

Om sange, gåder og fundne ting

Struktur hos Ib Nørholm, Pelle Gudmundsen-Holmgreen og Per Nørgård

- en fremstilling af tre forskellige komponisters tre forskellige tilgange til musik baseret på analyser af tre værker for Saxofonkvartet fra starten af halvfemserne. Men komponeres musikken end som sang, som gåde eller som en akustisk "nature morte" så er der bag alle tilgangene en fælles rod, der binder dem sammen og afslører deres musikalske nationalitet.

Det er svært for alvor at overvurdere triumviratet Ib Nørholms, Pelle Gudmundsen-Holmgreens og Per Nørgårds betydning for de efterfølgende danske komponistgenerationer og dansk musikliv i det hele taget.

Gennem deres varme menneskelighed, interesse og åbenhed overfor alt, hvad der rører sig, har de dels som undervisere dels som privatpersoner viderefundet en forståelse for vigtigheden af at acceptere indbyrdes forskellighed, at forstå den snarere end at bruge den som afsæt for gensidig fordømmelse.

Gennem deres musik har de demonstreret et hidtil uset kunstnerisk niveau og en enestående bredde indenfor et nutidigt kunstnerisk udtryk. Hver især har de på afgørende punkter givet afsæt til yngre generationer. Enten i kraft af deres musik eller deres personlige udstråling. Resultatet er, at Danmark i dag fremstår som et uhyre frodigt land hvad angår kvaliteten af den nyskrevne partiturmusik.

Så frodigt at der ligefrem tales om en ny dansk guldalder på dette område.

Som stort set jævnaldrende (Ib Nørholm er et år ældre end de to øvrige) har de sammen gennemlevet de store forandringer som musikken har undergået siden deres tidligste ungdom. Ja, de har i vid udstrækning selv initieret den.

Sammen mødte de den centraleuropæiske modernisme i starten af tresserne og sammen, om end på hver deres måde, ændrede de deres musik efter dette møde. Og sammen følte de den udformning konstruktive principper fik i den centraleuropæiske musik kunstnerisk set utilfredsstillende, og de reagerede med at skrive en musik, hvor musikkens opbygning principielt kan følges af det menneskelige øre.

De tegner sammen og hver for sig denne måske vigtigste periode indenfor dansk klassisk musik. Det kunne derfor være interessant at sammenligne deres indbyrdes musikalske ståsteder, så fjernt fra hinanden de end i dag synes at være.

For at gøre dette må man se på nogle sammenlignelige værker. Altså helst værker for ca. samme besætning, med ca. samme satsantal, og med ca. samme kompositionsår.

Sådanne værker findes på en CD-udgivelse af Den Danske Saxofonkvartet fra 1999 (Kontrapunkt 32287). Her er indspillet værker af de tre komponister. De er alle fra første halvdel af halvfemserne, og alle er de flersatsede. Valget af værker er altså sket uden hensyntagen til forekomst af særligt paradigmatiske teknikker eller procedurer, som er typiske for hver enkelt komponist. At værkanalyserne alligevel afdækker netop sådanne teknikker, gør blot at de med måske endnu større sandsynlighed kan fremhæves som særligt karakteristiske!

De analyserede værker er Ib Nørholms, "Kvartet for saxofoner, Opus 122", (1992), Pelle Gudmundsen-Holmgreens, "Album - Four relatives" (1994-96), samt Per Nørgårds "Vilde Svaner" (1994).

Analyserne er ikke hårdkogte node for node analyser, men derimod overordnede gennemgange af værkerne med fremdragelse af udvalgte elementer.

Værkerne gennemgås først et for et for siden at sættes op over for hinanden så at de tre komponisters særlige indfaldsvinkler, modsætninger og fællestræk, kan træde tydeligt frem.

I gennemgangen spørges til følgende:

”Sætserne”, - værkernes overordnede forløb.

”Tonerne”, - hvilke principper ligger bag toneudvælgelsen.

”Rytmen”, - er der principper herfor?

”Tonalitet – harmonik” – værkets harmoniske og eventuelt tonale univers.

”Særlige teknikker” – primært værkernes forhold til traditionelle serielle teknikker.

Med egne ord.....

Inden vi skrider til værkanalyserne skal vi imidlertid først høre, hvad de tre komponister selv har at sige om deres indbyrdes forhold. I en serie radioprogrammer fra 1993¹, - altså omkring kvartetternes tilblivelsestidspunkt -, sammenligner hver af de tre de to andre. De kommentarer og beskrivelser, som her finder udtryk falder bemærkelsesværdigt i forlængelse af de resultater værkanalyserne når frem til. De tre kollegers beskrivelser af hinanden danner således optakt til de musikalske analyser, der på sin side kan fungere som tekniske præciseringer af disse i øvrigt meget skarpe iagttagelser.

Som denne, Ib Nørholms, karakteristik af sine to kolleger:²

”Han (Pelle Gudmundsen-Holmgreen) arbejder med ting, han arbejder med noget han finder. Han arbejder med en sten som han har hentet op fra stranden, en fugl. Noget der er meget konkret, som han bevarer, holder i sin hånd, pudser og vender og drejer og så begynder det at få mere og mere liv. Og det bliver med at have den der eksistens og definition.[...]

Det som er Pelles kunststykke [...] er af alle disse utrolig inhomogene elementer at skabe en stor og gribende poetisk tilstand. Hvordan han gør det, det kan man ikke beskrive ved at beskrive hans fremgangsmåde; men det er hans kunst at få denne fremgangsmåde til at give dette resultat.[...]

” Per er opfinderen.[...]

For ham (Per Nørgård) så er en del af konstruktionsprincippet simpelthen at finde, generere ud fra nogle principper noget materiale, som han så udarbejder. Det er altså for mig at høre meget mindre manifest materiale (end Gudmundsen-Holmgreens). Til gengæld, kan man så sige, så opbyder han al sin energi al sin fantasi på at give dette materiale en bestandig form for liv.[...]”

Pelle Gudmundsen-Holmgreen karakteriserer Per Nørgård således:

”Pers nye stykker [...] lukker sære ting ind som passerer næsten sådan, drømmeagtigt, spøgelsesagtigt.[...] Det er kolossalt karakteristisk for Per at hans værker fluktuerer.”

Per Nørgård siger til gengæld om sine to kolleger, at ”De er beslægtet i og med at de begge er underkastet en voldsom polaritet indvendig. Der er ligesom noget modvilligt altid over Pelles (musik) samtidig med noget ømt bag om det.”

Og han fortsætter:

”For Ib’s vedkommende er spændingen udtrykt i, tror jeg, en form for egentlig naiv glæde over at være dansk, at være til,[...] og på den anden side en forfærdelig angst over at det kan blive brudt og en irritation over tidens kvæstende fænomener. [...] Og der er det lyrisk danske faktisk et så utrolig ægte udtryk. [...] Der er en melodik hos Ib som jeg vil påstå er den mest organisk, originalt videreførte Carl-Nielsen-melodik i dansk musik.”

¹ Programmerne, der var produceret af Mogens Andersen, gik under titlen ”Tre musikprofiler” og sendtes 19/2/93 (Pelle Gudmundsen-Holmgreen), 26/2/93 (Ib Nørholm), 4/3/93 (Per Nørgård).

² De følgende citater er klippet frit ud programmet, hvorved rækkefølgen af to isolerede udsagn til tider er byttet om.

Og Pelle Gudmundsen-Holmgreen siger om det samme forhold:

”Når jeg ser på Ib’s liv og hans produktion, så synes jeg det ville være en fejl at betragte det som [...] en slags Carl Nielsen nach-følge, de (værkerne) er for tvetydige de rummer i sig en forvitring en syrnelse. [...] Han placerer sig tvetydigt i forhold til det stof han har med at gøre.”

Generelt om Ib Nørholm siger Gudmundsen-Holmgreen:

”Han har altid reageret hurtigt (på tidens strømninger). Man kan næsten sige, at man kan få opfattelsen af han har været en Rasmus Modsat. Hvis man skal formilde det lidt kan man også sige at han har været dialektikker”

Når talen er om elementer, komponisterne har til fælles er Per Nørgård og Pelle Gudmundsen-Holmgreen rørende, enige og man mærker hos dem begge, at dette her optager ikke mindst dem selv :

Pelle Gudmundsen-Holmgreen:

”En af de ting som forener vores venner er denne interesse for rummet [...] og tiden. Det er en ting som har interesseret os kolossalt om det er muligt for os at omgås den tidsfornemmelse, som ligger gemt i den klassiske musik, som er udpræget fremadrettet. Ved at bremse op og lave om på og lade stå hen kan man faktisk komme i en mærkelig tilstand, som er ny for os som komponister; men jeg finder den er overordentlig interessant og rummer mange muligheder.”

