



Helle Nacht

en præsentation af
Per Nørgårds violinkoncert

Af Svend Hvidtfelt Nielsen

I DMT nr. 4 87/88 præsenterede Per Nørgård i koncentreret form visse af tankerne bag sidste sats af sin violinkoncert "Helle Nacht". Skønt denne præsentation uddybedes i et efterskrift af Jesper Beckman, vedblev indlægget for mig at svæve i en irriterende mellemtilstand mellem total uforståelighed og glimtvis, yderste kortsækkende, aha'er. Denne irritation endte i et ønske om selv at undersøge sidstesatsen samt dens forhold til koncertens øvrige satser. De øvrige satser viste sig imidlertid at indeholde et så forunderligt væld af kompleks enkelhed, at jeg umuligt kunne slippe dem (især midtersatserne) igen. En fremstilling af sidstesatsens for Per Nørgård så karakteristiske række teknik alene giver en éndimensional og fordrejet gengivelse af ikke alene violinkoncerten, men også af Per Nørgårds spændvidde og kompositoriske fantasi. Derfor denne analyse af de tre første satser af "Helle Nacht" som et a propos til og en baggrund for Per Nørgårds egen analyse af sidste sats i DMT nr. 4 87/88.

Violinkoncerten består som nævnt af fire satser, der parvist (1. og 4. sats, 2. og 3) grupperer sig som modpoler til hinanden. Første sats Allegro moderato har f.eks. et stabilt tempo og et associerende, frit forløb; mens fjerde sats, Poco allegro, principielt er ét stort ritardando komponeret i et stramt forløb.

Modsætningerne i midtersatserne går på forholdet mel-

lem melodi og akkompagnement. Andens sats, Adagio, lader et baggrundsnet af melodilinjer kalde sine bestanddele frem i soloviolin; mens tredje sats, Allegretto leggiéro, lader soloviolin præsentere en frodig melodilinje, som orkestret så udtyder som et netværk af enkle melodier.

Alle satserne arbejder med flere forskellige rytmiske lag kombineret med en enkel, relativt tydelig melodik med et temafællesskab mellem ydersatserne - både direkte som citater og indirekte som intervalfællesskab.

I det følgende vil jeg koncentrere mig om de tre første satser, men lægge særlig vægt på tredje sats. Den eksemplificerer netop den side af Per Nørgårds teknik, der før omtaltes som "forskellige rytmiske lag" og også kunne kaldes forskellige tempolag. Denne teknik er en væsentlig faktor i Per Nørgårds senere produktion, og den omtales også i forbindelse med koncertens sidste sats i det, der er udgangspunkt for min analyse: Per Nørgårds artikel i DMT nr. 4 årg. 1987/88.

1. sats - Rejsen

Titlen "Rejsen" har jeg valgt som beskrivelse af 1. sats på grund af dels satsens rent formale forløb, dels dette forløbs motiviske indhold. Satsen åbner nemlig med et tema hentet fra en ungdomssang af Per Nørgård:



Eks. 1

Og den munder ud i en glissandoverden, der giver en forsmag på sidstesatsens hvirvlende begyndelse på ritardando.

Vejen fra det første tema til sluthvirvlen går over en række ansatser og tema- eller idé-præsentationer, hvoraf nogle varieres og dukker op satsen igennem, mens andre udfolder sig i en enkelt passage og præger satsen dér, for så totalt at glide ud.

Dette kan eksemplificeres ved en redegørelse af forløbet fra satsens åbning og frem til præsentationen af temaet "Den vilde Brud", som også omtales i den ovennævnte artikel i DMT 4 87/88 (side 169 øverst). Efter soloviolinens præsentation (eks. 1) af 1. tema, 'sangtemaet', gentages dette varieret med liggetoner i horn og engelskhorn samt en modstemme i solocello. Sangtemaet plus modstemmen fortsætter herefter i orkestret i forskellige instrumentkombinationer, mens soloviolinens river sig løs. Skismaet mellem solist og orkester kombineres med et temporskift (punkteret fjerdedel lig halvnote) således at orkestrets trioler bliver lig fjerdedelene i eks. 1. I dette i forvejen hurtigere tempo bryder soloviolin ud med et nyt motiv spillet i kvintoler, altså markant hurtigere end orkestrets sangtema.



Eks. 2

Det nye motiv, overgangsmotivet, har en improviserende og åben karakter og er det element, der gennem kadenceagtige violinpassager gradvist leder frem til "Den vilde Brud".

Under alt dette har orkestret (der i denne del primært er solistisk besat) stædigt fastholdt sangtemaet som rytmisk og klangligt kontrapunkt til soloviolinens udvikling. Da solisten når frem til at præsentere "Den vilde Brud" høres sangtemaet samtidig for sidste gang, spillet i de høje træblæsere, hvorefter det sporeløst forsvinder.

