

Fire Symfonier

Formprincipper og musikalsk grammatik i symfoni 10-13.

Baggrund for oplæg 14/03/09

i

Horsens

Svend Hvidtfelt Nielsen

2009

Fire Symfonier

Vagn Holmboe betegnes gerne som den største danske symfoniker siden Carl Nielsen. Og det med god grund. Hans 13 symfonier skrevet mellem 1934 og 1994 udgør et på alle måder imponerende monument indenfor dansk symfonisk musik. Deres tresårige tilblivelsesperiode inkluderer og afspejler stort set hele det tyvende århundrede. Alligevel, på trods af de næsten tres år der skiller den første og den sidste symfoni, er der ingen tvivl om symfoniernes ophavsmand. Symfonierne udgør nemlig i deres tonesprog og musikalske holdning et helt særegent univers, der med entydig prægnans har sin egen tone mejslet ned i praktisk taget hver en detalje.

Det er ellers ikke fordi alle disse symfonier er skåret over samme læst.

Tværtimod repræsenterer de på sin vis 13 vidt forskellige bud på, hvorledes man gestalter en symfoni i det tyvende århundrede.

Syv af dem gestalttes som en særlig proces, der næsten er blevet et vartegn for komponisten, nemlig som en metamorfose.

Fem af dem er skrevet efter en pause på 15(!) år.

Med dette in mente kunne man inddele dem i tre grupper:

De tidlige symfonier (symfoni nr. 1-6, skrevet 1935, 1938-39, 1941, 1941, 1944, 1947) repræsenterer perioden frem til Holmboes bevidste arbejde med metamorfosen.

De midterste – metamorfosesymfonierne 7-8 (skrevet 1950, 1951-52) – er de symfonier hvor den metamorfotiske komposition afprøves.

De sidste (9-13, skrevet 1967, 1970-71, 1980-81, 1988, 1994) repræsenterer den modne Holmboes arbejde med de symfoniske former, på basis af en indgroet fornemmelse for komposition ud fra tanken om metamorfotisk udvikling.

I de 15 år, der er mellem den 8. og den 9. symfoni, arbejdede Holmboe intenst med metamorfosens kompositoriske muligheder. Det skete også i store symfoniske værker, der dog ikke kom til at rangere som symfonier. Det gælder *Sinfonia in memoriam* (1954-55) samt de tre såkaldte "symfoniske metamorfoser", *Epitaph* (1956), *Monolith* (1960), og *Epilog* (1961-62). Efter 10. symfoni skrev Holmboe endnu en sådan "symfonisk metamorfose", *Tempo Variable* (1971-72).

Den sidste faser symfonier, 9-13, lader sig i virkeligheden inddele i to grupper: Den 9. symfoni og de andre! 9. symfoni ligner ingen af de andre symfonier. I sin brug af et uhyre begrænset materiale, uden den store brug af kontrasterende materiale, lægger det sig snarere op af de symfoniske metamorfoser. Stilistisk skiller det sig dog ud fra de foregående værker ved sit klanglige raffinement og sarte strukturer. Elementer, der genoptages i den sidste symfoniske metamorfose *Tempo Variable*.

Symfonien repræsenterer et skridt på vejen frem mod den formfornemmelse, der i 10. symfoni folder sig ud i fuldt flor, og som komponisten, bevidst eller ubevidst, forholder sig til i de følgende tre symfonier.

Derved kommer symfonierne 10-13 uanset deres mere end tyveårige tilblivelsesproces til at udgøre en tættere enhed end de to relativt tæt komponerede 9. og 10. symfoni gør det.

Symfoni 10-13 fremstår som et samlet udtryk for den modne Holmboes musikalske virkemidler både i detaljen og på det formale plan. Derfor er et studie i disse symfonier samtidig et studie i hvilke løsninger på formale og strukturelle problemstillinger Holmboe nåede frem til gennem sit mangeårige virke.

Denne tætte sammenhæng er i hvert fald, hvad jeg i det følgende skal søge at påvise!
Den sparsomme litteratur, der til nu foreligger, synes ikke helt afklaret om et sådant fællesskab. Knud Ketting, der har skrevet bookletten til den samlede indspilning af symfonierne på BIS¹, siger om disse symfonier:

*Holmboes tre sidste symfonier, nr.11-13, ligner umiddelbart hinanden ved at være i tre satser. De er også af nogenlunde samme længde og for stort set den samme orkesterbesætning (idet nr.12 dog har en harpe i stedet for celeste i nr. 11 og 13). Men hermed hører lighederne stort set op.*²

Og senere hedder det i omtalen af 12. symfoni:

*I førstesatsen arbejder Holmboe med korte, sidestillede episoder, **helt modsat den foregående symfonis** meget længere sektioner (min udhævning).*³

Holger Arden, der i 1999 skrev afgangsprøve på musikhøjskolen i Oslo om metamorfosen i Holmboes symfonier, ser en lighed på det tekniske plan:

*Med den afstand [afstanden mellem hver enkelt symfonis tilblivelse] kan vi måske anse symfonierne i denne sidste skaberperiode som en art **milepæle, som sammenfatter en stiludvikling**, som finder sted hos Holmboe? Med hans egen påstand om, at han altid har beholdt samme stil in mente, kan den tanke måske synes tvivlsom. Dog er disse fire sidste symfonier meget forskellige i udtryk og stemning, **skønt selve metamorfoseteknikken nu synes at have fundet sin endelige form.** (mine udhævninger).*⁴

I form af et forsigtigt spørgsmål og en antydning ("synes at have") peges i samme retning som jeg har skitseret: Symfonierne udgør en destillation af et livs arbejde med metamorfosen.

Vagn Holmboe har i et interview midt i firserne (mellem 10. og 11. symfoni) udtrykt følgende:

*Men for at vende tilbage til metamorfosen som formprincip så kender jeg den egentlig slet ikke mere, jeg tror, at den er gået mig i blodet, princippet med at en eksistens, der forandrer sig og forvandler sig måske og dermed bliver anderledes.*⁵

Princippet er gået komponisten i blodet. Metamorfosen kræver ikke længere metodiske overvejelser. Den indgår som erfaring i kompositionsprocessen.

¹ "Vagn Holmboe – the Complete Symphonies, Aarhus Symphony Orchestra, Owain Arwel Hughes, conductor, BIS CD-843/846.

² Bookletten til BIS 843/846 p.24

³ Ibid. p.25.

⁴ Holger Arden, "Vagn Holmboes Symfonier", Universitetet i Oslo 1999 (upubliceret speciale) p. 101

⁵ Vagn og Helmer Nørgaard, "Holmboe i Ramløse", DMT, 1983-1984 - 02, p.42.

10. Symfoni

Den 10. symfoni er i tre satser. Denne disposition har Holmboe i ren form sidst brugt i orkesterværket fra 50'erne, *Sinfonia in Memoriam*.

I en symfoni er dispositionen sidst brugt i den 5..

Denne gang er alt dog forandret. Symfoniens tre satser danner en helt anderledes tæt enhed end de andre tresatsede værker. Dette kommer først og fremmest af, at første sats ikke er udformet som en lukket enhed, der præsenterer og, - om end kun foreløbigt, - færdiggør et materiale, således som alle Holmboes tidligere førstesatser har gjort.

I 10. symfoni ender førstesatsen åbent. I et brag. Et materiale præsenteres og udarbejdes til prægnans.⁶

Det gøres i to stigningsbølger. Den første stigning akkumulerer energi og bringer musikken op til et stade, et plateau⁷, hvor momentant kan hviles ud⁸, før musikken arbejder sig videre op⁹ til et stort "Eclat", udbruddet, der afslutter første led i den proces som d. 10. symfoni er disponeret som.

Anden sats markerer en kontrast. Et modspil. Den dynamiske proces i anden sats består i første satsens gradvise tilbagekomst.

Andensatsens funktion kan faktisk beskrives som en tilbageerobring og endelig afslutning af førstesats.

Den indledes med en kontrast.¹⁰ En helt ny lyd i denne symfonisammenhæng: Unisone strygere! Strygermusikken sættes overfor en messingblæsermusik, der, skønt dens udformning er ny, alligevel ikke klinger helt så fremmed¹¹. De to materialer udfoldes i en samlet eksposition.

Efter denne indledes et nyt afsnit, der griber mere direkte tilbage til variationer af stof vi hørte i førstesatsen.¹² Ekspositionen og det følgende afsnits materiale spilles derefter op mod hinanden i en vældig bueform, hvis klimaks¹³ udgøres af foreningen af de to materialer i en afspændt tilbagekomst til førstesatsens melodiske hovedmotiv¹⁴. Musikken kan falde til ro og klinge ud som en afrunding af den åbne slutning førstesatsen endte i. Således kan afslutningen høres som en afrunding af hele symfoniens forløb fra start og hertil.

Det materiale, som andensatsen således har bearbejdet og generobret, bringes i tredje sats til en gigantisk apoteose¹⁵, hvor al musikkens energi samles i en lang rolig klangbølge, der transformerer og afslutter symfoniens motiver. De transcenderes nærmest til ren lyd. Og hermed er symfoniens proces først til ende. Et stof er født, vokset, modnet og ført igennem til dets afslutning.

De tre satser repræsenterer således tre stadier i en udviklingsproces fra så at sige fødsel til død.

⁶ "Udarbejdes til prægnans" henviser til de prægnante temapresentationer trompeterne spiller op til de to dynamiske højdepunkter t.132 og t.250. Se (hør) henholdsvis t.109-118 8 [5" - 5.15"] (alle tidsangivelser angives i firkantede parenteser og alle henviser de til BIS 843/846) og t.236-240 [8.50"-8.56"].

⁷ t.133 [5.45"]

⁸ t.134-158, altså mellem [5.45"] og [6.33"]

⁹ Hvilket påbegyndes t.159 [6.33"].

¹⁰ Den tematiske forbindelse mellem denne "kontrast" og motiver fra første sats redegør Susanne Stokholm forbilledligt for i sit speciale "Metamorfoseteknikken i Vagn Holmboes symfonier fra 1947 til 1972", Københavns Universitet 1999 (upubliceret speciale), p.70.

relationer mellem

¹¹ Relationen til første sats kommer vi ind på senere.

