

# **Masteroppgave i komposisjon ved Norges Musikkhøgskole**

*Tonalitet som formmarkør i fritonal komponering*

av Herman Vogt

15. mai 2018



# Innhold

Innledning.....	1
Definering av relevante begreper .....	3
Definisjon av <i>musikalsk form</i> .....	3
Definisjon av <i>syklisk form</i> .....	3
Definisjon av <i>tegnsetting og lydobjekt (og sammensatte lydmønstre)</i> .....	4
Definisjon av <i>fritonal</i> musikk.....	5
Definisjon av <i>akkordsuksesjon og akkordprogresjon</i> .....	6
Definisjon av <i>formmarkør</i> .....	6
Vinkling av masteroppgaven.....	8
Analyse av <i>Strykekvartett</i> .....	9
Analyse av <i>Klaverkonsert, 1. sats</i> .....	13
Analyse av <i>Möbius Band</i> .....	16
Analyse av <i>Three Spheres</i> .....	21
Analyse av <i>Ré-sur-Ré...exit...</i> .....	25
Kort rekapitulasjon av analysene av eksamensverkene.....	29
Analyse av Béla Bartóks <i>strykekvartett nr. 5, 1. sats</i> .....	31
Forsøk på sammenholdning av Bartóks og min musikk .....	39
Tanker om tonalitet som formmarkør hos andre komponister .....	40
Forsøk på en konklusjon.....	41
Kilder.....	43



# Tonalitet som formmarkør i fritonal komponering

## Innledning

Med denne masteroppgaven skal jeg undersøke musikalske elementer som gradvis har utkrystallisert seg som et interessefelt i egen komponering. Jeg vil forsøke å si noe om visse elementer som jeg mener kjennetegner mye av min musikk, og om enkelte av beveggrunnene som ligger til grunn. Tittelen på masteroppgaven, '*Tonalitet som formmarkør i fritonal komponering*', er et forsøk på en kondensering av visse av mine idéer om musikalsk form. Jeg tror dette kan være en innfallsvinkel, blant flere andre mulige innfallsvinkler, til min musikk.

Det er musikalsk form som vil være mitt hovedfokus, men med en vinkling sett i lys av tonalitet og eventuelt fravær av tonalitet. I grunn ligger en tanke om at tonalitet kan spille inn på musikalsk form på ulike vis. I min oppgave vil jeg forsøksvis beskrive tonale elementer som *avgrensende* og *oppdelende* funksjoner, som på et vis kan tydeliggjøre ulike form-deler i et forløp. Idéen er at en gradering av tonal tydelighet, med ytterpunktene *tonal klarhet* versus *tilslørt/fraværende tonalitet*, skaper et spenn for en musikalsk fortelling. I disse ytterpunktene ligger en mulighet for kontraster, og dermed et utgangspunkt for et variert musikalsk hendelsesforløp.

Det er viktig å understreke at jeg vil diskutere *gradering av tonal tydelighet*, med andre ord fasetter og aspekter som ligger på en slags skala imellom de nevnte ytterpunktene. Dette er innenfor et musikalsk språk som delvis er *bitonalt* og *polytonalt*. I en polytonal musikalsk sammenheng ligger det naturlig nok en åpning for å vektlegge de forskjellige tonalitetene på ulike måter og således *tilsløre*, eller *tydeliggjøre*, de enkelte iboende tonalitetene i en gitt akkord eller et gitt harmonisk felt. Mitt utgangspunkt er *fritonal komponering*. Med begrepet '*fritonal*' musikk vil jeg understreke at det er snakk om en plastisk og ikke nødvendigvis definert tonalitet i det musikalske uttrykket.

En sammenstilling av påfølgende forskjellige akkorder gir naturlig nok serier av akkorder. Hvilket forhold disse har til hverandre kan åpenbart være svært forskjellig. De harmoniske implikasjonene av akkorder kan være tonal, bitonal, polytonal, pantonal eller atonal. Jeg vil undersøke en distinksjon mellom *akkordprogresjon* og *akkordsuksesjon*, og se hvilken mening det kan gi å skille mellom disse i harmonikken i min musikk.

Det er med et fokus på møtepunkter eller samlingspunkter i forløpet at tonaliteten kan få en funksjon som *formmarkør*. Disse punktene i forløpet kan danne gjenkjennelige elementer som får en slags *tegnsettingsfunksjon* i formforløpet. Begrepet '*tegnsetting*' om disse samlingspunktene er i denne sammenhengen tenkt i en overført betydning, som en form for punktuelle særtrekk eller kjennetegn.

Jeg vil undersøke hvordan visse musikalske elementer med en signifikant tonal tydelighet kan spille inn på musikalsk hukommelse i en utviklende og progresjonsbasert sats av en viss lengde.

På den ene siden tenker jeg å se på det generelle musikalske aspektet *tonalitet* som en potensiell bærer av en formmarkør-funksjon. Jeg vil diskutere hvorvidt tonalitet *i seg selv* kan ha en rolle som formmarkør. I denne sammenhengen vil tonaliteten være representert ved utposjonerte hvilepunkter/møtepunkter i et mer tvetydig og tilslørt harmonisk lydlandskap. På

den andre siden vil jeg forsøke å se på mer spesifikt definerte og identifiserbare tonale *situasjoner* eller *lydobjekter*, hvor flere musikalske parametre, i tillegg til tonalitet, virker sammen for å forsterke fornemmelsen av gjenkjennelighet ved en gitt repetert/gjentatt situasjon.

I masteroppgaven diskuterer jeg disse elementene i mine fem eksamensverk: *Strykekvartett, Pianokonsert (1. sats)* for klaver og kammerensemble, *Möbius Band* for orkester, *Three Spheres* for triobesetning og *Ré-sur-Ré...exit* for orgel.

Jeg belyser for øvrig min vinkling med en analyse av Bela Bartóks 5. strykekvartett, 1. sats. Denne satsen vil forsøksvis være gjenstand for en formanalyse med utgangspunkt i masteroppgavens problemstilling. I tillegg nevner jeg kort enkelte utvalgte verk av Richard Strauss og Henri Dutilleux. Disse verkene er valgt som eksempler på en type formstrategi som i mine øyne er relevant i oppgavens sammenheng.

Masteroppgavens hovedspørsmål:

- Hvordan kan tonalitet, og fravær av tonalitet, virke inn på musikalsk form?

Utdypende spørsmål:

- Hvilken faktor kan tonalitet, og fravær av tonalitet, utgjøre i musikalsk formdannelse?
- Hvordan kan tonal flertydighet (bitonalitet/polytonalitet) spille en rolle i musikalsk form?
- Hvordan kan tonal tydelighet settes i relieff mot tonal utydelighet/tvetydighet, og hvordan kan denne kontrasten utgjøre en formdefinerende faktor?

Spørsmålene er i hovedsak rettet mot min egen musikk konkret, og musikk eksempeler fra komponistene som er nevnt over. Både eksemplene av Bartok og Strauss er fra brytningstiden før og rundt 1. verdenskrig, hvor oppløsningen av tonaliteten var sentral, noe som gjør dem spesielt interessante i oppgavens søkelys.

Spørsmålene over gir først og fremst mening i en musikk hvor *tonehøyder* vektlegges, kanskje i større grad enn for eksempel *klang* og *støyelementer*. Tonehøydeproblematikken blir i min formtenkning sentral for musikalsk hukommelse. Musikalsk hukommelse på et tonehøydenivå innebærer, slik jeg tenker det, en mulighet for gruppering av form-deler, og at formelementer skilles fra hverandre og kan ordnes og forstås i en helhet. Jeg forutsetter ikke en musikalsk hukommelse som gjenkjenner spesifikke tonaliteter, altså evnen '*absolutt gehør*' som jo enkelte mennesker kan være så *heldige* (eller kanskje i enkelte sammenhenger *uheldige*) å være i besittelse av. Men jeg forutsetter en evne som de fleste mennesker har: å kjenne igjen dur-/moll-treklanger og grunntonefundamenter som 'hvilepunkter' i en musikalsk omgivelse av en viss kompleksitet. For de aller fleste vil dur-/moll-treklanger fungere som en identifiserbar og gjenkjennelig referanse.

## Definering av relevante begreper

Jeg vil i dette kapittelet avgrense og definere sentrale begreper som benyttes i masteroppgaven.

### Definisjon av *musikalsk form*

Musikalsk form kan bety så mangt, men i min masteroppgave vil jeg forholde meg til formbegrepet i et *syklisk* og *dialektisk* perspektiv. Dette vil i hovedsak dreie seg om former av en viss størrelse og lengde. Jeg vil diskutere musikalske former som er *utviklende* og *plastiske*, hvor musikken altså har en viss grad av utvikling. Eksamensverkene som diskuteres i oppgaven er eksempelvis på mellom 12 og 15 minutter.

### Definisjon av *syklisk form*

I *Store norske leksikon* står følgende definisjon: '*Syklisk form, det at en komposisjon består av flere satser, slik tilfellet er for eksempel i sonate, symfoni, konsert, suite og kantate. Mer spesielt menes en komposisjonstype hvor samme tematiske materiale brukes i flere eller alle satser.*'<sup>i</sup>

Dette begrepet er i min oppgave ikke brukt som et allment/generelt begrep slik som i den første definisjonen fra *Store norske leksikon*. Jeg velger å avgrense begrepet delvis etter den andre definisjon fra *Store norske leksikon*. Men i tråd med masteroppgavens formål ønsker jeg å avgrense og utdype definisjonen ytterligere.

*Syklisk form* kan beskrive en storform hvor form-deler og formelementer stilles opp mot hverandre, og hvor form-deler kommenterer hverandre i et *dialektisk* forhold. Det ene 'betyr noe' sett i sammenheng med det andre. Det ene gir det andre mening og omvendt, det ene kan ikke stå uten det andre. Motiver/temaer eller andre musikalske elementer kommer igjen på forskjellige punkter i en storform, f.eks. på tvers av forskjellige satser eller form-deler som et verk består av (f.eks. Beethovens 9. symfoni, siste sats).

Et element av syklisk form, slik jeg tenker det, vil innebære en etablering av roller og funksjoner i et forløp hvor funksjonene etter hvert i forløpet kan byttes om eller utviskes, og slik utgjøre eller være gjenstand for en *redefinering* av funksjonene. Hvilke implikasjoner kan en slik mulig redefinering eventuelt bety for en musikalsk form? Beethoven lar f.eks. i senere klaversonater, *Diabelli-variasjonene* og senere strykekvartetter en akkompagnementsfigur få en fremtredende og individuell rolle som et fremhevet musikalsk element, gjerne ved at det 'henger seg opp' eller ved å isolere det slik at det får en selvstendig motivisk funksjon. Slik sett kan eksempelvis en akkompagnementsfigur være gjenstand for en omformulering eller redefinering av sin opprinnelige funksjon.

Begrepet *syklisk form* representerer i masteroppgavens sammenheng en form for relasjonsbaserte progresjonsforhold over et forløp av en viss lengde.

### Definisjon av tegnsetting og lydobjekt (og sammensatte lydmønstre)

Jeg vil i oppgaven bruke begrepet *tegnsetting*. Det er muligens et litt vagt begrep i sammenhengen fordi det har en konnotasjon til skriftlige tegn som *punktum*, *komma* etc. Jeg tenker begrepet brukt i en overført sammenheng, en *musikalsk tegnsetting*, hvor et definert *motiv*, *materiale*, *lydobjekt* eller *musikalsk situasjon* kan begynne, avslutte eller avgrense avsnitt eller form-deler i den musikalske formen.

Lasse Thoresen definerer '*tegn*' i boken *Emergent Musical Forms: Aural Explorations: 'The general definition of a sign is that something stands for something else. 'Something else' is the meaning of the sign, which can be understood either as a mental object, implied by the sign, or as pointing towards an objectively existing entity (referential meaning).'*'<sup>ii</sup>

Thoresen setter i boken opp et sett av fire typer tegn: 1) *Iconic signs (Resemblance, Comparison)*, 2) *Indexial signs (Causal contiguity, Causal inference)*, 3) *Metonymic signs (Spatio-temporal contiguity, Association)*, 4) *Arbitrary sign (Definition, Recognition)*.

Thoresens definisjon av kategori 1): '*In order to produce iconic signs, resemblance must be established; to interpret them requires an act of comparison.*'<sup>iii</sup>

Thoresens definisjon av kategori 4): '*In arbitrary signs, the relation between signifier and signified is established through definition; thus the receiver must learn to recognise the sign as it has previously been defined.*'<sup>iv</sup> (s. 100) Thoresen refererer til Ferdinand de Saussure og Charles S. Peirce i denne sammenhengen. Jeg går ikke videre inn i henvisning til disse referansene.

Jeg tenker at det i størst grad vil være kategori 1) og 4) fra Thoresens diagram jeg er innom når jeg i oppgaven diskuterer *tegnsetting*. Den første kategorien vil passe på definerte musikalske situasjoner, lydobjekter eller sammensatte lydmønstre. Mens tonalitet som fenomen, som i seg selv innehar en formmarkør-funksjon i en gitt sammenheng, vil muligens kunne sees i lys av den fjerde kategorien.