Satsens videre forløb er kort skitseret således: Der eksperimenteres med forskellige betoning af "Den vilde Brud" hvorefter overgangsmotivet atter gradvist trænger sig på, denne gang i et tempo, der i første omgang ikke afviger fra det herskende temas grundtempo. Overgangsmotivet får i dette afsnit, der viser sig at være en 'lomme' i "Den vilde Brud"-temaet, held til at smitte af på orkestrets øvrige instrumenter, og et staccato-materiale udvikles inden "lommen" lukkes og "Den vilde Brud" atter genoptages og afsluttes af solisten.

Staccatomaterialet trænger sig på i en polyrytmisk form der sammenfattes af solisten i et sidste tema, et flerlagstema hvor hvert lag har sin egen puls. Et lag kan f.eks. have en puls der varer fem sekstendedele, således at hver femte seksten-

dedel i det samlede flerlagstema hidrører fra netop dette lag.

Sammen med overgangsmotivet præger flerlagstemaet nu satsen frem til solokadencen, der fører til satsens allerede omtalte afslutning, glissandoverdenen.

2. sats - Visionen

2. sats er, som Svend Aaquist Johansen i et tidligere nummer af DMT allerede har gjort opmærksom på, en passacaglia. 'Passacaglia'-temaet har imidlertid en helt speciel opbyg-

ning, der forvandler dets gentagelser til tydeliggørelser af de aspekter eller bestanddele, som udgør 'temaet'. Dermed bliver hele satsen til en udkomponeret 'forklaring' af en enkelt vision. (Alle billeddannelser står helt for forfatterens egen regning og er ikke nødvendigvis dele af Per Nørgårds konception).

Når 'passacaglia' og 'tema' ovenfor er sat i anførselstegn, skyldes det at disse betegnelser, hvor rigtige øret end skønner dem, rent kompositionsteknisk er lidt vildledende. Der er nemlig ikke tale om ét tema, men om en sammenfletning af flere melodilinjer til en samlet gestalt.

Dette ses enklest af to nodeeksempler: Se først eks. 2, den samlede gestalt der op-
leves som 'temaet'.



Eks. 3

Denne gestalt består af to melodilinjer plus nogle indskudte harmonitoner. Alt er forskudt rytmisk og tonalt for hinanden for at undgå overlappinger mellem de to melodilinjer (se eks. 3).

På denne baggrund bliver formen i al dens enkelhed og konsekvens indlysende: Den er, med de små variationer der altid findes hos Per Nørgård, som følger:

'Passacaglia-tema' uden solist; "passacaglia-tema" mens solist spiller melodi 1; 'pas-

sacagliatema' mens solist spiller melodi 2; solokadence hvor solisten spiller harmonitonerne; "passacagliatema" mens solisten spiller en blanding af melodi 1 og 2; en kortere solokadence over materialet munder ud i en forklarelse, hvor træblæserne spiller melodi 1 og strygerne melodi 2; efterfulgt af en sidste solokadence hvor Per Nørgård modellerer en blandingsform af melodi 1 og 2 til et citat fra en Bartokkvartet. (Det erindres at koncerten er tilegnet Anton Kontra).

3. sats - Arie

Som nævnt i indledningen er anden og tredje sats hinandens modsætninger. Hvor anden sats åbnede med et fascinerende lydgitte i orkestret, som blev udtydet af solisten, dér er det i tredje sats solisten, der umiddelbart påkalder sig opmærksomheden med en elegant, rytmisk yderst raffineret, melodilineje.

Som det også er nævnt, skal denne linje vise sig at bestå af tre såre enkle melodier, hvoraf de to endda er publikum særdeles velkendte. Lad os derfor først se på det melodiske.

Af de resterende toner ved vi nu, at enten fløjte eller klarinet vil akkompagnere dem. Spilles disse stemmer igennem i deres helhed opstår henholdsvis den engelske melodi "Loch Lomond" (fløjte) og den gregorianske melodi "Timæus" (klarinet), som er den melodi solobratschen åbner anden sats af "Remembering Child" med.

Rent tonalt er melodierne således disponeret, at den størst mulige tonefriskhed opnås. "En yndig og frydefuld sommertid" er i G-dur, "Loch Lomond" er i Des-dur, og den gregorianske melodi er placeret som As-lydisk, da de derved fremkomne begyndelsestoner B og C giver den største friskhed i

Eks. 4

Eks. 4 viser de første ni takter af tredje sats. Undersøger man partitursiden nærmere, vil man hurtigt se, at alle orkestrets instrumenter holder sig nøje til solistens melodi, ja de fungerer næsten på samme måde som en klaverpedal, der holdes i bund. Således holder bratschen det D, som er solistens første tone, celloen holder det efterfølgende B etc. Ser man på de to træblæsere, er der et lille raffinement. Klarinetten spiller en stor tert over soloviolenen, mens fløjten spiller en kvint over.