¹² Sættes an t.23 [2.12"] med stof relateret til 1. sats t.69 og frem [3.39"] og t.162 og frem [6.40"]. T. 43-46 [3.24"] er en transponeret gengivelse af 1. sats t.146-149 [6.11"].

¹³ t.148-160, [6.45"-7.00"].

¹⁴ t.160, [7.08"].

¹⁵ t.70-123 [3.28"- 6.18"]

Ny Gestaltning

Denne måde at gestalte symfonier på udgør en destillation af den metamorfotiske proces, som Holmboe gradvist har arbejdet sig frem imod i de symfoniske værker, han skrev mellem 8. og 9. symfoni: *Sinfonia in Memoriam*, *Epitaph* og *Epilog*.

Sinfonia in Memoriam's første sats er også udformet som et todelt stigningsforløb, om end dens afslutning er udformet som en afrunding af forløbet. Sidste sats – også to stigninger – har et tydeligt apoteotisk præg.

De to symfoniske metamorfoser af længere varighed, *Epitaph* og *Epilog* er begge komponeret som én stor gennemgribende metamorfotisk proces. Dog markerer dobbeltstreger tre tydelige dele¹⁶.

I disse værker ses på forskellig vis de spor, der til fulde kommer til udfoldelse i hans 10. symfoni.

I *Epitaph* lader Holmboe anden dels version af det gennemgående materiale føre frem til samme voldsomme præsentationsform, som det havde i første del (ciffrer 19 [6.39]). Og værkets sidste del ebber ud med værkåbningens rasende trillefigurer, nu transformeret til en apoteotisk klangbaggrund for en sidste cantabil motivversion. Netop det lydbillede, der formfuldendt udfoldes i 10. symfonis sidste sats.

I *Epilog* ses konturerne af 10. symfonis udformning noget tydeligere. Første del bevæger sig gennem to stigningsbølger til en langt udholdt dyb fortissimo-akkord, der danner overledningen til anden del: Her – i modsætning til *Epitaph* - udformet som en markant kontrast til første del. Anden del er tredelt med genkomsten af første dels prægnante temaer som midterakse. Tredje del er som en fejende finale. Det apoteotiske præg fra *Sinfonia*.. og *Epitaph* er fraværende.

Med hensyn til de foregående symfonier tegner der sig et lidt andet billede. Først og fremmest er deres satsantal et andet.

Undersøger vi alligevel deres satsers disposition, viser det sig, at 8. symfonis førstesats udgør en bueform med genoptagelse af materiale hen mod slutningen.¹⁷ Dens mellemsatser udgør kontrast, men ikke tilbageføring. En sådan kommer først i sidste sats.

9. symfoni er femsattet. Men da 2. og 4. sats er små intermezzi mellem de tre hovedsatser 1., 3. og 5. kunne man godt forestille sig paralleller eller forarbejde for den form, vi ser i den 10.

Vi møder samme gestaltning af midtersatsen som i 10 symfoni: Fra en åbning i et fremmed element føres gradvist tilbage til førstesatsens centralmotiv¹⁸. Til gengæld er første sats ikke disponeret som en åben sats. I 9. symfoni slutter første sats af med en form for reprise: En ominstrumenteret gentagelse af materiale fra satsens start.¹⁹

Med 10. symfoni nåede Holmboe en måde at gestalte den symfoniske proces som må have tiltalt ham. De næste tre symfonier er nemlig ikke bare også tresattede. I udformningen af de enkelte satser har Holmboe bevaret førstesatsens åbne slutning, andensatsens kontrast og tilbageerobring

¹⁶ Hvilket har fået BIS til at angive tre skæringer for *Epitaph*. Men kun én for *Epilog*.

¹⁷ 8. symfoni lukker sin første sats med to af satsens centrale temaer. Strygertemaet fra t.43-49 [1.08"-1.18"] med en tilkomponeret forlængelse bringes fra t.297 [4.59"]. Her genopstår også satsens prægnante ostinat og det klarinetmotiv som åbnede satsen lukker den også. Selv Arden, hvis ærinde det er at vise Holmboes absolutte særegenhed, må i sin analyse af 8. symfoni indrømme dette: "Satsens første del genopstår ganske vist, men..." (Arden p.32).

¹⁸ Det slår igennem t.86 [1.53"].

¹⁹ Fra t.196 [7.28"] genoptages musikken fra t.16 [0.39"]. Beskrives p.25 i Vagn Nørgaard, "Vagn Holmboes 9. og 10. Symfoni", Københavns Universitet 1980 (upubliceret speciale).

af førstesatsmateriale samt - i forskellige udformninger – tredjesatsens apoteosemæssige afrunding.

Terminologi

Den musik, Holmboe skaber har det særlige ved sig, at den klinger som natur. Dens måde at forløbe og udvikle sig på er som at høre naturen gro.

Hvorledes indfanger man det i en analyse? – Og skal man indfange det?

Holger Arden har forsøgt, at skabe en terminologi med udgangspunkt i Goethes plantelære,²⁰ men jeg er ikke overbevist om dette forsøgs hensigtsmæssighed. For uanset, at Holmboes musik klinger som natur, så er det musik, og en beskrivelse, der vil formidle musikalske former og bevægelser, tror jeg, står sig bedst ved så vidt muligt at gøre dette i en alment accepteret veldefineret musikterminologi. Symfoniernes indledende bevægelser, hvor de første kim hørbart danner sammenhænge til andre og som ved celledeling vokser sig større, vil jeg altså hermed afstå fra at kalde den "embryale fase", og slet ret kalde for "ekspositionen af et materiale".

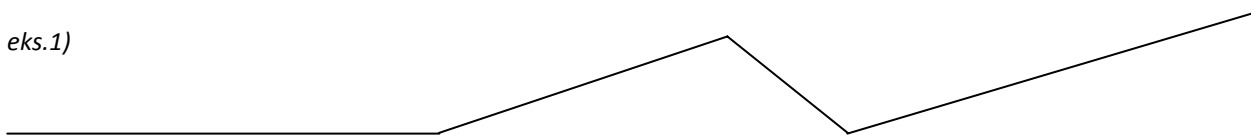
Formskema over første sats.

På detailplan er det særligt førstesatserne i symfoniene 11-13, der viser sig påvirket af 10. symfonis formsprog. Hvor påvirket de er, lader sig vise, hvis vi udarbejder en formskabelon over 10. symfonis første sats.

Den falder i fire dele: En eksposition, en opspænding, en afspænding og en stigning mod kulmination²¹.

Grafisk kunne det fremstilles således:

eks.1)



Eksposition t.1-59,

Opspænding t.60-133, Afspænding t.134-158, Kulminationsfase t.159-251.

I løbet af satsens første tredjedel fremlægges i 10. symfoni et tredelt materiale: En trillebevægelse der føres til markeret afslutning, klangopbygning i træblæsere og et melodisk motiv i strygerne. De tre elementer præsenteres successivt som én stor bevægelse fra trille over klang til melodi. (eks.2).

eks.2)

Symfoni nr. 10 Tre motivgrupper

Diskant trilleklang (fra bevægelse til accent) *mf*

ob. + cl.

Harmoniopbygning ("kromatisk" harmonik) *f*

cl. + fg.

Melodi *mp* str. med "modmelodi"/kontrapunkt

Ren diatonik

Kromatisk farvning

Denne bevægelse gentages med stadig variation selv tre gange frem til t. 60 [3.20"], hvor satsen skifter tempo fra "Poco sostenuto tempo 72" til "Allegro espansivo tempo 120".

²⁰ Arden p.20-24.

²¹ Informative motiviske detailanalyser kan findes hos Stokholm p.68-69 Nørgaard p.41-47.

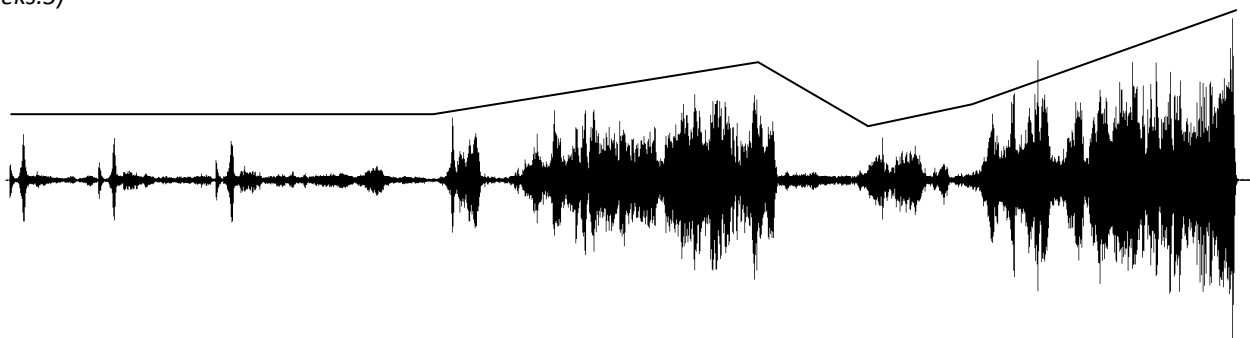
Efter ekspositionsdelen videreudvikler stoffet sig. Det kunne jo så passende kaldes en "gennemføringsdel".

Da Holmboes musik imidlertid hele tiden er i konstant bevægelse, i konstant "gennemføring", er dette begreb ikke heldigt. Da det, der skal karakteriseres, er en tiltagende dynamisk intensivering synes begrebet "opspænding" mere passende. Særligt da den efterfølgende - om end kortvarige - "afspænding" derved så meget desto mere præcist kan defineres som en sådanne.

Afspændingen efterfølges i 10. symfoni af endnu en opspænding. Men for at differentiere de to opspændinger kaldes denne sidste, hvori satsen kulminerer, for "kulminationsfase". Det er - indrømmet - ikke en betegnelse fra den klassiske musikterminologi; men dog en betegnelse med en forhåbentligt stor grad af beskrivelsespræcision.

Formen er altså samlet set en stigningsform i to bølger. En grafisk gengivelse af satsens dynamiske udsving viser dette med stor tydelighed. Ja, selv ekspositionens tre ansatser til stadig længere forløb lader sig aflæse (eks.3).

eks.3)



Eksposition t.1-59,

Opspænding t.60-133,

Afspænding, Kulminationsfase t.159-251.

