor, og hun udviklede sammen med mig i de følgende år teknik og idégrundlag i en strøm af gensidige inspirationer, med hensyn til både rytme- og koreografimotiver. I 1977 gæstede vi Operaskolen i Stockholm og nåede på kun 2 uger frem til at præsentere »Den afbrudte sang« efter samarbejdet med studerende i ballet, opera og instrumentalspil, ialt ca. 36 medvirkende, indgående solistisk eller i ensembler i en provisorisk, løst tegnet »Orfeus-Eurydike«-forestilling til tekster af Ulla Ryum og mig selv. I april samme år mødtes alle igen i Holstebro og sluttede sig til ensembler på Holstebro Højskole og Marselisborg Gymnasium i Århus under ledelse af henholdsvis komponisten Hans Gefors og adjunkt Eva Kullberg. Denne indsats afsluttedes med to opførelser: 1. og 2. maj på »Odin-Teatret« og »Det jyske Musikkonservatorium«. Det må i denne forbindelse nævnes, at Gefors i løbet af hele sæsonen 76-77 havde forberedt sine elever på højskolen på begivenheden, og at Eva Kullberg i samarbejde med især Jens Johansen gjorde en intensiv indsats med frivillige deltagere på et fortløbende aftenkursus i kædedans, bevægelse og korsang over »uendelighedsmusik«. Samarbejdet med Eva Kullberg udvidedes senere til at omfatte hendes mand, docent Erling Kullberg, samt docent ved Det jyske Musikkonservatorium, slagtpøjsspilleren Einar Nielsen. Dette udvidede samarbejde førte til de(t) tidligere omtalte værk(er) »Krystalspejlinger« – m.v., og fandt et yderligere udtryk i »Den Tredie Tilstand«s 12 forestillinger i »Den grå hal« i Christiania.

Forinden havde dog Ivan Hansen sluttet sig til samarbejdet, gjort interesseret under et af mig gennemført kursus i »uendelighedstromning« i Skjern (i sommeren 1978). Han bragte ekstra vitalitet til det af mig samlede private trommehold, der akkompagnerede Dinna's dansere under den ugentlige

træning, der som oftest fandt sted i Wilhelm Hansen's kursuslokale i Gøttersgade. Ivan startede desuden efteråret 1980 et begynderhold. I dette begynderhold er den oprindelige vision af »brobygger-funktionen« vedligeholdt, da der indgår ikke blot og hovedsageligt amatører, men også et par børn på 5 og 10 år. Endelig oprettedes på initiativ af Ivan Hansen og Gert Mortensen et professionelt slagtøjsensemble hovedsagelig bestående af konservatoriestuderende.

Det kan være svært at afgrænse forudsætningerne for tilblivelsen af »Tidligt Forårsdansen« fordi, som jeg håber hermed at have antydnet, så mange omstændigheder og samspil konstant har grebet ind. For eks. er samarbejdet med Bo Holtens kor »Ars Nova« af stor betydning, og det kom i stand under »Den Tredie Tilstand«, der sammenbragte så forskellige gruppementaliteter som Billedstofteatrets, Marie Lalanders, foruden Dinnas, Bo's og Einars samt Ivans og mine grupper! I denne sammenhæng bør nævnes et samarbejde med korlederen Gunnar Eriksson, der sammen med danseren Barbara Wilczek gennemførte en »mix-forestilling« af mine nyere kor- og instrumentalsatser i en bevægelsesorienteret sammenhæng.

I skrivende stund forudses et samarbejde med Borås kommune om et større projekt inddragende lokale kræfter, ledet af distriktsleder Torgel Persson.

På det værkemæssige plan må »Tidligt Forårsdansen« anses som en slags replik i en situation, næppe som et værk i lighed med »Krystalspejlinger«, som det skylder væsentlige dele af sin eksistens (og slet ikke et værk som det projekterede Wölfl-spil »Tanz in Paradies«). Til de konkrete forudsætninger hører, at de i »Hvirvler« nævnte opspændinger, fra 1 til 15 ansatser, er anvendt i orkestral sammenhæng i orkesterværket »Twilight« (1977), hvortil Dinna har skabt en adækvat solo, der udgør et visuelt, rytmisk kontrapunkt til dirigentens armbevægelser. I »Twilight« er denne »A-idé« sat ind i såvel to-tonige som syv-tonige realisationers sammenhæng. B-stykket er resultatet især af Århusgruppens studier i det »hierarkiske accelerando«, hvor stadig længere »bølger« tilsynekommer, fortættes og bruser væk i et permanent opsat tempo.

I C-stykket genfindes især de i københavner-privat-gruppen anvendte og »udforskede« sammenhænge af rytmemotiver; (det er jo forskelligt hvor godt og intensivt motiver »snakker sammen«. F.eks. er »pischopper« i flere »bølgelængder« særdeles inciterende at lytte til og kombinationer af »Grov Gylden« og »Pischope« i samme bølgelængde ligeledes, derimod er andre forbindelser måske uinteressante – dette opdages kun ved praksis).

Det er min opfattelse, at denne opdagerfærd endnu står ved sin på mange måder usikre begyndelse. Alt kan ske.

## Tidligt Forårs Danse – kompositionen

*Af Ivan Hansen*

Den kompositoriske baggrund for »Tidligt Forårs Danse« (1980) bygger, som de fleste af Per Nørgårds værker siden ca. 1960, på hans såkaldte »uendelighedsrække« – et tone-bevægelsesprincip som i Tidligt Forårs danse er baseret på dens enkleste form med bare to toner (lys og mørk).

Uendelighedsrækken (herefter u-rækken) er ikke en fast musikalsk materialestruktur der fastfryser musikken på forhånd (som dodekafoni og serialisme) – men er netop et bevægelsesprincip som kan bruges på vidt forskelligt musikalsk materiale, fra kromatik til diatonik, pentatonik, overtonerækker, firetonerækker, tretonerækker osv. – Og altså totonerækker – og det er den form der har været udgangspunkt for de seneste års quasiimproviserede samspil-musik for slagtøj, bl.a. »Tidligt Forårs Danse«.

Jeg skal her prøve at klargøre det materialetekniske fundament – generelt og i den specielle udformning i »Tidligt Forårs Danse«.

### **Uendelighedsrække – fra metamorfose til hierarkisk musik**

Hos mange komponister efter Schönberg har der ligget et strengt, selvgjort strukturelt princip til grund for kompositionsarbejdet. Hos Nørgård drejer det sig om en kombination af det danske »metamorfose-princip« (fra Holmboe siden slutningen af 1940erne) og den serielle teknik (fra Rom, Köln-avantgarden omkring 1960) – videreudviklet i en speciel teknik, uendelighedsrækken, som man kunne betegne som »metamorfosen i seriel udformning« – et kompositionsprincip som Nørgård efter mange eksperimenter fandt frem til omkring 1960. Om disse siger Nørgård:

»Uendelighedsrækken opstod som et melodisk bevægelsesprincip omkr. 1959–60 efter mange forsøg på at finde alternativer der forenede rækketeknikkens (f.x. tolvtonerækken) »arkitektoniske« fordele med en uophørlig nyskabelse – i modsætning til det klaustrofobisk lukkede ved f.x. de tolv toners kredsen i sig selv, (trods eller måske netop understreget af de »lovlige« ombytninger, forfra, bagfra, hver fjerde o.s.v.). Uendelighedsrækken er ikke knyttet til bestemte toner, kan udfolde sig indenfor ethvert tænkeligt skalasystem, men bevarer

dog identiteten i kraft af sine indenfor systemet lovbundne bevægelser indenfor den valgte skala«. <sup>12</sup>

Følgende skitser og citater viser forskellige udformninger af dette bevægelsesprincip fra metamorfose til uendelighedsrække: Metamorfosens stadige organiske videreudvikling af et lille »celle« – motiv (ex. 1) behandles i en mere stram strukturel form (ex. 2 – »kvartkvint-permutation«) der i løbet af 4 permutationer giver en ny »celle« (motivet vil således »vandre gennem kvintcirklen« og tilbage til udgangspunktet efter 188 toner). I ex. 3 er det firetone-celless egne intervaller der permuteres – i omvendt udfra tone 1, retvendt udfra tone 2, omvendt udfra tone 3, retvendt udfra tone 4 = fire nye toner. De er dog svært genkendelige i forhold til »cellen« og det er karakteristisk at denne intervalpermutation ikke er brugt i nogen værker.

I ex. 4 (uendelighedsrækken) er kun ét interval (her lille sekund opad i en kromatisk skala) udgangspunkt – »motor« – for bevægelsen.

Bevægelsesprincippet (omvendt interval ud fra næstsidste tone + retvendt interval ud fra næstsidste tone = 2 nye toner) giver en række, der fornyes i uendelighed, samtidig med at den er »hierarkisk« dvs. rækken gendannes i proportionskanons (på hver 4., 16., 64. osv. tone) og i omvendt. ligeledes hierarkisk i proportionskanons, (på hver 2., 8., 32., 128. osv. tone).

Netop denne bevægelsesform anvender Nørgård til komposition fra ca. 1961. Den rummer både serialismens lovmæssige bevægelser (her uendeligt) og genkendelighed, hierarkisk samordning og polyfon samordning af materialet. Desuden er den frit stillet med hensyn til skalagrundlag.

I ex. 4–10 ses uendelighedsrækken brugt på forskellige skalatyper (kromatisk, diatonisk, tertsskalaer, kvartskala, tritonusskala, overtoneskala og totoneskala).

De videre eksperimenter med dette kompositionsgrundlag sker op gennem 1960'erne – inklusive collage, fonetiske, mikrotonale- og interferensfænomener – op til 1968 hvor uendelighedsrækken får sin gennemført hierarkisk, flerstemmige udformning i »Rejsen ind i den gyldne Skærm«, hvor den hierarkiske uendelighedsrække (på kromatisk basis) uddeles i symfonisk orkester. Årene efter viser især Nørgårds interesse for et uendelighedsprincip (der også er hierarkisk samordnet) i rytmikken. Her bliver »det gyldne snit« som det tilnærmelsesvist findes i Fibunaccirækken (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, osv) grundlag for en rytmisk uendelighedsrække, som også kan danne åbne hierarkier (3, 5, 8, 5) ligesom den melodiske uendelighedsrække. Over- og undertone-harmonifænomenet (naturtonerækken og diffenstonefænomenet) – hvis deltoner jo også står i »gyldne« forhold til hinanden – bliver hos Nørgård fra ca. 1972 det harmoniske fundament for komposition. Sammenfatningen af de tre bevægelsesprincipper (i melodi, rytmik og harmonik) sker i 3. symfoni 1972–75 under betegnelsen »hierarkisk musik«.

Per Nørgård 1959-1961 = mod »uendelighedsrække«.

METAMORFOSE

ax ①

(KONSTELLATIONER)

KVART/KVINT PERMUTATION

ax ②

(STYDIER Preludium)

Interval-PERMUTATION

ax ③

udfra 1. interval    udfra 2. interval    udfra 3. interval

Interval KROMATISK

ax ④

Interval 1    Interval 2    Interval 3    Interval 4

DIATONISK

ax ⑤

Bevægelsesprincip:  
 INTERVAL 1 OMVENDING UD-FRA TONE 1  
 RETVENDING UD-FRA TONE 2  
 OMVENDING UD-FRA TONE 3  
 RETVENDING UD-FRA TONE 4  
 (Ingen vækter)

Bevægelsesprincip:  
 NY TONE 1: OMVENDT INTERV. UD-FRA NÆSTSIDSTE  
 NY TONE 2: RETVENDT INTERV. UD-FRA NÆSTSIDSTE  
 (Fragment V)

STORE TERTSER

ax ⑥

⑥b SMA TERTSER

KVARTER

ax ⑦

TRITONUS

ax ⑧

Naturlig Overtoneøk.

ax ⑨

⑤ OVERTONE-UENDELIGHEDSRK - UDFRA 5. OVERTONE.