Per Nørgård:

”Der er noget meget tilfælles i Pelles og Ibs forhold til tiden. [...] Der er sket noget siden 1960 som har at gøre med tidsfornemmelsen. Sansen for den organisk strømmende tid, som har domineret i dansk musik, bliver brudt.... Tiden går ligesom i en anden lomme... [...] Det er et fællesskab som det er vigtigt at fastholde på det tekniske plan”

Ib Nørholm nævner imidlertid slet ikke forholdet til tiden overhovedet. Det er ikke det, der har hans fokus. Det har derimod radikalitet og teknik:

”De har begge en vilje til radikalitet. [...] Konstruktiviteten hos dem er i begge tilfælde midlet til at føre en tanke rationelt konsekvent igennem.”

Endelig karakteriserer Ib Nørholm meget præcist sin oplevelse af henholdsvis Per Nørgårds og Pelle Gudmundsen-Holmgreens musik:

”Når jeg hører Per, så vil jeg i langt de fleste tilfælde have fornemmelsen af, at jeg sidder med nogle gåder der ikke er helt opklaret. Man er lidt ør, man er lidt svimmel, men sagen er ikke helt opklaret, der vil ligesom restere nogle spørgsmål.[...]

Hos Pelle synes jeg altid jeg får en helt klar poetisk oplevelse. Men måske samtidig også med den fornemmelse af, at det man så har hørt, det har man så virkeligt brugt op. Og så *kunne* man jo synes, at så behøver man ikke høre værket mere. Men så kommer det paradokse, at så kan man alligevel få den samme poetiske oplevelse ved at høre det atter.”

Pelle Gudmundsen-Holmgreen, “Album - Four Relatives”

- at kæmpe sig vej til udtryk....

”Album...” er Pelle Gudmundsen-Holmgreens første og til dato eneste saxofonkvartet. Dens første sats er oprindeligt skrevet som en hyldest til kollegaen Axel Borup-Jørgensen i anledning af dennes 70-års dag. Senere er kvartetten udvidet med tre satser og fremstår nu som et firsatset værk. Med sine godt 27 minutters effektiv spilletid er det det markant længste af de tre værker. Men ikke blot i forhold til de øvrige kvartetter er den lang. Også i forhold til sit eget materiale er proportionerne frapperende. Den tålmodighed med hvilken musikken skrider frem gør selve tiden til et af kvartetens centrale parametre.

De fire satser beskrives som fire slægtninge. Og vist er satserne materialemæssigt beslægtede, og vist kan de høres som fire forskellige udformninger af det samme genetiske materiale. Men denne fremstilling dækker til dels over kvartetens altoverskyggende æstetiske pointe, nemlig den gradvise udtynding fra en massiv pågående førstesats over en roligere, delvis cantabil, anden sats, til en tyst næsten forstenet magisk tredje sats. Her opleves tiden, freden og skønheden komponeret ud som åndeløst tomrum, - realiseret ved en stram og alt andet end romantisk sværmerisk kompositorisk teknik

Sidste sats samler op på første sats' udtryk og danner således formal modpol til førstesatsen. Nu i en ny udformning, der satsen igennem samler stadig mere energi frem imod en overraskende brat afslutning.

I dette lys virker de tre første satser som en samlet stædig bevægelse der gradvis gnaver sig gennem lyden af musik ind til, ja, ren tid, ren skønhed? Som præsenterede første sats en granitblok, der gradvist bearbejdedes indtil tredje satsens finhed stod frem. Med sidstesatsen synes komponisten så at male billedet over igen. Som var denne skønhed til syvende og sidst blot et fata morgana, et billede af noget, der er for godt til at være sandt.

Og heri ligger hele kvartetens magi. I tilkæmpningen af et sugende smukt rum, blot for atter at kaste det til. Dette, det sugende tomme rum, genfindes i mange andre af komponistens værker, og i etableringen af dette rum er kvartetten typisk for komponistens produktion, hvor musikken ofte lader tiden og tomrummet langsomt men uafvendeligt få større og større råderum, indtil der kun er en ørken af tid og tomrum tilbage og musikken er fuldstændig forstummet.

Satserne – melodi som privilegium

Eks 2. De første tre takter af 1. sats.

Vender vi tilbage til værkets titel, må spørgsmålet melde sig, hvordan vi skal forstå den? Hvad er det, der er fælles for de fire satser, på samme måde som et genetisk materiale er fælles for slægtninge?

Det er ikke iørefaldende temaer, for sådanne bygger musikken ikke på. Musikken består snarere af en række nøje definerede gesti, der bruges som var de et fundet objekt (en sten, en fugl), noget der har en særlig form, som ikke ændres. Til gengæld kan den konfronteres med andre gestalter. Kvartetens fire instrumenter sættes i de fire satser overfor hinanden i stadig nye kombinationer:

- 1.sats: sop/alt/ten – bar. (og for en kortere bemærkning: bar/ten/alt – sop (4'24))
- 2.sats: sop/bar – alt/ten
- 3.sats: sop/ten – alt/bar
- 4.sats: sop/alt – ten/bar

Første sats rummer følgende figurer eller ”personer” om man vil:

1. Gestiske udbrud i skiftende korte nodeværdier (se eks.1)
2. Grupper af pulserende sekstendedelsbevægelser
3. Lange nodeværdier, klangflader, der i enkelte tilfælde rummer unison melodik.
4. En gryntende, knurrende solo i barytonen.
5. Afslutningsvise triller.

Element 4 er til stede næsten hele satsen igennem, en længere passage endda som uakkompagneret solo (5'19)!

De øvrige elementer er sat bloktigt overfor hinanden. Det er ikke en organisk langsomt voksende musik. Det er forskellige skarpt skårne gestalter, der nogen gange afløser hinanden, nogen gange spiller ind over hinanden, men at de skulle omforme sig gradvist fra en gestalt til en anden er i denne musik utænkeligt.

Anden sats introducerer nye elementer:

- A) En accelererende pulsering
- B) Et væv af drejebevægelser i forskellige tempi, der munder ud i tonløs klap-lyd.
- C) Afsnit med unison melodik.

Satsen har en tydelig form, med reprise: A-B-C-A-B.

I afsnit C spiller mellemstemmerne elementer fra A og B. C-elementet introduceres gradvist i yderstemmerne. Som noget der først skal erobres. Melodik er tydeligvis ikke noget, man kan tage for givet. Det skal tilkæmpes. Som et privilegium. De korte glimt i første sats banede vejen, men først når lydlandskabet er fuldt etableret, kan der gives plads til det melodiske.

I tredje sats bryder magien, som nævnt, igennem.

Sop/ten spiller noget, der primært er en speciel lyd. Lange tyste toner, der glissanderer svagt undervejs. Derefter pause et vist antal takter og så lyden igen. Dette og intet andet spiller de to instrumenter.

Alt og baryton spiller ikke decideret parvis. Men de har begge rollen som formidlere af modlyde til de lange toner. Og hver især spiller de nogle få udvalgte korte elementer, som gentages i fastlagte mønstre. Men alt sammen med god tid imellem.

I fjerde sats genfindes elementer fra 1. og 2. sats. Satsens ”hovedtema” udføres med instrumenterne fordelt parvis, hvorefter instrumenternes indbyrdes relationer bliver friere.

Ib Nørholms såvel som Per Nørgårds generelle karakteristik af Pelle Gudmundsen-Holmgreens musik synes umiddelbart rammende på dette værk. Selvom værket i mine ører er så voldsomt at sindbilledet ”at hugge i granit” for mig at se her rammer bedre end ”at pudse en sten”, så er der i begge tilfælde tale om at udvælge nogle nøje definerede elementer som grundsten. Og disse elementer fastholder i lidt forskellig udformning en grundlæggende mudrende grynten som gradvis giver plads til melodik og åndeløs ubevægelighed.

Også den bagvedliggende ømhed kommer frem i dette værk. Tydeligst i 3. sats, men også glimtvis i de to indledende sats, som f.eks. i 2. sats’ melodik. Og endelig er kvartetten tydeligvis optaget af tidsfænomenet, af muligheden for at sætte tiden i stå, at omforme tiden til rum. Ved bl.a. ”at bremse op, lave om på og lade stå hen”, som Gudmundsen-Holmgreen selv udtrykker det.

Tonerne – variation af det invariable

Et karakteristisk træk ved alle værkets fire slægtninge er, at de synes at have en forkærlighed for ganske bestemte toner, der dukker op igen og igen i samme leje. Som f.eks. barytonens g-mol-brydning eller tonerne H-Cis-E i alten, begge ved værkets åbning (se eks. 1). Disse tonegenkomster skyldes imidlertid ikke blot intuitive valg, men er resultat af det man kunne kalde værkets genetiske kit. Før kompositionen af ”Album.” har komponisten nemlig på forhånd udvalgt hvilke toner, der overhovedet tillades i kompositionen. Man kan sige at komponisten har udformet et gitter af de toner, som kan benyttes (se eks.2). Dette gitter er udformet symmetrisk omkring tonen A på G-nøglens andet mellemrum. Herfra udgår opad og nedad en intervalrække, der udvider sig fra kvarttone til stor tert, hvorefter intervallerne trækker sig sammen igen således at tonen Es henholdsvis to oktaver over og under udgangstonen ligeledes bliver centertoner (eks. 2, pilene angiver centertonerne).