Første sats i symfoni 11-13.

Denne model må have forekommet Holmboe særlig virkningsfuld, for som nævnt ovenfor, kan den ses som bagvedliggende struktur i de følgende tre symfoniers førstesatser.

Ikke at de følgende symfonier er rene eftersnakkere.

Hver en symfoni har sin egen problemstilling med deraf følgende egne formkrav. - Ingen tvivl om det.

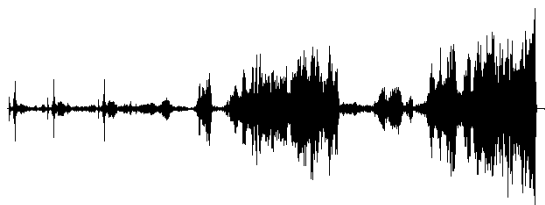
Det gælder for Holmboes symfonier, som det gælder for symfonier af f.eks. Sibelius og Beethoven. Ingen kan med rette påstå, at Beethovens ni symfonier blot er at betragte som skiver af en fælles formpølse. Men dog *relaterer* de sig alle til en fælles formfornemmelse, sonateformen, som sammen med funktionsharmonikken giver dem en grammatik at udfolde sig indenfor.

Når jeg i det følgende vil påvise sammenhænge indenfor Holmboes sidste fire symfonier, skal det ses i samme optik. Formålet er ikke at nivellere symfonierne, men at påvise gennembruddet af en formfornemmelse, der binder disse værker sammen.

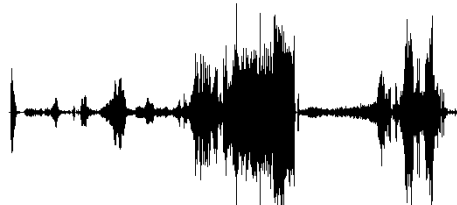
Det viser sig hos Holmboe – ligesom det har vist sig hos klassikerne – at det på detailplan særligt er førstesatserne, der udviser ligheder. De formale karakteristika fra 10. symfonis første sats synes at have internaliseret sig hos komponisten. De er "gået ham i blodet".

Da formdannelse hos Holmboe er tæt sammenknyttet med skiftende dynamisk intensitet, er den bedste måde umiddelbart at vise satsernes ligheder på ved grafisk at fremstille deres dynamiske forløb:

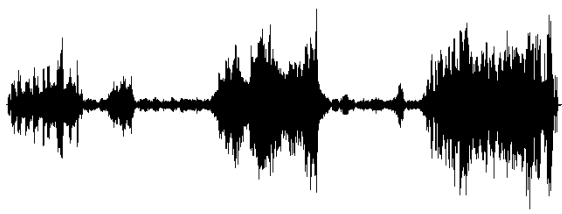
Eks. 4) 10. symfoni første sats:



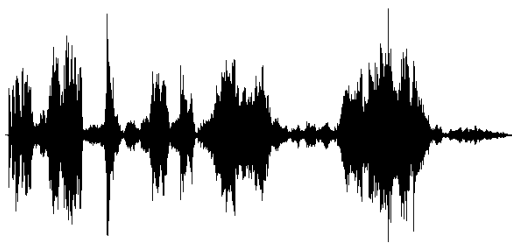
Eks.5) 11. Symfoni første sats



Eks.6) 12. Symfoni første sats:



Eks.7) 13. Symfoni første sats



Understregningen markerer opspænding og kulminationsfase

Som 10. og 12. symfoni står dér ovenover hinanden er lighederne indlysende. Begge har to store klumper fra midten og frem, begge slutter de med et brag. At 12. symfonis fødsel, dens ekspositionsdel, så er en anderledes voldsom sag, ændrer ikke på den overordnede form. Også symfoni nr. 11 har to afsnit med særligt voldsomme udsving. Sidste udsving ender dog i en lille tap. Satsen har en lille udklang efter sit kulminative brag. I 13. symfoni er denne tap blevet længere. Den er blevet til et helt lille codalt forløb. Og vel kan der spores to kraftige udsving (markeret med understregning), men før dem er der faktisk udsving med langt større dynamik. Hvordan kan det skulle udtrykke den samme form som de øvrige?

Allerførst: Ja, 13. symfoni skiller sig, som det vil fremgå, lidt ud fra de tre andre. Den fremstår som et skridt i en ny retning. En retning med en mere sangbar tematik, der formmæssigt fylder og betyder mere end i de foregående symfonier. Denne fokusering skaber en formspænding i førstesatsen, lidt som når klassikerne sammentænkte rondo og sonateform. Også anden og tredjesatserne udviser denne bevægelse mod nyt domæne.

Første sats skiller sig dog også ud alene i kraft af sin længde, - eller mangel på samme. Satsen er omkring en tredjedel kortere end de øvrige symfoniers førstesatser.²² Dette kalder i sig selv på en anden formning. Men som jeg vil søge at vise i det følgende, sker ændringen på baggrund af den form, som 10. symfoni syntes at have etableret.

²²13. symfoni varer i BIS-indspilningen 5.39" overfor 10.s 9.22", 11.s 8.06" og 12.s 8.40".

13. Symfoni

13. Symfoni (for nu at begynde bagfra) åbner som konstateret ovenfor med en række brag. Brag, der afkaster en sagte puslen, der igen samler sig til nye brag, indtil hornene intonerer en fanfareagtig melodik, der som et varierende ritornel former resten af satsen. Formalt er åbningen imidlertid ikke så forskellig fra 10. symfonis åbning (se eks.2). Tre elementer præsenteres i et forløb, hvor de nærmest vokser ud af hinanden (eks.8). I Knud Kettings ord "katapulterer [Holmboe] førstesatsen frem mod et unisont tema".²³

eks.8)

Symfoni nr. 13 Tre motivgrupper der følger hinanden som i 10. og 11. symf., men som samtidig i sig selv hver især indeholder flere elementer. Satsens forløb båret af 3. gruppe.

Melodik (kromatisk overfor diatonisk) og Rytmie - - - Klang: $\text{tra:} \text{trp:} \text{trp:}$

11 **B** Kontrast, melodilinie, anden version af samme melodisk materiale som 1. gruppe

26 **C** Materialet i temaform: Dette led bliver gennemgående i satsen

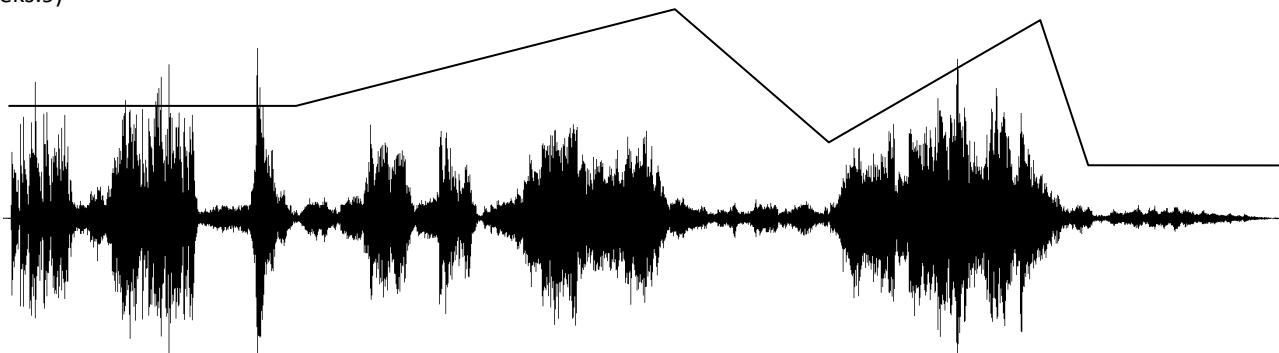
ff tom-toms
trbn+pauke
fagot, vla.,vcl,cb

mf cl. b
vla.,fg

ff Temaet spilles frem til første klimaks kun af Horn. (som derefter ikke spiller det mere)

Selve udformningen af det, der her kunne kaldes ekspositionsdel, er en smule anderledes, da elementerne ikke som i 10. præsenteres i samme rækkefølge hele tiden (3xA-B-C) men således at første element (A) sættes ind imellem B og C elementet: A-B-A-C-A-B-C (se den tidsmæssige fordeling i eks.9). Herefter, ved t.50, følger en udvikling af B-materialet som mellem tre C-ritornelindsatser (de tre udsving under den stigende linje i eks.9) vokser op til et foreløbigt klimaks, t.111 [2.52"], hvorfra et kortere forløb danner en afspænding. T. 137 påbegyndes kulminationsfasen, der fører til det klimaks, der lukker symfonien. Her i d. 13 er det efterfulgt af en afspænding og coda. Men der er ingen "reprise" eller bueform over disse bevægelser. Forløbet er éntydigt lineært. Slutningen er åben. Noget er sat an. Noget, der må uddybes og gøres færdigt i de følgende sats.

eks.9)



A - B - A - C - A - B - C - B' - C - B'' - C - B''' - C (første klimaks)

Eksposition

Opspænding

Afspænding

Kulminationsfase

Afspænding og Coda

t.1-49

t.50-111

t.112-136

t.137-180

t.181-102

t.103-211

12. Symfoni

12. symfoni lægger ligesom d. 13. ud med fortetissimo. Som 10. og 13. er dens materiale flerleddet. Men modsat disse to præsenteres det simultant. Førsteviolinerne udfolder et melodisk

²³ Ketting, p.25

forløb, mens resten af strygerne tilføjer et rytmisk element. Idet dette element ved takt ti folder sig ud til en treklangsbaseret harmonik, vokser en hornbevægelse ud af det. En hornbevægelse, der satsen igennem får voksende betydning (se eks. 10).²⁴

eks.10

Symfoni nr. 12 Tre motivgrupper vævet sammen, et flydende uopdelt forløb.

The musical score is for Symphony No. 12, showing three sections: A (Melodik), B (Rytmsk motiv), and C (Med hornenes indsats følger en mere åben harmonik). Section A is marked 'ff espansivo' and 'v.l.1'. Section B is marked 'ff forenklet gengivelse' and 'v.la.vcl. cb.'. Section C is marked 'str.' and 'horn'. The score is in 4/4 time and features a variety of instruments including violins, violas, cellos, double basses, and horns.