TOTONEUENDELIGHEDSRÆKKE

ax ⑩

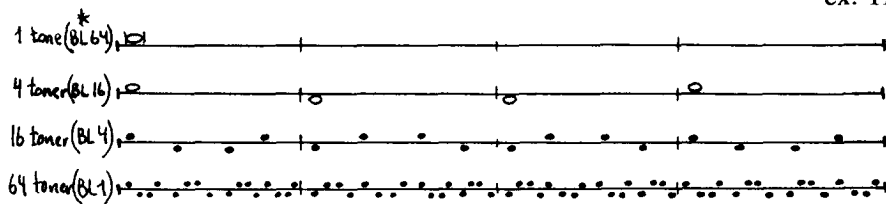
lys  
nec

### Uendelighedstrømning

Nørgård's totoneuendelighedsrække blev i løbet af 70'erne forum for megen quasi-improviseret samspilsmusik for såvel amatører som professionelle og kan tydeligvis ses i sammenhæng med tendensen til at finde mødesteder mellem avantgarde og jazz/rock som man møder hos komponister som Terry Riley, Steve Reich, Louis Andriessen, Phil Glass m.fl. Interessen for den balinesiske musiks samspilsformer er ligeledes central<sup>13</sup>, dvs. princippet med at lade små genkendelige motiver arbejde sammen i en samlet kompleks polyfoni.

Men hvorfor nu lave endnu en ny rytmemusik i dagens store udbud kunne man spørge? – grundmotivet til arbejdet med de forskellige trommegrupper har været opdagelsen af, at uendelighedstrømningen rummer mulighed for at sammenstille det helt simple og det helt virtuose i en samlet musik – ud fra et helt enkelt fælles grundlag (lys-mørk-mørk-lys etc. – indenfor en ramme af 64 toner, den såkaldte »periode«).

ex. 11



\* BL 64 = Bolgelængde 64

»Amatøren« med den ene tone er her ligeså vigtig som »virtuosen« med de 64 – han giver »form-pulsen« når »virtuosen« er ved at løbe sur i de mange toner, og »virtuosen« giver på samme måde »amatøren« »moment-pulsen« mellem de sjældne, formskabende slag.

Som det ses af repertoireet løber rækken ikke uendeligt i denne samspilform. Hvis man vil spille sammen må man have en ramme, som man kan udfolde sig i – og rammen er blevet 64 toner, der let kan spilles udenad, og derved gøres spillet frit.

Samspilsmulighederne ligger i u-rækkens »hierarkiske« struktur. Man spiller den samme »melodi«, men i helt forskellige tempolag. Mangfoldigheden af tempolag vil imidlertid være sammenholdt ved at man altid spiller »lyse« toner på samme tid og »mørke« toner på samme tid – der bliver aldrig tale om at musikken er kaotisk, selvom den er 25-stemmig! De hierarkiske tempolag er altså grundlaget, men også kun grundlaget.

Samspelet kommer først rigtigt når man – ved at tage »udpluk« af rækken – begynder at lave »melodier« og spille dem ud mod hinanden i gruppen (at »udpluks-melodierne« ligeledes er »hierarkiske« og kan spilles i forskellige



tempolag giver næsten sig selv). Melodi-repertoiret der følger er en del af hvad vi har eksperimenteret os frem til de seneste år: hvad sker der hvis man betoner hver 3. tone og hvordan »slås«/»kæler«/»samarbejder« den med grundrækken i f.x. BL 1, 2 eller 4? – eller med den »melodi« der kun spiller grundrækken »lyse« toner? Det er dét, trommegrupeerne har eksperimenteret med, og det er dette repertoire, der er grundlaget i »Tidligt Forårs Danse«.

ex. 12

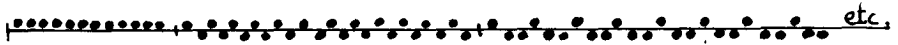
Pischop  
 (ens toner sammenhæng)  
 GROV GULDEN  
 (1-2-3-2-3-5-rytme)  
 FIN GULDEN  
 (3-5-5-3-rytme)  
 FASETBEER  
 (3betoning indenfor 16)  
 PERLODFREER  
 (3betoning indenfor 8)  
 PARTUR  
 (lys-mørk parvist)  
 HØREBETONING  
 (ken lyse)  
 VENSTREBETONING  
 (ken mørke)  
 BRED UIFTE  
 (8-4-2-1 rytme)  
 JMALVIFTE  
 (4-2-4-8-rytme)  
 TIMEGURS  
 (4-2-1-2-rytme)

### Tidligt Forårs Danse

Tidligt Forårs Danse er en komposition på ca. 25 minutter, der bygger på det opstillede repertoire, spillet af et 4-stemmigt slagtøjsensemble, blandet kor, obo og koreograferet sådan, at dansere »spiller« partituret med kroppen (lys = højre, mørk = venstre).

Den forløber i 3 dele: en introduktion (A), der – for 4-stemmigt slagtøj – gradvist bygger den musikalske »ramme« op, fra én tone til seksten toner (grundlaget for rammen på 64 toner).

ex. 13



De enkelte dele af introduktionen er komponeret 4-stemmigt med forskellige polyrytmiske betoning. Når rammen (de 16/64 toner) er nået følger en længere passage med forskellige »udpluks-melodier« (Vifter og Pischop), før delen (B-delen) munder ud i et accelerando med afsluttende gongslag.

Koret indleder a capella sin »forårs sang« (»Jorden er som et barn, der har lært at digte«, Rilke fra Orfeus-sonetterne), der helt er bygget på pischoprytmen, og i værkets tredie del (ca. 10 minutter) (C-delen) sammenstilles korsatsen (+ variationer) med det 4-stemmige tromme-postludium og den solistiske obo-stemme og danner forskellige sammenstød og sammen-smeltninger mellem de forskellige orkestergrupper, før alle går sammen i forårs-sangens reprise.

Artiklen levner ikke plads til at gå i dybden med alle enkeltdele i den 25 minutter lange komposition, men visse brændpunkter skal dog trækkes frem (15-rytmerne i »tilblivelses«-delen (A-delen), forårssangs-variationerne med modgående slagtøjsrytmer og reprisen – begge i C-delen).

15-rytme-passagen i »tilblivelsesdelen« må siges at være spændingspunktet i introduktionen, før man bevæger sig ind i de »faste rammer«, og det understreges da også af den frit improviserende obo (»fri improvisation, klangligt a la skalmeje«) og af korets tætte clusterklange:

Obo

V.

A. *Cluster*

T.

B.

Sopr.

A. *pizz.*

Ten.

Bass

Piano

*Cresc.*

Korets forårs-sang, der i første gennemsyngning akkompagneres af korre-  
sponderende »piscshop«-rytmer i tempolag svarende til korets, afløses i for-  
års-sangvariationer (den såkaldte »darm-sang«) af tromme-mødrytmer  
»GroV Gylden«, »Fin Gylden« og – som vist her – »Fase-treere«:

ex. 15

The musical score for example 15 consists of several staves. At the top is an Oboe staff. Below it are four vocal staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The vocal parts feature a melody with lyrics: "di - rm", "di - rm", "di - rm", "di - rm", "di - rm". The Bass part has a section labeled "f darm" and "dodarm". Below the vocal parts are four percussion staves: Snare (Spere), Alto (Aperc.), Tenor (Tperc.), and Bass (Bperc.). The percussion parts show a complex rhythmic pattern with many accents and slurs.

Og forårs-sangens-reprisen betegner en ny sammensmeltning, ikke nøjag-  
tigt korreponderende kor-piscshop til tromme-piscshop, som i første gen-  
nemsyngning, men i et sprudlende samspil af »Parture«, Højre- og Ven-  
strebetoninger, Vifter, Timeglas med forårssangens »piscshopper«, som bli-  
ver det fælles samlingspunkt for slutningen, hvor koret til sidst klinger roligt  
ud:

## ex. 16

Obo

Kor. S  
ger jar - den sig -) n - ger

A  
alt hvad lar - ren Lar - te den om så - ni

T  
som står trukk i rød -

Bperc.

Sperc.

Aperc.

Tperc.

Bperc.

*cresc. molto*

*9/32*

*cresc. molto*

*cresc. molto*

Det bemærkes at værket ved opførelser ikke spilles efter noder (det er en node-fri samspilsmusik) men efter »bogstav-koder«, betegnende »melodien« i den 64-toneramme, der er tale om. Reprisen – vist i noder ex. 16 – vil da i den langt mere praktiske og musikalsk frigørende notation se således ud for trommernes vedkommende:

ex. 17: samme ex. som før i »kodepartitur«.

Venstre	①
Venstre	②
Højre	①
Venstre	②

① = Bølgelængde 1

ex. 18: Postludium: »Kode-partitur«

**Tidligt Forårs Danse (Postludium)** Per Nørgård  
(1980)

KOR: FORÅRSSANG

(64) 256 0 256 1

S: [Pischop ④] → [P ④] → [Pischop ②] →

T: [Pischop ④] → [P ④] → [Pischop ②] →

A: [Pischop ④] → [P ④] → [Pischop ②] →

B: [Pischop ④] → [P ④] → [Pischop ②] →

(piano)

(KOR → "Darmsang" (6))

S: [Pischop ①] u/m. → [P ①] → P ① → P ②

T: [P ④] → [P ④] → P ④ → P ③

A: [P ②] → [P ②] → P ② → P ①

B: [Pischop ③] u/m. → [P ③] → P ③ → P ④

				m/m!			
GrovGylden ①	✓	✓	✓	F.G. ①	Fase 3 ①, 2, 3, 4	✓	
P ④	GrovGylden ④	✓	✓	FinG. ④	Fase 3 ④	✓	
P ①	✓	GrovGylden ②	Fin G ②	✓	Fase 2 ①, 1	Fase 2 × 2	✓
P ④	GrovGylden ④	✓	FinG. ④	✓	④	Fase 3 ①	✓

				u/m!		
Pischop ①	5 ①	FinG. ①	✓	✓	3 ①	
3 ①	✓	✓	✓	✓	3 ②	✓
3 ②	✓	✓	✓	✓	3 ④	✓
3 ④	✓	✓	✓	①⑥	✓	✓

(piano - cresc. - a forte)

*accelerando sempre* ----- | x 2 KOR: Forårssang

				x 2		m/m!	
3 ①	3 ④	3 ②	3 ① (1)	① piano	R ②	R ③	R ④
3 ②	3 ① (1)	3 ④	3 ②	R ④	R ①	R ②	R ③
3 ④	3 ②	3 ① (1)	3 ④	R ②	R ③	R ④	R ①
①⑥	⑧	④	②	R ④	R ①	R ②	R ③

acc. .... [a tempo acc. ....] [a tempo acc. ....] [a tempo acc. ....] (x = armsang) (R)

						x 4	
H ③	H ②	V ①	V ①	BV ①	BV ①	SV ①	P ①
H ④		V ②	BV ①	BV ①	BV ①	SV ①	P ②
V ②	H ①	V ②	H ①	SV ①	SV ①	BV ②	P ①
V ④		V ②	SV ①	SV ①	SV ①	SV ②	P ④

- m./m. = med mellemslag
- u./m. = uden mellemslag
- = periodepause
- = halvperiode pause
- ∩ = fasepause
- ∩ = halv fase pause

# Tidligt Forårs Danse: Koreografien

*Af Dinna Bjørn*

Da Per Nørgård i 1976 præsenterede mig for to-tonerytmerækken, blev jeg med det samme fuldstændig grebet af den utrolige kombination af begrænsning og det ubegrænsede, som jeg oplevede lå i selve grundprincipperne for dens tilblivelse og eksistens. Den strenge lovmæssighed i de uendelige spejlinger af de to toner lys og mørk, og de næsten ubegrænsede muligheder for at udtrykke denne lovmæssighed. Dette var en udfordring til min fantasi og nysgerrighed, og gav mig følelsen af, at lovmæssigheden bagved snarere end at være en begrænsning gav en fantastisk frihed til at vælge blandt udtryksmulighederne og kombinere dem på stadigt nye måder.