Dette tonegitter udgør satsens tonale ”materiale”. Det er den granitklump komponisten har udsøgt sig, den klump hvorudfra han møjsommeligt må forsøge at udhugge en form for skønhed. Ud af dette materiale formes en række musikalske gestalter, der som triller eller melodilinjer er de karakteristika musikken møder tilhøreren med og som genkendelige gestalter også kan kaldes ”materiale”. Man kan altså udpege to kvalitativt forskellige lag af ”materiale”. Et ”præmis-lag” – tonegitteret – som er forudsætningen for det hele, og et ”tema-lag”, de karakteristiske bevægelser som formes af gitterets toner.

Komponistens opgave er hermed at udnytte gitterets særlige muligheder, samtidig med at udnyttelsen af gitteret varieres så meget, at gitteret selv ikke bliver påfaldende for lytteren. Gitteret skal på

den ene side garantere en fundamental sammenhæng, men må på den anden side aldrig blive så synligt, at man føler behov for at komme fri af det.

Brugen af et symmetrisk disponeret tonegitter genfinder man i størsteparten af komponistens produktion. Det er således noget, det kan betale sig at lede efter, når som helst man skal analysere et af Gudmundsen-Holmgreens værker.

Eks.2 :Tonegitteret i "Album..."
Herover ses det toneudvalg der bruges i "Album.." Omvendt henholdsvis dobbelt b angiver kvarttoner.

Rytmen - printal

Ligesom komponisten almindeligvis udlægger et tonegitter, som præmis for værkets toneudvalg, er værkets rytmik, såvel formalt som i detaljen, ofte styret af printal med tallene 5 og 7 som de hyppigst forekomne. Heller ikke på dette område udgør "Album..." en undtagelse.

Således er åbningens kaotiske accentueringer placeret efter printals varigheder, samt underdelinger og additioner af sådanne varigheder (se eks. 1).

Senere i forløbet udfolder solisten sig i fastere pulseringer af 5 eller 7. Også hele blokke af lyd udfolder sig homofont indenfor sådanne rammer. Og interessant er det at et sådant forløb i 5-pulsering (t.73-76 (=3*50)) kalder en "skæv" polyrytme til live, nemlig 5 sekstendedele divideret med tre. Fordi 5-pulseringer på dette sted er normen, må en polyrytme her også rette sig ind efter denne norm.

På det formale plan skal blot bemærkes cifferangivelserne, der i første sats er placeret for hver 35. (5x7) takt. Af disse synes imidlertid kun de to første at falde umiddelbart sammen med formale indsnit, mens de formale indsnit, der ligger tættest på f.eks. ciffer C forefindes henholdsvis 5 (!) og 7 (!) takter før cifferangivelsen.

Også i de øvrige satser genfindes printal som enhed for rytmisk strukturering. F.eks. forløber yderstemmernes melodilinjer i 2. sats i printals pulseringer (overvejende 7 og 5, med værdien 11 til de længere afslutningstoner), og sop/ten's sære lyd i 3. sats pulserer i bølger af 21 (3x7) sekstendedele.

Hverken tonegitter eller en printalsbaseret rytmik er i sig selv løfterige teknikker, der uden videre naturligt inspirerer til stor kunst. Det tonegitteret kan er at sikre en stabilitet, som dog meget nemt kan kamme over i monotoni. Og det printals-rytmikken kan give er en vis uforudsigelighed, der dog nemt kan kamme over i en stiv uplastisk bevægelsesform. Eks.1 viser den fantasi med hvilken den grundlæggende printals rytmik omsættes til musik. Samme fantasi finder man værket igennem i forhold til brugen af tonegitteret. Det er præcis dette forhold Ib Nørholm refererer til når han nævner Gudmundsen-Holmgreens kunst: At få fremgangsmåden til at give det ønskede resultat.

Samme forhold, brugen af dette gitter i kombination med den generøse brug af tid, er det også der kan give fornemmelsen af at musikken er brugt op. Og komponistens kunststykke er, på disse præmisser at skabe et værk, der alligevel tåler gentagne genhør.

Ét af de midler, som komponisten betjener sig af til at gøre sin musik prægnant er en kalkuleret brug af tonegitterets harmoniske muligheder.

Tonalitet, harmonik - fikserede felter.

Kaster vi et blik på det gitter (eks.2), der ligger til grund for Pelle Gudmundsen-Holmgreens saxofonkvartet ser vi to forskellige tonale område aftegnet sig. På eks.2 er aftegnet nogle klammer over noderne, der angiver to forskellige tonale felter. Under noderne er ligeledes aftegnet klammer, disse angiver gitterets to markante treklangsbrydninger. Gitteret rummer altså mulighed for forskellige tonale udtydninger, ligesom muligheden for samtidighed af disse felter, - i en polytonal sats -, er til stede. Skønt tenor og baryton i åbningstakterne (eks.1) lægger ud i netop hver deres toneart er polytonalitet ikke komponistens ærinde. Åbningens ”polytonalitet” står ikke rent frem, men er del af et harmonisk kompleks. De steder i værket, hvor tonale skalaer får lov at stå rent frem, er det altid i en tonalitet af gangen. Og skalamulighederne udtydes i modale bevægelser, der til tider peger mod g-mol/Bb-dur og til andre mod cis-mol/E-dur. Kvarttoneområderne benyttes til glissader, således at gitteret de steder, hvor det er tættest, i praksis består af intervaller mindre end en kvarttone.

Harmonikken fremstår som resultat af parallelføring af stemmer indenfor gitteret. Men placeringen af parallelføringen er ikke tilfældig. En særlig harmonik bestående af tertser og sekunder er fremherskende.³ I eks.1 viser tydeligt denne harmonik. Første akkord B-H-Cis-E har denne struktur såvel mellem de tre øverste som mellem de tre underste stemmer, og denne ”dobbelte” terts-sekund-klang kan genfindes eksemplet ud. Særligt tilstræbes lille-none klang som den ses mellem de to yderstemmer på eks. 1's fjerde slag.

Særlige teknikker

Et sidste aspekt, der skal berøres, er komponistens forhold til klassiske serielle teknikker. Spiller begreber som f.eks. omvendning og krebsevending af et materiale overhovedet nogen rolle for en nutidig komponist?

Ja, vi genfinder da en af teknikkerne i ”Album...”'s sidste sats. Her foretager komponisten en omvendning af ikke bare et tema, men af et helt satsafsnit. Henimod slutningen, ved satsens ”reprise” t.71(3'30) vendes om på instrumenter og intervaller. Indledningssatsens første 8 takter genfindes her men vendt på hovedet, som om komponisten ganske bogstaveligt har vendt nodepapiret om og så skrevet af derfra.

Her benytter komponisten en velkendt seriel teknik til at variere en ”reprise”, og spørgsmålet melder sig, hvorvidt komponisten altid bevidst undlader enhver form for nodetro gentagelser.

Strengt taget kender vi allerede svaret, for om 2. sats blev det nævnt, at de indledende A og B-figurer vendte tilbage og afrundede satsen, og vi har ovenfor berørt de statiske - og dog uforudsigelige - gentagelser af et veldefineret materiale i 3. sats.

Og også 1. sats rummer en gentagelse. Endda en nodetro gentagelser der strækker sig over ikke mindre end 21 (3x7) takter, men lagt tilrette på en måde, så man som lytter slet ikke bemærker det!

Passagen starter ellers prægnant nok. Det er første gang instrumenterne samler sig i unisono t.19-20 (1'01). dette unisono dukker op igen t. 98 (5'10) og vridder sig derefter tilbage i en dissonerende blokvis bevægelse, præcis som i t.20. Men hvor de tre overstemmer t.22 satte over i en pulserende sekstendedelsbevægelse, forstummer de t.101 og giver plads for et tilsyneladende nyt element, en baryton solo. Denne er imidlertid frem til t.120 en nodetro gentagelse af t. 23-41. Og da barytonsoloen herefter (6'18) fortsætter, griber den tilbage til sin stemme i t.5-7 (0'16), og kun de sidste 3 takter af den 24 t. lange solo rummer faktisk nye bevægelser. – Som sådan fremstår også den lange solo som eksempel på en ”funden genstand”, en (underlig) fisk f.eks., som både kan dukke op som understemme til andre aktiviteter (t.23-41), men som også kan komme svømmende alene (t.101-120).

