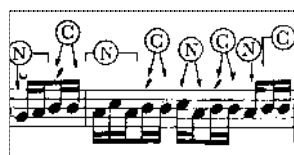


MODULASJONER

En utøvers tilnærming til musikalsk interpretasjon,
med fokus på fire stykker fra
Eight Pieces for Four Timpani
av Elliott Carter



Torbjørn Ottersen

Masteroppgave i utøving med fordypningsemne
Griegakademiet, Institutt for musikk
Universitetet i Bergen, 2008

”Ces timbales étincelantes
Qui sous sa main toujours tremblantes,
Sonnent, et font bondir le cœur!”

(“Those flashing kettledrums, forever trembling,
Which ring out at his touch and make the heart leap!”)
(Victor Hugo)

Forord

Denne oppgaven, og egentlig hele dette masterstudiet, ble på mange måter annerledes enn jeg hadde forestilt meg på forhånd. Det skulle vise seg å ta over fire år å fullføre studiene, og i denne perioden forandret fokus og målsetting seg i stor grad – både hva angår utøvende virksomhet og teoretisk interessefelt.

Når jeg så bestemte meg for å skrive en oppgave om musikalsk interpretasjon, fant jeg raskt ut at ulike aktører har til dels svært forskjellige måter å angripe temaet på. Mye av litteraturen er tydelig skrevet av forfattere med mer teoretisk enn praktisk erfaringsbakgrunn, og ofte opplever man at akademikere snakker et noe annet språk enn hva man er vant til som utøver. Dette kan nok spores tilbake til det markerte skillet som tidligere eksisterte mellom konservatoriet (for utøvere) og universitetet (for akademikere). I neste omgang har dette avlet ulike tenkemåter som i liten grad har evnet å kommunisere med hverandre: utøverens praktiske tilnærming som har vært preget av tradisjon og intuisjon, og akademikerens teoretiske verden der rasjonelle analyser av musikalske strukturer har vært det sentrale fokus. Jeg blir stadig slått av mangelen på møtepunkter på tvers av disse skillelinjene, og således er denne oppgaven skrevet ut fra en ambisjon om å utforske dynamikken som kan oppstå i spenningsfeltet mellom de to ”leire”.

Takk!!

til oppgaveveileder Morten Eide Pedersen; for positivt engasjement, omfattende kunnskap, stor takhøyde,

til instrumentallærere gjennom studiet – Tom Vissgren (Bergen), John Kapenekas (Stockholm), Rainer Seegers (Berlin); samt Tom Freer (Cleveland) og Don Liuzzi (Philadelphia) gjennom kortere studieopphold; for å ha ledet meg videre inn i instrumentets og musikkens verden,

til pauke- og slagverksskolleger i perioden – først i Bergen Filharmoniske Orkester, senere i Oslo Filharmoniske Orkester; for godt kollegaskap, viktige samtaler, sterke musikkopplevelser, fleksible rammer,

til mine foreldre; for uvurderlige bidrag i forhold til form og innhold,

til Bjørn Løken, Christian Berg, Arnulf Naur Nilsen, Gjertrud Pedersen og Kjell Samkopf; for gjennomlesning av (hele eller deler av) oppgaveteksten og nyttige tilbakemeldinger,

til Solveig, Heming, Sverre og John; for hjelp til å manøvrere gjennom datatekniske og språklige labyrinter,

og til min kjære Dorte; for tålmodighet, innspill, motivasjon, tilstedeværelse.

Oslo, 12. september 2008

Torbjørn Ottersen

Innhold

1. Innledning	1
1.1. Oppgavens fokus.....	1
1.2. Teoretiske referanser.....	2
1.3. Arbeidsprosessen	4
1.4. Oppgavens videre oppbygging.....	4
2. Interpretasjonsprosessen	5
2.1. Begrepsapparat knyttet til utøveres interpretasjon.....	5
2.1.1. Begreper angående forståelse	6
2.1.2. Begreper angående formidling	6
2.1.3. Begrepstabell.....	7
2.2. Musikalsk forståelse.....	9
2.2.1. Intuisjon.....	9
2.2.2. Analyse.....	11
2.3. Ekspressiv formidling	14
2.3.1. Struktur.....	15
2.3.2. Karakter	23
2.4. Kombinasjon av tilnæringsmåter	26
2.5. Innfallsvinkler til <i>Eight Pieces for Four Timpani</i>	27
2.5.1. Post-tonal musikk	28
2.5.2. Utgangspunkt for den praktiske tilnærmingen.....	29
3. Interpretasjon av fire stykker fra <i>Eight Pieces for Four Timpani</i> av Elliott Carter	31
3.1. Elliott Carter.....	31
3.2. Om <i>Eight Pieces for Four Timpani</i>	32
3.3. Interpretasjon av fire stykker	36
3.3.1. I. <i>Saëta</i>	36
3.3.2. II. <i>Moto Perpetuo</i>	41
3.3.3. V. <i>Improvisation</i>	45
3.3.4. VIII. <i>March</i>	50
4. Avslutning	55
5. Summary in English	57
Litteraturliste	58
Vedlegg	63

1. Innledning

1.1. Oppgavens fokus

Denne oppgaven omhandler min tilnærming til musikalsk interpretasjon, eksemplifisert gjennom fire stykker fra Elliott Carters verk *Eight Pieces for Four Timpani*. Temaet for oppgaven springer ut fra et ønske om og et behov for å si noe håndfast om en prosess som ofte kan virke både tilfeldig og usystematisk: en utøvers framgangsmåte i forhold til interpretasjon av et musikkverk. Dersom man ønsker å gjøre noe mer enn bare å kopiere en annens interpretasjon eller mekanisk å gjengi et notebilde, stilles utøveren overfor en rekke valg om hvordan verket skal spilles, både på mikronivå og på makronivå.¹ Slike beslutningsprosesser utgjør selve essensen i musikerens kreative og kunstneriske virke, men utøvere selv kan ofte virke tilbakeholdne med å sette ord på disse – kanskje fordi de opplever at musikken bør få tale for seg selv.² Tilsvarende må det innrømmes at også jeg har hatt vanskelig for å se for meg musikkutøvingens kompleksitet redusert til akademiske øvelser. Samtidig tror jeg at en mer bevisst tilnærming til et musikkverk i mange tilfeller kan være fruktbart. Dette leder meg fram til problemstillingen for denne oppgaven: *Hvilke tilnæringsmåter kan en utøver benytte seg av i forhold til musikalsk interpretasjon?*

Oppgaven har et omfattende nedslagsfelt i den forstand at den penser inn på flere store fagområder: musikalsk analyse, musikkfilosofi (herunder hermeneutikk og fenomenologi), musikkpsykologi, musikkpedagogikk, musikkhistorie m.m. Imidlertid har jeg i særlig grad hentet materiale fra den mindre etablerte disiplinen ”framføringsstudier”, som jeg snart skal komme tilbake til. Oppgaven er riktignok ingen fullstendig redegjørelse for noen av disse områdene; jeg har tatt meg den frihet å plukke de aspekter fra hvert felt som jeg finner mest aktuelle i forhold til fokuset på interpretasjon og på Carters verk. En slik bred tilnærming må nødvendigvis gå på bekostning av dybden, men jeg har valgt å prioritere overblikk framfor nærstudier i denne omgang. Imidlertid har jeg tilføyd en del utfyllende kommentarer som fotnoter, som leseren selv kan velge å ta med seg eller hoppe over. For mer dyptgående informasjon angående hvert av fagområdene henvises for øvrig til litteraturlisten.