Som danser begyndte jeg straks at tænke i bevægelsesmæssige parallelbaner, og blev optaget af tanken om at »opfinde« et sæt grundbevægelser, der ganske nøje fulgte grundprincipperne for rytmerække, og derfor ville eje de samme fascinerende egenskaber. Som koreograf øjnede jeg her en spændende mulighed for at tvinge mig selv bort fra altid at tænke i den klassiske ballets grundtrin. Derfor ville jeg begynde med at lave nogle ganske enkle grundbevægelser, som ville forholde sig harmonisk til musikken, ud fra den logiske tanke, at de blev skabt af samme stof, så at sige. Jeg opdagede, at der faktisk allerede var en indbygget bevægelse i dette rytmiske system, thi når man siddende udførte selve den enkle grundrytme på to trommer, så kom hele kroppen naturligt ind i en svingningsbevægelse med visse accenter omkring de betonedede slag.

Ud fra grund-idéen om, at den lyse tone skulle modsvares af højre side af kroppen og den mørke af venstre (en naturligt opstået idé, idet den lyse tone spilles med højre hånd og den mørke med venstre) startede jeg da med at lave et helt enkelt basis-bevægelsesmønster, udelukkende bestående af ganske almindelige gå-trin, dvs. vægtoverflyttelser fra det ene ben til det andet. Det er så simpelt, at det ikke kræver nogen balletuddannelse at udføre. Det består (hvis vi tager en hel Periode, der f.eks. i »Tidligt Forårs Danse« er den grundlæggende spilleramme) af to-og-tredive gå-trin, når man regner et gå-trin for en to-leddet størrelse, nemlig: En vægtforflyttelse til det ben, der sættes til siden (eller frem, eller tilbage, alt efter i hvad retning basisbevægelsen udføres) og en samlen af vægten igen på to ben ved at trække det andet ben til det første. Hvis man så husker på, at lys hele tiden modsvarer højre ben og mørk venstre, er det hermed muligt for enhver læser af dette straks at udføre den grundlæggende basisbevægelse:

Ét skridt til højre, hvor venstre lukkes til, ét til venstre, hvor højre lukkes til, ét skridt til venstre, hvor højre lukkes til, ét til højre, hvor venstre lukkes til. (Hermed har vi udført otte gå-trin ialt = én fase, dvs. første fjerdedel af basisbevægelsesmønstret). Dette fortsætter så med:

Ét skridt til venstre, hvor højre lukkes til, ét til højre, hvor venstre lukkes til, ét skridt til højre, hvor venstre lukkes til, ét skridt til venstre, hvor højre lukkes til. (Hermed er vi så nået til halvdelen af Perioden, og anden halvdel udføres ved at gentage *anden* fase først og derefter *første* fase af gåmønstret – ifølge spejlingsprincippet!)

Dette er faktisk grundlaget for koreografien til »Tidligt Forårs Danse« – der i sine to versioner (april 1980 og januar 1981) er henholdsvis *syvende* og *ottende* skud på udviklingstræet, der begyndte med »Den afbrudte Sang« i 1977 og fortsatte med »Tider og Højtider«, »Twilight«, »Krystalspejlinger«, Trommedans og solo i »Tredje Tilstand« og »Linjer og Spil«.

Variationerne over det musikalske grundmønster – to-tonerytmerækken – er gennemgået i Ivan Hansens afsnit – og til hver af dem findes en bevægelsesmæssig parallel, direkte udledt af basis-gåmønstret. »Tidligt Forårs Danse« viser nogle af dem: Grov Gylden, Fin Gylden, Fase-tréer. Periode-tréer, Partur, Højrebetoning, Venstrebetoning, Bred Vifte, Smal Vifte og Timeglasset.

Én af de mest hørbart karakteristiske forandringer af det enkle basismønster er Pischop'en. Rent rytmisk forekommer den ved at hver gang samme tone (dvs. enten lys eller mørk) skal slås an to gange lige efter hinanden i en Periode, slår man kun tonen an første gang, på en karakteristisk måde med håndkanten, der giver en særlig rumlig klang, hvorefter man bruger det andet slag, man ellers skulle have slået an, til at dæmpe klangen fra det første slag ved at lægge fingrene hen over trommeskindet. Dette giver rent lydæssigt et indtryk af kun ét slag, og en dæmpning af dets udklang. Og dette slag bliver synkopisk, da det ifølge lys-mørk spejlmønstret hele tiden vil falde på 2- og/eller 4-slagene i takten. Det modsvarende bevægelsesmønster følger samme princip på den måde, at man på det første slag sætter tåspidsen i gulvet med vægtoverflytning på det ben, det gælder (afhængig af lys eller mørk tone), og på det andet slag (dvs. dæmpningen) lukker til ved at sætte hælen i gulvet, altså tå-hæl på *samme* ben. Dette giver også en *synlig* accent på 2- og 4-slagene, idet hele kroppen jo løftes, når man sætter tåspidsen i gulvet og samtidig lader denne tåspids overtage kropsvægten, og på næste slag (det stumme) lader denne løftning af kroppen »udklinge« ved at sætte hælen i gulvet og få kroppen ned i normalt niveau igen.

Hvis man så understreger tåspids-ansatsen med en tilsvarende stor armbevægelse, som følges af en kropsvævning, og en hovedbevægelse, der følger armen; ja, så begynder det at ligne dans! Og det var jo derhen, jeg ville.



Til dans hører også armenes, hændernes, hovedets og torsoens bevægelser. Og når der er tale om koreografi, er disse bevægelser ikke tilfældige: de er forudplanlagte og følger regler. I klassisk ballet er der bestemte regler for, hvornår og hvordan man bruger armene i forhold til de trin, benene udfører. På min videre opdagelsesrejse mod et helt nyt grundbevægelses-system prøvede jeg da at ornamente basisgåmønstret med tilsvarende arm-, hoved- og overkropsbevægelser, følgende samme grundregler.

Det overordnede princip er stadigvæk, at lys tone i musikken modsvares af en højre-bevægelse – eller en hovedbevægelse opad, en kropsbevægelse fremad eller en i rumlig henseende extrovert bevægelse, mens mørk modsvares af en venstre-bevægelse – eller en bevægelse nedad, tilbage eller introvert. På den måde kan man så straks til basisgåmønstret føje helt synkroniserede arm- og hovedbevægelser – for eksempel: For hvert skridt på højre fod løftes tillige højre arm og hovedet ser opad!

Men her er det at nogle andre regler begynder at gribe ind. Hvis det overfor nævnte udføres med minutiøs nøjagtighed, vil det aldrig komme til at ligne dans, men blot mekanik. På dette tidspunkt af min færd skete der imidlertid noget forbløffende: Jeg oplevede det som om principperne selv viste vej. Thi ved langsomt at gøre mig selv fortrolig med basisbevægelsesmønstret udført i praksis i forskellige tempolag (= bølgelængder, BL) begyndte jeg at kunne mærke *indefra*, hvad der følte organisk rigtigt. Hvis benene for eksempel var i BL 1 (den hurtige) var det naturligst at lade armene bevæge sig i en langsommere bølgelængde, og så benytte armenes og hændernes bevægelser til at fremhæve særlige accenter i det rytmiske, i et modspil til basisbevægelsen. Så startede jeg med at lave en række interessante eksperimenter (interessante fordi de for mig, som klassisk danser, var så forskellige fra det, jeg plejede at beskæftige mig med rent bevægelsesmæssigt), der bestod i at dele kroppen op i forskellige bølgelængder! Det vil sige, at jeg for eksempel lod mine ben bevæge sig i en givet variation af basismønstret i BL 1 (som jeg gav den danse-rytmiske betegnelse: Hurtig) mens jeg bevægede mine arme i BL 2 (danse-rytmisk kaldet: Middel), og måske endda i en *anden* variant af basismønstret, og mit hoved i BL 4 (danse-rytmisk kaldet: Langsom)! Da det begyndte at fungere, vovede jeg som næste skridt at lege lidt med det ved at skifte bølgelængde midt i en Periode – for eksempel at lade hovedbevægelsen gå over i BL 2 (Middel) og armene i BL 4 (Langsom), alt imens benene – som det faste holdepunkt – forblev i BL 1 (Hurtig).

Alt dette gav mig mange spændende og lærerige oplevelser, mens jeg stadig gik og arbejdede med det for mig selv, alene sammen med Per og nogle få andre musikere. Det dristigste eksperiment, jeg nåede til selv at kunne udføre, var, at bevæge benene i BL 4, hovedet i BL5 og armene i BL

3 samtidig! »Gudindefemmeren« døbte vi denne variant, og den forekommer i »Linjer og Spil«!

Det hele kom dog først rigtigt i skred for mig, da jeg i 1977 fik samlet en gruppe frivillige dansere til to ugentlige øvetimer sammen med musikerne. På det tidspunkt var jeg i den situation, at jeg igennem mit eget forarbejde allerede havde øjnet så mange muligheder for kombinationer af mønstre og tempolag og måder at bruge dem på (f.eks. som solodans contra gruppedans, og i forskellige formationer og retninger i rummet), at det var svært for mig at vente på det øjeblik, hvor dansere var blevet lige så fortrolige med grundprincipperne som jeg. Jeg følte, at jeg hele tiden var lidt foran i mine visioner. Dobbelt fantastisk var det da for mig, da jeg efter cirka ét års arbejde med danserne fik en response, der var meget stærkere, end jeg havde turdet forvente. Pludselig kunne jeg bare mærke, hvordan danserne selv geyndte at ane de samme muligheder i stoffet, som jeg selv, og få visioner med hensyn til hvordan det kunne udvikle sig og bruges. Dette var, syntes jeg, en kolossal bekræftelse på livskraften bag disse 64-Perioders begrænsende lovmæssighed. Jeg oplevede, hvordan danserne lidt efter lidt begyndte at kunne færdes fortroligt og hjemmevant i de forskellige bølgelængders verdener, og gå ind og ud af dem, og finde tilbage, hvis de faldt ud af en periode. Og jeg kunne se på dem, at de følte en indre glæde derved, der svarede til min egen oplevelse, og – bedst af alt – de begyndte også selv at komme med idéer til videreudvikling af grundsystemet, nye måder at bruge det på.

Dette er jo – stadig – kun en begyndelse; men de otte danseres response har bekræftet for mig, at dette her kan blive til mere end blot hjernegymnastik og rent intellektuelt tilfredsstillende øvelser i at splitte kroppen op i dele, der skal bevæge sig i forskellige bølgelængder. Alt dette er utrolig svært og tager tid at blive fortrolig med; men det hører blot til det forberedende stadium. Til forskel fra anden form for koreografi – hvor man som udøvende danser først og fremmest er rent modtagende, og af en koreograf bliver »fodret« med alt det stof, men så sidenhen gennem sin krop og med sin egen personlighed skal bearbejde og prøve at give sin egen tolkning, dog stadig under koreografens regie – så er der i disse uendelighedsrytmer og -dances princip en mulighed for en helt anden arbejdsituation. Men for at den skal kunne fungere, må danserne hver især først og fremmest være fuldstændigt fortrolige med principperne bag de bevægelser, de gør, og disses nære sammenhæng med musikken. De skal forstå, og ikke blot imitere, dét der bliver vist. Men når man er nået så langt, må muligheden også være til stede for en hidtil ukendt form for samarbejde, ikke blot mellem komponist og koreograf, men også mellem danserne og musikerne.