Ekspositionen af dette materiale varer éntydigt fra t. 1-43, hvorefter tempoet falder fra "Allegro con forza tempo 132" til "Meno mosso tempo 100", t.44 [1.26"].

Her sættes i denne symfoni, som den eneste, en overledning an, t.44-54. Et tostemmigt forløb, der fører til et kontrasterende afsnit spillet af træblæsere akkompagneret af harpe t.55 [2.00"]. Temaet, der spilles, er en videreførelse af motiv A, men klangen er en ganske anden. Nu spiller træblæsere, primært rørblæsere. Netop den klangfarve som foregribes af en fagotsolo t.38 [1.14"], som en afslutning af ekspositionsdelens.

Dette skift indikerer en vigtig kontrast i værket: Kontrasten mellem (primært) strygersats (t.1-54) og træblæsersats. Endda træblæsersats akkompagneret af harpe eller pizzikerede strygere.

Det afsnit, der indledes med en træblæsersats, viser sig formmæssigt at være analogt med det, der førte til første klimaks i 13. symfoni: I tre bølger²⁵ (t.55-65, 66-72, 73-85) bevæger musikken sig mod samme mere håndfaste opspænding (t.86) [3.10"], som vi kan iagttage i de øvrige symfonier.

Den indledende fase til opspændingen gennem tre bølger (markeret af de tre C-ritorneller), som 13. symfoni udviste, er altså en formning, som 12. symfoni har etableret.

T. 101 [3.45] skifter tempoet tilbage til udgangstempoet og bevægelsen mod opspændingens toppunkt intensiveres. Efter toppunktet, t.131 [4.48"], benyttes B-materialet til at påbegynde en afspænding t.132, der fører til temposkift tilbage til "Meno mosso", tempo 100, t.150 [5.25"] og 8 takters musikalsk oase i en vekslen mellem strygerunisoni og træblæserklange.

Overledningsmusikken, der førte fra "eksposition" til "opspænding" genoptages i varieret form t.159-166 [5.53"]. Efter et ekko, t.166-168, af "Meno mosso"-musikken fra t.152, er vi t. 169 [6.19"] inde i kulminationsfasen, der som i 10. symfoni afslutter satsen med et brag. Heller ikke her er antydningen af bueform. Forløbet er lineært.

Som i de øvrige symfonier udfolder satsen sig overordnet i to stigningsbølger. Dog er de gennemgående forled i 12. symfoni inddelt i flere underafsnit, end det ses i de øvrige symfonier:

Ekspositionsdel: – eksp. + overledning

Opspænding: A) Rolig indledning i tre bølger + B) opspænding med temposkift undervejs.

Afspænding: C) Afspænding til D) temposkift til E) overledning.

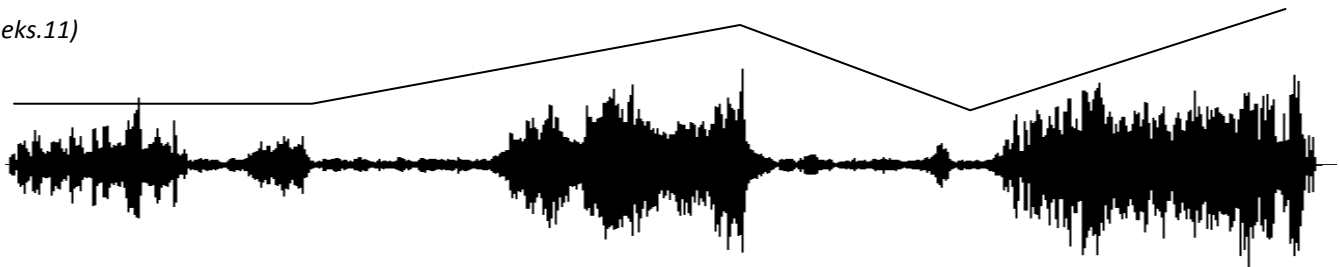
Kulminationsfase

²⁴ Arden foretager en opdeling i tre såkaldte "planer", Arden p.105-108, og bortset fra, at jeg betragter hændelserne som tematiske elementer, kan jeg godt følge hans tankegang.

²⁵ Ligesom formdelens bølger i den 13. symfoni vekslede med et andet materiale (C-motiv) finder også her en vekslen sted: Mellem træblæsertutti og passager for solist og harpe: t.61-65, klarinetsolo, t.69-72, fløjtesolo, og sidste gang, t.82-84, skabes kontrasten af strygerne+fløjte.

Sat i forhold til den grafiske fremstilling (eks.11):

eks.11)



Eksposition + overl. Opspænding (Tempo primo) Afspænding Kulminationsfase
t.1-43 t.44-54 A)t.55-85 B)t.86-131 C)132/D)150/E)159 t.169-250

11. Symfoni

11. symfoni lægger sig – som umiddelbar efterfølger - både klangligt og motivmæssigt tættere op af 10. symfoni.

Som sin forgænger indledes den med en tredelt motivpræsentation.

eks.12)

Symfoni nr. 11 Tre motivgrupper
Initialfigur/klangfarve
Horn, dybe str., fagot og pauke.

5 Melodik
B
str. *mf*
p
3 3
cl. *pp*
og en (diatonisk) harmonik
20 Rytme
str. *pp* molto tenuto

Men hermed hører ligheden op.

A-motivet får ikke den gennemgående rolle som de indledende triller havde i 10. symfoni. Motivet bruges mest af alt til at sætte den horisont, som B udspiller sig på. Det optræder kun på et par formalt centrale steder²⁶. Men det er B- og C-materialet, der udgør symfoniens stof. Ud af B-materialets stadige forvandling genereres melodik og dynamisk bevægelse. C-materialet derimod optræder nærmest fastlåst. Det er en særlig enhed, der symfonien igennem dukker op fortetissimo på formale knudepunkter som en trold af en æske.

Som Holmboe senere gentager det i 13. symfoni, sættes A-motivet an mellem præsentationen af B og C så ekspositionsdelens materialefremlæggelse tager sig ud som følger: A-B-A-C-C+B-C-B. Som det ses blandes elementerne C og B, hvilket naturligvis lader sig gøre fordi B er så udpræget melodisk og C så udpræget akkompagnerende. Det sidste B dækker en længere passage, der i sig selv udvikler sig. Det sidste B (uden C) sættes an t.52. T. 58 [2.29"] føjer de høje strygerne sig til forløbet. Det sker med melodisk materiale i en stigende figur, der gentages t.69 og således inddeler forløbet fra t.58 til 79 i to bølger.

T. 80 [3.19"] skifter tempoet fra "Allegro non troppo, tempo 92" til "Piu Allegro, tempo 112" dynamikken løftes temmelig pludseligt til fortissimo og motiv C sætter effektivt et opspændende afsnit i gang (udrag af 2. takt herfra kan ses i eks. 26).

Altså - nyt formlid: Opspænding!

T.129 [5.04"] føres dette afsnit til et klimaks efterfulgt af en takts stilhed. Første plateau er nået. T.131 antydes A-motivet med en hornklang og frem til t.148 høres en rolig afspændt musik, der på

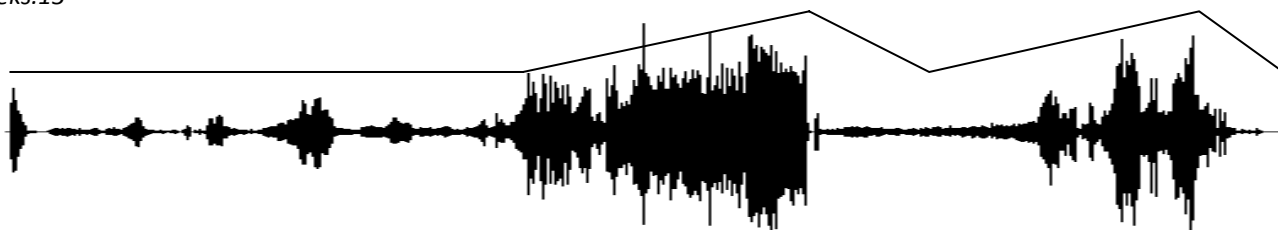
²⁶ t.1, t.18, t.131 (med én tone!) samt i sidste sats t.95. Mere om det i det følgende.

særlig vis synes at afvikle og udviske al den tematik, vi til nu har hørt. Musikken går t.149 [5.37"]i stå samtidig med et temposkift til Alla breve, halvnode lig 80. Derfor høres dette nye hurtige tempo først i t.153 [4.48"], hvor musikken igen spænder op. Til et langt forløb, der kulminerer i et brag med C-motivets tilbagevendende t.222 [7.29"]. Der er ikke tale om en reprise. Det er mere en glemte eksistens, der pludselig bringes frem for os, og maner til tavshed. Eller det sidste glemte led i en ritornelform.

Hvordan det end er: Satsen bliver afbrudt og ebber ud.

I de sidste takter høres en fløjteantydning af B-motivet.

eks.13



Eksposition,
t.1-79

Opspænding,
t.80-130

Afspænding,
t.131-153

Kulminationsfase,
t.153-222

Udklang
t.223-236

Foreløbige kommentarer

De fire symfoniers første satser har alle en åben slutning. De er alle gestaltet som en eksposition efterfulgt af to stigningsforløb. I to af dem falder anden stignings toppunkt sammen med satsslutningen, og i to af dem efterfølges klimaks af henholdsvis en udklang og en lille coda.

Men dermed hører lighederne ikke op. For ser man på proportionerne mellem formdelene er det slåene, at "afspændingsdelen" i alle fire symfonier er meget kort. Kun omkring tyve takter varer den. Lidt længere er den i 12. symfoni, hvor forløbene jo næsten overalt var opdelt i underafsnit.

Dertil kommer den formale proportionering, hvor førstesatserne i symfoni 10 og 11 viser sig at være tilnærmelsesvist gyldent proportioneret,²⁷ mens førstesatserne i 12. og 13. symfoni nærmere er disponeret i halvdelinger.²⁸

Anden sats: Asken efter Fugl Fønix

Et af de billeder, Holmboe selv yndede at give for sin måde at tænke musik på, var billedet af Fugl Fønix, der brænder sig selv op blot for at genopstå af sin aske.