¹ Cone 1968:34; Davies & Sadie 2008:2, Levy 1995:150.

² Gabrielsson 1999:505; Howell 1992:694.

Oppgavens tittel ”modulasjoner” viser i første omgang til Carters bruk av *metriske modulasjoner* og andre musikalske *prosesser* som essensielle strukturelle elementer i sin musikk (noe jeg vil gå nærmere inn på senere i oppgaven).³ Men begrepet modulasjon er også tiltenkt en annen og mer overført betydning: Innen radioteknisk terminologi beskriver dette en ”prosess som omformer informasjon til et informasjonsbærende signal egnet for sending via et overføringsmedium fra sender til mottager”.⁴ Den *omformingsprosessen* som her beskrives, svarer i stor grad til utøverens interpretative rolle i *den musikalske kommunikasjonskjeden*.⁵ Utøveren omformer komponistens instruksjoner (”informasjon”) til lyd som gir musikalsk mening (”informasjonsbærende signal”), for så å videreformidle dette via musikkinstrumentet (”overføringsmedium”) til tilhøreren (”mottager”). Denne oppgaven vil i første rekke fokusere på leddet i kjeden som utgjøres av utøveren, og vedkommendes ”modulasjon” – her altså i overført betydning ”interpretasjon” – av partituret til klingende musikk. Imidlertid vil et slikt utøvende fokus også måtte inkludere forhold som omhandler komponistens intensjon og lytterens persepsjon. Oppgavetittelen gir i tillegg en annen assosiasjon, om enn noe mer abstrakt: Modulasjon i betydningen *overgang* eller *forvandling*⁶ svarer godt til min oppfatning om at interpretasjon av et musikkverk ikke er noe som kan defineres en gang for alle, men snarere er en organisk og vedvarende tilegnelsesprosess i stadig utvikling.

1.2. Teoretiske referanser

Tidlig i arbeidet med oppgaven begynte jeg å lete etter en relevant teoretisk forståelsesmodell, som både kunne si noe om interpretasjon generelt, og som kunne belyse min tilnærming til *Eight Pieces for Four Timpani*. Imidlertid viste dette seg å være en større utfordring enn først antatt. Selv om det er skrevet en god del litteratur om temaet, har jeg ennå til gode å finne en

³ MacDonald 2001; Roig-Francolí 2008:245, 264.

⁴ *Aschehoug og Gyldendals Store Ettbinds Leksikon* 1994:766.

⁵ *Den musikalske kommunikasjonskjeden*: Denne vanlige modellen for musikalsk kommunikasjon inkluderer aktørene *komponist, utøver og tilhører* (Bengtsson 1973:16-32; Ruud 1983:18-21). Enkelte andre og nyere modeller forsøker i tillegg å forklare musikalsk kommunikasjon ut fra en større kontekst, som både inkluderer karakteristikker ved musikken i seg selv, ved menneskene involvert, og ved situasjonen som musikken virker i (Hargreaves, MacDonald og Miell 2005). Det vil imidlertid gå utover oppgavens omfang å gå nærmere inn på dette.

⁶ *Fremmedord blå ordbok* 2000:296; Kruse 1995:132.

helhetlig modell som jeg syns fullt ut dekker denne oppgavens problemstilling.⁷ Jeg skal derfor heller beskrive en egen komprimert framstilling av musikalsk interpretasjon fra en utøvers perspektiv – selv om en oppgave som denne egentlig ikke har format til å gå inn på en såpass omfattende utfordring i all sin bredde. Jeg har basert meg både på foreliggende litteratur om musikalsk framføring (en litteratur som i sin mangel på standardiserte tilnæringsmåter har tendens til å framstå som lite systematisk og detaljert⁸), og på egne og andre musikers erfaringer som utøvere. Min redegjørelse er imidlertid ikke tenkt som en snever standardmodell som all interpretasjon skal presses igjennom, men derimot en bred referanseramme for hvordan utøvere kan tilnærme seg musikkutøving i praksis.

Litteraturen jeg har funnet relevant for oppgaven, har som nevnt innledningsvis særlig vært å finne innenfor de områder av moderne musikkteori som gjerne omtales som *framføringsstudier*.⁹ Som egen disiplin, i den grad man kan snakke om det,¹⁰ regner man disse bare for å strekke seg tilbake til begynnelsen av 1960-tallet.¹¹ Framføringsstudiene omfatter bl.a. kategoriene historisk framføringspraksis,¹² framføringspsykologi, interpretasjon (i vid forstand) og forholdet mellom analyse og framføring.¹³ Gjennom oppgaven vil jeg hente tankegods fra alle disse fire kategoriene, og da særlig de to sistnevnte, fordi jeg her har funnet et relevant søkelys nettopp på sammenhengen mellom musikalsk teori og praksis.¹⁴

⁷ Jeg vil likevel framheve framstillingene i Farkas 1976, Gabrielsson 1999, Krauz (red.) 1993, Parncutt & McPherson (red.) 2002, Rink (red.) 1995, Rink (red.) 2002 og Sloboda (red.) 1988.

⁸ Reid 2002:106-107.

⁹ *Framføringsstudier* er min oversettelse av den engelske betegnelsen *Performance Studies* (Dunsby 1995). Dette er imidlertid ingen standardisert betegnelse, bl.a. foretrekker enkelte forfattere *Analysis and Performance Studies* (Latham 2005). Alle oversettelser i denne oppgaven er mine egne. Jeg har valgt å oversette de fleste sitater, av den grunn at et av oppgavens siktemål er å definere et begrepsapparat på norsk. Av plasshensyn har jeg ikke prioritert å inkludere sitatene også på originalspråket, men viser da heller til litteraturkilden.

¹⁰ Dunsby (1995:17) påpeker at mangelen på konsensus muligens gjør begrepet ”disiplin (”discipline”) til en overdrivelse, og at det foreløpig kan være mer dekkende å snakke om ”emne” eller ”tema” (”topic”/”subject”) i beskrivelsen av dette fagområdet.

¹¹ Erwin Steins bok *Form and Performance* fra 1962 regnes som disiplinens grunnlegger i sin moderne form (Dunsby 1995:17-28; Latham 2005:1).

¹² Omtales også ofte som historisk *oppføringspraksis*.

¹³ Cook 1999; Gabrielsson 2003; Latham 2005; Rink 1995:1.

¹⁴ I parentes kan det bemerkes at jeg har inntrykk av at utviklingen innenfor framføringsstudiene til dels er lite kjent i norsk musikkmiljø – i hvert fall målt etter mine egne begrensede kunnskaper om emnet før jeg begynte å gjøre undersøkelser i forbindelse med denne oppgaven.

1.3. Arbeidsprosessen

Arbeidsprosessen med oppgaven har bestått i å definere og beskrive en teoretisk framstilling av musikalsk interpretasjon, for så å belyse min praktiske tilnærming til Carters verk ut fra denne. Framstillingen presenteres ikke som en metodisk bruksanvisning, men søker heller å løfte fram en del elementer og begreper som jeg anser som relevante i denne sammenheng. På denne måten ønsker jeg å beskrive mulige redskaper og virkemidler som en utøver kan (men ikke nødvendigvis må) benytte seg av. Den praktiske tilnærmingen vil således ikke slavisk følge den teoretiske framstillingen, men i stedet forholde seg til den som et utgangspunkt og en idébank.