Igennem en sådan arbejdsituation forestiller jeg mig at der kan skabes

improvisationsforløb, af længere varighed, der også vil kunne virke tilfredsstillende for publikum at se på, og ikke blot blive til et tilfældighedernes vildnis. I en sådan fællesimprovisation vil der nemlig eksistere en iboende harmoni i det synlige bevægelsesmønster, såvel som i det lydige billede, og imellem disse, idet der vil være »møder« på hvert 64. slag (hvis man har valgt Perioden som grundenhed for improvisationsforløbet), og højre-venstre bevægelserne vil være sammenfaldende og synkrone med lys-mørkacenterne. Samtidig vil der finde en spændende såvel hørbar som synlig udspaltning i forskellige verdener sted; verdener der vil modsige hinanden, kontrastere, supplere, af og til harmonere og falde overens med, gå til og fra for til sidst alle at mødes igen på det 65. slag, der tillige er den nye Étter.

I »Tidligt Forårs Danse« er den kun ét enkelt sted, hvor jeg har povet at benytte improvisationen i koreografien. Det er i B-delen, der er afslutningen på den lange solo, jeg har haft i A-delen. Men strukturen i resten af koreografien er af en sådan art, at jeg godt kan forestille mig mange flere steder i C-delen (Postludiet), der efterhånden som danserne er blevet helt fortrolige med musikken og bevægelsesmønstrene kunne frigives til fri fællesimprovisation over et »grundtema« som for eksempel: Fin Gylden. Den grundlæggende spilleramme i C-delen af »Tidligt Forårs Danse« er 64-Perioden, hvilket gør det muligt at forudbestemme varigheden af et improvisationsforløb på forhånd, hvadenten det skal være i musikken eller i dansen, eller i begge dele. Man bestemmer da, at det skal vare i så og så mange Perioder, for derefter atter at fortsætte i det forudfastlagte mønster.

I den seneste version af »Tidligt Forårs Danse« (Januar 1981) er koreografien stadigvæk helt fastlagt og bevidst brugt som en illustration til det rytmiske lydbillede – en visualisering af det, men hører. Når der spilles Pischop, udfører danserne den koreografiske parallel til Pischop, når der spilles Gyldne rytmer, danses der Gyldne trinnmønstre og bevægelsesfigurer, og Vifterne i musikken ledsages af de dansede Vifter. Solopigen er den eneste, der af og til bryder mønstret ved at danse kontrapunktisk til det, der høres.

Variationerne i synsbilledet fremkommer da først og fremmest ved kombinationerne af det samme bevægelsesmønster i forskellige bølgelængder, eller forskellige bevægelsesmønstre i samme bølgelængde. Og dernæst i de muligheder der ligger i, at bevægelserne kan udføres i forskellige retninger i rummet og i forskellige formationer.

Rent kompositorisk opfatter Per »Krystalspejlinger« som hovedværket, i forhold til hvilket de senere værker: Tredje Tilstands Trommesang og »Tidligt Forårs Danse« (i dennes to versioner) er at betragte som »aflæggere« med fokusering på visse detaljer eller afsnit fra »Krystalspejlinger« og en selvstændig videreudvikling af disse. Rent koreografisk opfatter jeg selv

»Tidligt Forårs Danse« som det mest helstøbte og detaljerige værk, der har hentet sit grundstof fra de forrige, men som er mere end blot en »aflægger« deraf.

Det eneste, der er nøjagtig identisk med tidligere værks koreografi er min solo (A-delen), der er identisk med første halvdel af soloen fra »Tider og Højtider«. Denne solo blev i sin fuldstændige version overført til »Krystalspejlinger«, mens den optrådte for første gang i sin forkortede (halve) udgave i »Tredje Tilstand« – her med et efterspil (B-delen). Og det er i denne form, den genfindes i »Tidligt Forårs Danse«. Her har den fået et koreografisk akkompagnement af fem danseres rytmiske ringdans udenom. (I en enklere udgave i første-versionen, og en mere detaljerig i anden-udgaven).

Rent koreografisk er der to hoved-afsnit i »Tidligt Forårs Danse«:

1. Soloen – der er formet som en rituel dans med et akkompagnement af de fem dansere udenom (A-delen), der kulminerer i et ekstatisk udbrud for solopigen alene, til et mægtigt rytmisk *accelerando*, der også rent stemnings- og udtryksmæssigt er gengivet i dansen. (B-delen)
2. Postludiet (C-delen) – der i første-udgaven tillige blev danset som Præludium (før A) med nøjagtig identisk koreografi – der har tre formdele: a) den rituelle og mere formale indledning, b) Variationerne, der bliver mere ekstatiske for alle danserne og c) Reprisen.

Soloen er rent koreografisk bygget op som en spiralsnoning, omkring sin egen akse i begyndelsen og udvidende sin radius i takt med de enkelte leddeles vækstforøgelse på ét anslag ad gangen (gange tolv). Hver 360-graders omdrejning i koreografien svarer til tolv gentagelser af ét led; og da leddene stadigt bliver længere, byggende sig op til den 16-leddede størrelse (= Fasen) bliver hver omdrejning i soloen tilsvarende af længere varighed og bredende sig mere og mere ud i rummet. (Fig. 1 viser en illustration af min egen notation af denne solo). Indenfor de enkelte led illustreres betonings-skiftene med tilsvarende hurtige fodbevægelser og accentueringer, der bliver stadigt »vildere«, for til sidst (da Fasen er nået) at føre solopigen ud i ekstasen og lade hende tage hele rummet i besiddelse med sin dans (B-delen).

Da Fasen til slut efter *accelerandoet* atter nedbrydes til ét enkelt anslag, synker solopigen om på gulvet, og Postludiet (C-delen) begynder. De fem andre dansere – placeret i en V-figur, der åbner sig udad – starter med at bevæge sig i en ren Pischop-verden. Først unisont i BL 4 (= Langsom). Sidenhen spaltes der bevægelsesmæssigt såvel som lydligt ud i fire forskellige bølgelængder: BL 1, BL 2, BL 4 og BL 8 (den sidstnævnte rent danserytmisk kaldet Super-langsom). Dernæst brydes V-figuren, samtidig med at solopigen vækkes til fornyet liv og rejser sig for at deltage i den rituelle gruppedans, der nu splatter sig mere og mere op i forskellige variationsmu-

ligheder indenfor 64-Perioderne: Almindelig basis-gåbevægelse, Grov Gylden, Fin Gylden, Fasetréere, og Periodetréere, såvel fremad- som tilbage-marcherende, for at slutte i en ny figur: En diagonal, hvor de fem dansere går over til en mere statisk bevægelse, medens solopigen bevæger sig i modrytmer omkring dem. Under det efterfølgende musikalske *accelerando* lukker de fem dansere sig i en *slow-motion*-bevægelse helt tæt ind omkring solopigen, for derefter at åbne op igen i et stadigt langsommere og langsommere bevægelsestempo, indtil en ny figur har dannet sig: De fem piger overfor solopigen. I det øjeblik bevægelsen er gået helt i stå, starter *Postludiets Reprise*-del, hvor det nu er de udpræget dansante kombinationer, som tager rummet i fuld besiddelse, der er de fremherskende: Partur, Højre- og Venstrebetoninger, Bred og Smal vifte og Timeglasset. Til allersidst vendes tilbage til *Pisshopverdenen*, der først udføres *tutti* i BL 2, derefter atter engang opspaltes i de fire bølgelængder og samles i BL 2 igen, hvorunder danserne forsvinder ud i de fire verdenshjørner og lader orkestret afslutte med et *fortissimo*-ekko af *Pisshop*-rytmen i endnu en Periode.

Når man er ude i så nye og stadigt uprøvede områder som denne form for koreografi i nært forhold til musikken, er det vigtigt at have et »løsen« eller et »kaldesignal« som alle, såvel dansere som musikere, kender og véd hvad betyder. På vores koreografiske rejse gennem »Tidligt Forårs Danse« har vi et sådant signal ved hver ny Periodes begyndelse, hvor et lyst triangelslag forkynder, at her starter en ny Periode. Er man gået vild, kan man finde hjem igen her. Det er dét, der holder sammen på hele den koreografiske struktur.

Og det er også dét, at et sådant signal kan fungere som vejviser og tryghedssymbol, i en sådan skabelses- og arbejdsproces, der giver næring til de drømme og visioner, jeg har, med hensyn til fremtidige muligheder for improvisationsforløb indenfor denne struktur. Men mine visioner går endnu videre: De omfatter også forestillingen om indførelsen af et dramatisk udtryk som en videreudvikling af disse bevægelsesmønstre og -figurer, der fra skabelsen af er rent rytme-bestemt; men som i det øjeblik, de er ved at »gå på rygmarven« af danserne (og derved blive til en naturlig måde at bevæge sig på til dét, man hører) rummer muligheden for at få, eller blive til, et udtryk.

Allerede nu er der visse af bevægelsesfigurerne, der giver følelsesmæssige associationer. Under vores øvetimer oplevede vi nødvendigheden af at have en fælles terminologi, dansere og musikere imellem; og derfor gav vi de forskellige variationer navne, efterhånden som de dukkede op og blev fastlagt. Nogle af disse navne viser, hvor nærliggende det er at knytte associationer af dramatisk og følelsesmæssig art til de forskellige bevægelsesmønstre. I nogle tilfælde var det danserne selv, der følte noget bestemt ved at udføre

variationen, i andre tilfælde var det musikerne, der, som tilskuere, oplevede associationer til noget, der inspirerede til følgende navne på forskellige variationer: De fordømte, De salige, De flygtende, De bortjagede og Satyrdans!

Per har allerede i sit afsnit givet udtryk for den fornemmelse, vi allesammen har af at være på vej – lysvågne overfor de muligheder, stoffet selv anviser os på færd. Jeg oplever, at det stof, vi arbejder med, er særdeles levende. Ikke blot levendegjort gennem komponistens og koreografens valg af muligheder, og dansernes og musikernes tolkninger af disse; men levende som et væsen, der pludseligt, når tiden er inde og vi, der er på vej, er modne dertil, åbenbarer nye sider af sig, der ikke alene åbner op for nye veje, men også føjer nye udtryk og dimensioner til det allerede opdagede og afprøvede. »Tidligt Forårs Danse« viser, hvor vi var i 1981 – det bliver spændende at se, hvor det stof, som »Tidligt Forårs Danse« er skabt af, fører os hen.

## »Tidligt Forårs Danse« – analytiske betragtninger

*Af Henning Urup*

Nærværende afsnit er baseret på iagttagelser og notater fra en række prøver på værket Tidligt Forårs Danse, hvilke forfatteren fulgte i en periode i foråret 1980, og som resulterede i bl.a. en opførelse på Glyptoteket i april 1980 med medvirken af koret Ars Nova, en slagtøjsgruppe bestående af blandt andet konservatoriestuderende og medlemmer af trommegruppen »Sol og Måne« (stiftet 1978 på grundlag af arbejdet med Per Nørgårds tone »uendelighedsrækker«) og Dinna Bjørn's dansegruppe. Dette samarbejde har resulteret i adskillige opførelser af værket, som har undergået stadige forandringer fra gang til gang, idet dog grundstrukturen stort set har været uændret.<sup>14</sup>

Prøvearbejdet foregik oftest således, at trommerne arbejdede alene i ca. en times tid, hvorefter danserne ankom. I værket indgår tillige korsatser, men prøver med samtlige medvirkende har været begrænset til næsten udelukkende generalprøver før de egentlige opførelser.