Kanskje et annet begrep hentet fra Lasse Thoresen, *feltsammenføyning*, kan brukes i denne sammenhengen. Men begrepet *feltsammenføyning* innbefatter ikke en betydning av noe som kan oppleves som et *musikalsk objekt*. *Feltsammenføyning* sier snarere noe mere generelt om det forholdet at det foregående og etterfølgende *føyes sammen*. Mens begrepet '*tegnsetting*' sier, for min del, noe mere konkret om en spesifikk musikalsk situasjon eller et musikalsk objekt *i seg selv*. Det sier således noe om situasjonens eller objektets mulige implikasjoner på omgivelsene, hvordan man kan oppfatte det foregående og det etterfølgende *sett i lys av* den spesifikke musikalske situasjonen eller dette objektet. Jeg velger derfor å benytte begrepet '*tegnsetting*' i min oppgave.<sup>v</sup>

Om begrepet '*lydobjekt*' skriver Thoresen: '*The sound-object is constituted by reductive listening. ... 'O' (the sound-object) contains a number of perceptual features.*'<sup>vi</sup> (s.18)

Et begrep Thoresen forøvrig benytter er *Compound sound-patterns*: '*...it emerges as an entity exactly because of the way in which the constituent sounds or sound-qualities are ordered according to gestalt principles (e.g., joined by a common property) or by musical convention.*'<sup>vii</sup> (s. 21)



Jeg vil i oppgaven forsøke å si noe både om et 'lydobjekt'/'*musikalsk objekt*'/'*sammensatt lydmønster*' som sådan, og om funksjonen et slikt objekt/lydmønster kan ha.

### Definisjon av *fritonal* musikk

Som nevnt innledningsvis innebærer begrepet '*fritonal*' musikk en plastisk, og ikke nødvendigvis klart definert, tonalitet i det musikalske uttrykket. Begrepet kan saktens brukes til å beskrive min, og en god del andre komponisters, musikk i 2018. Det kan forhåpentligvis være klargjørende på den måten at *fritonal* musikk - til forskjell fra en definert *tonal* musikk (som eksempelvis vil være notert med faste fortegn og ha en funksjonsharmonisk grunnstruktur) - vil ha en relativt stor grad av funksjonsharmonisk utydelighet, tilsløring eller tvetydighet. *Fritonal* musikk vil, i mitt forsøk på utkrystallisering av definisjoner, tidvis innebære en viss grad av tonal forankring, til forskjell fra atonal musikk som – i hvert fall i teorien - i sin grunntanke utelukker sentra basert på tonehøyder.

Når det kommer til disse definisjonene, vil det naturlig nok være glidende overganger. En god del av senromantikken, impresjonismens og ekspresjonismens *tonale* musikk har jo en tilsløring av tonalitet som noe av sitt anliggende. Såkalt atonal musikk, eksempelvis Schönbergs mest tolv-tone-baserte verker, kan, om man hører med 'de rette ørene', tidvis oppleves å inneha enkelte tonale sentra. For øvrig kalte Schönberg selv tolv-toneteknikken for '*pantonal*', noe som impliserer at tonaliteten er spredt likt utover på de tolv tonene, og således ikke har noe sentrum, og blir å betrakte som en *ikke-hierarkisk* struktur.

Det er i denne sammenhengen at overgangsperioden på begynnelsen av 1900-tallet og rundt 1. verdenskrig er relevant i min oppgave. Schönberg skriver i innledningen i '*Structural Functions of Harmony*': *The centripetal function of progressions is exerted by stopping centrifugal tendencies, i.e., by establishing a tonality through the conquest of its contradictory elements. Modulation promotes centrifugal tendencies by loosening the bonds of affirmative elements (i.e. Elements which affirm one definite tonality.). If a modulation leads to another region or tonality, cadential progressions may establish this region.*'<sup>viii</sup>

I kapittelet *Extended Tonality* fra samme bok har Schönberg med et eksempel fra åpningen av 2. sats i Dvoraks 9. symfoni. Tonaliteten er Dess-dur, og i de fire første taktene modulerer han fra Fess-dur til Dess-dur. Schönberg argumenterer for at den første tonaliteten kun kan forsåes i *retrospekt*. Det er en klingende E-dur-akkord, men er notert enharmonisk som Fess-dur. Fess-dur-akkorden kan kun forståes når man i 4. takt ender opp i tonika som er Dess-dur. Dette er et interessant poeng rundt tonale forbindelser, hvor tonalitet virker i begge retninger i tiden.<sup>ix</sup>

### Definisjon av *akkordsuksesjon* og *akkordprogresjon*

En distinksjon av begrepene *akkordsuksesjon* og *akkordprogresjon* gir ikke nødvendigvis mening i en åpenbar *tonal* musikk, men den kan muligens gi mening i en mere *fritonal* musikk.

*Akkordsuksesjon* beskriver det fenomenet at forskjellige akkorder, eller alternativt tonaliteter, følger etter hverandre. Det kan for eksempel være en repetert akkordrekke. Dette trenger ikke nødvendigvis å ha noen tonale implikasjoner.

Begrepet *akkordprogresjon* på den annen side sier noe om *forholdet* mellom forskjellige akkorder som kommer i en rekkefølge etter hverandre. Det forteller dermed noe mer enn suksesjonsbegrepet. *Akkordprogresjon* innebærer et hierarkisk element som *akkordsuksesjon* ikke beskriver.

*Akkordprogresjon* kan eventuelt beskrives utfra forskjellige kriterier som ikke trenger å ha med tonalitet å gjøre: spredt/tett, dissonans/konsonans, iterert/tonisk klang etc. Men jeg tenker å bruke begrepet om *tonale forbindelser*. Dette kan oppfattes ved ledetoneforbindelser, forholdninger, trinnbaserte akkordforbindelser, basstone-/grunntoneforandringer, orgelpunkt-/bordunvirkninger, komplementærakkorder etc. Dette prinsippet om et progresjonsforhold mellom akkorder baserer seg på en idé om tillærte og kulturelle oppfatninger av dialektiske og lineære forbindelser i et musikalsk forløp. Jeg tar ikke sikte på å gå i dybden av kulturelle forhold om hva som vil kunne oppfattes som en progresjon (i motsetning til en suksesjon). Individuelle forhold om hva som kan oppfattes som akkordprogresjoner vil jeg heller ikke diskutere. Jeg tar utgangspunkt i det *jeg* vil tolke som enten akkordsuksesjoner eller akkordprogresjoner i egne verker og diskutere dem som sådan.

Et element ved idéen, eller fenomenet, *akkordprogresjon* vil, som nevnt over, være en oppfatning om hierarkiske forhold mellom akkorder: Enkelte akkorder vil kunne oppleves, i det minste i en vestlig kultursfære, som mer stabile enn andre (dissonans/konsonans, grunntoneforhold etc.). En funksjonsharmonisk musikk baserer seg nettopp på et hierarkisk system på det harmoniske planet (spenning/avspenning).

Et fenomen som harmonikk i musikk kan leses på flere måter. Fenomenene *akkordsuksesjon* og *akkordprogresjon* kan saktens ha flytende overganger. Jeg ønsker i masteroppgaven å se om en distinksjon mellom disse begrepene vil være meningsfull i forståelsen av tonale elementer i min musikk.

### Definisjon av *formmarkør*

Begrepet '*tonalitet som formmarkør*', fra masteroppgavens tittel, er ment å skulle beskrive at enkelte tonale samlingspunkter i forløpet vil kunne ha en funksjon av tydeliggjøring, inndeling, avgrensning, redefinering eller tegnsetting i formen. En *formmarkør* vil slik sett virke inn på de øvrige musikalske omgivelsene, og potensielt påvirke hvordan man oppfatter dem. En viktig estetisk avveining i komposisjonsprosessen i så henseende blir for mitt vedkommende ytterpunktene '*det tydelige*' (med fare for å bikke over i '*det overtydelige*') versus '*det tilslørte/utviskede*'.

For øvrig vil jeg beskrive gitte *situasjoner* eller *musikalske objekter* i et musikalsk forløp som kan klassifiseres som *formmarkører*. Disse vil kunne være gjenkjennelige på flere

plan og med flere samtidig virkende musikalske parametre, men at noe som kjennetegner alle disse tilfellene er en viss grad av tonal tydelighet.

Jeg vil også komme inn på at tonal tydelighet og klarhet *i seg selv*, i kontrast til en mere tilslørt tonalitet og eventuelt fullstendig fravær av tonal forankring, også kan defineres som en *formmarkør*. Dette vil altså gjelde en formmarkør-funksjon gitt av en tonal tydelighet isolert sett, og vil således kunne være uavhengig av en ellers gitt definert situasjon eller et spesifikt musikalsk objekt.

## Vinkling av masteroppgaven

Jeg ønsker i hovedsak ikke å fokusere på et analytisk detaljplan av tonaliteten i seg selv, men snarere konsentrere meg om funksjonen eller virkningen tonale sentra kan ha i forhold til resten av det musikalske forløpet og formen. Et moment vil være *bitonalitet* og *polytonalitet* som elementer av en tonal tilsløring og tvetydiggjøring. En gradering av tonal tydelighet vil være vesentlig i beskrivelsen av min egen musikk, med harmoniske ytterpunkter som dur-/moll-treklanger versus f.eks. tettere *clustere*.

I mine øyne kan det oppstå et dilemma i å forsøke å beskrive en utvidet tonalitet: man kan analysere på detaljplan uten å si noe om den utvidede tonalitetens *rolle* i forhold til helheten, eller dens potensielle *virkning* på omgivelsene. Jeg ønsker å si noe om detaljenes rolle i et videre perspektiv for musikalsk utvikling, og i forholdet til en musikalsk form som helhet og inndeling av form-deler etc. Jeg vil, som nevnt innledningsvis, anse '*musikalsk hukommelse*' som en forutsetning for å oppfatte visse formelementers funksjon i helheten.

Michael Cherlin skriver i boken *Schoenberg's Musical Imagination*: '*...the music of Schoenberg, his students, as well as Stravinsky and his, each in his own very different way, uses new forms and processes that find new ways to play on our sense of musical memory, both within works and as those works participate in larger traditions. Of course, the perception of musical form, any musical form, is bound up with the musical memory. Schoenberg recognizes this in his essay, Brahms the Progressive*': '*Form in Music serves to bring about comprehensibility through memorability.*'<sup>x</sup> Denne masteroppgavens formål vil innebære et analytisk blikk, hvor en beskrivelse av detaljene gir mening i forhold til helheten, altså en musikalsk hukommelse.

I det påfølgende vil jeg analysere mine eksamensverker med fokus på masteroppgavens siktepunkt: tonalitetens mulige innvirkning på en musikalsk form, og dens mulige rolle i et formperspektiv. De følgende analysene er på ingen måte fullstendige analyser, men fokuserer spesifikt på dette elementet ved musikken uten å utelukke andre innfallsvinkler.

Begrepet '*tonalitet som formmarkør*' får saktens litt forskjellig betydning fra stykke til stykke, noe jeg vil forsøke å utdype i hver av analysene.

Jeg vil i masteroppgaven forsøke meg på en beskrivelse av egen og andres musikk sett i lys av et slikt hierarkisk tankesett, især på et harmonisk og tidvis funksjonsharmonisk plan, eksempelvis med musikk av Richard Strauss (*Elektra*, *Die Frau ohne Schatten*), Dutilleux (*Metaboles*, *Tout un Monde lointain*), Bartók (5. strykekvartett, 1. sats).

## Analyse av *Strykekvartett*

Verket *Strykekvartett* har en varighet på ca 12'30''. Den har en tredelt form, i grove trekk ABA', en 'hurtig - langsom – hurtig'-grunnstruktur, hvor A' utgjør en Coda.

Stykket åpner med en musikalsk situasjon som er distinkt i sin musikalske enkelhet: en slags akselererende, nedadgående *spiral* eller *virvel* i fugatoinnsatser. Idéen med denne situasjonen er at den skal inneha en definert funksjon som *formmarkør* i satsen som storform. Jeg velger å kalle denne åpningssekvensen en '*musikalsk situasjon*', i og med at den er over på kun 5-6 sekunder (den varer i 6 fjerdedelsslag i tempo 64-66), og fordi jeg anser den for å være tilstrekkelig klar i sin karakter som et slags selvstendig og tydelig definert musikalsk element.

Takt 1-2:

Situasjonen starter i lyst register og akselererer ned til et relativt lavt leie. Situasjonen går fra en åpen og spredt struktur til en tett struktur, og fra et langsomt til et hurtig tempo. Det er med andre ord flere samtidige musikalske elementer som har en utviklende og retningsorientert tendens: tonehøyde, tempo, leie og grad av tetthet.