Arbeidet som ligger til grunn for oppgaven, har gått over lang tid og gjennom flere faser. Kanskje kan den spores tilbake til da jeg for flere år siden begynte å spille på Carters verk. Senere, da jeg skulle prøve å uttrykke noe skriftlig om interpretasjon av denne musikken, oppsto et behov for et mer presist språk og en mer effektiv tilnærming. Dette ledet meg inn på framføringsstudiene, og fokuset på disse har etter hvert blitt vel så sentralt for oppgaven som selve omtalen av Carters musikk. Arbeidsprosessen kan beskrives som å ha foregått i et vekselspill mellom instrumentet, lesepulten og skrivebordet. Lokalisering og strukturering av teoretisk stoff, innøving av verket, praktiske og teoretiske vurderinger om interpretasjon samt skriving av oppgaveteksten, har foregått parallelt og om hverandre. Det må sies å ha vært en prosess der veien i høyeste grad har blitt til mens jeg har gått.

1.4. Oppgavens videre oppbygging

Videre i oppgaven vil jeg i kapittel 2 redegjøre for det teoretiske grunnlaget jeg har valgt, med basis i perspektiver hentet fra framføringsstudiene. Jeg vil her gjøre en generell framstilling av prosesser utøvere går igjennom ved interpretasjon av et musikkverk. Sentrale spørsmålsstillinger vil være: Hva kjennetegner interpretasjonsprosessen? Hvilke begreper kan anvendes for å beskrive denne, og hvilke tilnæringsmåter kan utøveren ta i bruk? Til slutt i kapitlet stiller jeg spørsmål om bruksverdien av ”tradisjonelle” innfallsvinkler til interpretasjon for post-tonal musikk generelt, og for *Eight Pieces for Four Timpani* spesielt.

Deretter vil jeg i kapittel 3 ta for meg de aspekter som jeg har vektlagt i min praktiske utøving av Carters verk, med utgangspunkt i framstillingen fra det teoretiske kapitlet. Jeg vil fokusere på det som jeg anser som særlig interessant og karakteristisk ved musikken, og videre rette søkelys mot hvordan dette kan videreformidles til tilhøreren. Slik vil jeg beskrive en tilnærming som forsøker å kombinere bevisst refleksjon med spontan musikalitet.

2. Interpretasjonsprosessen

2.1. Begrepsapparat knyttet til utøveres interpretasjon

Et overblikk over litteraturen innen framføringsstudiene avslører raskt en noe manglende begrepsmessig konsensus. Derfor vil jeg nå innledningsvis redegjøre for de nøkkelbegrepene jeg har lagt til grunn for oppgaven. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i hvordan musikkleksikonet *Grove* definerer den vanligste bruken av begrepet *interpretasjon*: ”forståelsen av et musikkverk, manifestert gjennom måten det blir framført på”.¹⁵ Interpretasjon kan altså sees på som en todelt prosess som inkluderer forståelse og framførelse, eller sagt på annen måte: tilegnelse og formidling. I den videre teksten har jeg valgt å holde meg til begrepene forståelse og formidling. Jeg anser *forståelse* som et dekkende begrep i denne sammenheng, fordi det sier noe om utøverens aktive bestrebelser i forhold til å danne seg en oppfatning av verket – om å oppdage eller tilføre musikalsk ”mening” (se innledningsvis i kap. 2.2).¹⁶ Videre foretrekker jeg ordet *formidling*, da dette gir indikasjoner om at noe skal bringes videre til tilhøreren. Jeg har således valgt dette framfor ofte benyttende alternativer som ”kommunikasjon” (som har en meget omfattende betydning) eller ”framførelse” (som henspeler mer på det fysiske faktum at en utøver musiserer foran et publikum, enn på hva dette innebærer).

¹⁵ Davies & Sadie 2008. Denne definisjonen favner altså videre enn bare ”oversettelse av notasjon”, og åpner dermed for utøverens egne ideer om musikken i tillegg til tolkning av komponistens intensjoner (Davies & Sadie 2008. Se også Ayrey 1996:1-6). Det har imidlertid vært diskutert hvorvidt det er nødvendig å utøve musikken for å interpretere den (Berenson 1993:61; Pedersen 2006:9). Jeg velger ikke å drøfte dette i denne omgang, fordi denne oppgaven nettopp har utøving som fokus.

¹⁶ Kruse 1995:13.

2.1.1. Begreper angående forståelse

En utøvers forståelse av et musikkverk vil gjerne oppstå i balansegangen mellom tolkning av komponistens intensjon, og utøverens personlige ideer om musikken.¹⁷ I kap. 2.2 vil jeg se nærmere på det som har vært framhevet som musikers to vanligste innfallsvinkler til tilegnelse av musikkforståelse: intuisjon og analyse. Disse to begrepene har vært brukt i forhold til utøvers arbeid med interpretasjon av bl.a. Susan Hallam.¹⁸ Hun knytter dem riktignok til utvikling av interpretasjon generelt, mens jeg (ut i fra den tidligere omtalte todelingen fra *Grove*) har valgt å begrense deres virkeområde til første fase: forståelsen av musikkverket. Det kan imidlertid påpekes at anvendelsen av disse begrepene ikke er helt uproblematisk i denne sammenheng: *Intuisjon* assosieres ofte med en umiddelbar oppfattelse eller erkjennelse av noe, i motsetning til refleksjon og rasjonalitet.¹⁹ Jeg har like fullt valgt å knytte dette begrepet til musikkforståelse, ut fra en formening om at musikalsk intuisjon ikke bare oppstår av seg selv, men i stor grad bygger på erfaring og kunnskap. Jeg baserer meg her på John Rinks tanker omkring det han beskriver som *informert intuisjon* (se kap. 2.2.1). *Analyse* forbindes gjerne med teoretiske metoder som til tider står fjernt fra utøvers hverdag, mens jeg vil fokusere mer på utøverrelaterte former for analyse, rettet mot musikalsk forståelse som basis for praktisk interpretasjon (jamfør John Rinks *utøvers analyse*, kap. 2.2.2).

2.1.2. Begreper angående formidling

I neste omgang vil den musikalske forståelsen manifestere seg i utøvers framførelse av verket, gjennom den ekspressive formidlingen av musikken. Jeg har viet kap. 2.3 til å beskrive forskjellige aspekter ved ekspressiv formidling, inndelt i to hovedkategorier ut i fra hva de kommuniserer: struktur eller karakter. En liknende todeling av ekspressivitet finner man flere steder i litteraturen. Bl.a. inneholder boka *The Science & Psychology of Music Performance*²⁰ kapitlene ”Structural Communication” og ”Emotional Communication”, som omhandler utøvers ekspressive kommunikasjon av musikkens henholdsvis strukturelle og følelsesmessige aspekter. Jeg anser *struktur* som et relevant begrep, fordi det her skal dreie

¹⁷ Davies & Sadie 2008; Krausz 1993.

¹⁸ Se fotnote 25.

¹⁹ *Fremmedord blå ordbok* 2000:209.