Afsnittet vil blive disponeret i en oversigtsmæssig analyse med udgangspunkt i notater fra prøvearbejdet og opførelsen på Glyptoteket i april 1980

og en efterfølgende diskussion af de oplevelsesmæssige aspekter af værket bl.a. på basis af en række interviews med nogle af de medvirkende. Disse interviews stammer fra foråret 1981 og knytter sig derfor især til en senere opførelse af værket i en lidt ændret form.

### **Oversigtsmæssig analytisk beskrivelse**

Tidligt Forårs Danse var ved opførelsen i april 1980 i hovedsagen opbygget som en repriseform, bestående af en første del: et Præludium, som efter to mellemliggende dele blev gentaget som Postludium. Præludiets byggesten er en række melodiformler afledt af totonerækken: pischop (et lydefterlignende ord), fin og grov gylden (strukturer udledt af totone-uendelighedsrækken ved betoning af toner efter talforhold svarende til »det gyldne snit«s proportioner), »3-ere« og »5-ere« (betoning af hver tredje henholdsvis hver femte tone), »vifter« og »rumba«, alle sammen figurer afledt på forskellig måde af grundrækken.

Koreografisk svarer der til hver trommefigur en tilsvarende dansefigur. Det overordnede princip er, at der til en lys trommetone svarer en bevægelse med højre side og til en mørk tone en bevægelse med venstre side. Basistrinnet består af et trin f.eks. til siden efterfulgt af en fodsamling. Pischopfiguren (svarende til en overbinding af succesive lyse eller mørke toner) associeres med en armbevægelse, de betonedede toner i gyldenfiguren markeres koreografisk som drejninger op eller ned af håndfladen, og efter en række tilsvarende principper er de forskellige dansefigurer opbygget – alle efter principper, der svarer helt til de konstruktive idéer for musikfigurerne.

Der henvises iøvrigt til illustrationerne, som viser udvalgte eksempler på disse figurer i labanotation og Dinna Bjørns notation. (Fig. 1–7).

Strukturen i Præludiet ses lettest udfra partiturbladet, som angiver den firstemmige sats ved i de enkelte stemmer at angive de foreskrevne figurer – som altså gælder både musikere og dansere. Satsen er opdelt i afsnit på 256 slag markeret ved taktstreger. (Ex. 18)

Kompositionen indledes med pischop-figurer i tenorstemmen, hvortil danserne bevæger sig i unisone figurer – herefter indsættes altstemmen, og i næste afsnit alle fire stemmer – stadig i pischopfigurer, men i forskellige tempi (bølgelængder i Per Nørgård's terminologi).

Alt i alt kan indledningen frem til korets indsats ses som en polyfon sats for trommer og dansere – begyndende med en enkelt temaindsats, som herefter imiteres i de øvrige stemmer i forskellige tempolag – resulterende i en stadig mere kompliceret rytmestruktur og tæthed i både musik og dans, som stadig intensiveres efter korindsatsen, idet flere forskellige rytmefigurer introduceres – også her samtidigt i både musik og dans. Indtrykket af

den stigende kompleksitet forstærkes af satsens efterhånden samtidige anvendelse af forskellige figurer (musikalsk og koreografisk) i forskellige tempolag, hvor forskellige dansere udfører hver sin stemme og dermed sine figurer i hvert sit tempo, og ydermere svarer de mere komplicerede musikfigurer til mere komplicerede dansefigurer.

Præludiets første afsnit kan fornemmes sluttende ved accelerandoet i trommerne, hvor danserne står stille, og dermed danner en modpol til musikkens intensivering.

Den herpå følgende del indledes af nye indsatser, men nu i mere komplicerede former førende frem til Præludiets afslutning i pischofigurer, som også var den allerførste indledende figur – men nu i modsætning til indledningen i flere samtidige tempolag.

Den herefter følgende del bygger som Præludiet på totone-uendelighedsrækken, men vil nok af en tilhører opfattes som et stadig stigende accelerando, hvori enkelte figurer næppe umiddelbart lader sig udskille af klangbilledet. Satsen udførtes som solodans af Dinna Bjørn, idet de øvrige dansere var involverede i visse passager i nærmest en art akkompagnementsfigurer. Dansen fornemmes på tilsvarende måde som musikken som et stadig stigende accelerando, som i slutningen nedbrydes og ender med ingenting, samtidig med at danseren synker sammen, hvorpå Præludiet starter forfra, men nu som Postludium og slutter værket. Denne form svarer til opførelsen på Glyptoteket i april 1980 – ved den senere opførelse samme sted i januar 1981 var der sket visse ændringer – bl.a. en opstramning af værket (som i april 1980 havde en varighed på ca. 45 minutter og i januar 1981 ca. det halve), og herudover var de øvrige dansere i højere grad integrerede i soloafsnittet.

### **Oplevelsesmæssige aspekter**

Et væsentligt spørgsmål vil naturligt være dette: i hvor høj grad opfattes de for et givet værk tilgrundliggende principper og intentioner af andre mere eller mindre udenforstående personer, og hvor høj grad af indforståethed er nødvendig for en forståelse heraf.

Den overordnede struktur i trommemusikken er principielt totone-uendelighedsrækken, idet alle de forskellige figurer er afledt heraf, og et nærliggende spørgsmål kunne derfor være: i hvor høj grad opfattes denne række af en tilhører, og svaret herpå synes nok at være dette, at en tilhører uden forhåndsviden om netop dette princip næppe vil opfatte denne struktur direkte, men måske alligevel – ubevidst eventuelt – vil fornemme et enhedsprincip i musikken – måske i form af noget monotont, som reelt kan tilskrives netop denne systematik, og i hvert tilfælde vil rækkens rytme tydeligt fornemmes som en puls, der går gennem hele værket.



For at belyse disse forhold yderligere er der foretaget nogle interviews med en række af de medvirkende dansere og musikere, og de vigtigste spørgsmål var her: hvad var det første indtryk og har dette indtryk ændret sig (som følge af større fortrolighed), hvordan passer musik og dans sammen, og hvilke kvaliteter eller mangel på sådanne kendetegner musikken og dansen.

Hovedindholdet af disse interviews er sammenfattet i det nu følgende resumé:

Fælles for alle de medvirkende synes at være dette, at de i høj grad har opfattet hele projektet – omfattende en indledende fase med arbejde udelukkende med grundrækken og ganske enkle rytmefigurer efterfulgt af senere prøver og opførelser – som et meget spændende forløb, hvori man tydeligt har kunnet fornemme, at de opnåede resultater stadig blev bedre, eftersom teknikken og fortroligheden med systemet videreudvikledes.

Fælles for alle udtalelser har også været, at man følte en meget tæt sammenhørighed mellem musikken og dansen, og denne sammenhørighed var netop det specielt fascinerende i projektet.

Det er også vigtigt af fastholde, at netop projektkarakteren – en stadig fremadskridende proces resulterende i stadig nye facetter på basis af en videreudvikling af grundmaterialet – har været et væsentligt incitament for de involverede.

Der er almindelig enighed om, at det er trommemusikken, der spiller den altafgørende rolle for danserne, hvoraf nogle tilsyneladende føler korets indsats som et delvis distraherende element, som ikke direkte påvirker danserne, men nærmest kun tilføjer nogle klanglige dimensioner. På dette punkt synes (måske forståeligt) musikerne i højere grad at føle de klanglige aspekter.

Alle har startet i projektet ved at lære det grundliggende princip (uendlighedsrækken), men for nogle er princippet trådt i baggrunden til fordel for de afledte figurer, der så i højere grad udgør nogle melodiformler, hvoraf kompositionen så er sammensat. Enkelte føler dog fortsat tydeligt uendlighedsrækken som løbende konstant gennem hele værket, men måske primært som en puls.

For alle gælder det, at hele fremførelsessituationen opfattes kammermusikalsk som et værk for musikere og dansere, som alle udfører hver sin stemme ud fra nogle fælles grundprincipper, og betegnelsen »Kroppens Musik« (som iøvrigt var titlen på koncerten på Glyptoteket jan. 1981 umiddelbart forud for de foretagne interviews) føles meget betegnende.

Nogle af de medvirkende har givet udtryk for, at de forbandt dramatiske elementer med dansen og måske kunne ønske sig et mere udtalt dramaturgisk islæt, andre føler det udelukkende som ren kammermusik og føler

specielt det »rent musikalske sammenspil« uden »ekstra-musikalske/dansemæssige« aspekter som det fascinerende.

## Afsluttende bemærkninger – et forsøg på en syntese

*Af Henning Urup*

I det indledende afsnit er der omtalt en række problemstillinger, som må anses for væsentlige i forbindelse med koreologisk analyse, og der er tillige opstillet en række krav, som bl.a. udsiger, at både »tekstanalyse« og »kontekstanalyse« er nødvendige komponenter i en fyldestgørende analyse. Det vil derfor være rimeligt at sammenholde nogle af de opstillede krav med de opnåede resultater.

Både komponisten og koreografen har i hvert sit afsnit redegjort for deres forudsætninger og vej til værket, og der er tillige i artiklens forskellige afsnit givet en analyse af en række af de komponenter, der – både musikmæssigt og dansemæssigt – udgør værkets byggesten, og det er ligeledes beskrevet – primært i hovedtræk – hvorledes disse byggesten er samlet til den helhed, som udgør værket. Udover at værkets opbygning – herunder musikkens og dansens inbyrdes relationer – er beskrevet, er der tillige redegjort for nogle af de associationer musikken og dansen har givet de involverede dansere og musikere. I denne forbindelse bør det anføres, at netop de navne, som de forskellige figurer er benævnt med, ofte er opstået spontant i arbejdsprocessen – netop ud fra associationer – og tillige ud fra nødvendigheden i at have en række navne til identifikation af figurerne i det praktiske indstudningsarbejde.

Det er fremgået af de forudgående afsnit, at netop det projektagtige aspekt – dette at »værket « stadig har ændret sig, og at alle de involverede har følt sig direkte medskabende i udviklingsprocessen – har været et væsentligt incitament for alle de medvirkende. Dette, der eventuelt kunne formuleres som ønsket om, at endemålet er at muliggøre en kollektiv gruppeimprovisation på et fælles grundlag, kan forklares ud fra netop denne tilblivelsesproces, som bl.a. er muliggjort ved enkeltheden i grundmaterialet (totone-uendelighedsrækken og de heraf afledede basisbevægelsesmønstre).

Musikkens opbygning er iøvrigt illustreret med eksempler – både i node-

notation og i den notation bestående af forkortelser for de forskellige figurer opstillet i partiturform, som i praksis anvendes af »Sol og Måne«-gruppens medlemmer som spilleforskrift, og disse figurer udgør tillige dansens vigtigste byggesten, således at dansens struktur forløber parallelt med musikkens.