³ Sekund-terts struktur er til stede såvel når sekunden ligger indeni som når den ligger udenfor (hhv. B-Cis-H og H-Cis-E) tertsen, ligesom sekunder og tertser kan være både store og små. De mest karakteristiske former er dog de, der kombinerer lille terts og lille sekund. Som 4. slag i eks.1

Per Nørgård “Vilde Svaner”

- at musikalisere det opfundne...

Per Nørgårds fascinerende musik er lige så u håndgribeligt fluktuerende, som Pelle Gudmundsen-Holmgrens er konkret. Men også hos Nørgård er tiden central. Endskønt det er anden tid end den generøst udstrakte vi finder i et værk som ”Album...”. I ”Vilde Svaner” er tiden snarere sat under lup. Som går tiden indad. Det er de små nuancer, der definerer værket i en tæt detaljerig sats, hvor små rytmiske forskelle er afgørende fortælle-parametre. Hele tiden bevæger musikken - og med den tiden - sig, men det er i cirkler. De samme toneforbindelser dukker op igen og igen i nye udformninger, nye instrumentationer. Tiden går, som Per Nørgård udtrykker det, ”i en anden lomme”.

”Vilde Svaner” er komponistens anden saxofonkvartet bestilt af ”Nordens Hus” som gave til Island i anledning af 50-årsdagen for landets selvstændighed d.17/6 1994 og komponeret over et tidligere værk, ”Tjampuan” fra 1992. Såvel mediet som den musik der udfoldes i værket er komponisten altså på forhånd fortrolig med.

Værket spiller ca. 10 min. og er disponeret i fem satser. Ydersatserne står som præ- og post-ludier omkring tre satser med et gennemgående materiale. Alle udgør de et stadium i det samlede forløb, en post hvorfra tages afsæt til nok en udvikling af det gennemgående materiale.

De fem satser er hverken decideret homofone eller polyfone. Instrumenterne trækker linjer fra vidt forskellige dele af deres registre, ind og ud imellem hinanden, så det ikke altid er entydigt hvilken vej en melodilinje egentlig går. I sin melodiføring og klangførmelse fremmaner komponisten et svimlende og stadig mere fremmedartet univers, med kulmination værkets 4. sats, den egentlige hovedsats. Her udtømmes materialets muligheder, og den sidste sats fremstår herefter som en koda eller et postludium, hvori værket falder til ro og klinger ud i et intet.

Satserne – melodi som åbenbaring

Eks. 3 Materiale A
De 8 første takter af Vilde Svaner, 1.sats.

Soprano
Alto
Tenor
Bar

Sangbart motiv

1. Sats

I en sær blanding af springende linjer og cantabile næsten-tonale fraser foldes i løbet af satsens første otte takter et tonalt landskab ud, som viser sig at udgøre et slags forrevet ”chaconne-tema”, her kaldet ”materiale A”(eks.3). Fra en uskyldig Eb-mol-klang glider musikken ud i en verden præget af såvel kvintfald (baryton) som kromatik (sopran) , samt springende bevægelser, med ansater i stadig højere registre. Hele bevægelsen synes at kulminere i sopranens afsluttende cantabile vending t.7-8 (eks.3 ”Sangbart motiv”). Indtrykket af melodik som noget dyrebart bekræftes af værkets fortsættelse med først en halv, så en hel stærkt varieret gennemspilning af materiale A. A får nemlig tilført en prægnant melodik, som imidlertid ikke lader sig fastholde. Musikken synes at falde fra hinanden i stigende toneansatser, for at tone ud i sopranens øverste leje. Som et prælude til hvad end måtte komme.

2.Sats.

Her præsenteres et nyt ”chaconne-tema”, materiale B (eks.4). Idet det danner udgangspunkt for også 3. og 4. sats, får det også materialemæssigt 1.sats til at stå som en forberedelsessats.

I et samlet forløb udtyder værkets fem satser disse to materialeressourcer på forskellig vis. Hver sats repræsenterer et stadie i udviklingen, hver sats undersøger på sin måde mulighederne i stoffet.

Fælles for de to materialekomplekser er blandingen af kromatiske linjer og store spring. Særligt karakteristisk er springene i bassen, der fornemmes som tonalitetsskabende, som angivelsen af et fundament. Som en levende organisme bevæger musikken sig fra det ene materiale til det andet, og udfolder stoffet i stadig nye versioner, hele tiden, synes det, på jagt efter nye melodiske linjer.

Skønt musikken således fra sit udgangspunkt søger det melodiske, er der alligevel kun få decideret prægnante motiver. Det mest prægnante af disse introduceres i 2. sats (motiv (x)). Se eks.4). Skønt det ved sin

opdukket fremstår som en ny ide er det alligevel tæt forbundet med en del af materiale B: Sopran og tenors indledende drejebewægelser. Den lille sekund er blot blevet stor (se eks.4).

Eks. 4. Første takter af 2. sats: Materiale B (transponeret en lille sekund ned).

Motiv (x) afledt af mat. B.
(sammenlign bevægelsesretningen i de nummerede toner.)

Pilene angiver tonesø-toner.

3.Sats

I 3.sats sker noget forunderligt. Det lykkes ikke rigtig at få den nye variation af materiale B til at folde sig ud, musikken kører i samme rille som en gammel gramfonoplade. Da, pludseligt, som ved en fælles indskydelse sadler de fire musikere om og fortsætter satsen med et nyt lyst vuggende motiv (0'57). Det nye motiv er kønt og yndefuldt, men har tilsyneladende heller ingen udviklingsmuligheder, så efter 9 takter går det i stå et øjeblik for derefter drastisk at styrte sammen. - Og satsen ender i en generalpause.

4.-5.Sats

4. sats lader materiale B undergå en mere radikal forandring. Hele atmosfæren er spøgelsesagtig, tøvende. Også 3. sats' yndefulde motiv får en kort spøgelsesagtig genoplivning. Motiv x dukker til sidst op og udgør i samspil med satsens indledende klange det endegyldige udsagn. Det hvorfra kun en fremmed gestus, en gestus uden synlig forbindelse til materiale A eller B, kan føre videre.

En sådan gestus er netop den yndefulde vippebevægelse fra 3.sats. 5. sats består af en transformation af dette motiv fra dets drastiske fald over dets yndefulde dans til en hviskende udklang.

Tonerne – fra systemlogik til musikalsk logik

Spiller man eks. 3 på klaver opdager man hurtigt et centralt aspekt af Nørgårds musik. Det begynder så uskyldigt med en mol-treklæng. Men der går kun få takter, før denne er som smeltet bort, og de enkelte instrumenter i et netværk af uforudsigelige springende linjer har skabt et ganske andet, komplekst, univers, som et klaver på ingen måde kan gøre for.

Det kunne være sådanne springende bevægelser Ib Nørholm har i tankerne, når han kalder Per Nørgårds musik "meget mindre manifest" end Pelle Gudmundsen-Holmgreens. Musikken bliver uforklarlig, som grebet af en vilje, der rækker udover en umiddelbar komponistintuition.

At der måske virkelig er tale om en kamp mellem to kræfter - en der vil drive musikken fremad og en der lader associationerne tage over -, kunne barytonens markerede kromatiske fortsættelse t.4 tyde på. Musikken drives til dynamisk kraftige gestiske udbrud, før den til sidst gennemtvinger, eller blot spontant bryder ud i, en melodisk frase.

Musikken ulmer af modstand. Og modstanden ligger i stoffet.

Ligesom der bag de gestiske udfoldelser i "Album.." ligger et prædefineret tonegitter, ligger der nemlig også bag Per Nørgårds musik et prædefineret materiale. Det er imidlertid ikke et statisk klængfelt, men derimod en tonalt fluktuerende tonerække. En tonerække, der sætter komponisten overfor det problem, hele tiden musikalsk at skulle legitimere en tone, som han ikke selv har valgt. Det er hvad forstås ved "stoffets modstand", og heri ligger en kreativt befordrende udfordring til den kompositoriske fantasi.

Den prædefinerede tonerække, der ligger bag materiale A, er et udsnit af en såkaldt ”108-tonesø”.⁴ Tonesøer konstrueres efter sindrige procedurer, der involverer brugen af den såkaldte ”uendelighedsrække”. Proceduren indebærer bl.a., at man mellem hver tone i en sådan sø kan indføre to nye, hvorved tonerækken forlænges i multipler af 3. Ved en sådan forlængelse siges man at trænge ned i et ”dybere” lag, eftersom to toner, der før var ”skjulte”, nu bliver synlige (hørlige). Tonesøer findes i størrelser af 12, 36, 108, 324, 972 etc. ad infinitum toner. Et af grundelementerne bag konstruktionen af tonesøer involverer brugen af tema-omvending. Dette medfører bl.a. at rækkens grundgestalter forekommer i omvending hver gang en tonesø forlænges.