Disse nevnte elementene kunne for så vidt være nok i seg selv til å skape en interessant og tydelig definert musikalsk situasjon som kunne inneha en funksjon som formmarkør, eller i dannelsen av et definert musikalsk objekt. Men jeg har i tillegg gitt den en tonalitet: den starter i h-moll. Spiralen er bygget opp av en rekke med treklangsbrytninger som, gjennom forskyvningene som oppstår på grunn av fugatoinnsatsene, stadig flytter tonaliteten i et gjentakende mønster. Den er for øvrig rytmisk unison i de seks slagene den varer, slik at et hvert punkt i situasjonen kan beskrives tonalt. Overmediant-forbindelser (stor ters opp) skaper den tonale spiralen. Mens spiralen går nedover i leie, går samtidig den ideoende tonale spiralen oppover, fra moll mot dur og stadig flyttet opp en stor ters. Tonalitene i situasjonen er en akkordsuksesjon: h-moll, overlappende h-moll/H-dur, H-maj7, diss-moll, overlappende diss-moll/Ess-dur (enharmonisk Diss-dur), Ess-maj7, g-moll, overlappende g-moll/G-dur. Når den så har nådd bunnen, er vi, i syklusen av overmediant-forbindelser, kommet tilbake til utgangspunktet: h-moll.

Mediantforbindelsene er for øvrig etter Hugo Riemanns system en dominant-parallell (Dp), altså dominantens parallelltoneart. Når denne omgjøres til dur er vi over i en fjernere mediant, igjen etter Riemann, kalt *Terzschrift* (beskrevet som III+ eller D/Sp (dominantens subdominantparallell)).

Tanken med spiralens tonale forankring er at den kan stå frem med en tydelighet og klarhet i *kontrast* til mindre tydelig tonale omgivelser. Dens symmetriske karakter, hvor tonaliteten forflytter seg etter det samme mønsteret, bidrar til å gjøre den ytterligere definert som en klar musikalsk situasjon. Treklangsbyrtninger og større sprang i denne musikalske situasjonen står dessuten i kontrast til deler av det resterende musikalske materialet i verket som er mere diatonisk og tettere i sin karakter (f.eks. fra taktene 35 og videre, samt B-delen som innledes i takt 83.)

Idéen med en *accelerando*, og at det stadig går mot tettere sats (fugato-innsatser), er at situasjonen skal utvikle seg fra en tydelig tonal forankring mot mindre klar tonalitet, slik at det er en gradvis tendens fra det *tydelige og klare* til det *tilslørte*.

Denne situasjonen kommer igjen på gitte punkter i løpet av satsen. Den er ment å være gjenkjennelig og på den måten markere en utvikling på formplanet. Den starter og stopper form-deler, og den kan ha, i overført betydning, en slags *'tegnsettings-funksjon'*, som et egenartet tegn eller signal, eller som et særegent karakteristikum. Dens gjenkjennelighet står i kontrast til de øvrige omgivelsenes forandring og utvikling. Slik står situasjonen ut som en markant *'form-inndeler'*.

Situasjonen er riktignok aldri lik. Hver gang situasjonen kommer i forløpet er den noe forandret, noe som er tenkt å skulle gi en utvikling også på formmarkørens funksjon. Den skal, til tross for å være gjenkjennelig, ikke være statisk, men snarere også selv være gjenstand for utvikling, for slik å være et ledd i en *formplan* med en progresjon. Men det er den definerte akkordsuksesjonen som gir den sin lett gjenkjennelige karakter, til tross for at den nesten hver gang er forandret tonalt sett.

Jeg velger for øvrig å anse denne situasjonen som i hovedsak en *akkordsuksesjon*, og ikke en *akkordprogresjon*. Dette er fordi den i så stor grad er bygget opp etter et repetert mønster, samt at medianforbindelsene er relativt fjerne. Noe som riktignok kan tolkes i retning av en *akkordprogresjon* ved denne situasjonen er de overlappende tonene som skaper en slags forholdningsfunksjon: overlappende moll-/dur-terser og maj7-toner som går over til å bli kvint i en moll-overmediant (f.eks. *Aiss* i suksesjonen Hmaj7 - diss-moll).

Andre gang den kommer, i takt 29, er den sterkt forandret. Da ligger den i samme leie uten å ha en nedadgående tendens, samt at fugato-innsatsene er inkorporerte i den foregående toneveven. Slik gis den her i mindre grad en funksjon som formmarkør. Den er i dette tilfellet integrert i det øvrige forløpet, og funksjonen er således til en viss grad utvisket.

Takt 28-30:

The image shows a musical score for measures 28-30. It consists of four staves. The top staff is marked with a *rit.* (ritardando) leading into *a tempo*. The first two staves have a dynamic marking of *mf p subito*. The third staff has a dynamic marking of *p subito*. The bottom staff has a dynamic marking of *p* followed by *mf p subito*. There are triplet markings (3) in the second and third staves. The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Neste gang den kommer, i takt 52, er den lik som første gang, men er igjen inkorporert i den foregående veven slik at den ikke har de distinkte fugatoinnsatsene. I takt 60 derimot kommer den igjen med fugatoinnsatser, men denne gangen med H-dur som utgangspunkt, og med mediantforbindelser som går oppover en liten ters, og ikke stor ters som tidligere. (Jeg går ikke inn i videre detaljanalyse av tonalitene i hver enkelt situasjon.) Neste gang, i takt 77/78, har den E-dur som utgangspunkt. Her markerer den overgangen til B-delen, samtidig som den avslutter den foregående form-delen.

De tre stedene i A-delen hvor situasjonen forekommer klarest, dvs. med størst grad av gjenkjennelighet (takt 1, takt 60 og takt 77/78), danner en tendens hvor disse tre situasjonene står i et utviklende forhold til hverandre: Det første intervallet økes med en halvtone for hver gang, henholdsvis liten ters (13), stor ters (s3) og ren kvart (r4). Og for dem som har ekstra god musikalsk hukommelse, har hver av disse innsatsene trestrøken H som første tone, mens den påfølgende tonen heves med en halvtone for hver gang, noe som gir intervallene H-D i takt 1, H-Diss i takt 60 og H-E i takt 77/78. På et slikt *tonalt formplan* gjenspeiler forholdet mellom situasjonen i takt 1 (h-moll) og situasjonen i takt 60 (H-dur) dur-/moll-dualiteten ved materialet på detaljnivå (materialet innad i spiralen/virvelen). Dessuten er H-dur i takt 60 dominant til E-dur i takt 77/78, som forbinder disse to partiene med hverandre.

I overgangen fra B-delen til Codaen (i takt 136) kommer situasjonen igjen med ess-moll som startpunkt, men denne gangen i en tilbakelent variant hvor den tonale tydeligheten ivaretas gjennom hele spiralen. Tonaliteten tilsløres ikke fordi den er langsam og uten særlig *accelerando* gjennom de fire taktene den varer. Denne etterfølges raskt (i takt 141) av virvelen med utgangspunkt i h-moll, denne gangen uten å forflytte seg i leie, men nå med *accelerando* og *crescendo*.

Takt 136-141:

The image shows a musical score for measures 136-141, consisting of four staves. The music is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The first staff (treble clef) starts with a *pp* dynamic and includes a *mf* dynamic in measure 139. The second staff (treble clef) starts with a *pp* dynamic and includes a *mf* dynamic in measure 139. The third staff (bass clef) starts with a *pp* dynamic and includes a *mf* dynamic in measure 139. The fourth staff (bass clef) starts with a *pp* dynamic and includes a *mf* dynamic in measure 139. The score includes various articulations such as *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *mf* (mezzo-forte) dynamics. The music is characterized by a slow, steady pace and a clear tonal structure.

Spiralens effekt eller funksjon er tenkt redefinert eller reformulert gjennom forandring i dens utforming: som en *igangsettende* eller en *avsluttende* funksjon, som en *reminisens*, eller som å inneha en *fikserende* eller *fastholdende* rolle (gjennom en statisk rytmikk eller ved å vedvare i samme leie).

Tonal tydelighet (og gradering av tonal tydelighet) utgjør situasjonen. Dette står i motsetning til fortsettelsen for eksempel fra 3. slag i 2. takt (åpningen av stykket) som er

såpass tett og rask at det fremstår mer som en vev uten noen spesifikk tonal forankring. Det står videre særlig i motsetning til det tette og ikke-tonalt definerte kontrastmaterialet som første gang kommer i taktene 35-42.

Elementene *treklangsbyrtninger* og *dur-/moll-overlagringer*, som kjennetegner formmarkøren spesifikt, er imidlertid gjennomgående bestanddeler for mye av resten av satsen. Disse elementene videreføres i deler av stykket i ulik grad av tydelighet. Slik inkorporeres materialet fra åpningen (virvelen) i store deler av stykket for øvrig. Men idéen min er at hver gang den musikalske situasjonen er intendert som en formmarkør, er den markant og gjenkjennelig nok til at den stikker seg frem fra de øvrige omgivelsene. Den får på denne måten en signifikant rolle i den helhetlige formen i stykket.

For øvrig opplever jeg at den definerte musikalske situasjonen (virvelen), her beskrevet spesifikt som formmarkør, virker inn på stykkets form-deler og øvrige forløp delvis *på grunn av* at den, ved bruken av samme tonemateriale, er integrert i mye av det øvrige forløpet. Det foregående eller etterfølgende er i stor grad det samme som formmarkøren, men oppleves muligens på en annen måte gjennom f.eks. en tonal redefinering, distribusjon i leie etc.

I dette verket har jeg fremhevet én spesifikk musikalsk situasjon, med en viss mengde særtrekk, som formmarkør. I B-delen, takt 83-143, er det særlig to tonale samlingspunkt som stikker seg ut i en mer kromatisk sats, takt 114 og takt 131: det første på Bb-dur, det andre på Ess-dur. Begge er forberedt av et langstrakt vippende orgelpunkt i celloen på Bb og Ess, suksessivt taktene 100-113, og taktene 124-131. Disse to samlingspunktene får, slik jeg opplever dem, en rolle som formmarkør gjennom en tonal klarhet i seg selv. Det første punktet resulterer i at celloen som bass-fundament begynner å bevege på seg slik at den harmoniske utviklingen endres. Mens det andre punktet markerer avrundingen av form-delen. Det samme kan sies om slutten av satsen, som etter en temmelig tett coda forløses i de to siste taktene med en kadens til en Cmaj7-akkord med G som basstone. Jeg opplever at det er omgivelsenes grad av tonal tilsløring som gjør at disse punktene får en spesiell innvirkning på formen og formutviklingen.

Takt 179-180:



## Analyse av *Klaverkonsert*, 1. sats

Klaverkonserten er ikke ennå fullført som verk, det er kun 1. sats som er ferdigstilt. Den er planlagt som et tresatsig verk med en, rent ytre sett, klassisk form. Første sats har en varighet på ca 12'30'', og er delvis utformet som en sonatesatsform med en langsom innledningsdel (etter modell av Haydn). Sonatesatsformen er på ingen måte gjennomført, og den er relativt utflytende slik at formelementene er mindre definerte enn i en klassisk sonatesatsform.

Det er situasjonen i takt 36 jeg definerer som en *formmarkør*. Det er en slags arketypisk '*klaver-gest*': treklangsbrytninger som brettes ut harmonisk med liggende pedal. Det er en metrisk drivende struktur som starter opp i et subito raskt tempo og som gradvis, og relativt raskt, stopper opp. Denne situasjonen er bygget opp av et oppadgående intervallmønster: r4, s3, r4, s3 etc. Dette gir en klar forankring i D-dur med A som basstone som utgangspunkt (D-dur6 som overlapper med H-moll7). På 3. slag i takten ender vi opp i en H-tonalitet med moll-ters i enstrøken oktav, og dur-ters i tostrøken oktav. To topptoner i treklangene er betont: H og Diss, noe som understreker bitonaliteten D/H. På 4. slag i takt 36 'kollapser' situasjon og går ned i dypt register i neste takt. Situasjonen er utskrevet i 1/8-trioler, men med en *molto ritardando*, slik at den metriske driven stopper raskt opp i takt 37/38. Bitonaliteten er i praksis et resultat av intervallstablinger med et gjentagende mønster.

Takt 36-39 (partiturutsnitt):

Situasjonen gjentas i takt 39, men i en noe utvidet variant som utvider bitonaliteten til D/H/Giss. Treklangen på 2. slag frem til 3. slag er Giss-moll7. I denne varianten er topptonene Diss og Giss aksentuerte.

Neste gang, i takt 42, er situasjonen ytterligere utvidet, og bitonaliteten er i rask suksesjon D/H/Giss/a-moll

Denne situasjonen er intendert å ha en signifikant karakter ved bølgende treklangsbrytninger med en klar tonal forankring som utgangspunkt. Den tonale forankringen er for øvrig raskt i utvikling, og jeg forventer ikke at lytteren skal oppfatte alle de lokale tonalitetene i det som jo i bunn og grunn brettes ut som én akkord i et raskt tempo. Poenget mitt er snarere at 'gesten' åpner med en treklang som er klart tonal, og at denne raskt utvides slik at tonaliteten blir tvetydig og således er åpen i flere retninger.

En drivende 1/8-triølbølge i relativt hurtig tempo setter føringen for deler av satsen, riktignok stadig byttet ut med todelt underdeling i 1/8'er og 1/16'er. Dette er kontrastert med en langsom og 'luftig' innledningsdel, og roligere partier underveis i satsen.