Enkelte udvalgte dansefigurer er tillige vist i labanotation og i Dinna Bjørn's eget notationssystem, der anvender skematiske tegninger af en danser set bagfra som grundsymboler for positioner, hvortil så føjes ekstra symboler angivende bevægelsesretning m.v. Transskriptionen i labanotation giver flere detaljer end Dinna Bjørns notation og er udført på grundlag af Dinnas demonstrationer af de pågældende dansesekvenser. Notationen må anses for at være præskriptiv, d.v.s., angivende forskriften for figurens udførelse. Ved analyse af videobånd fra bl.a. prøverne på værket kan der således konstateres små indbyrdes forskelle mellem de enkelte danseres udførelse af bevægelserne. Men der kan (naturligvis!) også konstateres små forskelle mellem Dinnas egen udførelse af figuren i den dansemæssige og musikalske sammenhæng, og når udførelsen sker i form af en demonstration i forbindelse med forfatterens samtidige nednotering af figurerne i labanotation. Dette fænomen giver altså også en bekræftelse af kontekstanalysens nødvendighed – nemlig at bevægelsernes udførelse er direkte afhængig af konteksten. På den anden side ses også nødvendigheden af den detaljerede analyse af bevægelserne (her hørende under begrebet »tekstanalyse«), idet det netop er her, at kontekstens indflydelse i dette tilfælde afslører sig. Samtidig hermed demonstreres også, at en notation (dette gælder både musiknotation og dansnotation) oftest kun giver nogle overordnede karakteristika, og mange små – men stilistisk vigtige – karaktertræk, kommer først frem ved analyse via audio-visuelle medier – for danseanalysens vedkommende primært videobånd<sup>15</sup>

Der er i artiklen forsøgt at give beskrivelser og analyser af »Tidligt Forårs Danse« udfra forskellige indfaldsvinkler – både udfra komponist/koreograf og de udøvenes situation. En egentlig analyse af værket, som det opleves af det almindelige publikum, mangler. Det har ikke været muligt indenfor rammerne af denne artikel (og dens forarbejde) at belyse alle aspekter af emnet tilstrækkeligt, og et væsentligt problem er fortsat at kommunikere alle disse aspekter videre i skriftlig form – en form, som reelt afviger fra dansens og musikkens primære natur: skabt i nuet som funktion af tiden.

Også denne artikel må nok nøjes med prædikatet at være en ansats til egentlig danseforskning – en forskning, som må etableres på tværfaglig basis, i samarbejde, og i et egentligt forskningsmiljø. Det er dog håbet, at nærværende artikel kan udgøre et bidrag til dette måls realisering.

## Noter

1. Se kongresrapporten: *Nordisk Musik og Musikvetenskap under 1970-tallet*, Göteborgs Universitet 1980, især s. 301, 302, 311.
2. Der kan opstilles en lang række eksempler på fremførelsessituationer for dans og musik og samspillet herimellem, og oftest vil de i virkeligheden forekommende situationer være en blandingsform af disse på teoretisk grundlag opstillede situationer – se f.eks. kongresrapporten op.cit. Henning Urup: *Spillemandsmusik og folkedans i Danmark omkring 1979 – vilkårenes indflydelse* (især s. 205–206), se endvidere Bruce Taylor: *Shake, Slow and Selection: an aspect of the tradition process reflected by discotheque dances in Bergen, Norway*, *Ethnomusicology* vol. XXIV, nr. 1 s. 75–84. En behandling af især selskabsdansen i en sociologisk sammenhæng findes i Frances Rust: *Dance in society* (London 1969).
3. Alle de her nævnte musikanalyseteorier, som sammenfattende er behandlet i Poul Nielsen's *Den Musikalske Formanalyse* (København 1971) samt for La Rue's vedkommende i *Guidelines for Style Analysis* (New York 1970) – se tillige Ingmar Bengtson: *Musikvetenskap* (Stockholm 1973) – lader sig umiddelbart overføre til dansekompositioner og vil kunne danne basis for en tilsvarende koreografisk formanalyse.
4. *Foundations for the analysis of the structure and form of folk dance: A syllabus*. Report of the IFMC Study Group for Folk Dance Terminology, 1972. *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol 6, 1974, s. 115–135. Grundidéerne her ligger tæt på de af La Rue anvendte i »Guidelines« og metodikken kan umiddelbart anvendes på andre danseformer end folkedans. Dette gælder også andre analysesystemer som omhandlet i bl.a. Henning Urup: *De danske »polsk-danse«* belyst under anvendelse af komparativ koreografisk analyseteknik, *Musik & Forskning* 1, 1975 s. 80–94.
5. Per Nørgård: *Hierarchic Genesis. Steps Towards a Natural Musical Theory*, *Dansk Årbog for Musikforskning IX*, 1978, s. 7–74.
6. *Perspektiv på Bournonville*, red. Erik Aschengreen, Marianne Hallar og Jørgen Heiner, København 1980. Indholdet er primært biografisk og teaterhistorisk. Enkelte ansatser til egentlig danseforskning kan dog ses hist og her i værket.
7. Systemet publiceredes første gang i 1928 af Rudolf von Laban under titlen *Schrifttanz* og er siden videreudviklet af Laban selv i samarbejde med bl.a. Albrecht Knust, Ann Hutchinson og Valerie Preston-Dunlop. Standardbetegnelsen er nu »Labanotation« og vedrørende systemet kan der henvises til f.eks. Valerie Preston-Dunlop: *Practical Kinetography Laban* (London 1969) og især til Ann Hutchinson: *Labanotation* (2.ed., London 1970).
8. En oversigt over nogle notationssystemer kan ses i f.eks. Jan Petter Blom: *Notasjonsproblemer i folkedansforskningen* (Norveg 15, Oslo 1972, s. 91–114) eller artiklen »Dansenotation« af Ann Hutchinson i *Sohlmans musiklexikon* bd. 2, s. 235–238 (Stockholm 1975). Se tillige det indledende afsnit i Ann Hutchinson: *Labanotation* (2. ed., 1970 s. 1–5).
9. CORD er en tværfaglig organisation åben for alle med formålet at stimulere forskning i dans i alle dens aspekter og beslægtede områder samt at bidrage til udvikling af erfaringer og forskningsresultater og materiale iøvrigt. CORD's adresse er: Dance Department, New York University, og CORD udsender årligt en »Dance Research Annual« og to »Dance Research Journal«s.
10. Som eksempler på publikationer fra CORD kan f.eks. nævnes: *CORD, Dance-Research Annual I*, 1967 indeholdende rapporter om projekter ved colleges og universiteter, problemer ved studiet af historisk dans og bevægelsesanalyse – herunder en analyse af Doris Humphrey's »Water Study« fra 1928 udfra begrebsapparatet fra Laban's bevægelsesteori og effort-shape-analyse (Level, Shape flow, Effort flow, Group relationship, Group formation) baseret på filmoptagelser og dansepartitur i labanotation. Historisk dans specielt fra renæssancen og barokken behandles i *Research Annuals III* og

IV (1969 og 1972). Dance Research Annual IX (1978) indeholder i hovedsagen artikler om labanotation som forskningsværktøj samt en række øvrige artikler med emner spændende fra Bournonville, dans og antropologi til anvendelse af computerteknik i forbindelse med labanotation.

Dance Research Annual XI (1978) har titlen Psychological Perspectives on Dance.

11. Udgangspunktet kan være en film eller en videooptagelse af en fremførelse – eventuelt suppleret med optagelser fra indstuderingsarbejdet. Optagelser på videobånd er iverd meget velegnede som udgangspunkt for koreologisk studie af dans, og anvendelsen af bl.a. slow-motion og still-billede er et vigtigt værktøj ved bevægelsesanalyse og eventuel transkription i f.eks. labanotation – suppleret med andre f.eks. grafiske notationssystemer.
12. Noter til Lerchenborgs slot's Nørgård-udstilling 1979.
13. Gert Mortensen og Ivan Hansen: Bali og Danmark.  
Dansk Musiktidsskrift, 55 årg. nr. 4, februar 1981, s. 173–186.
14. Blandt de medvirkende har nogle været med ved alle opførelser, andre har kun medvirket ved nogle af gangene. Den efterfølgende fortegnelse indeholder navne på alle, der har medvirket ved den ene eller begge opførelser af »Tidligt Forårs Danse« (april 1980 og januar 1981).  
Musikere: »Sol og Måne«-gruppen, slagtøjsspillerne: Per Andersen, Bo Sigård Andersen, Ivan Hansen, Anders Hermann, René Mathisen, Søren Monrad, Gert Mortensen, Hanne Nissen, Jeppe Nørgård, Per Nørgård, Tomas Rud Petersen, Kurt Riisgaard, Clas Sjöblom (også obo) og Henrik Toft.  
Vokalgruppen »Ars Nova« (dirigent: Bo Holten).  
Dansere: Dinna Bjørn, Annemette Borch, Anne-Lise Børre, Nellie Crump, Raffaella Dalvang, Christine Gyllenberg, Anne Kennedy og Barbara Wilczek.
15. På Dansk Dansehistorisk Arkiv, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, findes videooptagelser af »Tidligt Forårs Danse« samt yderligere dokumentationsmateriale til belysning af værket, dets tilblivelse og forudsætninger.

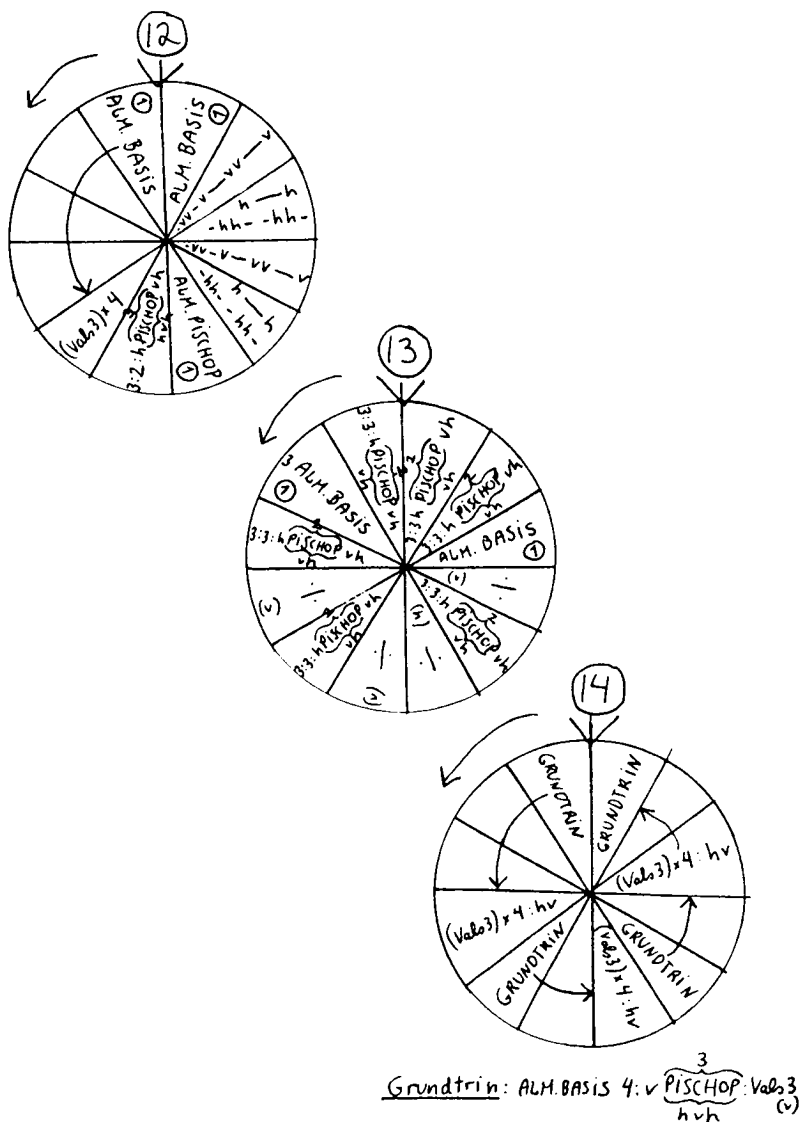


Fig. 1: Dinna Bjørn's notation af soloen i A-delen.