I eksempel 5 ses det udsnit af den 108-tonesø som materiale A (se eks.3) er genereret af.

Pilene angiver omvendingen af sop.s første fire toner i eks.4

5 Eks.5 Udsnit af 108tonesø (takt 5,2., 3.)

Taktangivelse m.m. refererer til placering i den fulde tonesø, noteret i 3/4 takt.
Oktavplaceringen er her valgt ud fra ønsket om størst mulig lighed med kvartetsatsen (I første omgang ses bort fra tonerne uden hals)

Mat.Bs ophav

Dette tonesøudsnit er Per Nørgårds ”præmis-materiale”. Det er den verden som for komponisten rummer muligheden for at udforske et musikalsk udtryk, det er den verden, som det er komponistens selvvalgte opgave at omforme til umiddelbar musikalsk logik, at ”musikalisere”.

I denne proces bemærker man en vis frihed hos komponisten i forhold til oplægget. For det første er såvel rytme som oktavplacering fuldstændigt frit. For det andet tillader Per Nørgård sig at tilkomponere de små enkeltelementer, der skal til for at transformere tonerne fra system til musik. Bemærk tilføjelsen af altens Bb i første takt, tilføjet som akkordens kvint for at give klangen fylde, bemærk barytonens G der tilfører kromatik takt 2, og sopranens A takt 7 (angivet med pil i eks.3), der netop giver motivet dets cantabile præg. Alle er de toner, der ikke stammer fra tonesøen. Og altens H i takt 5 skulle ifølge tonesøoplægget have været et A (sidste tone i eks. 5s takt 6).

Så komponisten lader sig inspirere af, og forholder sig så vidt muligt loyalt overfor det præetablerede forlæg, men han forbeholder sig ret til at gribe ind når det skønnes nødvendigt.

Denne ping pong bevægelse mellem komponisten og hans materiale er materiale B (se eks. 4) et godt eksempel på. Musikken er bygget over en 324tonesø, hvis toner snor sig ind imellem 108tonesøen et sted, hvor dennes tonerække danner en omvending af den melodilinje, som sop. og ten. spiller⁵ (pilene i eks. 5 viser omvendingen af åbningsmotivet i eks. 4. De halsløse noder er de toner som 324tonesøen tilfører 108tonesøen). Den sats som dette har inspireret til må man i øvrigt ty til det gamle værk ”Tjampuan” for at finde i den angivne tonehøjde. I ”Vilde Svaner” er satsen nemlig transponeret en lille sekund op.

Sammenholdes eks. 3 og eks.5 med eks.4 fås et indblik i den fantasi og omhu med hvilken Per Nørgård omformer sine opfindelser til musik, samtidig med de meget konkret eksemplificerer Ib Nørholm

⁴ Tonesøerne er behandlet grundigt i en række skrifter. Se f.eks. Jørgen Mortensen, ”Per Nørgårds Tonesøer” Vestjysk Musikonservatorium 1992 og Svend Hvidtfelt Nielsen, ”Virkeligheden fortæller mig altid flere historier – om Per Nørgårds verdenssyn og musik”, Det Fynske Musikonservatorium 1995.

Information om tonesøer kan endvidere findes på internettet under www.kulturnet.dk/homes/noergaard/da/strukturer/toneso/tindhold.html

⁵ At sop. og ten. spiller dette motiv i hver deres tempo er ingen tilfældighed. Samtidig af motiver i forskellige tempi er et gennemgående træk i komponistens produktion, som kan ses som en relativisering af oplevelsen af absolut tid. For hvis det samme spilles i to forskellige tempo, hvilket tempo er så det ”rigtige”?

karakteristik af Per Nørgård. Omhyggeligheden af komponistens udarbejdelse af sine ”opfindelser”, og den oplevelsesmæssige gåde, man altid lades tilbage med. Der er noget bagved, som øret aldrig fanger fuldt ud.

Rytmen – gyldne proportioner

Når man hos Per Nørgård spørger til rytmen, er det ikke primtal man først skal lede efter, men derimod de såkaldte ”fibonacci-tal”, 2-3-5-8-13-21⁶ etc. Tal der tilnærmelsesvis udtrykker de gyldne proportioner. Og følger man indsatserne forfra kan man konstatere, at der fra ten/bar.s indsats til alt/sop.s indsats er præcis to sekstendedele, hvorefter bar. 3 sekstendedele senere sætter ind efterfulgt, fem sekstendedele senere, af tenorens C. Herfra kan man så nytolke dette C til varighed 2, efterfulgt af sop. (3), bar.(5), sop. (3), alt (5) etc. Satsen er nu så kompleks, at der vil være flere udtydningsmuligheder. Man ville også kunne prøve at følge de enkelte stemmer og se hvilket resultat det gav. Barytonens første tre varigheder er f.eks. 5-8-13. Men ligeså tydeligt det er, at den gyldne rytmik spiller en væsentlig rolle i satsens udformning, ligeså tydeligt er det, at komponisten også her forholder sig relativt frit, og i sin udarbejdelse af satsen forbeholder sig mange samtidige udtydningsmuligheder.

Tonalitet, harmonik – et fata morgana

Det er interessant i hvor høj grad denne i ordets bedste forstand ejendommelige musik samtidig kan opleves at have tonale referencer. Det skyldes til dels de eksponerede basbevægelser, der meget markant udpeger et lille udvalg af toner på skift som centertoner. Men det skyldes også satsens harmonik, der fundamentalt set er relativ enkel. Den sløres blot ofte af overliggende toner. Undersøges f.eks. åbningsakkorderne i de tre første sats er vi rene mol-treklange, evt. med en tilføjede septim. Fjerde sats er på grund af musikkens stadige udvikling noget mere kompleks, mens sidste sats’ lyriske bevægelser igen er baseret på rene klange, tertsklange.

Når det så alligevel ikke lyder så enkelt, hænger det bl.a. sammen med at Per Nørgård har en forkærlighed for at føje en durterts til en molklang. Se f.eks. på de første akkorder i eks. 4. De kromatiske bevægelser medfører en chancering mellem dur og mol, der tilfører disse enkle klange en helt ny dimension. I første sats er åbningsakkorden den eneste forekomst af ren Eb-mol. Hvor dette materiale ellers dukker op i kvartetten klinger samtidig en durterts ind over moltertsen.

Og de rene tertsklange i sidstesatsen danner også disse dur/mol-klange. Enten horisontalt som følgen Fis/D-F/A, eller vertikalt som f.eks. klangen Des/Fes/F/Ab (alle eksempler er fra sidstesatsens åbningtakt). Ligesom værkets afsluttende klang er F/A/D/Fis.

Når man medtænker tonesøforlæggets rolle i musikken får det hele et fata morgansk skær: Man synes at høre på forhånd disponerede toneartsfølger, men det der er på færde er bevidst dobbelttydige harmoniseringer af præetableret materiale.

Man kan også med Pelle Gudmundsen-Holmgreen sige, at musikken er drømmeagtig, at den fluktuerer. Såvel harmonisk, som tematisk. Også det er de første takter af ”Vilde Svaner” (eks. 3) et eksempel på. En musik, der drømmeagtigt i hast bevæger sig mellem forskellige udtryk, der fluktuerer mellem kromatik, store spring og et pludseligt frembrud af melodik.

Særlige teknikker - række og intuition

”Vilde Svaner” er et typisk værk for Per Nørgård. Både fordi det er baseret på et tidligere værk og fordi det er baseret på et prædefineret forløb, her en tonesø.

Ved at bruge en præetableret ”række” relaterer Nørgård sig til klassisk rækketænkning. I udnyttelsen af rækken finder vi imidlertid ingen af de traditionelle teknikker. Det gør vi til gengæld i konstruktionen af

⁶ Hvert nyt tal er summen af de to foregående. Den gyldne proportion er udtrykt ved tallet 0,618. Ganges 8 med 0,618 fås 4,9 (næsten 5), og divideres 8 med 0,618 fås 12,9 (næsten 13).

rækken. For i konstruktionen af en tonesø indgår en af den klassiske serialismes muligheder for at variere en grundrække, nemlig omvendning af intervaller. Faktisk medfører tonesøens grundkonstruktion, at enhver udvidelse af en tonesø i grove træk medfører, at det nye niveaus toner danner en omvendning af det tidligere niveaus tematik.