Satsen avsluttes av en rekapitulasjon i takt 193 som raskt går over i en *coda*. Dette vil kunne oppfattes som en reprise av eksposisjonen ettersom den klare treklangsbrytningen er gjenkjennelig fra første gang den fremsettes i takt 36 (*eksposisjon*). Dessuten underbygges fornemmelsen av rekapitulasjon av at den foregående situasjonen er relativt lik: en liggende *tremoloklang* i strykerne og timpani. Musikken ‘stopper opp’ på en temmelig tilsvarende måte både før takt 36 (*quasi eksposisjon*) og før takt 193 (*quasi reprise*), før formmarkøren i begge tilfeller setter i gang med sitt rytmiske ‘driv’.

Satsens åpningsdel, takt 1-35, starter med soloklaver i relativt dypt register som forespeiler den tidligere beskrevne treklangssituasjonen. Her er dur-tersen byttet ut med moll-ter, noe som gir intervallstablingen r4, l3, r4. Det er lagt til tonalitet i bassen, noe som gir bitonalitet d-moll/Bb-dur/Gess. Situasjonen som kjennetegnes av *subito startende metrikk* etterfulgt av *gradvis stoppende tempo* er også her et element, slik som i åpningen av B-delen (*eksposisjonen*). Den antydende innledningen er i sin oppbygning så pass lik formmarkøren, at når vi kommer til B-delen, takt 36, vil forhåpentligvis treklangsstablingen gjenkjennes som en variant av den mumlende åpningen av satsen.

Takt 1-6 (partiturutsnitt):

I det foregående har jeg diskutert en *spesifikk* situasjon som er tildelt en egenskap som formmarkør: en tonal forankring kombinert med andre gjenkjennelige musikalske elementer som leie, retning, tempo etc gjør at den får en rolle som ‘*tegn-setter*’. Jeg vil fremheve at tonal klarhet *i seg selv* også i dette stykket kan sies å få en rolle som formmarkør, i kontrast til en mer tonalt utydelig eller tonalt kompleks musikk. I klaverkonserten opplever jeg at dette kommer til uttrykk i innledningen til en roligere form-del i taktene 116-123. Her settes og fastholdes en stabil tonalitet, Fiss-moll7. Denne er utholdt over et visst strekk og står i kontrast til det foregående som har en temmelig høy og oppjaget harmonisk puls. Det at man når frem til denne Fiss-moll-tonaliteten ved en ritardando, og at den er gjentatt flere ganger ved en slags dominant-tonika forbindelse (riktignok en moll-dominant, Ciss-moll7) understreker at musikken stopper opp, og ‘puster’ i større grad enn det foregående. Her vil jeg tenke at tonaliteten i seg selv gjennom en større grad av understrekning og gjentakelse har en funksjon som formmarkør. En lignende situasjon har vi i takt 148, hvor det hele stopper opp og ender opp i samme tonalitet som foregående parti, Fiss-moll7. Det som kan tolkes som en formmarkør-funksjon, er her, slik jeg tenker det, initiert av en tonalt gjenkjennelig klarhet.

Takt 116-122 (partituruutsnitt):

The image shows a musical score for measures 116-122. The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 84. It features a piano part with dynamics *mf*, *p*, and *non arpeggio senza ped., ma legato e tenuto*. The piano part includes triplets and a fermata. The right hand part includes a fermata and a *rit.* marking.

Ved at denne situasjonen *gjentas* (først i takt 116-123, senere i takt 148), etableres ytterligere en *ny* gjenkjennelig musikalsk situasjon som kan oppleves å få en funksjon som formmarkør, ikke bare ved sin tonale klarhet. Den kan således etterhvert muligens oppleves som et eget musikalsk objekt med en formmarkør-funksjon, parallelt med '*klaver-gest*'-situasjonen fra åpningen av *eksposisjonen* (takt 36).

## Analyse av *Möbius Band*

Orkesterstykket *Möbius Band* har en varighet på ca 13 minutter. Det er et relativt seksjonert stykke. Et mulig formskjema kan være A B C B' coda (codaen bestående av mest materiale fra B). A takt 1, B takt 35, C takt 125, B' i takt 167 (alternativt B' takt 181), coda takt 199.

Stykket er inspirert av et matematisk fenomen beskrevet av den tyske matematikeren August Ferdinand Möbius i 1858, og især av den nederlandske kunstneren M.C. Escher som har flere kunstneriske fremstillinger av Möbius-bånd. <sup>xi</sup> Fenomenet består av et bånd eller en stripe som er sammenføyd (som f.eks. et enkelt ledd i en lenke eller kjede), men som er vridd 180°. Det bærer i mine øyne i seg elementer som bevegelse og flyt, enhet og kontinuitet, samt et slags overraskelsesmoment.

Innsjeningen med mitt stykke er en musikalsk fremstilling av serier av sirkulære bevegelser overlappende og vridd i en kontinuerlig strøm som sammenlenkede kjeder. Men like fullt er abrupte brudd fremtredende elementer ved stykket. Dette er ment som et uttrykk for dualiteten ved Möbius-båndet: det har faktisk kun én side! Lokalt har Möbius-båndet så absolutt to sider, hvor man enn betrakter det. Men dersom man følger overflaten på båndet rundt i én runde, er man på baksiden av der man startet, mens etter to runder ender man der man begynte. Man har således, i sin ferd over båndets flate, dekket begge sidene, altså det som i vanlig forstand vil kunne kalles en *forside* og en *bakside*. De sykliske og sirkulære elementene er i mitt stykke avløst av tilnærmet statiske elementer som kan virke som frosne øyeblikk og utsnitt i kontrast til en kontinuerlig flyt. Verket biter seg selv i halen, og lukker den sykliske formen ved å slutte slik det begynte.

I dette stykket er utgangspunktet at ters-intervallet har en tonal konnotasjon i seg selv. I tillegg får 19- og s7-intervallene i melodisk suksessjon en tilsvarende tonal funksjon gjennom en kromatisk ledetoneforbindelse. Ters-intervallet især, men også 19- og s7-intervallene, er gjennomgående i store deler av stykket.

Stykket åpner med en liten ters Diss/Fiss i énstrøken oktav, som en mulig diss-moll som startpunkt. Her er ideen at ters-intervallet kan bygges på for å utvide den tonale forankringen. Det bygges på med en G i takt 3, som gir akkorden Diss/Fiss/G. Denne kan tolkes i to tonale retninger: enten som Diss med samtidig moll- og dur-ter, eller eventuelt som en slags G-tonalitet hvor Fiss er ledetone til G. Siste tolkning kan kanskje umiddelbart virke noe søkt, men gir mer mening når man ser på fortsettelsen i takt 8, hvor en s3 i samme oktav, G/H, stables opp på Diss/Fiss. Ters-stablinger er gjennomgående, og blir delaktige i en tonal tvetydigging ved overlapping. Dette veksles på med septim- og none-oppbygde akkorder som også tilslører tonaliteten.

I stykkets innledningsdel er Diss/Fiss-intervallet gjentatt flere ganger, klingende alene. Ved gjentakelse og vedvarende bruk blir denne spesifikke tonaliteten etablert, noe man med en viss harmonisk hukommelse vil kunne oppfatte. Dette kontrasteres med relativt tette og komplekse akkorder som ligger hovedsakelig i stryk. Diss/Fiss-intervallet videreføres likevel: Den første av disse akkordene har Diss/Fiss-intervallet liggende øverst i énstrøken oktav, men er forøvrig en ters-stabling med annenhver s3/13, hvor hvert ters-intervall ligger m 12-avstand fra nærmeste ters-intervall. Resultatet blir en tilsløring og en tonal redefinering av dette spesifikke 13-intervallet.

A-delen avsluttes i treblås og horn med en stabling av flere terser, hvor det første ters-intervallet fra innledningen, Ess(Diss)/Fiss, inngår. Samtidig som form-delen avrundes med denne akkorden, peker den også tonalt sett frem mot fortsettelsen (B-delen). I denne liggende ters-stablede blåserakkorden er åpningen på B-delen antydnet med s3-intervallet Bb/D i bunnen, på samme tid som åpningen av A-delen er representert ved I3-intervallet Ess(Diss)/Fiss.

Takt 32-39 (partituruutsnitt):

The image shows a musical score for measures 32-39. It includes parts for Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Bassoon 1 & 2, and Horns 1-4. The score is in common time (C) and marked 'un poco rit...'. A tempo marking of 94 is shown. Dynamics range from p (piano) to f (forte). The score shows a transition from a slower tempo to a faster one, with various dynamic markings and articulations.

B-delen er en hurtig og ‘jagende’ form-del, hovedsakelig i 6/8-takt, med en rask harmonisk puls. Ters-intervallet (avvekslende I3/s3) er gjennomgående i denne form-delen også. Her er ters-intervallet brukt både harmonisk og melodisk (ters-stablingene forekommer melodisk ved melodilinj i parallelle terser). En gjennomgående rask harmonisk puls og mer dissonerende intervaller som blir brukt harmonisk, s7 og I9, gjør at denne form-delen i liten grad er definert med harmoniske/tonale sentra.

I et parti i B-delen, takt 94-107, stopper det jagende, hurtige ‘drivet’ opp. Her er det harmoniske grunnlaget komplekst og har liten grad av tonal forankring. Men det melodiske i diskantleie gjentas med I9- (forstørret 8-) intervallet Fiss/F flere ganger. Her vil jeg hevde at F etableres som en tonalitet i dette partiet, gjennom at melodisk overstemme stadig lander på F. Dette er understreket av at Fiss i oktaven over får en ledetonefunksjon til F. Det foregående har vært såpass springende og lite definert harmonisk, at dette partiet får en funksjon som formmarkør utfra det gjentatte I9-intervallet. Kontrasten til det foregående består både av at tempoet senkes og at den harmoniske pulsen stopper opp, og disse elementene bidrar til å utgjøre en slags ‘tegnsetting’ i formen. Jeg vil hevde at ‘tegnsettingen’ i forløpet forsterkes

ytterligere av en tonal funksjon i denne sammenhengen (dvs. Fiss-F-forbindelsen). Kanskje et begrep som *feltsammenføring* (Lasse Thoresen) kan brukes i denne sammenhengen. Men som nevnt innledningsvis opplever jeg at begrepet *feltsammenføring* mangler en betydning av noe som kan oppleves som et musikalsk objekt. *Feltsammenføring* sier for mitt vedkommende noe mere generelt om at det foregående og etterfølgende *føyes sammen*, mens begrepet '*tegnsetting*' muligens kan si noe mere konkret om implikasjonene av et spesifikt lydobjekt eller en definert musikalsk situasjon.

Takt 95-96 (partituruutsnitt):

The image shows a musical score excerpt for measures 95 and 96. The score includes parts for Perc. 3, Harp, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Perc. 3 part features a 'Bass Drum' section with dynamics *mf* and *ff*. The Harp part is marked *ff*. The Violin 1 part starts at measure 95 with a dynamic of *ff* and includes an 'accel.' marking. The Violin 2 part is also marked *ff*. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are marked *p* and include 'sul pont.' and 'double stop' markings. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Det påfølgende partiet, takt 108-125, er en slags *coda/rekapitulasjon* av B-delen. Dette partiet avsluttes av s7-/19-intervallet Ciss-D (vekselvis oppadgående og nedadgående). Det får her også en tilnærmet tonal betydning gjennom å bli gjentatt flere ganger. Slik blir dette intervallet igjen brukt som en tonal formmarkør. Gjentakelsen av dette intervallet understreker dets betydning, men i tillegg innehar det, som i foregående parti, en tonal implikasjon gjennom en kromatisk ledetone-forbindelse Ciss-D.

## Takt 121-128 (partituruutsnitt):

The image shows a musical score for measures 121-128. The instruments listed on the left are Fl. 1, Picc., Ob. 1, Ob. 2, Bb-Cl. 1, Bb-Cl. 2, Bas. 1, and C. Bn. The score includes dynamic markings such as *ff*, *non dim.*, and *p*. A tempo marking *un poco rit.* is present above the score, along with a quarter note symbol followed by "= 56".

Den neste form-delen, C-delen (takt 125-167), henter sitt melodiske materiale fra B-delen. Men grunnkarakteren er vesensforskjellig fra det foregående. Form-delen er rolig tempomessig og har en relativt langsom harmonisk puls. Den er likevel flytende i harmonisk forstand, og har få tonale hvilepunkter. Tonaliteten med intervallet D-Ciss er videreført fra foregående form-del, og utvikles i starten av C-delen til D-C i bass-registeret (takt 125-128).

I takt 164, tre takter før neste form-del, etableres s3-intervallet énstrøken F/A som blir liggende over et lengre strekk. Den tonale forankringen er åpen, en forstørret treklang dannes ved en gjentatt Dess som basstone. Ters-intervallet får her funksjonen som formmarkør, men likevel som en flytende og åpen tonalitet, og definitivt mindre etablert tonalt sett sammenlignet med åpningen av stykket. Ters-intervallets tonale implikasjon er her redefinert sammenlignet med åpningens mer stabile tonale forankring. Jeg vil her mene at det altså er dette tilbakevendende ters-intervallet, som ligger over en viss utstrekning i tiden, som blir en 'tegn-setter' i dette partiet. F/A-intervallet er gjennomgående for en slags overgangs-passasje mot der B'-delen egentlig begynner, i takt 181.