Eksemplet her viser den form for notation, jeg gjorde brug af, da jeg skulle nedskrive min solo (A-delen). Jeg befinder mig, rent skematisk, inde i centrum af disse skiver, og bevæger mig rundt mod uret, med front ud imod periferien af cirklen. Jeg opholder mig i hvert »felt« akkurat så længe som ét led i den pågældende runde varer – det vil i det illustrerede tilfælde sige henholdsvis 12, 13 og 14 slag. Indeni hvert felt har jeg noteret det bevægelsesmønster, jeg udfører til disse henholdsvis 12, 13 og 14 slag.

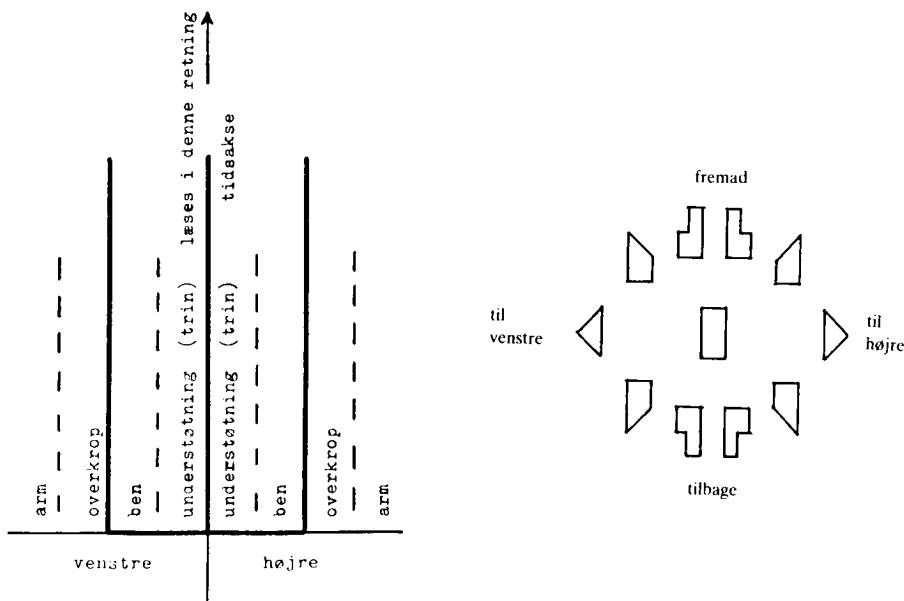


Fig. 2: Grundsymboler i labanotation.

De ovenfor viste grundsymboler i labanotation er stiliserede pilespidser, som angiver retningen for den foreskrevne bevægelse. Disse symboler placeres på det viste liniesystem og forskriver – alt efter placeringen – hvilken legemsdel, der skal bevæges, og om bevægelsen er med højre eller venstre side. Inderst ved midterlinien angiver symbolerne trin, og symbolernes længde langs tidsaksen (= liniesystemet) angiver bevægelsens varighed – d.v.s. korte symboler svarer til hurtige bevægelser og lange til langsomme. Hvis symbolet skraveres, angiver det »højt niveau«, og sværtes det sort, angiver det »lavt niveau«. En prik i midten angiver »normalt niveau«, og for trins vedkommende svarer niveau nærmest til placeringen af kroppens tyngdepunkt. Symbolerne kan forsynes med en række ekstra symboler og anvendes iøvrigt efter en for systemet speciel grammatik.

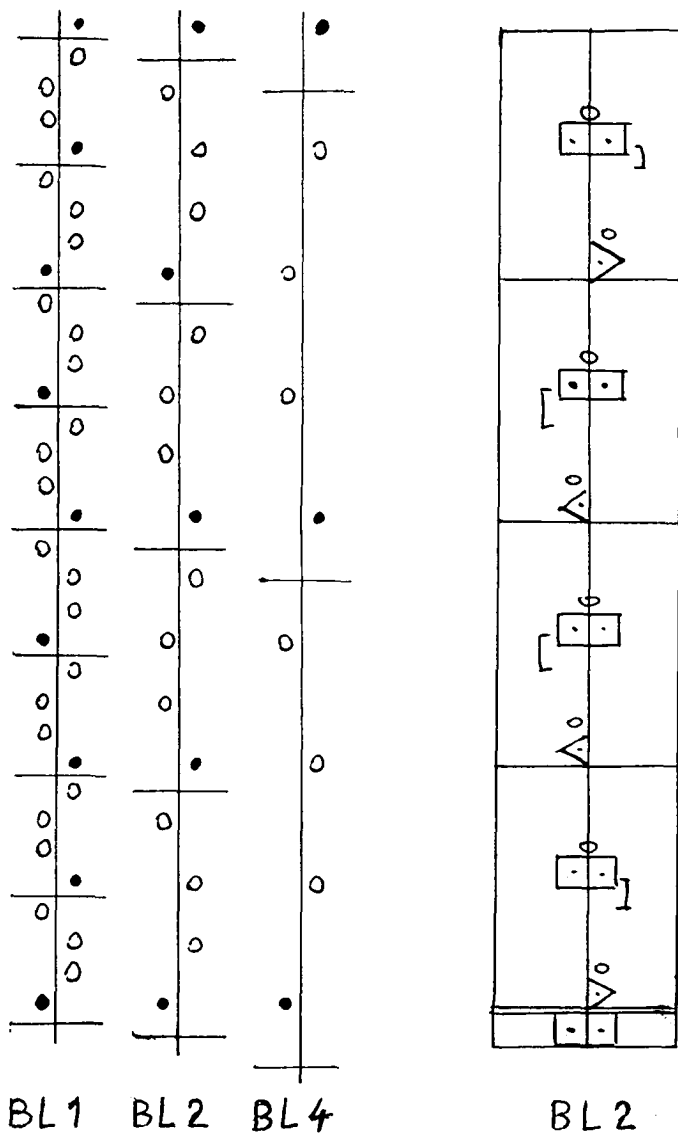


Fig. 3: Notation i labanotation af basistrin startende til højre svarende til den indledende lyse trommetone. Trinnet er vist i bølgelængde 2, og trommemelodierne er vist i henholdsvis bølgelængde 1, 2 (= trinrytmen) og 4. Trinnet kan udføres ledsaget af hver af de viste trommemelodier – eventuelt alle tre samtidigt. Bemærk iøvrigt hvorledes de lyse og mørke toner falder sammen i de tre forskellige tempolag – og således ved samtidigt spil understøtter hinanden.



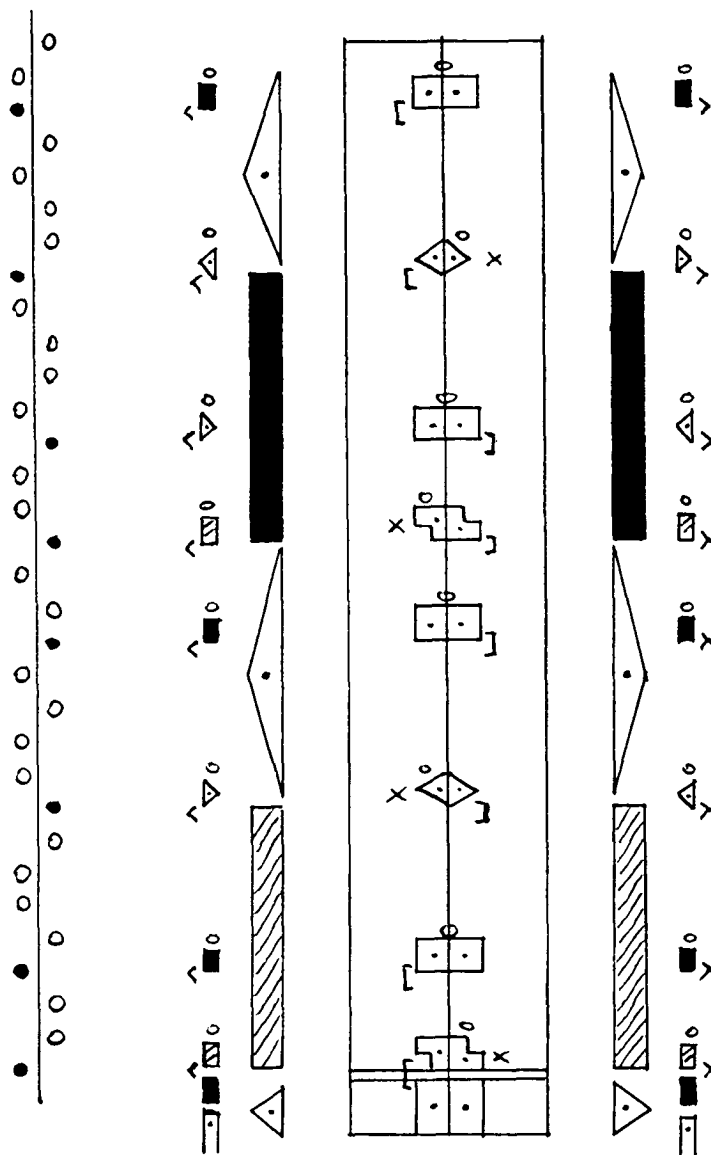


Fig. 4: Labanotation af første halvdel af figuren »Fin Gylden«.

Bemærk føddernes staccatobevægelser, som sker på de betonede trommetoner (angivet ved udfyldt cirkel i totone-trommestemmen). Ofte spilles kun de betonedede toner, og de ubetonede markeres stumt. Armene bevæger sig i legatofigurer, idet betoningen markeres ved hånddrejninger. Armbevægelserne er iverigt symmetriske.

Se tillige Fig. 5, som viser samme figur i Dinna Bjørn's notation.

# FIN GYLDEN (BL1)

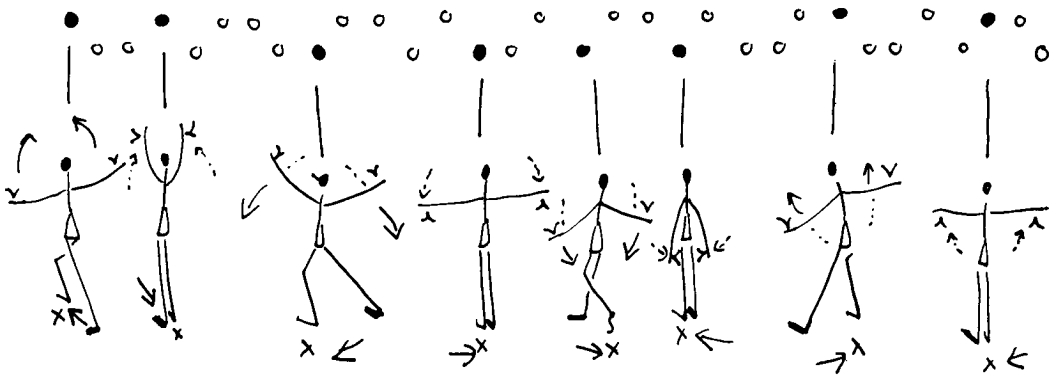


Fig. 5: Første halvdel af »Fin Gylden« i Dinna Bjørn's notation.