Ser man den voldsomme energiudladning, som bringer de sidste fire symfoniers førstesatser til afslutning, som en analogi på den brændende Fugl Fønix, så er andensatsen analog til den aske, hvorfra fuglen igen skal opstå.

I alle symfonierne sker det i på hinanden følgende kontrasterende episoder eller formled. I 12. symfoni glider episoderne dog ind i et samlet kontrastfrit forløb, hvorfor de episoder, satsen er opbygget af, fortøner sig en smule.

Formalt ser vi to modeller: En bueform og en stigningsform. Hvilken formmodel andensatsen udformes efter afhænger af førstesatsens afslutning.

²⁷ Sammenlign selv. De tre tidsangivelser betegner opspændingens start, første klimaks, satsens samlede varighed: 10.symf : 3.20" / 5.45" / 9.22". Udfra den samlede længde skulle den gyldne placering af disse formled være 3.23" og 5.47". (5.47" påbegyndes afspændingen....).

11.symf. : 3.19" / 5.05" / 8.06". Den rene gyldne placering er her 3.08" og 5.00".

²⁸ 12. symf: 12. : 2.00" / 4.48" / 8.40", 13. symf.: 1.17" / 2.52" / 5.39"

De to symfonier hvis førstesats slutter med et brag uden udklang²⁹ formulerer deres andensats som en bueform. De andre to lader deres andensats fuldføre den voldsomme afslutning, som deres førstesatser i sidste øjeblik veg tilbage fra. Deres stigningsform er dog en et-leddet stigning. Vi finder ikke en gentagelse af førstesats-formningen.

1. sats' genkomst.

Hvad der kommer igen, og hvorledes det gør det, varierer fra symfoni til symfoni. Nedenfor et par eksempler på relationer mellem satserne.

10. symfoni

I 10. symfoni sker genkomsten på én gang håndfast, ligetil og subtil.³⁰ Allerede det materiale messingget sætter ind med t.5, [0.29"] efter det overvældende strygerunisoni har med sin instrumentation og temaansats en vis tilknytning til førstesatsen (se eks.14A). Men først t. 23, [2.11"] hvor ekspositionen af strygerunisonoet og messingmusikken er færdig høres en tydeligere reference til første sats.

Det er med en musik, som førstesatsen kun flygtigt berørte: Næmlig musikken fra den korte afspændingsdel. Herfra genbruges til gengæld flere elementer i varieret form. I denne sammenhæng vises kun en lille temastump, som netop ikke selv varieres (se eks.14B), men som på grund af en tilkomponeret piccolofløjte (udeladt af eksemplet) får en ny farvning³¹.

Som markør for dette afsnit indleder og afslutter strygerne med hurtige bevægelser, der har relation til de hurtige bevægelser, hvormed strygerne indleder førstesatsens opspændings og kulminationsfase.

Alle elementer præsenteres nu dog nærmest skjult, sløret af tilkomponerede melodistemmer og andre teksturer.

eks.14A)

eks.14B)

Flere mere prægnante motiver dukker op, men først ved satsens udklang, efter klimaks, høres entydige versioner ekspositionens centrale melodiske motiv, motiv C (se eks.2C [7.23"] og eks.15 [9.06"]). Da, ved andensatsens slutning, er første sats endeligt afrundet.

eks.15)

²⁹ 10. og 12.

³⁰ En fuld redegørelse for denne åbnings sammenhænge med første sats motiver falder uden for nærværende emne.

Se Stokholm og Nørgaard.

³¹ Sammenlign I. sats t.145 [6.09"] med anden sats t.42 [3.22"].

11. Symfoni.

Også denne sats indledes med en eksposition af et selvstændigt tilsyneladende nyt materiale. Og også her konfronteres det med materiale tættere beslægtet med første satsen (eks.16 [1.38"]). Dette efterfølges af et kraftigt udbrud, der danner indledning til en opbygning hen mod satsens egentlige klimaks, genopstandelsen af første sats. Ligesom det rytmiske motiv (eks.12C) i første sats blev brugt på formalt vigtige punkter, - såsom satsens afslutning, - er det også i anden sats, det rytmiske motiv, der markerer det formmæssigt vigtigste punkt: Genkomsten af første sats, t.156 [4.09"], formet som et pludseligt frembrud.³² Fra dette sted føres musikken nu gennem 44 takter i et fejende fortissimo, som nævnt, frem til netop den eksplosive afslutning, første sats afstod fra.

eks. 16)

Symf. 11, II., Andet formled (uddrag af satsen)

Træblæservæv med kvartmelodik i fl. som det optræder flere steder i første sats. Her med et klangtæppe af tilkomponerede strygeroktaver. Sammenlign med eks.12B.

12. Symfoni

12. symfonis anden sats er nok det nærmeste man kommer ét langt ubrudt forløb i Holmboes samlede symfoniske produktion. Men også her genfinder vi træk fra de øvrige andensatser: Satsens andet led referer ligesom 10. symfonis andet led til en mindre eksponeret del af første sats, og satsen som helhed udviser en dynamisk bue, med fremkomsten af prægnant tematik fra første sats ved kulminationspunktet (eks.17).

Første led (t.1-32) er to-delt og består af en indledende bevægelse, hvis allerførste lyd, - stille paukeslag, - klinger som et ekko af forrige sats' afslutningsbrag. Denne bevægelse føres frem til indledningens anden del: Et strygermotiv, der stik imod al "metamorfotisk" tænkning gentages næsten uændret tre gange³³ (t.20-30 [0.37"], t.42-52[1.32"], 121-132[4.45"]), og med disse gentagelser formalt inddeler satsen.

Andet leds tilknytning til førstesatsen er dobbelt: Det præsenterer en motivstump, som strygerne eksponerer hen imod slutningen af forrige sats (eks.17). Og det spilles af et instrument (engelskhorn), der klangligt minder om det instrument (fagot), der så markant præger den lyriske indledningspassage til opspændingsdelen i symfoniens første sats. Senere, t.75 [2.30"],

³² Denne pludselige fremkomst er dog forberedt gennem tre bølger af voksende strygerbevægelser initieret af hornansatser t.123, t.137 og endelig t.151 op til genkomsten t.156.

Disse tre bølger forudgås af tre mindre bølger, hvor højdepunkterne ikke udgøres af hornindsatser, men af træblæserindsatser. Dette forløb igangsættes af en mikrotektur i strygerne (se nedenfor) t.88, med træblæserindsatser t.91 og 104. Tredje træblæserindsats erstattes af første horn-indsats.

³³ Tredje gang i forening med træblæserne!

akkompagneres træblæserne endda også af harpe, præcis som de gør pågældende sted i første sats.³⁴ Strygersatsen alternerer med træblæsersatsen, og tematikken udvikler sig hen i mod kulminationspunktet til en genkomst af det tema førstesatsens triumferende kulminationstrompeter frembar 50 takter før satsens slutning (eks.18 A og B). T.119, [4.35"] kulminerer alt dette i tre paukeslags koncentrerede energi!

I sin vekslen mellem strygerafsniit og træblæser+harpe afsnit gennemarbejder satsen det forhold førstesatsen præsenterede i sin sammenstilling af ekspositionens strygerbaserede musik og den træblæsermusik, der indledte opspændingen.

Efter kulminationen spiller strygerne deres tema for sidste gang, nu forstærket af træblæsere. Træblæser/harpe-kombinationen gentages (t.135,[5.06"]) og endelig ånder satsen ud med en faldende lille sekund i strygerne, der magisk videreføres en stor terts ned (i stedet for det tritonusspring, der i første sats ledsagede denne bevægelse, se eks. 10-A).

eks.17[8.03])

Symf. 12, I., lige før slut (uddrag af satsen)

Symf. 12, II., andet formlid (uddrag af satsen)

eks.18-A [7.00"])

Symf. 12, I., anden kulmination (uddrag af satsen)

eks.18-B [4.21"])

Symf. 12, II., kulmination (uddrag af satsen)

13. Symfoni

I 13. symfoni er anden sats en hurtig, nærmest scherzo-agtig sats. Dens bevægelse mod 1. sats materialet forløber igennem en række mindre episoder, hvor hyppigt brug af tonegentagelser alluderer en forbindelse, eller tilløbet til en forbindelse, til første satsens C-motiv (eks. 8C). Forløbet er disponeret således, at en indledning af kontrasterende materiale igennem tre bølger føres over i et afsnit med mindelser om første sats, t.34 [0.53"]. Disse minder etableres ved markerede basbevægelser i fagot og tuba, kromatiske suk i fl./vib. og hurtige drejebævægelser i strygere (se eks.20). Forløbet kombineres med messingmelodier baseret på tonegentagelser og munder ud i en engelskhornsolo, t. 71,[1.45"] med mere håndgribeligt førstesats-materiale, nemlig en variation af motiv C (eks.19-B, anden linje, anden halvdel). Herfra (t.78) bevæger musikken sig gennem nok et par episoders kontrasterende materiale (med en indskudt fagot/tuba passage t.122-27 [3.24"]) mod et højdepunkt, hvor strygernes melodik er bragt i tydelig forbindelse med førstesats (eks.19-A og B, [4.34"]).

Og så t.179 [4.42"], genopstandelse: Markeret af førstesatsens A-motiv (sammenlign eks. 8A og eks.20), der som en kæmpemæssig mur kulminerer satsen, der rundes af med et hastigt kaos.

³⁴ Sammenlign første sats t.55 [2.00"] med anden sats t.75 [2.42"]

Modsat 11. symfoni, er dette element dog subtilt forberedt i satsen. Tuba/fagot-bevægelserne fra t.34 genoptages nemlig t.122-127 forstærket af pizzikerede strygere, og tilføjet en prægnant horn/træblæserklang (se eks. 20).

eks.19-A)

Symf. 13, II., 2. version af C-motiv

eks.19-B)

Symf. 13, I., Versioner af Tema (element C)

Herover de uddrag af første-sats-motiv C som bruges til melodilinjer i anden sats.