²⁰ Parncutt & McPherson 2002.

seg om hvordan utøvere formidler musikkens oppbygging (se kap. 2.3.1). Derimot opplever jeg ”emosjon” som utilstrekkelig for å beskrive alle de aspekter ved ekspressiv formidling som ikke har med struktur å gjøre; bl.a. inkluderer det ikke nødvendigvis bevegelse, atmosfære, klangfarger, energi, bilder og andre assosiasjoner knyttet til musikalske erfaringer. Andre forfattere har foreslått ”effekt”²¹ eller ”pasjon”²², men heller ikke disse syns jeg er dekkende ord i denne sammenheng. Jeg har i stedet valgt å anvende begrepet *karakter*, som bl.a. benyttes i følgende sitat fra det ovennevnte kapitlet ”Structural Communication”:

”Ekspressive variasjoner kan klassifiseres i henhold til deres tilsynelatende kommunikative hensikt. De kan enten kommunisere musikkens *struktur* eller uttrykke dets *karakter*”.²³ Jeg finner at *karakter* kan inkludere både emosjon og de andre nevnte relaterte fenomenene (se for øvrig kap. 2.3.2).

2.1.3. Begrepstabell

Jeg har altså kommet fram til at utøveres musikalske interpretasjon innbefatter:

- 1) **forståelse** av musikkverket, som kan tilegnes gjennom *intuisjon* og/eller *analyse*,
- 2) **formidling** av musikkens *struktur* og *karakter*, ved hjelp av ekspressive virkemidler.

Disse nøkkelbegrepene mener jeg rommer det mest essensielle i forhold til prosessen utøveren går igjennom for å utvikle sin interpretasjon av et musikkverk. Den følgende tabellen viser en oversikt over disse, samt avledninger som omtales i større eller mindre grad i løpet av oppgaven:

²¹ Dunsby 1995:6.

²² Sessions 1950:54.

²³ Friberg & Battel 2002:212.

INTERPRETASJON			
innbefatter:			
Forståelse av musikkverket, tilegnes gjennom:		Formidling ved hjelp av ekspressive virkemidler (timing, dynamikk, artikulasjon etc.) av:	
Intuisjon:	Analyse:	Struktur:	Karakter:
Fornemmelse	Kontur	Oppbygging	Følelser
Oppfattelse	Dramaturgi	Form	Bevegelse
Opplevelse	Musikalsk materiale	Frasering	Atmosfære
Erkjennelse	Kompositoriske virkemidler	Betoning og betonings-	Energi
Erfaring	Inndeling	mønstre	Effekt
Kunnskap	Relasjon	Konturlinjer	Klangfarger
	Kontekst	Funksjon	Billedlige assosiasjoner

Figur 1: Begrepsstabell knyttet til utøvers musikalske interpretasjon.

Tabellen har til hensikt å klassifisere en del sentrale begreper knyttet til interpretasjon, og representerer således et forsøk på å definere og organisere et begrepsapparat for denne oppgaven. Den utgjør også disposisjonen av oppgavens teoretiske materiale. Dessuten mener jeg den kan tjene som en generell referanse for utøvers praktiske arbeid med interpretasjon. Jeg har valgt å inkludere begreper som er vanlige å finne innen litteraturen om musikalsk framføring, og som jeg anser som særlig relevante i forhold til oppgavens fokus. I tillegg har jeg lagt vekt på å anvende en terminologi som jeg kjenner igjen fra min hverdag som utøvende musiker. Det må imidlertid bemerkes at de forskjellige begrepene naturlig nok griper inn i hverandre i praksis. Det kunne derfor i neste omgang vært interessant å rette søkelyset mot *sammenhenger* mellom begrepene – men denne oppgavens omfang tillater bare i begrenset grad å gå inn på dette i løpet av teksten. Jeg vil uansett understreke at tabellen er ment å gi oversikt, ikke for å antyde kunstige skiller. Jeg har heller ikke til hensikt å favorisere enkelte av tilnæringsmåtene som begrepene representerer på bekostning av andre – det skal snart komme fram at jeg er mer opptatt av å se potensialet som ligger i å kombinere flere av dem parallelt (se kap. 2.4).

Jeg vil i det følgende gå nærmere inn på interpretasjonsprosessen, med utgangspunkt i begrepene *forståelse* og *formidling*.

2.2. Musikalsk forståelse

Før en utøvende formidling av musikk i det hele tatt kan finne sted, er det en forutsetning at utøveren gjør seg opp noen tanker om musikkens *mening* – et begrep som kan henseile både på komponistens intensjon, utøverens tolkning og i siste instans lytterens persepsjon.²⁴ Metodene for å tilegne seg musikalsk mening varierer naturligvis fra en musiker til en annen. Mange vil, som tidligere nevnt, basere seg enten på en intuitiv forståelse av musikken, eller anvende en form for musikalsk analyse – eller gjerne kombinere disse to tilnæringsmåtene.²⁵ En del utøvere er nok ikke så bevisste egne arbeidsmåter; man har tilegnet seg metoder som har blitt automatisert gjennom mange års erfaring, uten å reflektere særlig over hvordan disse fungerer i forhold til musikken man jobber med i øyeblikket. I mange sammenhenger kan det å jobbe etter ”gammel vane” fungere helt utmerket, mens andre ganger kan det være mye å hente på en revurdering av arbeidsmetodene. Jeg vil således i det følgende gå nærmere inn på intuisjon og analyse som arbeidsformer for å tilegne seg forståelse av et musikkverk med henblikk på utøving.

2.2.1. Intuisjon

”Spill fra sjelen, ikke som en dressert fugl!”
(C.P.E. Bach)²⁶

Musikalsk intuisjon løftes ofte fram som en av de viktigste egenskapene hos en dyktig utøver. Når intuisjon legges til grunn for interpretasjon, blir musikken gjerne tolket og formet ”automatisk” i løpet av innøvelsesprosessen ut fra utøverens fornemmelse av hvordan verkets detaljer og helhet kan gis ekspressivt innhold.

²⁴ Stigar 2005:1, 6. Også flere andre forfattere poengterer at en idé om musikalsk mening er en forutsetning for formidling, bl.a. John Rink: ”Selv om en interpretasjon vil variere ut i fra anledningen, *må* utøveren i en gitt framføring slutte seg til en type ”mening” dersom utøvingen skal ha noe form for overbevisning” (Rink 1999:217).

²⁵ Susan Hallam har fått bekreftet dette gjennom en spørreundersøkelse, der hun fant tre forskjellige praktiske tilnæringer til formulering av interpretasjon: en gruppe musikere brukte analyse, en annen gruppe jobbet utelukkende på intuitiv basis, mens den tredje og største gruppen anvendte en blanding av analyse og intuisjon (Barry & Hallam 2002:156; Gabrielsson 2003:238; Reid 2002:109). Se også Stein 1962:133.

²⁶ Referert fra Blum 1977:18.