Det neste partiet, takt 181-198 leder over i *codaen* i takt 199. I *codaens* første del (takt 199-222) er ters-intervallet igjen brukt flytende, sett i et tonalt perspektiv: et bass-fundament G/Bb, mens F/A-intervallet samtidig er tilstede, videreført fra forrige form-del. S2-intervallet Gess/Ass (septimen og nonen sett i forhold til begge ters-intervallene) ligger imellom tersene, og gjør en tonal tilhørighet lite synlig.

Taktene 222-231 henger seg opp melodisk på s7- og I9-intervallene, delvis i parallelle terser (vekselvis I3 og s3). I disse taktene er det intervalliske 'opphenget' det sentrale elementet. I takt 231 får det utholdte og vedvarende ters-intervallet igjen en formmarkør-funksjon. Denne gangen med to samtidige I3-intervaller liggende med I9-avstand, Giss/H-A/C. Intervallet er her relativt løsrevet fra en tonal funksjon, men jeg vil hevde at formmarkør-funksjonen likevel er tilstede ved en utholdt karakter, noe som er et gjennomgående trekk ved de ovennevnte eksemplene. Igjen, som jeg har vært inne på tidligere, er det snakk om en redefinering av formmarkøren som et definert objekt, især av dens tonale konnotasjoner. Men den er like fullt tilstede ved en tilstrekkelig grad av gjenkjennelig karakter.

Takt 222-227 (partituruutsnitt):

The image shows a musical score for measures 222-227. It consists of six staves, labeled Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vcl., and Cth. The score is written in a single system with a common time signature. Each staff contains musical notation with various notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). Performance instructions such as 'sempre continuo e legato' are written above the staves. The measures are numbered 222 through 227 at the top of each staff.

Helt mot slutten, i takt 259 - 261, legges en Bb-tonalitet, som inneholder både dur- og moll-ter, D og Dess (også i taktene 257-258). Bb får ledetone-funksjon til det liggende 13-intervallet H/D som avslutter verket i takt 262. Formmarkøren får sette et slags punktum for stykket.

Stykkets tittel, Möbius Band, impliserer, som nevnt over, noe syklisk og sirkulært. Det avsluttende H/D-intervallet er, rent konseptuelt tenkt, et ledetoneintervall til Diss/Fiss i stykkets åpning. Stykket kunne slik sett, i et harmonisk perspektiv, fortsette i 'loop' utfra denne tonale logikken. Dette er en relativt teoretisk idé. Det er vel saktens de færreste lyttere som vil ha en slik grad av både 'absolutt gehør' og harmonisk hukommelse. For meg er den harmoniske forbindelsen som peker fra slutten tilbake til begynnelsen først og fremst et konseptuelt poeng.



## Analyse av *Three Spheres*

*Three Spheres* for Bb-klarinet, cello og klaver har en varighet på ca 11'30". Det henter sin tittel fra to verk av kunstneren M.C.Escher: *Three Spheres I* og *Three Spheres II*.<sup>xii</sup>

Escher-museet, *Escher in Het Paleis*, i Den Haag skriver på sin nettside: '*In Three Spheres I... he very precisely demonstrates how to evoke a three dimensional form on a flat surface.*'<sup>xiii</sup>

Escher skriver selv om verket i '*The graphic work of M.C. Escher*': '*At the top of this print the spatial nature of a globe is brought out as strongly as possible. Yet it is not a globe at all, merely the projection of one on a piece of paper which could be cut out as a disc. In the middle, just such a paper disc is illustrated, but folded in two halves, one part vertical and the other horizontal, with the top sphere resting on this latter. At the bottom another such disc is shown, but unfolded this time, and seen in perspective as a circular table top.*'<sup>xiv</sup>

For meg har Eschers forunderlige optiske illusjoner og '*Trompe l'oeil*'-fremstillinger vært inspirerende i komponeringen, både som fengslende konsepter, og som grafiske fremstillinger av former og sammenhenger utfra en logisk, men kunstnerisk, utforskningstrang. Det nesten 'vitenskapelig nøytrale' i en kunstsammenheng finner jeg å være en fascinerende innfallsvinkel.

Jeg benytter, i deler av *Three Spheres*, samme tonemateriale som i *Möbius Band*, og takt 70-169 er en omarbeidelse av visse partier i *Möbius Band*.

Tittelen på stykket er gjenspeilt i besetningen, bestående av tre forskjellige instrumenter: en blåser, en stryker og et 'slagverksinstrument'. Tallet 3, 6 og 9 går igjen i åpningen av verket, taktene 1-34. For eksempel er den første frasen gjentatt ni ganger på disse taktene, og *legato*-bevegelsen i takt 5-7 består av 3-tone-celler.

Det er ikke tallmystikk jeg skal bruke tiden på i denne oppgaven, men *tonalitet som formmarkør*. Dette prinsippet - for å kalle det det - kommer til uttrykk på sitt vis også i *Three Spheres*. Den første idéen har tonale konnotasjoner. En tone-rekke beskrevet av Nicholas Slonimsky i boken '*Thesaurus of Scales and melodic Patterns*' er gjennomgående for hele første del. Den er klassifisert hos ham under: *Intervallic Series, increasing and diminishing Intervals* (s 186).<sup>xv</sup> Dette er en rekke hvor hvert intervall blir en liten sekund mindre eller større fra gang til gang. For meg er denne tonerekken beslektet med Eschers estetikk gjennom en form for iboende naturgitt lovmessighet.

### Takt 1-3:

Denne rekken benyttes i mitt stykke i det melodiske og det harmoniske. Både melodilinje og akkorder flyttes etter samme mønster for hver akkord. Eksempelvis starter rekken første gang i fiss-moll7 og ender i a-moll7. Jeg opplever at det er en form for dominant-tonika-forhold i anvendelsen av denne rekken i åpningen av stykket: det kromatisk nedadgående fra nest siste til siste akkord, hvor samtlige akkordtoner får ledetone-funksjon. Jeg ønsker ikke å gå inn i en detaljanalyse av de enkelte tonalitetene i hver av disse rekkene. Det vil ikke være relevant i denne sammenhengen, og heller ikke så interessant i seg selv. Poenget her er at den harmoniske anvendelsen av denne rekken har en iboende tonal implikasjon: *moll* i *oppadgående* retning med økende intervall-avstand, og omvendt *dur* i *nedadgående* retning med økende intervall-avstand.

Alle de ni anvendelsene av rekken i åpningsdelen (takt 1-34) er hver gang forskjellige dur-moll-tonaliteter. Ingen av innsatsene starter med samme tonalitet, og således slutter de heller aldri i samme tonalitet. Hver gang er rekken Ciss-G-D-Bb-G-F-E anvendt melodisk, lagt i diskanten i klarinetten. Harmonisk er alltid denne tonerekken med som akkordtoner i klaveret, men for hver av de ni nevnte innsatsene er disse tonene plassert forskjellig innbyrdes i akkordene. Idéen er at alle disse ni hendelsene er like melodisk (når klarinetten gjerne vil kunne oppfattes som melodisk diskantstemme), *samtidig* som de hver eneste gang er redefinert i en tonal harmonisk sammenheng. Gjennom gjentagelsen av disse ni hendelsene etableres en tonal klarhet nesten som et løserevet konsept. Tonaliteten er stadig redefinert og forandret, *samtidig* som likheten og gjentagelsen er tilstede. Jeg opplever at denne spesifikke situasjonen etablerer seg som et slags lydobjekt ved å være avgrenset tidsmessig, dessuten gjennom et tydelig gjentatt mønster.

Jeg vil mene at denne situasjonen kan 'ringe' i hukommelsen når stykket så fortsetter. Fortsettelsen, fra takt 34, er langt mer flytende harmonisk, og ellers også mer variert i de andre musikalske parametrene. Nytt materiale introduseres etter hvert, men 'Slonimsky-rekken' er stadig tilstede i ulike varianter. Fordi den gjentatte situasjonen fra åpningen skiller seg ut fra fortsettelsen, opplever jeg at den etablerer en avgrenset og signifikant situasjon som *potensielt* kan få en formmarkør-funksjon i fortsettelsen. Jeg ønsker å understreke situasjonens *potensiale* som formdefinerende funksjon fordi dette kan være én mulig, av langt flere måter, å beskrive denne musikken på. Formmarkør-funksjonen kan muligens oppleves pga. en tonal definerende. Tonalitet, gjennom bruken av 'Slonimsky-rekken', er tenkt

som et auditivt fenomen *i seg selv*, at tonalitet som sådan besitter en *identitet*. Tonaliteten er nærmest frigjort fra funksjonsharmoniske implikasjoner, noe som understrekes av at hver av de ni hendelsene er utsatt for et ‘tonalt rykk’, det er egentlig ingen foregående dominant-modulasjoner før hver innsats. Tonaliteten (som fenomen) virker for øvrig i disse ni rekkene sammen med en enhet på det rytmiske, melodiske og artikulasjonsbaserte planet. Alle disse musikalske parametrene bidrar til å danne enhet og signifikant karakter. Artikulasjonen i disse ni rekkene er gjennomgående en distinkt *secco-/staccato*-karakter, enkelte ganger adskilt av kontrasterende *legato*-linjer.

Om denne situasjonen kan klassifiseres som en *akkordsuksesjon* eller en *akkordprogresjon* er jeg litt usikker på. Det er stadig ledetoneforbindelser mellom akkordene, noe som gjør at den kanskje kan oppleves som en slags *progresjon*. På den annen side taler muligens den utrettelig repeterte melodilinjens kombinert med de øyensynlig vilkårlige tonale startpunktene, samt de mønsterbaserte ‘*tonale rykkene*’, for å anse situasjonen som en *akkordsuksesjon*.

Mot slutten av stykket, i takt 170, kommer ‘Slonimsky-rekken’ i en langtrukken *legato-/tenuto*-variant. Her tenker jeg at dens åpenbare tonalitet, i kontrast til mye av det foregående, får formmarkør-funksjon gjennom gjenkjennelse fra åpningen av stykket. Mye av det musikalske forløpet i mellomtiden har sprunget ‘hit og dit’ og inneholdt en relativt liten grad av tonale møtepunkter. Selv om man ikke nødvendigvis gjenkjenner ‘Slonimsky-rekken’ når den kommer igjen i takt 170, tenker jeg i dette tilfellet at en definert tonalitet i *seg selv* kan få en funksjon som formmarkør.

Takt 170-174:

The musical score for measures 170-174 is presented in three staves: B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vic.), and Piano (Pno.). The tempo is marked 'meno mosso tempo subito' with a metronome marking of 64. The score features a variety of dynamics: *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). Articulation is marked as 'legato e tenuto'. The Piano part includes a '(loco)' section and a 'pp subito' marking. The score is annotated with slurs, accents, and performance instructions like 'legato e tenuto' and 'pp subito'.

I stykkets avslutning, takt 188, kommer ‘Slonimsky-rekken’ først en gang i en fullstendig gjenkjennelig form, som en *secco-/staccato*-variant slik som i åpningen av stykket. Deretter avrundes stykket med en reminisens av et lengre solo-klaver-parti, takt 34-59, en *legato*-variant av ‘Slonimsky-rekken’ harmonisert med bitonale blokkakkorder som i *seg selv* er avledet av ‘Slonimsky-rekken’. En definert musikalsk situasjon med en funksjon som

formmarkør avslutter stykket, først i sin opprinnelige form som *secco*-/*staccato*-variant, deretter i en dialektisk/retorisk motsats som *legato*/*tenuto*-variant. Begge disse hendelsene i avslutningen får formmarkør-funksjon, og stykket får en bueform. Formen lukkes, og formmarkøren fungerer som en form for 'tegn-setter', som et slags endelig *punktum*.

Takt 188-196:

The musical score consists of three systems. The first system (measures 188-191) features a B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Violin (Vlc.), and Piano (Pno.). The tempo is marked as quarter note = 46. The B♭ Cl. part starts with a *secco* marking and a *p* dynamic, then moves to *ppp* and *p* with a crescendo hairpin. The Vlc. part starts with a *pizz. secco* marking and a *p* dynamic, then moves to *arco* and *pp*. The Pno. part starts with a *secco* marking and a *p* dynamic, then moves to *mp* and *p* with a crescendo hairpin. The second system (measures 192-196) features the same instruments. The B♭ Cl. part has a *pp* dynamic and a *niente* marking. The Vlc. part has a *p* dynamic. The Pno. part has a *p* dynamic, then *mp* and *p* with a crescendo hairpin, and a *(p)* marking.

## Analyse av *Ré-sur-Ré...exit...*

*Ré-sur-Ré...exit...* for kirkeorgel har en varighet på ca 15 minutter. Stykkets tittel er hentet fra det latinske '*Resurrexit*' som betyr '*Han er oppstanden*', i sammenhengen om Jesu oppstandelse. I min oppdeling av ordet, og omskrivning til fransk, betyr det oversatt til norsk noe slikt som '*D-på-D...utgang/utløp/avgang/oppbrudd*', samt '*Igjen-og-igjen...utgang/utløp/avgang/oppbrudd*'.

'Ré' på fransk betyr både tonen og akkorden D, samtidig som det er et prefiks med betydningen '*igjen*' og '*gjen-*' (som i '*gjenkomst*' på norsk).