Symf. 13, II., 1. version af C-motiv

eks.20)

Symf. 13, II., A-motivets tre præsentationer

3. sats: Apoteose, den endelige forvandling - eller materialets udklang.

Endnu mindre end af andensatserne lader sig af tredjesatserne uddrage et fællesformskelet.

10. og 11. symfoniernes slutsatser er til en vis grad ens opbygget: Svag indledning, bevægelse mod klimaks, afsluttende apoteose³⁵.

I 12. symfoni udgøres tredje sats af et ritornelagtigt forløb, hvor værkets materiale bearbejdes gennem tre store forte-passager. I den sidste snævres udtrykket gradvist ind til et tretonigt trompetmotiv, der afslutter satsen.

13. symfonis sidstesats er den mærkværdigste af dem alle. Den åbner med en version af symfoniens C-motiv, der kunne have været en afsluttende apoteose værdig. Det viser sig, at dette motiv også i denne sats får ritornelagtig karakter således, at det står som afmærkninger på vejen gennem satsen. Afmærkninger, der bliver mere og mere diffuse som musikken skrider frem; indtil deres energi synes brugt op og de sammen med den øvrige musik svinder ud i et intet, markeret af en sidste karakteristisk afrunding. Materialet får lov at bruge sig selv helt op.

Ligger tredje-satsernes identitet ikke i deres form, så ligger den til gengæld i deres funktion. I tredje sats afrundes forløbet med mere eller mindre mindeværdige centrale formuleringer af satsernes materiale.

³⁵ I 10. symfoni falder det første klimaks i t. 40 og apoteosen påbegyndes t.70 og fuldbyrdes t.123. I 11. symfoni falder klimaks først mod slutningen, t.95 og det apoteotiske (hvis det er det rette ord her) optræder i afslutningen t.140.

10. symfoni, der for mig står som komponistens mesterligst udformede symfoni, samler hele sit stof i én stor apoteotisk bølge uden sidestykke i dansk musiklitteratur (t.70-123 [3.33"-6.18"]). Det kan et lille uddrag ikke belyse.³⁶

I 11. symfoni er det naturligvis det rytmiske motiv, der må stå centralt. Det har symfonien igennem optrådt som en kontrastmur. Opblødningen af denne mur er derfor nu i centrum, og er det, tredje sats lægger ud med. Dertil kommer symfoniens indledning, A-motivet (se eks.12A), der synes som et mærkeligt engangsfænomen, kun gentaget t.18, og blot antydnet klangligt t.131. Klimaks i symfoniens tredje sats udgøres af en udledning af dette materiale, der hermed er afrundet (eks.21 [4.02"]). Tilbage står den endelige forening af fløjtemotiv og rytmemotiv. I en mindeværdig smuk gestus t.140 afslutter dette symfonien³⁷ (eks.22 [6.08"]).

eks 21)

Symf. 11, III., Klimaks (uddrag af satsen)

eks.22)

Symf. 11, III., "Apoteose" (uddrag af satsen)
En sidste version af fløjtemotivet, fordelt på fl. og vl.I.

12. Symfoni samler som nævnt hele sit forløb i et enkelt afsluttende kernepunkt (eks.23)

eks.23)

Symf. 12, III., "Apoteose", forvandling og komprimering af symfoniens melodiske motiv (uddrag af satsen)

13. Symfonis A-materiale høres ikke i sidste sats. De tre tiltagende manifestationer i anden sats markerede ikke blot en genopstandelse. Det var også en afslutning. Som tre ekkoer, hvoraf det sidste stoppede og afrundede et forløb, der hermed rakte helt tilbage til første sats. Som også 10. og 11. symfonis II sats markerede en foreløbig afrunding af noget, der nu tog sig ud som et samlet forløb igennem de to første satser. Tredjesatsen udfolder snarere en opløsning end en apoteose. Denne opløsnings sidste stadie er til gengæld sirligt udformet, som et sidste farvel (eks.24).

eks.24)

³⁶ Indtil videre må igen henvises til Nørgaard og Stokholms analyser. De tenderer dog at miste overblikket i deres fokusering på motivbehandling og, for Nørgaards vedkommende, insisteringen på navngivning (dannet kodeagtigt af tal og bogstaver) for hver eneste nye motivforandring.

³⁷ Og sender måske også en hilsen til 10. symfoni? Sammenlign melodikken i eks.22 og eks.15.

Denne udformning er karakteristisk for hovedparten af symfoniernes højdepunkter. Dette eksemplificeres her af de to kulminationspunkter i de fire symfoniers førstesatser.

I eks. 25 [5.43"] er vi, som bemærket ovenfor, proportionsmæssigt tæt på det gyldne snit i første sats. Motiv A's trillebevægelser, der nu er bygget sammen med motiv B's klangopbygning (se eks.2), spilles fortetfortissimo af træblæsere og trompeter. Første manifestation af dette får lov at vibrere i luften mens strygere støttet af klarinet fylder dette rum ud og leder op til anden manifestation, hvor den hornfigur, der allerede var til stede første gang, nu føres til et fortetfortissimo-udsagn koblet sammen med faldende kvarter som afslutning på motiv-A-trillerne. Og som essensen af dette, eller måske et ekko, sætter xylofon og høje træblæsere ind med tonegentagelser.

Hvis man forfølger den tanke, at det, der sker i symfoni 11-13, sker på baggrund af indhøstede erfaringer i symfoni 10, kan vi se denne symfonis første højdepunkt, som den første tanke, der måske kunne formuleres som: Destillationen af en energiudfoldelse er tonegentagelser.

Ved satsens næste højdepunkt ser vi disse gentagelser rykket ned i baslejet.

eks.26)

Symf. 10, 1. sats kulminationsfasens slutning.

The image displays a detailed musical score for the final section of the first movement of Symphony No. 10. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instrument groups. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbss.), Horn in B-flat (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Snare Drum (Timp.), Percussion (Perc.), Xylophone (Xyl.), Vibraphone (Vib.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including trills and repeated notes, and dynamic markings such as fortissimo (fff) and piano (p). The tempo is marked with a metronome symbol and the number 244. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall structure is dense and intricate, reflecting the high point of the movement.

I 10. symfoni tårner alt sammen hen imod 1. satsens slutning. Gestikken fra første højdepunkt,

hvor satsen nærmest klippes over i skift mellem messingudsagn og hurtige bevægelser i strygere og træblæsere er markant intensiveret. Eks. 26 [9.00"] viser satsens sidste 8 takter. De høje tonegentagelser, der blev igangsat i eks. 25 har med mellemrum fulgt satsen lige siden. De høres også her mod slutningen i engelsk horn, trompet og xylofon. Ved eksemplets start lægges an til et grandioso endeligt: En markant kadence³⁸ (i eksemplet indklammet i en firkant) toner rent flag: Nu er det nu! Trompeterne udspiller - støttet af træblæsere - for sidste gang satsens pt. vigtigste motiv, i netop et af de "hulrum" mellem stortrommeanslagene, der udfyldes af hurtige bevægelser, nu varetaget af strygere. Og så er det det: Ren energi i satsens fem sidste takter! eks.27)

Symf. 11, I. sats kulminationsfasens slutning.

The image shows a detailed musical score for the final section of the first movement of Symphony No. 11. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instrument groups. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon) and brass (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani) sections are prominently featured. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) provide a rhythmic and harmonic foundation. The percussion section includes various drums and cymbals. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'Plati' (placido), indicating a powerful and controlled performance. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, all set against a background of a complex rhythmic pattern.

³⁸ Denne kadencefigur optræder flere steder i forbindelse med højdepunkter. I 10. symfonis andensats benyttes den i mindre format som horngruppens kadenceformel, der markerer formale indsnit i satsens eksposition og efterfølgende del. I 12. symfoni skal vi se den brugt i forbindelse med første højdepunkt. Derudover kan den findes i III. sats af 12. symfoni, t.114 som optakt til fortissimo-indsatser og i 11. symfonis andensats op til genkomsten af motiv C, t.153-154.

Kulminationsfasens højdepunkt i 11. symfoni (eks. 27 [7.21'']) fremviser også gjaldende trompeter. De udviser tilmed en meget konkret motivkoncentration ned mod tonegentagelsen. Fra vippende tertser over en melodisk bevægelse når trompeterne den repeterede sekund A/Bb. Repetitionen understreges kraftigt af orkestrets dybe instrumenter: Slagtøj, kontrabas, tuba og fagotter. At C-motivet i sig selv er repeterende gør blot indsættelsen af dette så meget desto mere organisk. – Henover dens chockvirkning.

Tonegentagelserne er endnu mere udtalt ved symfonisatsens første højdepunkt, eks.28 [4.52'']. Her udfoldes en messingsats over et ostinat af D'er (tonen D synes at være det fremherskende referencepunkt i disse symfonier!). Bemærk melodilinjens hyppige brug af sekundbevægelse efterfulgt af kvartfald (evt. kvintfald). Denne bevægelse eksponeres særligt i symfoni 10-12, men genfindes stort set overalt i Holmboes produktion. 10. symfonis motiv C er et paradigmatiske eksempel på denne melodik.

eks.28

Symf. 11, 1. sats kulmination på opspændingen.

eks.29)

Symf. 12, 1. sats kulminationsfasens slutning.

235

C. A.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Timp.

Perc.

Perc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Tamb. ml.

Tom+1-2

+Tuba

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

eks.30)

Symf. 12, 1. sats kulmination på opspændingen.

127

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

3. Trb.

f

f

ff

ff

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

ff

f

1. kulmination

Kulminationens klimaks i symfoni nr. 13 (eks.31 [4.15"]) udviser en række kendte træk: Der er stigende strygerbevægelser som de også kan ses i symfoni 10 og 11 (eks.26, 27). Der er en trompetfigur umiddelbart før klimaks (som i 10-12 symfoni, eks.26, 27, 29, 30). Der er tonegentagelserne udholdt i orkestrets basinstrumenter (indklammet i eksemplet).