Informert intuisjon

Intuisjon trenger imidlertid ikke kun å være en ”mystisk kraft” basert på naturlig talent, slik det ofte framstilles som. Det kan også reflektere utøverens automatiserte interpretative respons til musikken, tilegnet gjennom år med utøving og lytting til musikk.²⁷ John Rink omtaler dette som *informert intuisjon*,²⁸ definert som det ”å trekke veksler på en assimilert forståelse av syntaks, melodistruktur, rytmiske mønstre osv.”.²⁹ Med dette understreker han betydningen av både umiddelbar fornemmelse og tillært kunnskap underveis i den interpretative prosessen.³⁰

Intuitive tilnæringsmåter

Den tidligere omtalte mangelen på standardiserte tilnæringsmåter i forhold til interpretasjon gjelder nok særlig intuitive arbeidsformer – kanskje nettopp på grunn av deres ”mystiske” status. Interpretasjon sees da gjerne på som en høyst subjektiv prosess, som i liten grad egner seg for detaljerte metodebeskrivelser. Av den grunn finner man bare en begrenset mengde anbefalinger om intuitive arbeidsmåter i litteraturen. Disse fokuserer da gjerne på synging av instrumentallinjer og bruk av kroppslige gester som en hjelp til å finne fram til ekspressivt uttrykk i musikken. Videre anbefales man å lytte til og imitere andres framførelser for å utvikle en intuitiv musikkforståelse.³¹ Personlig prøver jeg gjerne å åpne opp for min intuitive fornemmelse ved å nærme meg materialet på en utforskende og ”lyttende” måte. Slik leter jeg meg fram til ekspressive uttrykk som jeg i neste omgang kan velge å beholde eller forkaste. Jeg ser på interpretasjon som en kontinuerlig prosess som pågår så lenge jeg forholder meg til verket. Derfor prøver jeg stadig å minne meg selv på denne åpne tilnærmingen – selv når jeg har jobbet med musikken en stund.

²⁷ Reid 2002:109.

²⁸ *Informert intuisjon*: min oversettelse av det engelske *informed intuition*.

²⁹ Rink 2002:41.

³⁰ Se også Sessions 1950:59.

³¹ Reid 2002:107.

2.2.2. Analyse

”De fleste utøvere overveier nøye hvordan musikken ”virker” og hvordan overvinne dens konseptuelle utfordringer. Den prosessen er i mange henseender analytisk.”

(John Rink)³²

Musikalsk analyse har tradisjonelt gjerne vært teoretikernes domene. I den grad de har beskjeftiget seg med utøving, har det ofte vært i form av å foreslå eller til og med insistere på framføringsanvisninger basert på sine analyser. Wallace Berry påpeker eksempelvis at utøvere bør etterstrebe ”artikulerte realiseringer avledet fra seriøs analyse”.³³ Videre hevder han at ”den rene spontane, uvitende og ubestridte impuls er ikke nok til å inspirere overbevisende framføringer”.³⁴

Musikere på sin side har i stor grad villet ha seg frabedt å rette seg etter direktiver fra analytikere som truer deres musikalske frihet.³⁵ De tenderer til å betrakte ”seriøs” teoretisk analyse enten med betydelig mistenksomhet eller med total irrelevans.³⁶ Flere skribenter har også uttrykt liknende skepsis. Jonathan Dunsby stiller for eksempel spørsmål om ”i hvilken grad et felles fokus på utøving og analyse er ønskelig, eller om det i hele tatt er mulig”,³⁷ og videre at ”å forstå og forsøke å forklare musikalsk struktur er ikke samme type aktivitet som å forstå og kommunisere musikk”.³⁸ Diskusjonen preges således av to motstridende tendenser: For det første en autoritær retning som tar til orde for ”seriøs” analyse av partituret som basis for interpretasjon, for det andre et pessimistisk syn som uttrykker tvil om analyse og utøving har noe viktig å tilføre hverandre.³⁹

³² Rink 2002:35.

³³ Berry 1989:7.

³⁴ Loc. cit.

³⁵ Rink 2002:41.

³⁶ Howell 1992:693; Perlove 1998.

³⁷ Dunsby 1989:5.

³⁸ Ibid.:7.

³⁹ Rink 1995:254.

Utøverrelatert analyse

Imidlertid har det i den senere tid kommet flere bøker og artikler der forfatterne søker å finne en slags gylden middelvei mellom disse to nevnte ytterpunktene.⁴⁰ Kanskje henger dette sammen med at flere av disse har en bred utøvende erfaring i tillegg til teoretisk kompetanse.⁴¹ En av de mest toneangivende er *John Rink*, som virker både som utøvende pianist og professor i musikkteoretiske fag ved et britisk universitet.⁴² Etter hans syn vil enhver utøver være engasjert i former for analytiske vurderinger, mer eller mindre bevisst, men bare på andre måter enn gjennom de strenge metodene som normalt assosieres med musikalsk analyse. Med dette som utgangspunkt har han forsøkt å finne fram til en analysemetode som kan ”gagne heller enn hemme utøvere”.⁴³ Hans intensjon er å utforske ”dynamikken mellom intuitiv og bevisst tenkning som potensielt karakteriserer analyseprosessen i relasjon til utøving”.⁴⁴

Rinks løsning er et analytisk rammeverk som han kaller *utøvers analyse*,⁴⁵ definert som ”veloverveide studier av partituret med særlig oppmerksomhet på kontekstuelle funksjoner og måter å projisere dem”.⁴⁶ En slik analyse vil ikke nødvendigvis finne sted som en uavhengig prosedyre, men heller som en integrert del av prosessen fram mot en framføring. Således vil denne metoden framstå ganske annerledes enn tradisjonelle former for ”rigid” analyse. I vid forstand vil imidlertid denne og andre analyseformer handle om det samme: hvordan de ulike musikalske bestanddelene relaterer seg til hverandre og til den musikalske konteksten, og hvordan musikken naturlig kan deles inn i seksjoner på flere hierarkiske nivåer⁴⁷ – med andre ord hvordan musikken ”virker”.⁴⁸ De fremste mål ved *utøvers analyse* vil være å oppdage

⁴⁰ Særlig kan Howell, Rink og Schmalfeldt framheves (se litteraturliste).

⁴¹ Lester 1995:197.

⁴² Rink virker for tiden som Professor of Music ved Royal Holloway, University of London. Hans utøvende virksomhet inkluderer Concert Recital Diploma og *Premier Prix* i piano fra Guildhall School of Music and Drama.

⁴³ Rink 2002:35.

⁴⁴ Loc. cit.

⁴⁵ *Utøvers analyse*: min oversettelse av det engelske *performer's analysis*.

⁴⁶ Rink 2002:36.

⁴⁷ Cook 1987:2.

⁴⁸ Rink 2002:35; Bent & Pople 2008:5.

musikkens *kontur* og *dramaturgi*.⁴⁹ Rinks analyseprosess tar utgangspunkt i *informert intuisjon*, som suppleres med analyseteknikker i form av grafiske framstillinger av parametere som tempo, dynamikk, melodisk kontur, tonalitet, frasestruktur og formoppbygging. Slik mener han utøvere kan tilegne seg dypere forståelse for hvordan musikk er organisert, samt en mer artikulert terminologi alternativt til de hemmelighetsfulle ”tegn-fakter-og-grynt”⁵⁰ som ofte anvendes blant musikere.

I enkelte av sine artikler⁵¹ anvender Rink separate grafer for hver av de nevnte musikalske parametrene, andre steder⁵² gjør han bruk av en såkalt *intensitetskurve*⁵³ som inkluderer alle parametrene i en og samme grafiske framstilling. Også andre ”utøver-teoretikere” har benyttet en tilsvarende altomfattende kurve. Bl.a. har Mark Nathan Egge skrevet en avhandling om utøveranalyse av post-tonal musikk, der han beskriver i detalj (i motsetning til Rink) hvordan han går fram for å konstruere sine intensitetskurver.⁵⁴ I likhet med Rink understreker Egge at

⁴⁹ Rink bruker her begrepene *shape* og *temporality*. Jeg har valgt de norske ordene *kontur* (evt. fasong, ytterlinje, omriss, jfr. Kruse 1995:131) og *dramaturgi* (viser til *virkingen* av en komposisjon, opplevelsen av musikalske hendelser i tid og rom, jfr. Kruse 1995:15).