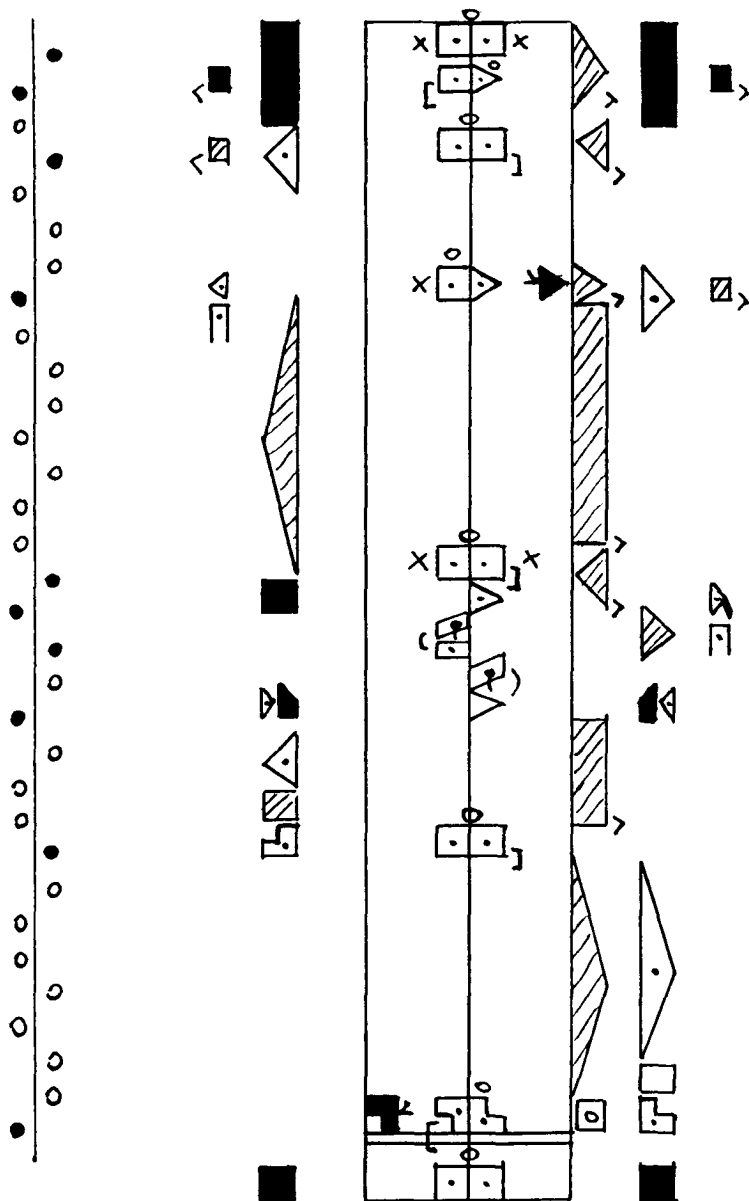


Fig. 6: Labanotation af første halvdel af figuren »Bred Vifte«.

Trinbevægelsen er primært staccato med to højredrejninger i midten af den viste figur. Armbevægelserne er her asymmetriske og understøttes af en hovedsagelig legato-sidebøjningsbevægelse af overkroppen. Se Fig. 7, som viser samme figur i Dinna Bjørn's notation.

BRED VIFTE ( $\frac{1}{2}$  periode dvs. til højre:)

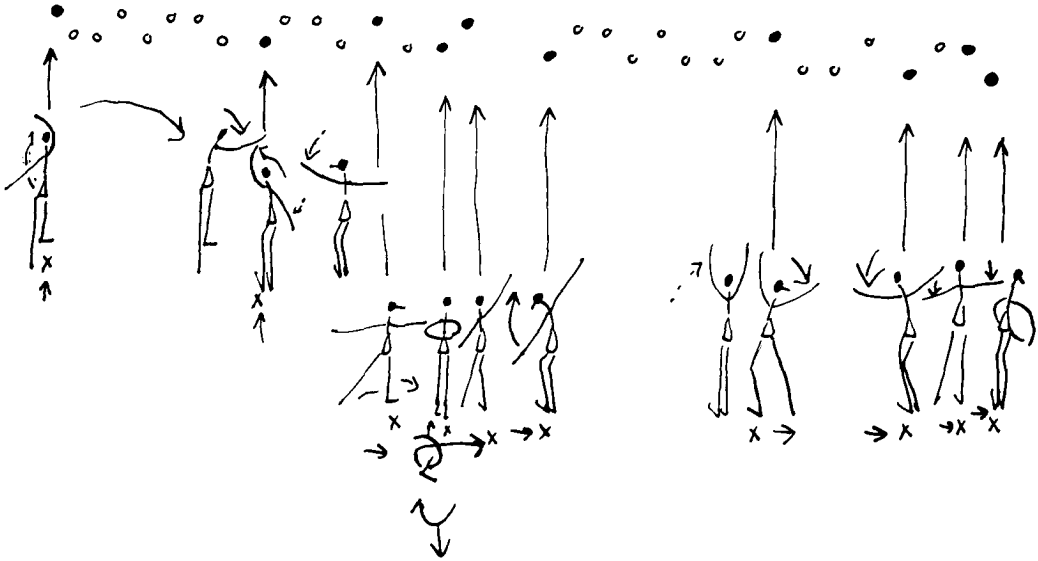


Fig. 7: Første halvdel af »Bred Vifte« i Dinna Bjørn's notation.



Fra C-delen, Postludiet i »Tidligt Forårs Danse«. Alle dansere bevæger sig i »Pischop«, BL 1. (Fot. Rolf Kuschel, jan. 1981).



Fra A-delen. Soloen med de fem danseres ringdans udenom solopigen. (Fot. Rolf Kuschel, jan. 1981).



Solopigen, Dinna Bjørn i figuren »Fin Gylden«. (Fot. Rolf Kuschel, april 1980).

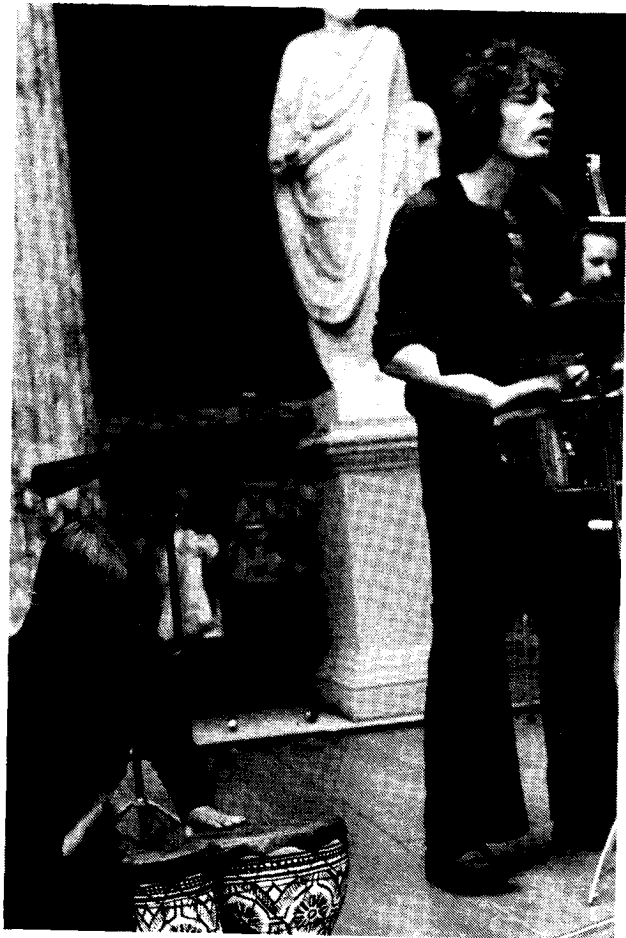


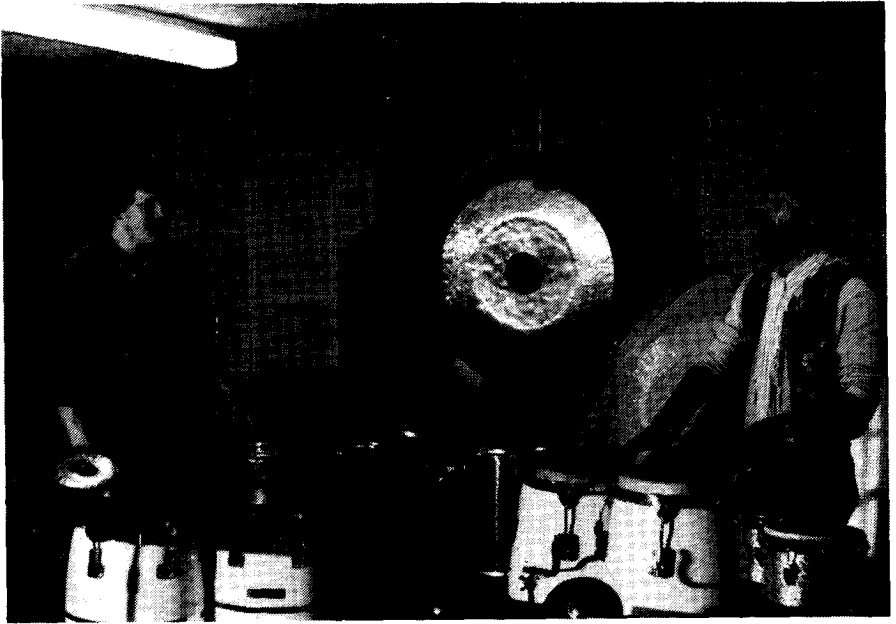
Fra B-delen. Solopigen i færd med »Smal Vifte«. (Fot. Rolf Kuschel, jan. 1981).

Fra en af prøverne på Glyptoteket. Ved trommerne ses til venstre Per Nørgård og til højre Ivan Hansen. (Fot. Henning Urup, april 1980).



Udsnit af Altgruppen. Bemærk den parvise sammenstilling af trommerne: lys til højre og mørk til venstre. (Fot. Rolf Kuschel, april 1980).





Billedet viser instrumentariet i »Tidligt Forårs Danse«. Bagest: Basgruppen (stortromme + pauke, tomtom's, gonger + tamtam). Til venstre: Tenorgruppen (dyb congas). Forrest: Altgruppen (gonger – delvis dæmpet). Til højre: Soprangruppen (høje congas, bongos). I værket benyttes desuden kinesiske bækkener, tempelskåle, Java gonger, rørklokker, og på samme måde som ved trommerne gælder det, at alle instrumenter er ordnet i par (lys-mørk). På billedet ses Gert Mortensen (tv) og Ivan Hansen (th). (Fot. Henning Urup, april 1981).



### Summary

In the present article the relations between music and dancing is illustrated through a description and an analysis of the work »Dances of Early Spring« by the composer Per Nørgård and the choreographer Dinna Bjørn.

The article has been worked out in cooperation with Per Nørgård and Dinna Bjørn, who have each written a passage; it also includes a passage, written by Ivan Hansen, on the compositional basis of Per Nørgård's music, particularly for »Dances of Early Spring«.

The first section of the article deals with the status of dance research and its relations to music research. It has been written by Henning Urup, who also wrote the two final passages, the last of which sums up the contents of the article, and its way of presenting the problems. The opening passage stresses the important point that an analysis should deal both with the work itself, and with its context; emphasis is laid on the dependence of a performance on a great many factors that arise both from directions (choreography and score) and from style and tradition, and from the immediate situation as well. Thus, an analysis of a performance will show a very different result from an analysis based on written notation. It is also emphasized that analysis of the progress of movement is essential to dance research, which has, incidentally, many parallels to music research. As special aids to dance analysis, transcriptions in labanotation, and analysis from video recordings are mentioned.

In his passage Per Nørgård describes the process of creation leading to »Dances of Early Spring« as a stage on the way in a long evolutionary process. Consequently, »Dances of Early Spring« cannot be regarded as a work that is significantly distinct from its premises, and from the surrounding works.

In her passage Dinna Bjørn expresses similar views, and for both composer, choreographer and those taking part in the performance, the aspect of project – of being continually advancing towards something new – has held a particular fascination.

The compositional basis – mainly treated in Ivan Hansen's passage – consists of a two-tone row of alternating light and dark notes, and from this row, which may be employed simultaneously in different tempi, a series of melodic formulas are derived. All melodic formulas have corresponding dance patterns, so the music and the dancing consist of mutually corresponding elements in parallel progressions.

Translated by Gunver Krabbe.