Samtidig er der noget mindre kategorisk over stedet. Måden det toner ned på med en sidste markant trompet (indklammet), der gangsætter en version af C-motivet (se eks.8 og eks.19). Det efterfølges af en udklang, der leder til en coda. Det mindre kategoriske klimaks kan også iagttages efter opspændingen, eks.32 [2.45"]. Hvor det, der på indspilningen klinger som klimaks, faktisk er noteret en dynamisk grad lavere end det øvrige. Som i de øvrige symfonier er kernepunktet på dette sted tonen D. Basgruppen spiller bevægelser, der kan henføres til satsens A-motivgruppe (eks.8). alligevel bør inklusionen af bevægelsen F-E-D i forbindelsen med klimaks nævnes. Det er kadenceformlen fra 10. og 12. symfoni, som her blot udvides efterfølgende.

Udover denne særlige "kulminationsgestus" skal nævnes to andre træk, der optræder i alle fire symfonier, og som alle har tilknyttet en særlig formal funktion.

De hurtige strygere - mikrotekstur

Hurtige strygerbevægelser i små figurer, oftest lagt ud således at hver stemme har sit eget lille motiv, som bearbejdes og udvikles. Mindst én af stemmernes motiv er en drejebevægelse.

Dette er et træk, der dukker op i de sidste fire symfonier.

Hos Arden³⁹ og Nørgaard⁴⁰ betegnes det henholdsvis som en "underskov" og en "mikrotekstur". Jeg foretrækker ordet "mikrotekstur", da det har en musikterminologisk tradition bag sig, og derved en større grad af entydighed.

Dette fænomen kan i symfonierne 10-13 iagttages i første og anden sats. I første sats findes den i alle symfonierne, i anden sats kun i 10., 11. og 13. symfoni,⁴¹ jvn.f. den særlige disposition af 12. symfonis andensats (det lange sammenhængende forløb).

I alle satserne har det, hvor det dukker op, funktion af indledende opspænding.⁴² I 10. symfonis førstesats indleder denne bevægelse såvel opspændingen som kulminationsfasen. I de følgende symfonier har Holmboe ved sin genoptagelse af denne gestus indsnævret dens felt. I symfoni 11-13's førstesatser er det kun ved kulminationsfasens begyndelse, at han sætter mikrotekstur.

Denne formale identitet symfonierne imellem har det naturligvis været fristende at give sin egen plads og navn i formskemaet. Men jeg har skønnet, at uanset de fire symfoniers identiske brug af denne materialetype netop dette sted, så er der formalt stadig "blot" tale om en påbegyndelse af kulminationsfasen. Der er dog én lille variation: I 11. symfoni er mikroteksturen i første sats (men ikke i anden) lagt i træblæsere!

I de følgende eksempler er eks. 34 specielt derved, at mikroteksturens gestik, hurtige strygerbevægelser, i sig selv ligger så tæt op af satsens B-element, at det giver en særlig motivisk forbindelse. Eks.36 skiller sig ud, først og fremmest ved, at der er forskellige instrumentgrupper på

³⁹ Arden p. 143

⁴⁰ Nørgaard bl.a. p.42 og 48.

⁴¹ Det kan diskuteres om 13. symfonis brug af materialet kan kaldes "mikrotekstur". Det er i denne symfoni brugt meget kortvarigt, og i en meget tynd udformning. Når jeg har det med, skyldes det, at den formale placering i første sats gør bevægelsen genkendelig som "mikrotekstur". I anden sats kunne man godt komme til at overheøre det.

⁴² Eneste undtagelse er 10 symfonis andensats, hvor det som ovenfor beskrevet indrammer anden frase og derfor første gang det dukker op t.23-27 mest har funktion af overledning, eller en opspænding, der fuser ud.

spil samtidigt. Derudover er det sin sag at kalde de to strygermelodilinj for en "tekstur". Dog genfindes uddelingen af særlige motiver i forskellige, ligesom vi genfinder drejebewægelsen omkring en særlig tone (se vl. I's stadige cirklen om tonen A). Sammenlign også klarinettens drejebewægelser med begyndelsen af eks. 33, ligesom violinbewægelsen minder eks. 33's førsteviolin.

eks.33 [6.33"])

10. Symfoni, 1. sats (fjerdedel=120)
159

C. A. *f*

Cbsn. *ff*

Vln. I *mf*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *ff* *f*

eks.34 [6.19"])

12. Symfoni, 1. sats (fjerdedel=132)
170

Vln. I

Vln. II *arco*

Vla. *arco*

Vc. *arco*

Cb. *arco*

eks.35 [5.48"])

11. Symfoni, 1. sats (halvnode=80)

153

Fl. *mp*

Ob. *mp*

C. A. *mp*

Cl. *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *div.*

Cb.

eks.36 [3.34"])

13. Symfoni, 1. sats

137 *con moto* ♩ = c. 72

Fl. *mf* *cresc.*

Ob. *mf* *cresc.*

Cl. 1. *p* a 2. *mp* *mf* *cresc.*

Bsn. *mp* *mf*

Cbsn. *mp* *mf*

Hn. *p* *cresc.*

Tbn. *p*

Timp. *p*

Vln. I *p* *poco a poco cresc.*

Vln. II *p* *cresc.*

Vla. *p* *cresc.*

Vc. *pizz.* *mp* *cresc.*

Cb. *pizz.* *mp* *cresc.*

Melodisk clusteropbygning

Det sidste gennemgående musikalske element, der skal nævnes er Vagn Holmboes clusteropbygningspassager: Passager, hvor Holmboe lader den melodiske linjes toner blive liggende, så melodien så at sige kaster en skygge i form af et diatonisk cluster. De melodiske bevægelser repeteres efter hver frase således, at clusteret som en bølge vokser og aftager, blot for at vokse igen.

Dette ses i alle fire symfonier. Og også dette element har en formal funktion, om end den er mindre entydig end eksempelvis mikroteksturens.

eks.37-A)

10. Symfoni II. sats slutning (uddrag af satsen)
(Andante tranquillo $\text{♩}=92$)

The score shows a diatonic cluster in the strings (str.) of the second movement of Symphony II. The cluster is built up gradually, with notes from the oboe (obo) and clarinet (klarinet) joining in. The tempo is Andante tranquillo with a quarter note equal to 92 beats. The dynamic is piano (p).

eks.37-B)

11. Symfoni I. sats, afspændingsdelen (uddrag af satsen)
(Piu Allegro $\text{♩}=112$)

The score shows a diatonic cluster in the strings (str.) of the first movement of Symphony I. The cluster is built up gradually, with notes from the clarinet (klarinet), flute (fløjte), and bass clarinet (basklarinet) joining in. The tempo is Piu Allegro with a quarter note equal to 112 beats.

Eks. 37 viser to karakteristiske udformninger. Et stigende diatonisk cluster i strygerne danner baggrund for melodik i træblæsere. Begge disse passager bruges som afslutninger af forløb. 37-A afslutter 10. symfonis andensats [8.52"]. 37-B [5.15"] fører afspændingsdelen i 11. symfonis første sats ned til det hvilepunkt, der danner afsæt for mikrovævet vist i eks.35.

Eksempel 38's tre dele udgør alle satsåbninger. Den første er særlig raffineret, da den jo følger umiddelbart efter eks. 37's første del, som den i en vis forstand sætter op i tempo og vender på hovedet. Under dette nye lydtæppe kan bevægelsen fra anden sats genoptages. Denne sammentænkning af to materialer markerer tilmed et væsentligt træk ved tredjesatserne, nemlig materialesyntesen. Den faldende bevægelse fremstår som en transformation af andensatsens åbningsunisono, mens den stigende bevægelse associeres med motiv-C's tilbagekomst i slutningen af anden sats.

12. symfoni lader også sin sidste sats åbne med en clusteropbygning. Her i langsomt tempo og en særegen instrumentation: Delte kontrabasser. Opbygningerne fungerer som markører mellem forskellige "motiverindringer", der siden samler sig og leder op til satsens første fortissimoafsnit. Sidste led, - fra 13. symfonis anden sats, - er flygtigt, men tydeligt. Som i 12. symfoni er clustrene markører omkring motivisk virksomhed. Men som bratschen signalerer, er musikken allerede på vej et andet sted hen. Som et billede af 12. symfonieksemplet i tredobbeltempo!

10. Symfoni III. sats indledning (uddrag af satsen)
(Allegro con forza ♩=132)

12. Symfoni III. sats, indledning
Adagio ♩=72

13. Symfoni II. sats, indledning
Allegro moderato ♩=92

Holmboe og metamorfoseformen

Jeg har i dette papir søgt at påvise to typer fællesskaber mellem de sidste fire symfonier:

1) *Formalt*

Udformningen af 10. symfoni har smittet af på de følgende symfonier i en grad så man kan iagttage følgende:

- A) Førstesatserne ender åbent, og deres form er en dobbelt stigningsform, der kan udtrykkes som: Eksposition, Opspænding, Afspænding, Kulminationsfase.
- B) Andensatsernes funktion er dels at skabe kontrast, dels at generobre førstesatsens musik og derved lukke den åbne afslutning første sats efterlod sig. Man (lidt patetisk?) udtrykke det således, at musikken spejler sig i det fremmede for at kunne vende hjem igen. Andensatsernes form er, afhængigt af detaljer ved førstesatsens slutning, enten en bueform, eller en stigningsform med en enkelt stigning. Andensatsernes første kontrasterende frase efterfølges af en frase med tydeligere relation til første sats. Den egentlige eller endelige generobring af første sats sker det formalt centrale sted i satsen, i forbindelse med en dynamisk stigning.
- C) Tredjesatsernes funktion er at føre den nu medierede musik til en endelig forening, udsoning eller opløsning. Gerne i form af en apoteose.

2) *Materialemæssigt*

Det materiale, der benyttes, kan i nogen udstrækning beskrives generelt.

- A) De dynamiske højdepunkter realiseres ved udhamrede tonegentagelser.
- B) En gennemgående kadenceformel er trinvis bevægelse fra lavt tredje trin ned til første trin.
- C) Indledningen til kulminationsfasen realiseres ved hurtige bevægelser af musik sat ud i en såkaldt "mikrotekstur".
- D) Af andre gennemgående byggesten kan nævnes opbygning af clustre. Kan bruges både til afspænding og til igangsætning af forløb.
- E) Endvidere er to typer særlig foretrukket melodik blevet nævnt. Én bestående af sekund +kvart(eller kvint) – paradigmatiske udformet i 10. symfonis motiv-C - og én bestående af faldende sekunde+faldende+terts+faldendese sekund, som man kan se det i indledningen til 10. symfonis andensats eller ved højdepunkterne i 12. symfonis to første satser (X-frasen i eks. 18-A).