⁵⁰ Kerman 1985:196.

⁵¹ Bl.a. Rink 2002.

⁵² Bl.a. Rink 1999.

⁵³ *Intensitetskurve*: “Grafisk representasjon av musikkens stigning og fall, dens kontur over tid, fastsatt av alle aktive elementer (harmoni, melodi, rytme, dynamikk etc.) som virker enten uavhengig, synkronisert eller ute av fase med hverandre, for å vise de varierende gradene av energi og dermed den totale kontur” (Rink 1999:234). Denne representasjonsformen ble først lansert av Wallace Berry (Berry 1976), men da i sammenheng med teoretisk analyse som hadde lite direkte med utøving å gjøre.

⁵⁴ Egge 2005. Egge konstruerer sine grafiske kurver ved først å lage en oversikt over *formdeler*. (Han baserer seg her på at musikalske elementer som likner på hverandre tenderer til å danne formdeler, mens ulikhet skaper atskillelse. Ved å registrere graden av forandring mellom musikalske elementer med hensyn til register, klang, dynamikk, notelengde, tempo, artikulasjon, harmonisk tetthet, instrumentasjon og pauser vs. lyd, definerer han inndeling i formdeler på alle hierarkiske nivåer i stykket. Større grad av forandring indikerer m.a.o. grenser mellom formdeler høyere opp på den ”hierarkiske stige”.) Deretter observerer han *intensitetsnivået* for ulike faktorer som melodisk bevegelse, dynamikk, artikulasjon, register, notelengde, akselerasjon og retardasjon, spenning og avspenning i forhold til klimakspunkter, grad av metrisk stabilitet og teksturell tetthetsgrad. Til slutt kombinerer han formdeler og intensitetsnivåer i en grafisk representasjon som han kaller *intensitetskart* (engelsk: *intensity map*).

en slik form for analyse er mest effektiv når den brukes i sammenheng med intuisjon, i det han sier at ”ideelt sett er forholdet mellom intuisjon og analyse symbiotisk”.⁵⁵

Flere forfattere⁵⁶ peker også på at utøvere kan ha nytte av analyseformer som virker bevisstgjørende om verkets karakteristiske kompositoriske virkemidler og grunnleggende musikalske materiale.⁵⁷ Slik analyse kan blant annet fokusere på temaer og motiver, eller egenskaper ved f.eks. rytmikk, melodikk, harmonikk, dynamikk, klang eller artikulasjon. Videre kan man kartlegge hvordan dette materialet utvikles og transformeres gjennom variasjon, repetisjon og kontrast, og vurdere dets funksjoner ut i fra den musikalske konteksten (mer om dette i kapittel 2.3.1).⁵⁸

Utøveres siktemål med analyse

Det må imidlertid påpekes at analyse har begrenset bruksverdi for utøveren dersom man ikke klarer å utlede praktiske konsekvenser for framføringen ut fra de analytiske funn. Selv om bevissthet om musikkens konstruksjon i seg selv muligens kan føre til at musikeren realiserer ekspressive konturer, bør ”en god utøveranalyse også inkludere implikasjoner for utøving som er integrert med og understøttet av de analytiske konklusjoner”.⁵⁹ Utøverens siktemål ved å foreta en analyse blir således ikke bare å forstå verket for dets egen del, men å oppdage eller skape en musikalsk ”fortelling”.⁶⁰ Det følgende underkapitlet vil nettopp fokusere på hvordan utøvere kan kommunisere sin forståelse av musikken gjennom manipulasjon av ekspressive parametere.

2.3. Ekspressiv formidling

Etter hvert som utøveren tilegner seg en forståelse av musikkens mening, på intuitiv og/eller analytisk basis, vil han/hun måtte ta stilling til hvordan dette kan videreformidles til tilhøreren. Dette underkapitlet vil dreie seg om prinsipper og teknikker som musikere anvender for å formidle musikkens *struktur* og *karakter* gjennom utøvelsen. Det kan være

⁵⁵ Egge 2005:5. Se også Howell 1992:698.

⁵⁶ Bl.a. Rothstein 1995; Rink 1999; Stein 1962.

⁵⁷ Rink referer til dette som ”*meaningful*” *parameters* (Rink 1999:229).

⁵⁸ Rink 1999:229-230; Rink 2002:50; Rothstein 1995; Stein 1962:85.

⁵⁹ Egge 2005:8. Se også Rothstein 1995:218.

⁶⁰ Dunsby 1995:82; Rink 1999:217-218; Rothstein 1995:237; Sessions 1950:82-83.

vanskelig å si noe allmenngyldig om hvordan musikkforståelse blir omsatt til musikalsk handling,⁶¹ men det er likevel skrevet en god del litteratur om temaet.⁶² Det har særlig vært fokusert på utøveres *ekspressivitet*, dvs. virkemidler for å uttrykke musikalsk mening gjennom manipulasjon av ekspressive parametere som ”timing”,⁶³ tempo (både lokalt og ”globalt”), dynamikk, artikulasjon, klang, vibrato, intonasjon m.m.⁶⁴ Innledningsvis må det poengteres at struktur og karakter på mange måter henger sammen som to gjensidig avhengige bestanddeler av et verks helhetlige musikalske uttrykk.⁶⁵ For å belyse deres særegenheter har jeg likevel i det følgende valgt å omtale disse i hvert sitt separate avsnitt.

2.3.1. Struktur

” Vi må følge musikkens linje; vi må finne dens design!”
(Pablo Casals)⁶⁶

I musikalsk sammenheng refererer begrepet *struktur* til et verks ”kompositoriske oppbygning” eller ”arkitektur”.⁶⁷ Det har også vært definert som ”mønstre av begivenheter”.⁶⁸ Videre er

⁶¹ Dunsby 1995:93.

⁶² Bl.a. Clarke 1988; Dunsby 1995; Friberg & Battel 2002; Gabrielsson 1999; Juslin & Persson 2002; Sessions 1950.

⁶³ Jeg har valgt å bruke det engelske begrepet *timing* i mangel av et dekkende begrep på norsk. Det henspeiler på rytmiske variasjoner/plasseringer i forhold til en underliggende puls. Andre definisjoner kan være ”kontinuerlig skiftende temporale transformasjoner av den underliggende rytmiske struktur” (Clarke 1999:489), ”manipulation of time” (Rink 1999:219), eller ”manipulation of various durations” (Gabrielsson 1988:29).

⁶⁴ *Ekspressivitet*: Grunnbetydningen av dette begrepet omhandler de elementer av en musikalsk framførelse som beror på personlig respons og som varierer mellom ulike interpretasjoner (N. Baker 2007). Eric Clarke viser til tre vanlige modeller for å beskrive musikalsk ekspressivitet: 1) Ekspressivitet består av systematiske avviksmønstre fra en type norm etablert i den aktuelle musikken; 2) Ekspressivitet kan identifiseres i det konstant variable energinivået i musikken; 3) Ekspressivitet ligger i verkets karakter, drama og fortellende egenskaper (Clarke 1995:22-26). Noe forskning har også i mer begrenset grad fokusert på andre viktige faktorer angående ekspressiv kommunikasjon, så som kroppsbevegelse, visuelt uttrykk, tilhørerens persepsjon samt sosial dynamikk (både mellom utøvere og tilhørere, og utøvere imellom) (Rink 1999; Rink 2002). Denne oppgavens omfang tillater imidlertid ikke å gå videre inn på disse faktorene.