Næste spørgsmål er så, om de enkelte instrumenter får tildelede toner efter et bestemt system? Den bedste indgang til dette spørgsmål får man, hvis man undersøger de toner, som hverken bliver akkompagneret af fløjte eller klarinet. Disse toner er D, H (Ces), C, H, A, G, Fis (Ges), G, A, og ved at fortsætte ud over eksemplet fås: tostreget D og énstreget D. Spilles tonerne i blot tilnærmelsesvist den angivne rytme høres begyndelsen af "En yndig og frydefuld sommertid".

forbindelse med de øvrige melodiers begyndelsestoner.

Rytmen

Om det rytmiske forløb kunne kort siges, at de tre melodier har hvert deres eget tempo, der forholder sig som 8:5:3. Disse tempolag er da blevet tilpasset et fælles metrum, nemlig 64' dele. Da denne form for rytmisk organisering imidlertid bliver central for sidste sats og spiller en afgørende rolle for Per Nørgårds seneste produktion, skal disse tempoforhold uddybes nærmere.

Ved udtrykket 'puls 8:5:3' forstås, at én melodi forløber i ottendedele, en anden i kvintoler og en tredje i trioler. Da disse tre lag skal være uafhængige af hinanden, er det imidlertid vigtigt at undgå de sammenfald på ét og evt. tre i takten, som disse rytmer normalt vil give. For at undgå det forskydes lagene i forhold til hinanden, således at f.eks.

ottendels-laget udelukkende spiller på de ubetonede ottendele, altså synkoperet. Kvintolerne er fjerdedels-kvintoler, så der bliver fem toner i en 4/4 takt; og triolerne er halvnotetrioler som udgår fra tre-slaget i takten.

III SATS

MEL. 1
MEL. 2
MEL. 3

Eks. 5

Denne totale polyrytmik kan beskrives som 'en optimalt økonomisk signalsystematik'. Ved at adskille flere lag rytmisk differentierer man på enklest mulige måde (nemlig 'optimalt økonomisk') mellem lagene (eller 'signalerne'). Komplexiteten bliver da i princippet hørbar i alle enkeltheder.

Næste skridt består da i at skrive disse tre linjer sammen til én. For at få de rytmiske nuancer med uden et uoverskueligt stort antal bjælker doubles alle nodeværdier op, så sammen-skrivningen foregår i 4/2 takt.

Eks. 6 viser en sammenskrivning af eks. 5. skrevet med ottendedele som fælles tælleenhed og med triol og kvintol som modgående polyrytmer. En linje med samme indbyrdes rytmiske forhold, men med andre betoning, et andet swing, kunne skrives med triolen eller kvintolen som tælleenhed. Hvis ottendedelen bliver lig med punkteret ottendedel vil triolerne fremstå som almindelige halvnoder, og kvintolerne

EN LINJE
EKS. 6

Eks. 6

Kaster vi nu et pragmatisk blik på eksemplerne til tredje sats, især eks. 6, må vi indrømme at de rytmiske nuancer, der er skrevet ud her, er sofistikerede grænsende til det uskelnelige. Især i betragtning af, at tælleenheden er halvnoden.

Som nævnt rykker P.N. da også polyrytmerne til nærmeste 64' del. Eks. 7 viser en sådan version af eks. 6. Betoningen er forrykket således, at det første H nu er betonet i stedet for ubetonet. Dette skyldes satsens rent formale idé. Første halvdel af satsen gennemspiller nemlig melodiernes første halvdel, der som bekendt gentages. Deres sidste halvdel gentages derimod ikke i originalerne. Det bliver de her. Tre gange endda. Tonerækken fra eks. 7 kommer tre gange i træk, hver gang med forskellig betoning, således at hver af de tre melodier på skift bliver fremhævet, mens de uaccentuerede toner fremstår som ornament.

I eks. 7 er betoningen på "En yndig og frydefuld sommer-

tid", nemlig tonerne H,C,D,D,A, etc. Spil det selv.

En sådan kompleksitet rejser imidlertid - trods det enkle grundlag - spørgsmålet om koncertlytteren og hans eller hendes mulighed for at opleve koncertens mange aspekter. Vidt-rækkende som de er - og bliver det i fjerde sats - vil nogle naturligvis være mere umiddelbart tilgængelige end andre. Pailletten strækker sig fra abrupte tempo- og stofforskydning-

Solo
Solo

Eks. 7

noteres som fem mod tre i stedet for fem mod fire. Hvis fjerdedelen bliver lig med fjerdedel bundet over til sekstendedel, vil kvintolerne fremstå som fjerdedele, og triolerne noteres som tre mod fem. Ingen af disse omnoteringer ændrer tempoet, men betoningerne, pulsen om man vil, ændres.

ger mellem solist og orkester i første sats over mellemsatsernes netværk af melodier til sidste sats' rejse ind i en tidsverden, der forandres kontinuerligt som Per Nørgård har rede-gjort for det i DMT-artiklen 87/88 nr. 4.

Dette spørgsmål er åbent for diskussion.