Der kunne siges mere.

F.eks lader tre af symfonierne⁴³ en smuk, mystisk, magisk strygermusik udfolde sig i andensats i forbindelse med, eller umiddelbart efter anden frases materialepræsentation.

Dertil kommer den særlige træblæserpolyfoni, som er til stede i svøb i 10., men først for alvor opdyrkes i de følgende symfonier.

Hvordan Holmboe selv ville have forholdt sig til en sådan fremlæggelse, ved jeg ikke. Men en undersøgelse af hans udsagn omkring metamorfose og form gennem tiden, kan give et fingerpeg.

I 1961 omtaler Holmboe sit metamorfosebegreb således;

*Men blandt alle aktuelle formmuligheder finder jeg, at metamorfosen er den stærkeste, fordi den, udover at variere en substans, har et mål, det tvinger til orden i forløbet, og som vil gøre den i stand til at danne et mønster af samme finhed og balance som f.eks. en klassisk sonate.*⁴⁴

Holmboe ser tidligt i sit arbejde metamorfosen som en "formmulighed" i kraft af forløbets iboende rettetthed. En "formmulighed", som endda – med tiden – vil kunne udkrystalisere sig på samme måde som den klassiske sonate.

Tanken om at tiden kan uddrage et mønster findes faktisk allerede i 1959, hvor Holmboe skriver:

*Min rent subjektive erfaring er den, at man ikke skal opstille reglerne og derpå skabe kunstværket, men at man gennem den skabende proces må lytte sig ind til og opleve de love, der af en eftertid vil blive nedfældet som regler.*⁴⁵

Her er tanken formuleret som "processens regler". Altså reglerne for den proces musikken gennemløber, musikkens form med andre ord.

Det er vigtigt for Holmboe at pointere metamorfosens frihed i forhold til formen. At formen så at sige opstår på ny hver gang, forskellig fra gang til gang afhængig af den metamorfiske proces. Alligevel sniger sig der hele tiden små eftersætninger ind, der peger i retning af en udtalt drøm om at skabe en formtype.

Det er det lille ord "endnu", som jeg har understreget, der antyder denne drøm:

*Det er i øvrigt vanskeligt at drage sammenligninger mellem de klassiske former og metamorfosen, fordi denne endnu ikke kan ses som et klart formmønster af almen gyldighed.*⁴⁶

*At komme nærmere ind på dette er næppe objektivt muligt uden at overskride grænsen mellem formmulighederne og et formmønster, der ikke har almen gyldighed endnu.*⁴⁷

Mange år senere, i 1995, tydeliggør Holmboe sin holdning i en samtale med Holger Arden:

⁴³ Symfoni nr. 10, t.31-39 [2.47"], Symfoni nr. 11, t.34-48 [1.38"], Symfoni nr.13, t.78-108 [1.54"]

⁴⁴ Vagn Holmboe, "Mellempil", Wilhelm Hansen Kbh. 1961, p.43.

⁴⁵ "Tre Symfonier", Modern nordisk musik, ed. Ingmar Bengtsson, Stockholm 1957, p.154.

⁴⁶ "Mellemspil" p.43

⁴⁷ Ibid. p.44.

Den ydre form er jeg meget bange for; som komponist vel at mærke, ikke som analytiker – det ville jo være mit ønske at finde. Men nu er jeg ikke analytiker og specielt ikke overfor mine egne værker, og derfor afstår jeg fra at finde begreber for en eller to eller flere forskellige former indenfor metamorfoseteknikken. Derfor kalder jeg kun min musik for metamorfotisk, ikke metamorfose, fordi jeg ikke tror, at metamorfosen findes endnu. Det gør den muligvis, men det bliver altså analytikerens sag at finde frem til den eller de former, som værket har fået – og navngive dem. En komponist skal ikke navngive tingene, han skal bare skabe dem.⁴⁸
[Mine understregninger]

Der er muligvis særlige formtyper gemt i Holmboes musik, Holmboe selv ville ligefrem ønske at finde dem. Det er det blot ikke komponistens sag at beskæftige sig med, men derimod analytikerens! Det vil med andre ord sige, at Holmboe er sig ikke bevidst, at gøre tingene på specielle særligt typiske måder. På den anden side set er han sig heller ikke bevidst at sørge for, at det ikke sker.

Og hermed er vi tilbage ved start:

Men for at vende tilbage til metamorfosen som formprincip så kender jeg den egentlig slet ikke mere, jeg tror, at den er gået mig i blodet, princippet med at en eksistens, der forandrer sig og forvandler sig måske og dermed bliver anderledes.⁴⁹

Princippet er gået ham i blodet, han kender det egentligt slet ikke mere! Hvad komponisten gør, gøres per intuition.

Og uden at have kendt komponisten er jeg på baggrund af udtalelser fra mennesker der rent faktisk kendte Holmboe, tilbøjelig til at tro ham.

Det betyder, at den formmodel der her er blevet påvist i hver symfoni er et resultat af et lyttende arbejde, med netop denne symfonis stof.⁵⁰ Men det er klart, at det menneske, der lytter og arbejder i en så moden alder, som Holmboe gjorde det, bærer en lang række handle- og gestaltningsmåder med sig, som uvilkårligt vil melde sig som muligheder for musikalske forløb.

⁴⁸ Arden, p.6.

⁴⁹ Vagn og Helmer Nørgaard, p.42

⁵⁰ I det lys er de gyldne proportioner i 10. og 11. symfoni særligt interessante, for komponisten må have hørt det, have fornemmet denne fordeling som den rette proportion. Måske er dette også tilfældet med andre af de nittenhundredetals komponister, som man senere har iagttaget gyldne proportioneringer hos.

Og man kunne sikkert gå videre med at undersøge Holmboes proportioner i de to symfonier. I 10. symfonis anden sats ville det gyldne snit udregnet efter CD-coverets varighedsangivelse ligge 5.51". 5.49", t.111, når satsen sit fortissimo hvorfra det bygger op mod sin kulmination 37 taker senere. Det gyldne snit i symfoniens tredje sats falder 5.07". 5.13" , t.103 sættes symfoniens, og måske endda hele Holmboes produktion, mest forunderligt magiske (særligt i den gamle indspilning med Sixten Ehrling og Göteborgs Symfoniorkester, Caprice CAP 1116) klangbillede ind, nemlig den endelige forvandling/opløsning af symfoniens A-materiale, de små trillefigurer.

11. symfonis andensats har jeg ikke kunnet se en forbindelse mellem gyldent snit og satsbegivenheder, men i tredjesatsen er det gyldne snit næsten sammenfaldende med begyndelsen af satsens sidste del, efter A-motivets sidste variation, t.101, 4.23" (det gyldne snit falder 4.23"). Selvom alt dette kan ændre sig lidt i andre retninger i andre indspilninger, afslører det en sammenhæng mellem, det en komponist kan opfatte som velproportioneret og de formprincipper naturen udfolder sig efter. Men Holmboes musik er jo også nærmest klingende natur....

Det er vel sådan at formmodeller overhovedet opstår. Med Holmboes fire sidste symfonier er vi på en vis måde vidne til en musikhistorisk begivenhed, som, hvis verden var en anden, kunne være på linje med sonateformens opståen. Vi kan praktisk taget stå og se det ske.

Og så ved vi samtidig, at det vil det ikke. For verden er en anden. Holmboes sidste symfonier fremviser et koncentrat af en personalstil, som det ikke er sandsynligt, at andre komponister vil tage op og viderebearbejde.

I det hele taget er den klassiske musikscene ikke indstillet på overordnede skabeloner.

Det præsenterer den allestedsværende populærmusik jo til overflod. Og måske er det derfor, det er den, der i dag er den alment musikalske kulturbærer?

Men et imponerende bekendtskab vil Holmboes livsværk vedblive at være for den, der vil åbne sig for det.

Svend Hvidtfelt Nielsen
2009

Litteraturliste

- Holger Arden, "Vagn Holmboes Symfonier", Universitetet i Oslo 1999 (upubliceret speciale)
- Vagn Holmboe, "Mellempil", Wilhelm Hansen Kbh. 1961
- Vagn Holmboe "Tre Symfonier", Modern nordisk musik, ed. Ingmar Bengtsson, Stockholm 1957
- Johannes Buch Jørgensen, "Helhed og forvandling – Vagn Holmboes metamorfoseprincip med særlig vægt på 7. symfoni", Århus Universitet 1992 (upubliceret speciale).
- Vagn og Helmer Nørgaard, "Holmboe i Ramløse", DMT, 1983-1984 - 02, p.42.
- Vagn Nørgaard, "Vagn Holmboes 9. og 10. Symfoni", Københavns Universitet 1980 (upubliceret speciale).
- Susanne Stokholm, "Metamorfoseteknikken i Vagn Holmboes symfonier fra 1947 til 1972", Københavns Universitet 1999 (upubliceret speciale),

Noder

- Vagn Holmboe "Symfoni nr.8 – Opus 56", Edition WH, 30053, København
- Vagn Holmboe "Symfoni nr.9 - Opus 95", Edition WH, KP00451, København
- Vagn Holmboe "Symfoni nr.10 – Opus 105", Edition WH, 4274, København
- Vagn Holmboe "Symfoni nr.11 – Opus 144", Edition WH, 29857, København
- Vagn Holmboe "Symfoni nr.12 – Opus 175", Edition WH, 30119, København
- Vagn Holmboe "Symfoni nr.13 – Opus 192", Edition WH, 30300, København

Discografi

- " Vagn Holmboe – the Complete Symphonies", Aarhus Symphony Orchestra, Owain Arwel Hughes, conductor, BIS CD-843/846.
- "Vagn Holmboe, Symfoni nr. 10, op.105", Sixten Ehrling og Göteborgs Symfoniorkester, Caprice CAP 1116.

Tak til Edition WH for nodemateriale og tilladelse til nodegivelser.