⁶⁵ Friberg & Battell 2002:212; Stein 1962:20.

⁶⁶ Sitert fra Blum 1977:15.

⁶⁷ Gjerstrøm 1943:11; Kruse 1995:31; Stein 1962:21.

⁶⁸ Stigar 2005:14.

struktur er nært knyttet til fenomenet *form*. Musikalsk form dreier seg i vid forstand om ”et musikkstykkets ytre skikkelse til forskjell fra – men neppe i direkte motsetning til – det emosjonelle og intellektuelle ”innhold” som det formidler”,⁶⁹ men kan også mer spesifikt vise til elementer fra ”formlæren”, dvs. ”grunntyper (*former*) musikkstykkene er oppbygd etter”.⁷⁰

Det har vært identifisert to hovedprinsipper for teknikker som utøvere anvender for å reflektere et verks musikalske struktur. Det første involverer *differensiering* av tonehøyder og noteverdier, dvs. at utøveren understreker og/eller øker forskjellen mellom forskjellige elementer. Det andre involverer *gruppering* av musikalsk materiale, f.eks. fraser og andre formdeler.⁷¹ Jeg vil i det følgende gå nærmere inn på de vanligste måtene dette gjenspeiles i utøvelsen, gjennom begrepene *frasering*, *betoninger* og *betoningsmønstre*, *konturlinjer* og *funksjon*. Disse representerer noen av de viktigste måtene utøveren gir ”mening” til det som ellers kunne framstått som en udifferensiert strøm av lyd. De kan sies å være blant faktorene ved en framføring som utøveren bærer det mest direkte ansvaret for; selv om det alt fra 1700-tallet ble stadig mer vanlig å angi betegnelser for bl.a. fraseringer og betoninger i partiturene, må og kan utøvere stadig gjøre sine egne valg i denne sammenheng.⁷²

Frasering

Frasering kan betegnes som utøveres måte å gruppere noter for å forme distinkte fraser, dvs. kortere musikalske enheter.⁷³ Studier som har vært gjort av musikalsk frasering fokuserer gjerne på sammenligninger med språkets talemelodi,⁷⁴ eller viser hvordan utøvere anvender timing, tempo, dynamikk, artikulasjon (og til en viss grad intonasjon⁷⁵) for å understreke frasestrukturer.⁷⁶ Peter Bastian viser til at man i hvert fall må regne med tre forskjellige ”lokale” fraseringskriterier: melodilinjens krav til frasering, spenningsforløpet i den

⁶⁹ *Musikken og vi* 1983:155.

⁷⁰ Loc. cit.

⁷¹ Friberg & Battel 2002:212.

⁷² Chew 2007.

⁷³ Chew 2007; Keller 1973:4.

⁷⁴ Chew 2007; Farkas 1976:8-12; Friberg & Battel 2002:202-206.

⁷⁵ Det kan sies å være noe uvanlig å trekke inn intonasjon i forbindelse med frasering, men enkelte forfattere peker likevel på at ”bøyninger” av tonehøyder kan være et viktig virkemiddel for å underbygge melodisk bevegelse og retning (Gabrielsson 1999:545-546; Leedy og Haynes 2008).

⁷⁶ Friberg & Battel 2002.

harmoniske utvikling, og endelig den rytmiske struktur.⁷⁷ Et (stereo)typisk eksempel på frasering kan være at en frase starter svakt og rolig, vokser seg sterkere og raskere mot et klimaks i midten, og så blir svakere og roligere mot slutten – det Peter Bastian beskriver som ”oppover bakke og nedover bakke” eller ”lukk opp, lukk igjen”.⁷⁸

Et annet fenomen som gjerne trekkes fram i forbindelse med frasering, er det enkle prinsippet om ”jo høyere tone, jo sterkere volum”. Ofte er dette prinsippet sammenfallende med ”naturlig” frasering ved at den viktigste tonen i frasen i tillegg er den høyeste. Innen musikalsk fenomenologi refereres dette til som *den naturlige tendens*; en slags musikalsk tyngdelov som virker i vår opplevelse av musikk. Dette stammer trolig fra at stemmen (og visse blåseinstrumenter) tenderer til å produsere sterkere toner i høyt register, fordi ”rent fysiologisk krever høye toner større kraftutfoldelse enn dype”.⁷⁹ Det må riktignok understrekes at det enkelte ganger kan være virkningsfullt å frasere bevisst *imot* den naturlige tendens – å skape variasjon eller spenning i form av å bryte med det forventede.⁸⁰

Betoning og betoningsmønstre

Betoning, eller *aksentuering*, er andre viktige måter for utøvere å understreke musikkens struktur.⁸¹ Disse betegner framheving av en eller flere noter: enten ved økning i lydstyrke (*dynamisk aksent*), ved forlengning eller forsinkelse av noten (*agogisk aksent*), eller ved artikulasjon som virker framhevende f.eks. ved å gjøre den betonte noten mer legato (*artikulasjonsaksent*).⁸² Utøvere vil ofte legge til betoning i framføringen utover det som er eksplisitt notert i partituret for å forsterke tyngdepunkter i den musikalske strukturen. Slike

⁷⁷ Bastian 1988:60.

⁷⁸ Bastian 1988:103. Se også Friberg & Battel 2002:202-206; Gabrielsson 1999:551-552.

⁷⁹ Bastian 1988:58. Se også Farkas 1976:9; Friberg & Battel 2002:206.

⁸⁰ Bastian 1988:59.

⁸¹ Thiemel 2008. Begrepene *betoning* og *aksentuering* anvendes noe inkonsekvent innen musikalsk terminologi: Noen ganger brukes de synonymt; andre ganger anses aksentuering som en sterkere gradert framheving enn betoning; og i visse tilfeller forbeholdes aksentuering de noterte aksenter i partituret, mens betoning defineres som generell framheving av trykksterke deler av musikken. Jeg velger her ikke å differensiere betydningen mellom de to begrepene.

⁸² Friberg & Battel 2002:210; Gabrielsson 1999:539; Thiemel 2007.

betoninger kan bl.a. utføres på metriske eller andre rytmiske tyngdepunkter (se under), eller på punkter med stor grad av harmonisk/melodisk spenning og viktighet.⁸³

I mange former for musikk finner man sekvenser eller mønstre som gjentas med en viss konsekvens både av rytmisk, harmonisk, melodisk eller annen strukturell art. Utøveren vil da ofte ta i bruk repetitive *betoningsmønstre* for å understreke disse, ved hjelp av dynamikk, timing og artikulasjon.⁸⁴ Et eksempel kan være metriske betoningsmønstre som følger musikkens inndeling i takter: Det er gjerne vanlig å gjøre det første taktlaget ”tyngre” (ved å spille det sterkere og/eller lengre), mens det siste taktlaget gjerne gjøres ”lettere”.⁸⁵ Andre eksempler kan dreie seg om akkordprogresjoner, melodiske sekvenser eller rytmiske figurer/grupperinger/perioder, som også utøveren ofte betoner og former etter visse ekspressive mønstre. Utførelsen av slike betoningsmønstre henger i stor grad sammen med stil og tradisjon, som varierer mellom forskjellige genre. For eksempel vil et metrisk betoningsmønster for tredelt takt gjøres helt forskjellig i en wienervals enn i en springar fra Telemark.⁸⁶

Konturlinjer

Jeg velger her å anvende begrepet *konturlinjer* i sammenheng med forming av linjer på mer ”globale” nivåer av den musikalske struktur, dvs. angående linjeføring som understreker større formdeler.⁸⁷ Som tidligere antydnet utgjøres gjerne de grunnleggende ”byggesteiner” i musikalsk struktur av formdeler på forskjellige hierarkiske nivåer: Det øverste nivået vil være hele musikkstykket, neste nivå store seksjoner, så sub-seksjoner, frasegrupper, fraser, og til slutt melodiske enheter.⁸⁸ Det er en del av framføringstradisjonen (særlig i romantisk musikk) at utøveren grupperer disse formdelene og framhever deres plass i den hierarkiske strukturen

⁸³ Friberg & Battel 2002:209; Gabrielsson 1999:540, 553.