Og dette begreb genfinder vi også tæt på den klingende musiks niveau. Som nævnt spiller sop. og ten. i eks. 4 et melodisk forløb, der kan genfindes i omvendning i 108tonerækken (markeret med pile i eks.5). Lader man frit fantasien flyde, kan man forestille sig komponisten sidde og arbejde med tonesøsegmentet. Han fascineres af motivet: A-Ab-A-G. Men det er alligevel ikke helt rigtigt. Nej, intervallerne skal vendes om for at have den rette energi. Det er nemt gjort, (A-B-A-H). - Dog sidder en lille uforløsthed tilbage. Musikken er jo baseret på et grundmateriale. Skulle man ikke først se dette materiales eget bud? Hvis komponisten udvider tonesøen på dette sted, burde den jo i kraft af sine konstruktionsprincipper af sig selv producere en ønsket omvendning. Komponisten dykker ned. Og finder ganske rigtig næsten omvendningen af motivet, med nogle charmerende tilføjelser, der ganske enkelt er for tilløkkende, til at lade ligge. Resultatet kunne blive som materiale B: Den ønskede omvendning i et musikalsk landskab, der inkorporerer tonesøens eget forfriskende bud.

Ib Nørholm, "Kvartet for saxofoner opus 122"

- at folde sangen ud.....

Det forunderlige ved Ib Nørholms musik er blandingen af en umiddelbar enkelthed og en besynderlig dobbelttydighed. Musikken vokser frem i et tydeligt logisk forløb, men det er til tider som om flere musikalske logikker udfoldes samtidigt. Det kan være i kombinationen af melodiske forløb i forskellige tonearter i en art organisk ny-polytonalitet, som modsat megen ældre polytonalitet styrer uden om det plumpe, legetøjsagtige. Eller det kan være i kombinationen af to forskellige typer gestik, der hver følger deres nødvendige bane. Den elegance og naturlighed hvormed Nørholms musik formulerer dette principielt umulige i et enkelt ubesværet forløb gør den bogstavelig talt enestående i ny musik idag. "Kvartet for saxofoner", Opus 122 er komponistens første kvartet skrevet direkte til mediet, og i sin titel temmelig ukarakteristisk for komponisten, der ofte har særdeles finurlige titler, gerne med overraskende ordsammenstillinger⁷.

Kvartetten er i fire satser, der til gengæld hver har fået en titel:

1. Udvikling I, 2. Snapshot, 3. Stilleben, 4. Udvikling II.

Af disse er ydersatserne de absolut vægtigste med 1. sats som hovedsats og de to mellemsatser som kontrasterende mellemstationer. Alle fire satser relaterer sig til hinanden ved alle at videreudvikle samme motiviske kim. Ydersatserne har endda direkte tematisk fællesskab. Samtidig bevæger man sig ved hvert satsskift ind i et fuldstændigt nyt univers, lige fra "den danske sang" gennem en slags jazz, over meditativ recitativ til en hårdere modernistisk slutsats, med en voldsom forrevet, - katastrofeagtig -, slutning, der kan lede tanken hen på Per Nørgårds bemærkninger om forholdet mellem glæde og irritation hos Ib Nørholm. Hvis man da ikke ser sidste sats' pludselige fravalg af smukke cantabile linjer som et udtryk for den forvitring og synelse, som Gudmundsen-Holmgreen påpeger hos Nørholm. Eller som slet og ret udslag af dialektik.

Som gennemgående træk er musikken tvetydig. Hvilket formalt bl.a. kommer til udtryk i det faktum at sidstesatsens radikalt anderledes tonesprog pludselig viser sig at indeholde et af temaerne fra den smukt syngende førstesats.

⁷ Som f.eks. "A Patchwork in Pink"(1989), "Vejledning for den gyldne hamster" (1992) eller "Purple to the People"(1984).

Satserne – melodi som præmis

Eks. 6, De første 12 takter af "Udvikling 1"

A
mp
mp
imitation af sop.

Bemærk de enkelte frasers opbygning. Hørbar udvikling, der afsluttes med introduktion af en frisk tone, som pågældende stemme ikke har haft før.

Frisk tone
Frisk tone
B
udvikling af B
omvendning eller retrograd af stigende linje
mp

1. Sats.

Fra en motivisk kerne vokser satsen igennem melodiske linjer til de får en fylde og vægt, der gør det muligt at udspalte nye melodiske vendinger fra dem. Vendinger, der nu danner kontrast til åbningstemaet.

Således kan man spore to typer væsensforskellig melodik, der satsen igennem fungerer som A- og B-materiale (se eks.6):

- A) Åbningens trinvis bevægelse
- B) Kvintspring

Skønt de to elementer ofte lapper ind over hinanden optræder de alligevel indlysende formdannende. Musikens forløb er organisk udviklende, som en lang strøm, der falder i flere udviklingsbølger med klimaks og afsluttende koda, hvor endda en lille solokadence får plads.

Igennem hele satsen er melodien det bærende fundament. Hver enkelt af de fire stemmer er udformet med en fantasi og klarhed, der er en solostemme værdig, samtidig med at de indgår som en integreret del af det samlede forløb. Til illustration af Nørholms melodiske og harmoniske arbejde gennemgås de indledende 12 takter (eks.6).

Som det ses af åbner altsaxofonen med et lille repeteret tretonigt motiv (A).

Sopranens indsats fremstår ved sin indsats som blot en hurtigere version af dette motiv. Den viser sig dog at udgøre en selvstændig melodisk linje, der gradvis bevæger sig op til toptonen Bb, hvorfra den i tre stadig længere bølger (t.4, t.5-6, t.7-10) afbalancerer den indledende stigning i en bevægelse væk fra den oprindelige g-mol verden mod en modal H-tonalitet. Frasens sidste tone H har, som en ny tone i sammenhængen, en særlig friskhed og fremstår samtidigt på forunderlig vis som bevægelsens naturlige endemål.

Hele sopranens forløb udgør en stor sangbar linje, hvis skabelsesproces synes at kunne følges bid for bid, lige fra den hurtigere imitation af alten til dens store tredelte faldende bue. En for én føjes nye toner til bevægelsen, altid i en melodik, der kan opfattes som versioner og kombinationer - retvendt og omvendt - af A-motivet.

I det øjeblik sopranens melodiske udvikling begynder, sætter tenoren, med afsæt i alten, ind med en imitation af sopranens prægnante åbningsfrase. Dens fortsættelse er dog en anden end sopranens. Tenoren gentager frasen lettere varieret før den i en faldende bevægelse, når tonen fis, hvorfra den i modbevægelse rejser sig i en kvintvis vuggen og derved sætter fokus på det kvintspring som jo allerede åbningsfrasen⁸ introducerede.

Også altens gentagne motiv føres til nye toner. Isoleret set drejer den ned omkring g-mols dominants tert (Fis,t.9). Men eftersom det sker samtidig med at sop. og ten. spiller henholdsvis A og Cis får denne ”terts” snarere karakter af grundtone og musikken har bevæget sig fra g-mol til fis-mol. Der er tydeligvis en formmæssig césur her. De tre overstemmer falder til ro, samtidig med at noget nyt er på vej initieret af tenoren. Den fastholder sin kvintbevægelse og påbegynder udviklingen af en musikalsk frase – motiv B - ud fra denne bevægelse. I næsten endnu højere grad end tilfældet var med sopranens linje, kan også tenorens nye udvikling følges tone for tone.

Samtidig med denne formalt tydelige bevægelse etablerer Nørholm imidlertid en tvetydighed. Nørholm forskyder tiden mellem baryton og overstemmerne. Barytonen sætter nemlig ud fra G med en fortsættelse af altens A-motiv, samtidigt med at de øvrige stemmer drejer ned på Fis.

Denne tidsforskydning resulterer i en samtidighed af g-mol og fis-mol. Eller rettere, noget helt tredje, der er tonalt iørefaldende, uden helt at gå op. Som en skyggeagtig flertydighed.

Samme flertydighed opnår Nørholm formalt i og med at barytonen ubekymret forsætter A-motivet samtidigt med, at de øvrige stemmer dels falder til hvile (sop/alt), dels påbegynder udviklingen af et B-motiv (ten.).

Barytonen har nu sit helt eget bud på hvorledes det lille indledningsmotiv skal udvikle sig. Istedet for blot at gentage motivet udvider barytonen gradvist intervallerne indtil kvintintervallet nås. Som var barytonens funktion gradvis at omdanne den trinvis indledningsbevægelse til en vuggende kvint, og således transformere ”A” til ”B”.

Blot har B som nævnt allerede været igang i tenoren under hele barytonens udvikling. Fra et andet tonalt ståsted, kromatisk forskubbet fra barytonen. Pointen i musikken er imidlertid ikke den behårde polytonalitet. Hos Nørholm er polytonaliteten et organisk resultat af at forskellige individer bevæger sig forskelligt gennem tiden. Og musikken formår at give plads til og forene disse individualiteter og tidsforskydninger. For når tenoren foretager sit højdespring over D med et F til A, ja, så har barytonen netop vippet op på Bb og de forenes i en blød Bbmaj7 klang!