Verket har delvis et programmatisk innhold. Starten av stykket gjenspeiler min personlige idé om oppstandelsen: Jesu døde legeme som flyter vektløst, løsrevet fra naturlovene, en ladet spenning hvor tid og rom opphører. Relativt umiddelbart i det musikalske forløpet følger oppstandelsen som en unik hendelse, hvor materie og liv får en ny og enestående form, og hvor det jordiske blir transformert til en ny sfære. Seieren og triumfen over mørket og døden er forsøkt skildret i stykket. Jesu oppstandelse er i mitt verk tenkt som en skjellsettende hendelse med potensielle implikasjoner for menneskers liv. Spesifikt er denne skjellsettende hendelsen gjengitt i mitt stykke ved at den får programmatisk implikasjoner for det videre musikalske forløpet. Oppstandelsen er gjengitt i de første 14 taktene, mens det resterende i stykket er ment å gjengi etterskjelvet, ettervirkningene, og et allmennmenneskelig aspekt representert gjennom gleder og sorger i våre liv. Slutten av stykket gjengir en stille og tilbaketrukket versjon av oppstandelsesøyeblikket. Dette gjenspeiler en slags evig idé om Jesu oppstandelse, og minnet (eventuelt som kulturelt minne) om denne hendelsen som kan klinge i et menneskes sinn.

Det programmatisk er blant annet gjengitt i musikken gjennom tonale forhold. Åpningen som skildrer vektløsheten og det '*frosne*' øyeblikket i tiden umiddelbart før oppstandelsen er gjengitt i en cluster-akkord som stadig brettes ut og utvides. Den kan ikke sies å ha noen spesifikk tonal forankring. Selve oppstandelsen er skildret i taktene 7-13, hvor tonaliteten gradvis kommer til syne, og ender opp i et klimaks med en dominant-tonika-kadens til D-dur. Både tonen D og akkorden D6 representerer i stykket det som *kommer igjen*. D6-akkorden kommer igjen i takt 68 og i avslutningen.

D6-akkorden i taktene 14 og 15 får en funksjon som formmarkør. Den er intendert å stå ut i sin klarhet sett i sammenheng med det foregående forløpet. Taktene 1-14 står nesten isolert som en enhet i seg selv i forhold til resten av stykket.

## Takt 1-14:

The image shows a musical score for Takt 1-14, divided into three systems. The first system is for Organ, starting at a tempo of ♩ = 46. It includes instructions like "Swell closed", "slide with 1st finger", and "slide with finger 4". The second system is for Piano, starting at a tempo of ♩ = 68, with markings for "lunga", "legato e tenuto", and dynamics like *mp* and *ff*. The third system continues the Piano part, ending with a *p* dynamic and a "lunga" marking. The score is by Herman Vogt.

Fra takt 15 begynner stykket så å bevege kromatisk på seg med en vuggende ro. I fortsettelsen er det enkelte tonale møtepunkter. Man er kort innom Dmaj7 i takt 21. Kromatikken fortsetter, for så å lede oss til Dess-dur med en D-dur-forholdning i takt 24, og i takt 34 en C-dur med kvart-forholdning over Dess-fundament i bassen, og endelig C-dur i takt 38. Etterat vi noe senere har kommet til en H-dur med kromatiske forholdninger i takt 43, brytes rekken av kromatisk tonalitet. Disse *hvilepunktene* er ment som konsekvenser av D6-akkorden, som i stykket fremsettes som symbolet på en skjellsettende hendelse. Jeg tenker dem som forbundet med hverandre som utposjonerte punkter over et visst tidsspenn i en slags *aksjon-reaksjon*-sammenheng. Disse tonale punktene er spredt utover i forløpet, altså uten å komme suksessivt direkte etter hverandre. Likevel står de, punktvis, i et tonalitetsforhold til hverandre gjennom de nedadgående kromatiske forbindelsene. Effekten av disse gjenkjennelige tonale hvilepunktene blir, i mitt hode, en reminisens av gjengivelsen av Jesu oppstandelse.

### Takt 15-19:

15 *molto legato* ♩ = 46

Ped/II, no separate stops in pedal

*p*

I taktene 66-68 utspilles en kort versjon av åpnings-idéen med den ‘vektløse’ cluster-akkorden som leder til D6. Men her får cluster-akkorden en tonal funksjon ved en kvint i bassen som leder til D6-akkorden. Igjen er det en form for et kollektivt kulturelt minne som er tanken, her kjennetegnet ved en reminisens, eller etterdønning. Formmarkør-funksjonen er i dette tilfellet både representert ved en tilsvarende foregående musikalsk situasjon, men også ved dominant-tonika-forholdet som leder til D6.

### Takt 66-68:

66 *different colour*

*p*

1 2 3  
4 5

Ped/II, no separate stops in pedal

*p*

Videre følger partier med en høy grad av harmonisk kompleksitet og tidvis fravær av tonalitet, men enkelte steder blir likevel tonen D (Ré) fremhevet i bassen som små øyer av en viss klarhet. Disse partiene med en tett og lite gjenkjennelig tonalitet utgjør en markant kontrast til de tonale hvilepunktene. Det er denne kontrasten som, i min idéverden, gjør at effekten av klar tonalitet blir desto sterkere, og slik sett kan stå frem med en spesiell rolle eller funksjon i forløpet. Store kontraster, gjennom tonal klarhet og tonal tilsløring, er i stykket tenkt å skulle gjenspeile tro og tvil, og sinnsro og rivninger på et indre menneskelig plan.

I taktene 103-151 er det en musikalsk situasjon som gjentas flere ganger med en form for dominant-tonika forbindelse. En pentaton akkord A/C/D/E/G får delvis en tonika-funksjon, men den får samtidig enkelte ganger selv en slags dominant-funksjon til vår stadig tilbakevendende D-tonalitet. Denne pentatone akkorden er i sin natur åpen i en tonal

sammenheng, den kan tolkes i flere tonale retninger. Dominant-funksjonen som leder til den pentatone akkorden er for øvrig stadig forskjellig, noe som muligens understreker den pentatone akkordens åpenhet og flere mulige tonale tolkninger.

Takt 103-108:

The musical score consists of three staves: two for the piano (treble and bass clefs) and one for the bass (bass clef). The piece starts at measure 103. The piano part features complex chords with various dynamics: *(fff)*, *(fff)mf*, *p*, *fff*, and *mf*. The bass part has a *pp* dynamic in measure 104 and a *fff* dynamic in measure 108. Performance instructions include "tenuto, no caesura between chords" with dashed lines connecting notes across measures, and "Ped/II, no separate stops in pedal" with a dashed line over the bass staff. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb), and the time signature changes from 3/8 to 3/4, then 4/4, and back to 3/4.



## Kort rekapitulasjon av analysene av eksamensverkene

Med en kort rekapitulasjon av analysene vil jeg prøve å trekke ut enkelte generelle trekk fra stykkene mine.

Tonalitet er et fenomen som går igjen i alle eksamensverkene mine. Det som blant annet skaper et musikalsk hendelsesforløp, som jeg har vært inne på tidligere, er et spenn i tonale graderinger. Jeg vil understreke at tonaliteten i min musikk er ett, av flere, musikalske elementer som skaper et handlingsrom. Med denne masteroppgaven har jeg forsøkt å identifisere dette elementet spesifikt. Som nevnt innledningsvis vil begrepet '*tonalitet som formmarkør*' saktens få litt forskjellig betydning fra stykke til stykke, og fra situasjon til situasjon. Formmarkør-funksjonen blir i en del tilfeller forsterket av flere samtidig virkende musikalske elementer/parametre.

Jeg vil skille mellom: 1) Definerne musikalske situasjoner med en tonalitet, og 2) Tonale samlingspunkter. (Uten vanntette skott mellom seg for øvrig!)

### 1) Definerne musikalske situasjoner med en tonalitet:

Det er i mange av tilfellene snakk om en musikalsk situasjon hvor tonaliteten virker sammen med andre musikalske parametre. Her er det ofte et mekanisk element som spiller inn, både intervall- og tempomessig. Intervallstablinger og tonerekker er gjerne bygget på symmetri. Metrikken er gjerne *ritardando* og *accelerando*, enten utskrevet eller ei. I disse tilfellene tenker jeg at tonaliteten fungerer som en slags *ur-idé*. Den er tilstede som et element med en sterk identitet i seg selv, uten nødvendigvis å være gjenstand for funksjonsharmonisk behandling. En progresjonstenkning foregår gjerne over et lengre strekk (heller enn innad i enkeltstående situasjoner), hvor enkeltstående/frittstående og utplasserte situasjoner står i et utviklingsforhold til hverandre på makronivå. Det er med andre ord ikke så stor grad av tonale progresjonsforhold på detaljnivå innad i hver enkelt situasjon.

Om en lytter eller en musiker bevisst legger merke til disse progresjonsforholdene, er jeg ikke så opptatt av. Jeg tenker snarere at slike utviklingsforhold muligens vil kunne oppleves på et intuitivt plan.

I disse tilfellene tenker jeg at begrepet *akkordsuksesjon* kan være mere dekkende enn begrepet *akkordprogresjon*. Men jeg opplever likevel at suksesjonsbegrepet er mangelfullt. Disse situasjonene har jo tonale forankringer som etter min oppfatning gir implikasjoner for formen og forløpet. Kanskje utdypninger som '*tonalt forankrede akkordsuksesjoner*', eller '*akkordsuksesjoner med tonale implikasjoner*' kan være meningsfulle. Den siste utdypningen klinger for meg best fordi den innebærer at tonaliteten får innvirkning på det øvrige forløpet og på formen som helhet. Den første utdypningen sier kun noe om en situasjon isolert sett, og ikke noe om eventuelle ringvirkninger.

### 2) Tonale samlingspunkter:

Jeg har forsøkt å beskrive tonale samlingspunkter i verkene mine som jeg ikke vil klassifisere som *musikalske situasjoner*, *lydobjekter* eller *sammensatte lydmonstre*. I disse tilfellene er det i større grad snakk om akkordprogresjoner. Det er ofte dominant-tonika-forhold som gir en

fornemmelse av spenning-avspenning. Disse møtepunktene, eller avspenningspunktene, er like fullt avgjørende for den musikalske formen. De er dessuten gjerne med i en formplan på makronivå (akkurat som fremhevet i klassifiseringen over): de er tenkt som utposjonerte punkter som står i et progresjonsforhold til hverandre i forløpet, noe som gir en musikalsk utvikling på formen sett som helhet.

Det er også i denne klassifiseringen glidende overganger, begge kategoriene forutsetter i min musikk tonale samlingspunkter. Den første kategorien innbefatter nødvendigvis den andre, mens den andre kategorien kan i tilfeller med gjentakelser og repetisjon skape en definert musikalsk situasjon i seg selv som igjen muligens vil kunne føre til en klassifisering av den gitte situasjonen under kategori 1.

Tonaliteten, som i min musikk er utplassert på gitte punkter i forløpet, blir medspiller i en syklisk formplan hvor musikalske elementer forholder seg til hverandre i et dialektisk gjensidighetsforhold. 'Det ene' kan forstås delvis på grunn av 'det andre', samtidig som 'det ene' muligens kan få nye betydninger sett i lys av 'det andre'.

Et fenomen som harmonikk kan leses på flere måter. Begrepene *akkordsuksesjon* og *akkordprogresjon* var i min oppgave opprinnelig tenkt som separate fenomener. Jeg anså i utgangspunktet tonale aspekter ved musikken min som *akkordprogresjoner*, utelukkende fordi de har tonale bestanddeler. Men jeg har moderert min oppfattelse av denne distinksjonen, og tenker snarere at de to begrepene kan ha flytende overganger. Like fullt kan det på ett plan være en meningsfull distinksjon mellom disse begrepene, distinksjonen er slett ikke tappet for mening.

## Analyse av Béla Bartóks strykekvartett nr. 5, 1. sats

Dirigenten John P. Varineau skriver om Bartóks kromatikk (her i hans fiolinkosert nr. 2): *The great violinist Yehudi Menuhin recalls a phone conversation with Bartók about the concerto: Knowing that I had just performed his great concerto, Bartók probed to see how well I had grasped it, asking particularly my opinion of a passage in the first movement. 'It's rather chromatic,' I offered. 'Yes, it's chromatic,' he said. 'Well, I wanted to show Schoenberg that one can use all twelve tones and still remain tonal.'*<sup>xvi</sup>

I denne analysen vil jeg forsøke å anvende det samme fokuset på *tonalitet som formmarkør*, som i analysene av eksamensverkene mine. Jeg opplever at dette kan være et interessant perspektiv på mye musikk fra perioden rundt 1. verdenskrig hvor tilsløringen av tonaliteten er et viktig musikalsk element hos mange komponister. Jeg tar ikke sikte på en fullstendig analyse av motiviske celler, rytmikk, eller tonale symmetrier hos Béla Bartók, men vil ta utgangspunkt i tonalitet som samlingspunkter i forløpet.