Som det fremgår af denne fremlæggelse er Nørholms flydende musik resultat af et minutøst motivisk/harmonisk arbejde. A-motivet ligger som forudsætning for alt hvad der sker i satsen, både i kraft af sin funktion som udgangspunkt, men også generelt som styrende faktor. Således slår A-motivets lille tretonefigur igennem som skelet for melodistrukturen så centrale steder som satsens absolutte højdepunkt t.76-87, og kodaens solokadence t.108. Komponistens fremstår i alt dette som den lyttende koordinator, hvis vigtigste opgave er at lade grundelementets musikalske muligheder udfolde sig friest muligt, under behørig hensyntagen til helheden.

2.Sats.

Også anden sats arbejder med en gradvis melodiudvikling. Den udgår fra kvintintervallet, der stod centralt i første sats og melodiudviklingen er teknisk set af samme konstruktive art som i første sats. Men det klanglige og stemningsmæssige udtryk skifter indenfor brøkdelen af et sekund efter sopranens første ansats til en helt anden, en jazzinflueret, verden.

Det holder imidlertid ikke. Den dialektik eller indvendige polaritet, som kollegerne hentydede til, slår igennem og musikken bevæger sig ud i en modverden, ”tidens kværnen” (0’39).

Gennem en drejebbevægelse hentet fra 1. sats nås dog tilbage til udgangspunktet og satsen klinger af, næsten uden flere forstyrrelser.

3. Sats er arkitektonisk konstrueret som et stort bueforløb (A-B-B’-A’). I første halvdel af satsen ligger det melodiske stof i sopranen, anden halvdel ligger det i barytonen (1’08). Instrumenterne har to fraser

⁸ F.eks. sopranens spring fra D til A t.2-3.

hver. Mellem hver frase sætter alle fire instrumenter an med stacerede akkordanslag (0'29, 1'01 og 1'31) . I det øjeblik melodien går fra sopran til baryton, vendes alt på hovedet. Således spiller barytonen sopranen melodisk i omvendning, med de akkorder, der akkompagnerede sopranen liggende i omvendning, altså ”på hovedet”, over sig.

4. Sats

Efter de foregående satsers udpræget diatoniske univers åbnes nu for et mere gestisk univers med kromatiske versioner af den motivverden, vi i de foregående sats har lært at kende.

Også denne sats er komponeret som et bueforløb, skematisk anskueliggjort som A-B-C-B-A.

Heraf rummer A en kromatisk version af førstesatsens A-motiv (0'26) og B en identisk version af det som B-motivet udviklede sig til i første sats (1'30, se også eks.7). Satsens midte, ”C” (t.49-53 (2'35))⁹, er komponeret som et symmetrisk univers, med relation til 3.sats, idet sop./alt og ten/bas her spejler sig melodisk i hinanden.

Tonerne – individuel diatonik

Det kan umiddelbart synes malplaceret at ville udpege et særligt ”præmis-lag” hos Ib Nørholm i stil med Pelle Gudmundsen-Holmgreens tonegitter og Per Nørgårds tonesø. Ib Nørholms musik bygger jo på udfoldelsen af et enkelt motiv som forholder sig frit til såvel tonalitet som enhver form for rækketænkning. Imidlertid har også dette motiv et grundlag, hvis tonemønstre udgør betingelserne, for motivets bevægelser, og dette er den diatoniske skala. Ikke som fikseret tonalitet, men som grundlag for fordeling af halv- og hel-toner¹⁰. At dette er et valgt grundlag og ikke ren og skær ”naturlighed” viser alle de steder hvor grundlaget faktisk forlades til fordel for et andet grundlag, f.eks. en særlig akkordstruktur. Det sker f.eks. i udviklingen af motiv B, og det er en af pointerne i 4. sats, hvor kun C-delens melodik er diatonisk, mens de øvrige satsdele udgør en dialektisk kontrast til diatonisk melodik.

Rytmen – metrisk

Rytmikken er hos Ib Nørholm relativ enkel. Sammenlignet med de to øvrige komponister er den måske endda provokerende enkel. Eksempel 6 udviser f.eks. 12 4/4 takter uden så meget som en lille triol. Fjerdedele og ottendedele og intet mere. I sin rytmiske renhed modsvarer rytmikken imidlertid netop den diatoniske melodik. Musikken er formet som en jævnt pulserende strøm af melodiske linjer, og denne strøm er det rytmikkens opgave at underbygge.

Tonalitet – harmonik – fluktuerende omkring dur/mol

Ovenfor er nævnt de enkelte stemmers tonale fluktuationer. Det er klart at sådanne fluktuationer også medfører fluktuationer i det samlede harmoniske billede. Det bemærkelsesværdige er den relativ konstante akkordstruktur som fluktuationerne resulterer i. Musikken udviser nemlig en bemærkelsesværdig mange treklange hvor mol- og dur-tertsen er til stede samtidig. Samme akkord-struktur som var fremherskende hos Per Nørgård.

De steder, hvor diatonik som præmis-materiale forlades, er det da netop også en dur/mol-akkordstruktur, der sættes i stedet som sammenkittende præmismateriale. Det essentielle i strukturen er den

⁹ Egentlig begynder formafsnittet t.42, men spejlet er først entydigt t. 49.

¹⁰ B-motivet udvikles til en struktur, der sprænger disse rammer og peger frem mod 4. sats' akkordlige udgangspunkt. Se eks. 7. Temaet benyttes i 1. sats som kontrast til omgivelsernes diatonik.

samtidige tilstedeværelse af terts og lille sekund og som sådan kan strukturen også tage form af septim- eller none-akkord udsnit. Og således er den harmoniske fornemmelse også i slægt med Pelle Gudmundsen-Holmgreens.

Dur/mol-strukturen træder måske tydeligst frem i de solistiske melodiske passager i 1. og 4. sats, som nedenstående eks. 7 viser et udsnit af.

Eks. 7 B-melodik (1. sats t.39)

A B C

maj7 7 Ny akkord dur3

Tematisk udvikling hos Ib Nørholm

Gradvist, følgbart, forlænges motivet, der i sin grundstruktur udgør en dur/mol-treklang

Her ses et eksempel på en sådan dur/mol-vending. Grundtonen er Bb og dur- og mol-tertsene er henholdsvis D og Db. I udvidelsen af temaet tilføjes først kvint (F), så septim (først en stor, maj7, så lille, 7) hvorefter tertsen (dur3) igen nås. Men idet den nås er akkordstrukturen omkring tonen D omdefinert til en D-dur/mol, hvor D'et nu er grundtone.

Et eksempel på hvorledes akkordstrukturen opstår som resultat af tonale fluktuationer ses i eks.6, t.9. Overstemmekomplekset udgør en fis-mol-klang, mens barytonen spiller en g-mol melodik. Lægges disse to akkorders tertser, Fis-A og G-Bb, sammen giver det samlede klangbillede en Fis-dur/mol med lille none. Samme akkordstruktur som findes på 1. takts fjerdeslag i eksemplet fra "Album."s åbningstakter (eks.1).

I satsens koda er denne akkord struktur komponeret ud i et væv af bevægelser i forskellige tonale områder. Baryton har et langt dybt G. Tenor pendler mellem Gis og Ais (lille none og molterts), alt pendler mellem H og Cis (stor terts og tritonus), mens sopranen broderer en g-tonal melodik, der falder til hvile på et D (kvinten). Tilsammen danner disse stemmer den yndede akkordstruktur. Derudover danner de også et udsnit af den ottetoneskala, som strukturen også kan ses som udsnit af.¹¹

Særlige teknikker

Undersøges Ib Nørholms partitur for forbindelser til klassiske serielle teknikker ses også her først og fremmest brugen af omvendning. 3. sats demonstrerede det i forholdet mellem dens første og anden halvdel, og 4.sats havde i sin centrale midterdel de to instrumentpar lagt ud som hinandens omvendning, som var et spejl opstillet i mellemrummet mellem alt og tenor.

Men også i udviklingen af 1 sats' A-motiv finder vi udstrakt brug af disse teknikker. Sopranens faldende bevægelse i tredje takt (se eks.6) indeholder netop omvendningen af A-motivets rækkefølge af stor+lille sekund, ligesom tenorens fald t. 7 i sin retning udgør en omvendning af t.3's stigende figur. Tager man bevægelsens rytmik med i betragtning, - første tone er en punkteret fjerdedel, - fremstår bevægelsen ikke som en omvendning, men som en transponeret retrograd af den indledende stigende bevægelse.

Eks. 7 viser hvordan få intervaller gradvist udvikles til et melodisk forløb i tre bølger, A,B,C. A angiver den tematiske grundstruktur, B cementerer grundstrukturen og parrer den med diatonisk bevægelse. C fører strukturen konsekvent igennem til et nyt udgangspunkt.