Som i analysene av mine eksamensverker vil jeg ha spesielt sikte på masteroppgavens hovedspørsmål: *Hvordan kan tonalitet, og fravær av tonalitet, virke inn på musikalsk form?* Jeg opplever at dette er et fokus på helheten som en detaljanalyse av de musikalske bestanddelene gjerne kan gå glipp av. Fordi mye av Bartóks musikk er finurlig utarbeidet på mikronivå, kan slike detaljanalyser gå seg litt vill, i mine øyne. En bok som *The Music of Béla Bartók, A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* av Elliott Antokoletz er svært grundig og god. På nettstedet [lumenlearning.com](http://lumenlearning.com) står følgende treffende beskrivelse av boken: *'...Elliott Antokoletz focus(-es) on alternative methods of signaling tonal centers, via axes of inversional symmetry.'*<sup>xvii</sup> Antokoletz analyserer toneartsforhold, progresjoner, pitch-classes og akser etc. Antokoletz skriver: *'The concept of a tonal center in Bartók's music has two general meanings. One is the establishment of a given pitch-class as the primary tone of a traditional mode; here the term center is a misnomer. The other meaning is the establishment of a given sonic area by symmetrical organization of a conglomerate of pitches around an axis of symmetry.'* (s.138)<sup>xviii</sup> Det Antokoletz fokuserer på er den andre betydningen. Jeg ønsker å si noe om begge disse betydningene, og kanskje særlig den første, fordi den kan defineres som en hierarkisk tonalitetsfunksjon.

Antokoletz sier mye interessant om toneartsforhold i helheten, f.eks. om 5. strykekvartett, 1. sats: *'Pitch-class Bb, which is asserted as a primary tonal event at the opening of the work, is explicitly established as an axis (mm. 216-18) at the final cadence of Movement I.'* (side 172)<sup>xix</sup> Men jeg synes det er et element ved formen som helhet som kan utdypes med fokus på *tonalitet som formmarkør*.

Bartók etablerer en *musikalsk situasjon* eller et *lydobjekt* i åpningen (takt 1-5), i hovedsak en gjentatt unison (i oktaver) i delvis oppstykket og fragmentert metrisk. Denne situasjonen får et slags signal-preg, og den er utplassert i forskjellige varianter på gitte punkter i forløpet. Gjennom denne unisonen skaper Bartók, i åpningen av satsen, et tonalt sentrum på Bb. Både repeteringen av én tone, et metrisk 'oppheng', en rytmisk homofon sats, og en distinkt rytmisering gjennom en fragmentering av metrikken, bidrar til å vektlegge dette som en definert musikalsk situasjon, gjerne et lydobjekt, med en funksjon som samlingspunkt.

Unisonen stikker seg ut fra mye av resten av satsen som er temmelig polyfon. I takt 5 blir E presentert som et samtidig harmonisk sentrum med Bb-tonaliteten. Denne symmetriske oppdelingen av oktaven i et tritonus-forhold er sentral for mye av satsen.

Takt 1-3:

The image shows a musical score for measures 1-3 and measure 5. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. Measures 1-3 show a polyphonic texture with four staves. Measure 5 is highlighted with a box containing the number 5, showing a unison entry for the violins and a contrasting texture for the viola and cello.

I takt 5 settes fiolinene inn med en ny markant innsats av unison-situasjonen på Bb, samtidig med en viss grad av kontrastmateriale i bratsj og cello. Kontrastmaterialet er i dette tilfellet i hovedsak harmonisk, dette fordi noe av den samme metriske fragmenteringen og tonegjentagelser (kvarten E-A) går her igjen i bratsj og cello.

Unison-situasjonen fra åpningen etableres som noe mer enn bare en *situasjon*, det kan muligens være en litt for reduksjonistisk innfallsvinkel. Den er tydelig innvevet i satsen, og er ikke kun et isolert lydobjekt (sammensatt lyd-mønster). Dessuten har den som oftest en motivisk komponent innvevet: fragmentet av et motiv på en oppadgående (enkelte ganger i omvendning nedadgående) stor sekund (også variert med liten sekund), som så går tilbake igjen (f.eks. fra åpningen Bb-C-Bb). Dette motiviske sekund-intervallet bidrar til å øke en signal-preget gjenkjennelighet ved unison-situasjonen, samtidig som det knytter unison-situasjonen til det øvrige tematiske forløpet. Sekund-intervallet lager forbindelsen til den melodisk-tematiske fortsettelsen.

I takt 23-24 kommer en kortere og intensivert variant på Ciss-D hvor Ciss får nedadgående ledetone-funksjon til en C-tonalitet i takt 25. Her er situasjonen såpass kort (for øvrig uten tritonus-forbindelsen), at dens funksjon er som et slags signal, en *'tegn-setter'*, som overgang mellom foregående og etterfølgende musikalske materiale, samtidig som den har en tonal funksjon.

## Takt 23-25:

Unison-situasjonen kommer i C i takt 37-42 i en mer utbygget versjon hvor tritonus-forholdet er med som C/Fiss. Innbakt som punkter i denne situasjonen er foregående akkord (Giss (enh. Ass)/H), noe som bidrar til å føre det foregående materialet videre og inn i unison-situasjonen. Bartók redefinerer således den musikalske situasjonen, slik at den er i stadig utvikling i forhold til det øvrige forløpet.

Takt 45 - 58 er et strekk med oppadgående kromatiske toneartsforhold, hele tiden med tostrøken A som en liggende tone. A'en skaper en enhet i dette partiet, samtidig som den får forskjellige akkordfunksjoner i forhold til den oppadgående kromatiske tonaliteten. Slik skaper den samme liggende tonen paradoksalt nok variasjon på tonalitetsplanet. Tonalitetene er i dette partiet som følger: takt 45 Bb-tonalitet, takt 49 H-tonalitet, takt 53 C-tonalitet, takt 54 Ciss-tonalitet, takt 55 D-tonalitet, kadensering til F-dur i takt 58, som igjen har ledetonefunksjon til unison-situasjonen som kommer på E i takt 59, raskt understreket med tritonus'en Aiss (vist i kapittelets siste noteeksempel). Her har lydobjektet en funksjon som en 'igangsetter' av neste form-del. Den foregående form-delen er for øvrig understreket avsluttet med den nevnte kadenseringen til F-dur (takt 58).

I takt 69 kjører Bartók unison-situasjonen kun i 2.-fiolinen i I7-intervallet G/F. Her bruker han denne situasjonen på en ny måte: først ved kun å forekomme i ett instrument, men også ved ikke lenger å være en oktav-unison, men en liten septim. Den er gjenkjennelig ved sin insisterende tonegjentagelse, men den er på den annen side redefinert til både å ha motivisk betydning samtidig som den har funksjon som en akkompagnementsfigur til det omkringliggende. Dette videreføres i det videre forløpet: 1.-fiolinen har I7-intervallet Bb/Ass, avløst av cello først med D/C, dernest H/A. Så sekvenseres situasjonen opp til et klimaks på I7-unison Ess/Dess i tutti med tonen Ass liggende imellom. Dette gir en kvartstabling (Ess/Ass/Dess) som fungerer som ledetoner, og får dominantfunksjon, til den motiviske fortsettelsen hvor kvarten E/A er yttertøner.

Takt 67-72:

I takt 86 etableres en vedvarende G-tonalitet (med tritonus-intervallet E/Bb innbakt), så kromatisk oppadgående i takt 97 til Giss-tonalitet (med tritonus-intervallet F/H). Giss-tonaliteten overlages i fortsettelsen i takt 103 med E-tonalitet (begge med hvert sitt tritonus-intervall).

Nå følger et tett og polyfont gjennomførings-preget parti med bl.a. kromatisk sekvensering, men hvor E etter hvert blir viktigste sentraltone. E leder igjen kromatisk oppover til unison-situasjonen i takt 126 på 12-intervallet E/F. E'en er videreført fra forrige tonalitet. Bartók utvider her situasjonen, det er annet motivisk materiale som oppstykket av frittstående punkter med E/F. Igjen er det snakk om en inndelende faktor ved denne signal-pregede situasjonen: forløpet stopper opp i en generalpause, før nytt motivisk materiale kommer i fortsettelsen.

Takt 125-131:

F'en fra foregående situasjon (takt 126-132) leder videre kromatisk til partiet i takt 133-146 hvor Fiss etableres som sentraltone. Her overlapper Bartók to tonaliteter på en underfundig måte: E og Eiss fra foregående tonale sentrum er med som vedvarende liggetoner i denne Fiss-tonaliteten. Ved at de foregående tonale forankringene (E og F) blir med videre i neste tonale plan, skaper Bartók et tonalt sammenbindende 'lim' mellom partier i forløpet. Dette kan også tolkes som en måte å redefinere en tydelig musikalsk situasjon, altså en redefinering på et tonalt plan.

Takt 132-135:

Et øvrig interessant tonalitetsperspektiv som kan vises flere steder i denne satsen er hvordan en tritonus-oppbygd tonalitet (som vist i eksempelet over, takt 125-131) både leder kromatisk og i tillegg samtidig leder med kvart-/kvint-forhold, i klassisk forstand en subdominant/dominant-tonika-forbindelse (kvart og kvint kan tolkes som samme intervall i omvendning), til en påfølgende tritonus-oppbygd tonalitet. Dette er eksempelvis vist i takt 126-132 (F-/H-tonalitet) til Fiss-tonalitet i takt 133 som bygges ut til Fiss-/C-tonalitet f.eks. i takt 137 og 140.

Unison-situasjonen kommer tilbake igjen i takt 159-160 på Bb, igjen med tritonus-forholdet til E i takt 167. I takt 159 er situasjonen til en viss grad en motivisk konsekvens av det foregående partiet: diskant-melodiføringen leder opp til den lyse trestrøkne Bb'en. Som i et tidligere beskrevet parti, er foregående akkord (fra takt 159) med her, lagt innimellom unison-situasjonen, som et 'akkordisk oppheng'. Men i dette tilfellet blir det 'akkordiske opphenget' selv betraktelig likere unison-situasjonen: det repeteres isolert sett i en oppstykket metrikk. Det henter således noe av identiteten fra unison-situasjonen. Begge setter hverandre i et nytt lys.

Takt 158-163:

The image shows a musical score for measures 158-163. Measure 160 is highlighted with a circled '1' and a box containing the number '160'. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The dynamic marking is *ff, marcatisissimo*. Below the score, the publisher information 'B & H 9044' is visible.



The image shows a musical score for measure 23. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The number '23' is written in the top right corner of the score area.

I takt 192 kommer unison-situasjonen i en kort versjon, her som kvart-stabling F/Bb/Ess. Den øverste kvarten, Bb/Ess, leder kromatisk til kvarten H/E i diskanten i fortsettelsen i takt 194, samtidig som fortsettelsen er i tritonus-forhold til det foregående (F-H, og Bb-E). I fortsettelsen bygger Bartók på den siste kvarten til å bli kvartstablingen H/E/A i diskanten (som legger til det siste og 'manglende' tritonus-forholdet, Ess-A, fra foregående kvartstabling), mens kvartforholdene Diss/Giss/Ciss utspiller seg i bass- og midtregisteret (diss'en er videreført, enharmonisk omskrevet, fra foregående kvartstabling). Bartók lar stadig lydobjektet (unison-situasjonen) fremstå på nye måter.

I takt 210 kommer unison-situasjonen igjen i Bb-tonalitet, nå i unisone oktaver. Takten før leder kromatisk til Bb med melodisk motiv i symmetrisk speilbevegelse. Det melodiske motivet har ytterpunktene E/Bb, altså en tritonus. Kadensfunksjonen er her ivaretatt med ledetoner i begge retninger til Bb i oktaver. Denne kadensen, med det melodiske motivet med ytterpunktene E/Bb, får også avslutte satsen. Jeg opplever at tritonus-forbindelsen i seg selv i disse to tilfellene får en dominant-tonika-funksjon. Dette er understreket av speilbevegelsen som i hver sin retning leder kromatisk til tonika (Bb).



Takt 209-218:

I takt 13-14 er det en kadensering til Fiss-tonalitet, som jeg vil fremheve. Fiss'en blir et tonalt samlingspunkt. Kadenseringen har en inndelende og avgrensende funksjon. Den avslutter åpningsdelen, samtidig som den initierer den neste. Kadenseffekten er understreket av trille med etterslag som leder kromatisk til Fiss, i tillegg til at en unison diatonisk nedadgående bevegelse (A-G-Fiss) forsterker opplevelsen av Fiss som et harmonisk mål i forløpet. I dette tilfellet vil jeg i høyeste grad si at det er snakk om *tonalitet i seg selv* som formmarkør: Fiss'en i takt 14 legges som et bassfundament, og har ikke en motivisk funksjon. Den liggende Fiss'en videreføres i diskant i 1.fiolin, men tonaliteten utvides samtidig kromatisk med en liggende Eiss i bassregister i cello. Dette sekundforholdet er en måte å tvetydig-gjøre en tonalitet, samtidig som kromatiske tonalitetsforbindelser på tvers av form-deler danner kontinuitet og sammenheng i formen (Eiss kan tolkes som en utfylling mellom foregående del-tonalitet, E, og Fiss som fra takt 14 er partiets første sentraltone).