Den gradvise udvikling af en motivverden genfindes i en række andre Nørholm værker, ligesom B-motivets springende bevægelser er typiske for komponisten. Melodikken i eks. 7 er meget repræsentativ for komponistens produktion og er, ligesom eks. 6' afsluttende bevægelse i tenoren, i sin gestik næsten et

¹¹ G-Ab-Bb-H-Cis-D-E-F

varemærke for komponisten. Dog forekommer denne kombination af stigende og faldende bevægelse måske endnu oftere i form af treklangsbyrning fra terts over kvint ned til grundtone – i et harmonisk univers, hvor denne grundtone fremstår som alt andet end grundtone.

De tre komponister

Sammenlignes beskrivelserne af de tre værker har de tre komponister umiddelbart ikke meget til fælles:

Satserne

Pelle Gudmundsen-Holmgreen arbejder med veldefinerede gesti der i gentagne bevægelser sættes op overfor hinanden. Det er en verden, hvor spontane udtryk såsom melodik er noget, komponisten ikke uden videre kan tillade sig, noget der først skal banes vej for. I komponistens værker kommer det kunstneriske udtryk, ”skønheden” om man vil, til udtryk bag om de gesti, der udgør musikken. Eller måske i mellemrummene mellem dem.

Per Nørgård udkaster et net af linjer der foldes ud til et vidst punkt, før samme net igen kastes ud med en ny udfoldning af linjerne til følge. Selve målet for hvert kast synes at være at udvinde melodiske forløb af nettet. Nettets eget væv forbliver gådefuldt. Netop det gådefulde synes centralt i komponistens produktion. Musikken stræber efter at skabe en skønhed ud af dette gådefulde net, en skønhed, der hverken kan fastholdes eller forklares.

Ib Nørholm sætter et motiv, an og folder det i gentagne bevægelser ud til en melodi, der forløber forskelligt i hver stemme så et netværk af melodier, tonaliteter og forminddelinger opstår. Her er skønheden selve udgangspunktet. Musik er. Skønhed er. Værkernes opgave er at udfolde dette bedst muligt, vel vidende at forfald og katastrofe også er.

Tonerne - Rytme

Gudmundsen-Holmgreen og Nørgård har begge et særligt fundament til rådighed, hvormed de på forskellig vis ansporer deres kompositoriske fantasi - såvel hvad angår rytmer som toner. Men deres tonale fundamenter er vidt forskellige. Gudmundsen-Holmgreens er et statisk baggrundstæppe, en ”modus” om man vil, mens Nørgårds er en kontinuerlig række af toner. Og Nørholms grundlag er igen et helt tredje. Næmlig dette, at de melodiske bevægelser skal forekomme diatoniske, og at deres indbyrdes forhold skal tillade samtidighed af (kromatisk) forskudte tonaliteter.

Tonalitet - Harmonik

På dette felt mødes de i deres forskellighed. Alle har de en forkærlighed for at give deres musik et skær af tonalitet. Om end deres indgang hertil også er næsten modsatrettet. Ib Nørholms musik bestræber sig på at iklæde sin tonalitet et flertydigt skær, hvorimod man hos Per Nørgård fornemmer et ønske om at iklæde det flertydige et tonalt skær. Og hos Pelle Gudmundsen-Holmgreen er det hele til stede på en gang i kraft af det bagvedliggende tonegitter. Her består komponistens arbejde til tider mest i at skære bort, så kun de tonale flader står frem.

Harmonisk har de alle samme præference: Terts-sekund-klange. Og hos Nørgård og Nørholm gerne som klange med en samtidighed af dur og mol..

Særlige teknikker

Ud af de ovenstående analyser fremgår en særlig forkærlighed for omvending af intervaller: Både Nørholm og Gudmundsen-Holmgreen benytter i de analyserede værker omvending af tematiske passager, ja hele satsafsnit bringes i omvending. Hos Nørholm endda i samtidig spejling omkring en midterakse. Og i mere subtil form synes samme teknik også at indgå i Nørgårds overvejelser. Derudover viser analyserne eksempler på brug af klassiske formtyper hos Nørholm og Gudmundsen-Holmgreen. Hverken brugen af omvending eller særlige formtyper kan dog siges at binde de så åbenlyst forskellige værker sammen.

Fælles rod

Men der er en enhed bag alle forskellighederne. Værkerne har på flere måder fælles rod. For det første skriver alle tre komponister en flertydig musik. En musik med forskellige samtidige hændelser. Og for det andet skriver de en musik, hvis udvikling man som lytter kan følge tydeligt. Selv samtidigheden af forskellige hændelser lægges til rette på en næsten ”pædagogisk” vis.

Pelle Gudmundsen-Holmgreen præsenterer sine elementer et ad gangen før de kombineres, Per Nørgård vælger næsten altid et begrænset – og derfor principielt genkendeligt - udvalg af en række, som så komponeres ud som en art chaconne-tema, der gentages i varieret form, og Ib Nørholms melodik foldes gradvis ud, så man så at sige kan følge dens systematiske logik med øret.

Man mærker hos dem alle ønsket om en grundlæggende enkelhed. Man kan sige at hos disse komponister er enkelheden forudsætningen for flertydigheden. Og flertydighed skabes af den samtidige tilstedeværelsen af et antal forskellige ”enkelheder”.

Er denne enkelhed end inkorporeret som en selvfølgerlig del af dansk musik, så er den dog ny i forhold de tre kollegers centraleuropæiske kolleger. Og følges dette spor kommer vi tilbage til det sted, hvor vejene rigtigt begyndte at skilles for dette skrifs hovedpersoner. Pelle Gudmundsen-Holmgreen formulerer det således:

”Man kan sige at vi løb en slags parløb, paralleløb, op gennem konservatoriet og også i vores nyorientering hvor vi tog den musikalske modernisme til os. Men derpå skiltes vores veje så småt og vi indledte en slingekurs hver især, en slags slingrevals, hvor vi kun mødtes i kurverne.[...]”

Jeg tror man kan påstå, at man i Danmark på et meget tidligt tidspunkt i tresserne fyrede en slags musik af som var i stærk opposition til det liv vi lige kom fra, som man nu også trættende bliver ved med at gentage som ”ny enkelhed”, men man kan også kalde den alt muligt andet...¹²

Skønt Gudmundsen-Holmgreen foreslår at kalde musikken for en ”alt-er-muligt”-musik, synes jeg alligevel at begrebet ”ny enkelhed” er mere dækkende. I hvert fald for det aspekt, der i denne forbindelse er centralt nemlig musikkens gennemskuelighed, dens perceptualitet.

Og netop perceptualiteten har været det gennemgående træk i alle former for ”ny enkelhed” lige siden begrebet i sin måske mest nøgne form lanceredes med det værk, som musikhistorien gerne fremhæver som retningens nøgleværk, Henning Christiansens ”Perceptual Constructions”.

Hvis man definerer ”ny enkelhed” på baggrund af dette værk, som ønsket om at skrive en tydelig musik, hvor enhver konstruktiv ide afspejles direkte, opfatteligt, i det klanglige udtryk så er dette den rod som komponisterne har fælles. Og værkerne fremstår som tre forskellige spor trukket fra denne.

”Album..”s fokusering på genkendelige enkeltelementer, sat sammen efter særlige rytmiske mønstre, tydeligst i værkets 3. sats, og Opus 122’s trinvis melodiudvikling er begge elementer, der netop karakteriserede denne nye musik. Den store forskellighed, der præger værkerne, skyldes de to forskellige komponisters forskellige fokus. Ib Nørholm har udviklet sin melodik og ikke mindst melodikkens mulighed for at indgå i samspil mellem forskellige tonale flader, mens Gudmundsen-Holmgreen har fokuseret på mulighederne for variation og raffinering af sine grundelementer, samt deres mulighed for at danne et mere komplekst, mindre pædagogisk, satsbillede.

”Vilde Svaner” er måske det værk, der mindst tydeligt fremtræder som en umiddelbar enkel musik. Og dog er også det den direkte frugt af denne tendens. Dels tager den oprindelige udvikling af værkets præmis-materiale, et tonesøudsnit, afsæt i ønsket om at opnå en hørbar konstruktiv (seriel) melodiudvikling, og dels arbejder Nørgård bevidst med så små tonesø-udsnit, at de bliver genkendelige gestalter, der kan udvikles gennem gentagelser. Dette er i ”Vilde Svaner” tydeligst i brugen af materiale B.

Alle tre komponister har i de mellemliggende år udviklet og forfinet et særligt aspekt af tressernes radikale enkelhed, og hos alle tre har enkelheden forgrenet sig i raffineringer, der tilsammen giver et mere

¹² Citatet er fra to forskellige steder fra det ovenfor citerede radioprogram.

nuanceret og flertydigt kunstnerisk udsagn end den første ny enkelhed formåede. Men den perceptive rod har de fælles og ikke mindst derfor lader de sig trods indbyrdes forskellighed entydigt rubricere som danske.

Svend Hvidtfelt Nielsen
April-juni (august) 2000