To kadenseringer som er temmelig like hverandre finner sted i takt 58-59 (F-dur leder til E-tonalitet) og i takt 146-147. Den andre gangen er det en C-fundering i bassregisteret som leder til en mere tvetydig tonalitet. Disse to kadenseringene stopper i begge tilfellene opp forløpet med en 'pust' eller kort pause. Begge situasjonene er gjenkjennelige som en form for kadens. De er såpass like hverandre at man kjenner situasjonen igjen når den kommer for annen gang i takt 146-147. Men Bartók redefinerer virkningen og implikasjonene av den: første gangen leder den kromatisk til unison-situasjonen, mens andre gangen fører den til en polyfon og mer sammensatt sats.

Takt 58-60:

musical score for measures 58-60. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves: two for the upper voices (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The tempo is marked 'Tempo I. (♩ = 138)'. The first measure (58) is marked 'poco rit.' and 'dim. - mp'. The second measure (59) is marked 'Tempo I. (♩ = 138)' and 'f'. The third measure (60) is marked '60' in a box. A circled 'D' is placed above the first measure of the second system. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Takt 146-148:

musical score for measures 146-148. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves: two for the upper voices (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The tempo is marked 'Tempo I. (♩ = 132)'. The first measure (146) is marked 'poco rit.' and 'dim. - mf'. The second measure (147) is marked 'Tempo I. (♩ = 132)' and 'sempre f'. The third measure (148) is marked 'sempre f'. A circled 'H' is placed above the first measure of the second system. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The text 'in rilievo sin al s. †' is written below the piano part in the third measure. The publisher's name 'B & H 9044' is printed at the bottom.

Takt 181-185 er et kort parti jeg vil trekke frem som et forløp som i en viss forstand viser Bartóks tonale språk. Dette er et fugato-parti med raske sekvenseringer i *stretto*-innsatser som harmonisk står i tydelige diatoniske forhold til hverandre. Tonalitetsforankringene kan oppleves her gjennom relativt høy harmonisk puls, og gjennom sekvenseringene som flytter tonaliteten i diatoniske trinn.

## Forsøk på sammenholdning av Bartóks og min musikk

Jeg opplever at det er en del likhetstrekk mellom min egen og Bartóks måte å tenke tonalitet på. Jeg har, som det saktens fremgår av denne oppgaven, fått mye inspirasjon fra ham. I de følgende punktene har jeg fokusert på likheter, og ikke ulikheter (ulikhetene kan tas ved en annen anledning).

- Lineære forhold er tidvis viktige i det musikalske forløpet
- Linearitet forekommer i stor grad på tonehøydenivå
- En formplan på helhetsnivå er blant annet utarbeidet gjennom tonalitetsforhold
- Ledetoneforbindelser er ofte avgjørende for tonalitetsforhold
- Kadensfunksjoner er gjerne kromatiske ledetoneforbindelser
- Tonal sentring i seg selv innehar tidvis en form-inndelende funksjon
- Definerte musikalske situasjoner, lydobjekter eller sammensatte lydmonstre får en tegn-settende (inndelende, avgrensende, oppdelende etc.) funksjon
- Definerte musikalske situasjoner, lydobjekter eller sammensatte lydmonstre er ikke statiske, men er gjenstand for en utvikling
- Forandring av definerte musikalske situasjoner, lydobjekter eller sammensatte lydmonstre er med på å utgjøre en tonal formplan
- Definerte musikalske situasjoner, lydobjekter eller sammensatte lydmonstre kan innimellom bli redefinert slik at deres opprinnelige implisitte form-funksjon forandres

## Tanker om tonalitet som formmarkør hos andre komponister

I dette kapitlet vil jeg ikke gå inn i noen analyse, men 'drodle' litt rundt noen mere generelle betraktninger som jeg finner interessante i sammenhengen.

Richard Strauss er en komponist som jeg synes er relevant i forhold til min oppgave. Særlig operaene *Elektra* og *Die Frau ohne Schatten* utmerker seg for mitt vedkommende. Begge disse operaene inneholder store kontraster i tonal tydelighet og tvetydighet. Ofte finner man en klar tonal harmonikk, gjerne gjennom treklangsmelodikk (f.eks. *Agamemnon-motivet* i åpningen av *Elektra*, eller *Kaikobad-motivet* i åpningen av *Die Frau ohne Schatten*). Strauss er riktignok en mester i harmonisk utvikling, og de mest spektakulære progresjoner finner sted innenfor en tonal kontekst. Men som en motsats til en klar tonalitet finner man partier med en stor grad av tonal tilsløring. Tidvis oppleves musikken som uten tonale sentra, og den tenderer i flere tonale retninger. Disse kontrastene utdypet og understreker et drama i handlingen både på et ytre plan, men nesten vel så viktig, på et indre psykologisk plan.

Ledemotiver hos Strauss brukes som assosiative elementer som fungerer som ledetråder for underbevisstheten. Jeg opplever for øvrig at *graderinger av tonaliteten* også brukes på en slik måte. Jeg tolker disse tonale kontrastene hos Strauss i et *freudiansk* perspektiv. Undertrykte følelser får ikke komme til overflaten. Det er nettopp indre psykologiske rivninger av tro og tvil, kjærlighet og hat, seksuell tiltrekning og frastøtning etc. som uttrykkes gjennom tonale ytterpunkter og graderinger. Strauss har en fenomenal evne til å bruke disse kontrastene og sjatteringene i et musikalsk drama som oppleves som fortettet og konsentrert, og for mitt vedkommende uten å ty til overtydelige eller banale sentimenter.

Gustav Mahler er inne på noe av det samme, f.eks. i 1. sats i 9. symfonien. Her er det store tonale kontraster, og et par lengre partier som er temmelig flytende i harmonisk forstand.

Både hos Strauss og Mahler opplever jeg at tonal klarhet i enkelte partier stikker seg ut fra mer kromatiske, og harmonisk tåknelagte, omgivelser og slik kan sies å få en funksjon som formmarkør.

Jeg finner for øvrig i mye av Bartóks musikk en slik forminndelende bruk av gradert tonal tydelighet, blant annet i *Den mirakuløse mandarin*, *Treprinsen*, begge fiolinkonsertene, alle strykekvartettene, de tre klaveretydene etc.

Av nyere komponister vil jeg trekke frem Henri Dutilleux som i verk som *Métaboles*, cellokonserten *Tout un monde Lointain* og 2. symfonien *Le double*, gjennom sentraltoner og samlingspunkter stadig skaper tonale felt som kan betraktes utfra en formmarkør-funksjon.

## Forsøk på en konklusjon

I et forsøk på en konklusjon av masterarbeidet er kanskje ikke poenget å konkludere bastant med svar jeg har fått på mine innledende spørsmål, men snarere hva jeg sitter igjen med av personlig erfaring. Jeg har forsøkt å trekke ut mine personlige lærdommer av prosessen med masterarbeidet.

Det er et musikalsk element som har utkrystallisert seg underveis i masterarbeidet som mulige nye innfallsvinkler til tonalitet: *tonale felt*. Et *tonalt felt* kan etableres gjennom utholdte og vedvarende akkorder, gjennom gjentagelse av toner og/eller intervaller, og slik kan utgjøre repeterte harmoniske mønstre. *Tonale felt* kan i utgangspunktet være relativt utydelige tonalt sett, men ved insistering og repetisjon kan et slikt felt likevel forankres på et tonalt plan. Dette er noe man finner mye av hos Bartók, hvor tonale sentra gjerne kan være omgitt av clustere, og hvor intervallisk repetisjon forekommer i stort monn.

Denne masteroppgaven setter seg ikke fore å være en fullstendig presentasjon eller analyse av de representerte verkene, men kun en utforskning av ett, blant flere, karaktertrekk ved egen musikk. Denne fremstillingen er på ingen måte en oppskrift på forståelsen av musikken, og det vil åpenbart kunne finnes et utall meningsfulle innfallsvinkler til analyse og beskrivelse av den. Som i tolkning av all kunst, finnes det naturlig nok mange måter å lese musikken på som kan gi mening.

Masteroppgavens hovedspørsmål var altså: *Hvordan kan tonalitet, og fravær av tonalitet, virke inn på musikalsk form?* Jeg vil mene at det dialektiske spennet som ligger implisitt i dette spørsmålet fremviser mye av mine beveggrunner som komponist. Ytterpunkter er noe som alltid har interessert meg. De gir et vidt spenn for en musikalsk fortelling, et stort handlingsrom. Men alt som ligger imellom ytterpunktene kan utgjøre graderinger, sjatteringer, og slik sett nyanser, som ytterpunktene på sin side ikke kan inneholde. Disse mellomstandpunktene er kanskje vel så interessante fordi det er der en virkelig utvikling og behandling av materialet kan finne sted, og det er der at ytterpunktene i den musikalske dialektikken kan bli satt spørsmålstegn ved. Disse 'mellomstandpunktene' er for meg nødvendige for å kunne si noe fornuftig om 'ytterpunktene'. Det er på veien mellom ytterpunktene jeg tenker at det virkelig spennende skjer som skapende kunstner. For mitt vedkommende oppleves det som en søken etter stadig å se verden på nye måter. Like fullt vil klart artikulerte ytterpunkter for meg være nødvendige for en utvikling på et dialektisk plan.

Dialektiske motsatser vil alltid stå i et gjensidig motsetningsforhold til hverandre. Det er i et slikt perspektiv jeg opplever at gradering av tonal tydelighet kan utgjøre et formdefinerende musikalsk virkemiddel. Tonal tydelighet, betraktet som et dialektisk ytterpunkt, er stort sett i min musikk behandlet som et lite vindu, en kjapp '*titt innom*' en gjenkjennbar og 'identitetsskapende' musikk. Disse '*luftningene*' er som åpninger mot en kjent verden. Men en kjent verden kan, om man søker, sees på nye og uante måter gjennom nyanseringens prisme.

Bruk av tonalitet i et fritonalt tonespråk er for mitt vedkommende noe som har sterk innvirkning på musikkens gang for øvrig. Jeg tenker at når man først innfører en viss grad av tonalitet, så er det noe som på mange måter forplikter. Den har så pass sterke ringvirkninger, og stor påvirkning på det øvrige forløpet, at den må følges opp på en gjennomarbeidet måte.

Implikasjonene av en tydelig tonalitet i en ellers fritonal kontekst, som i min musikk, vil kreve vekting, gradering, nyansering og i det hele tatt en nøye kalkulert utposjonering av virkemidlene. I denne balansegangen vil jeg i komposisjonsprosessen forholde meg til stadige avveininger av dialektiske motsetningspar: *tilstedeværelse* versus *fravær*, *tydelig* versus *tvetydig*, *klar* versus *tilslørt*, og sist, men ikke minst, avveiningen mellom noe *tydelig* og noe *overtydlig*.

# Kilder

---

<sup>i</sup> Om sykliske former, Store Norske Leksikon, sist oppdatert: 30. desember 2014 :  
[https://snl.no/syklisk\\_form\\_-\\_musikk](https://snl.no/syklisk_form_-_musikk)

<sup>ii</sup> Lasse Thoresen: *EMERGENT MUSICAL FORMS, Aural Explorations*, s. 88, kapittel 2.1.1, University of Western Ontario, 2015

<sup>iii</sup> L. Thoresen, kapittel 2

<sup>iv</sup> L. Thoresen, s. 100

<sup>v</sup> L. Thoresen, kapittel 6: Time-field Conjunction

<sup>vi</sup> L. Thoresen, s. 18

<sup>vii</sup> L. Thoresen, S. 21

<sup>viii</sup> A. Schönberg: *Structural Functions of Harmony*, s. 2-3

<sup>ix</sup> A. Schönberg: *Structural Functions of Harmony*, s. 99

<sup>x</sup> Michael Cherlin: *Schoenberg's Musical Imagination*, s. 156, Cambridge University Press, 2007

<sup>xi</sup> M.C. Escher: *The Graphic Work*, s. 40 og 44, Taschen, 1989

<sup>xii</sup> M.C. Escher: *The Graphic Work*, s. 52 og 68, Taschen, 1989

<sup>xiii</sup> Erik Kersten, editor (Escher in Het Paleis):  
<https://www.escherinhetpaleis.nl/escher-today/three-spheres-i/?lang=en>

<sup>xiv</sup> M.C. Escher: *The Graphic Work*, s. 15, Taschen, 1989

<sup>xv</sup> Nicholas Slonimsky, *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*, s. 186, Schirmer Books, 1947

<sup>xvi</sup> Om Bartoks kromatikk: John P. Varineau:  
[https://www.speakcdn.com/assets/2216/pines\\_of\\_rome.pdf](https://www.speakcdn.com/assets/2216/pines_of_rome.pdf)

<sup>xvii</sup> Elliot Jones: 20th Century: Introduction to Primitivism, Nationalism, and Neoclassicism:  
<https://courses.lumenlearning.com/music/chapter/bela-bartok/>

<sup>xviii</sup> Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók – A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Kapittel VI: s. 138, University of California Press, 1984

<sup>xix</sup> Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók – A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Kapittel VI: s. 172, University of California Press, 1984

## Øvrige kilder:

A. Schönberg, *Style and Idea*, Kapittel 4 *Brahms the Progressive*, Philosophical Library, 1950

A. Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber Limited, 1973

Norman Del Mar: *Richard Strauss, Volume Two*, Faber and Faber Limited, 1986

Lewis Lockwood, *Beethoven's Symphonies, An Artistic Vision*, Norton, 2015