⁸⁴ Farkas 1976:10-11; Friberg & Battel 2002:208-209; Clarke 1988.

⁸⁵ Gabrielsson 1999:538-539; Samkopf 1979:21.

⁸⁶ Gabrielsson 1988:39-41, 45.

⁸⁷ Det må imidlertid bemerkes at begrepene *linjer* og *frasering* gjerne brukes noe om hverandre i praksis. For eksempel tar Hermann Keller i bruk uttrykket ”frasering av store seksjoner” i forbindelse med ”global” gruppering; han bemerker imidlertid at han helst ville ha unngått ordet ”frasering”, men at han ikke kjenner noe annet dekkende begrep (Keller 1973:29-30). På den annen side snakker mange musikere om ”linjer” i forbindelse med frasering.

⁸⁸ Friberg & Battel 2002:201.

gjennom til dels store ekspressive variasjoner. Eksempelvis kan den nevnte fraseringstypen ”oppover bakke og nedover bakke” ofte finnes igjen i lengre konturlinjer som spenner over større formdeler av musikkstykket. I forbindelse med dette markerer utøvere ikke sjelden overganger mellom formdeler med ritarderinger av tempoet; jo ”viktigere” formdeler, jo større er gjerne ritardandoen.⁸⁹ På tilsvarende måte kan man tenke seg at alle stykkets bestanddeler kan relateres til hverandre og til helheten ved hjelp av linjeføring på mange nivåer.⁹⁰ Riktignok vil det sjelden fungere fullt så forutsigbart i praksis, og dessuten kan en linje anta mange ulike konturer. Bjørn Kruse refererer eksempelvis til rette, kurvede, stabile, nervøse, rolige eller aktive linjer.⁹¹

I sammenheng med konturlinjer og linjeføring brukes også ofte begrepsparet *spenning og avspenning*. Disse henspeiler nettopp på opplevelser av ”organiske spenningsforløp” i musikk. Slike spenningsforløp forekommer gjerne i form av intensitet og energi som bygger seg opp mot et (eller flere) klimaks, for så å svinne hen; en fornemmelse av retning ”mot” eller ”fra” en kulminasjon.⁹² Utøveren vil ofte understreke dette ved å regulere intensitetsnivået ut i fra hvor man befinner seg i forhold til kulminasjonen. Peter Bastian formaler oss i denne sammenheng til å oppøve kontroll over *intensitetsparametrene*. Han fokuserer da særlig på disponeringer av dynamikk, vibrato og klangnyanser i forhold til tid: ”Jo mer som skjer pr. tidsenhet, jo større intensitet”.⁹³ Jeg vil imidlertid legge til at det også i visse tilfeller kan virke intensiverende å gjøre *mindre* pr. tidsenhet – en slags intensivering av uforløst energi.

Funksjon

Det er også relevant for utøveren å vurdere forhold som omhandler strukturell *funksjon*. Funksjon henspeiler på rollen en musikalsk begivenhet spiller på et spesifikt sted i en musikalsk konstruksjon; på hvordan de ulike elementene virker i forhold til hverandre.⁹⁴ Igjen gir jeg ordet til Peter Bastian: ”Det enkelte musikalske element får først sin betydning eller

⁸⁹ Gabelsson 1999:543.

⁹⁰ Cone 1968:38-45; Egge 2005.

⁹¹ Kruse 1995:99.

⁹² Bastian 1988:70-71; Farkas 1976:9; Guaita 2007:32; Sessions 1950:15.

⁹³ Bastian 1988:115-118 (jfr. også Egges *intensitetskart*, fotnote 54).

⁹⁴ Egge 2005:7; Bengtson 1973:229-230. Innen harmonilæren brukes imidlertid begrepet funksjon med en mer avgrenset betydning: en akkords forhold til det tonale senter (*Grove Music Online*: ”Function”).

”valør” av den helheten det opptrer i”.⁹⁵ Funksjon kan relatere til begivenheter både på lokalt og globalt nivå i musikken.

Siden funksjon kan sies å handle om komponistens disponeringer av det musikalske materialet, vil jeg i det videre ta utgangspunkt i det Roger Sessions kaller de ”fundamentale komposisjonsprinsipper”: *progresjon*, *assosiasjon* og *kontrast*.⁹⁶ Jeg lar disse prinsippene representere tre forskjellige kategorier av funksjonelle relasjoner som utøveren kan velge å fokusere på.

Progresjon: I og med at musikk utfolder seg over tid, vil den musikalske opplevelsen være nært knyttet til musikkens progresjon. Progresjon kan i stor grad sies å handle om utvikling (i motsetning til noe statisk), som igjen kan klassifiseres i to kategorier: *forvandling* (gradvis transformasjon til noe annet) og *forandring* (gradvis endring uten å bli noe annet).⁹⁷ Ut fra dette vil man ofte kunne finne visse tendenser eller logiske videreutviklinger i musikken, som det kan være viktig for utøveren å underbygge. Han/hun bør i den forbindelse stille seg spørsmål av typen: Hvilke utviklingsprosesser utspiller seg i musikken, både på lokalt og globalt nivå? Hva slags tendenser og forventninger bygges opp; hvordan videreføres/innfris eller evt. brytes disse, og hva slags type spenning skaper dette? Og ikke minst: Hvordan kan framføringen understreke disse faktorene?⁹⁸

Assosiasjon: Dette prinsippet viser til musikalsk materiale som gir assosiasjon til noe annet. Noen ganger kan det dreie seg om assosiasjoner til noe utenfor den aktuelle musikken, enten av musikalsk art (f.eks. stil) eller utenom-musikalsk art (f.eks. program).⁹⁹ Men oftest snakker vi om elementer som gir assosiasjoner til noe i det samme verket. Vanlige eksempler er tematisk/motivisk eller annet musikalsk materiale som dukker opp flere ganger, som en gjentakelse (men ikke nødvendigvis i direkte eller komplett form) eller en form for variasjon.¹⁰⁰ Det er ikke uvanlig at utøveren velger å framheve seksjoner med assosiative

⁹⁵ Bastian 1988:56.

⁹⁶ Sessions 1950:62-66.

⁹⁷ Kruse 1995:86-87.

⁹⁸ Ibid.:86-104.

⁹⁹ Narmour 1999.

¹⁰⁰ Kruse 1995:60-64.

funksjoner, særlig der disse spiller viktige roller i den musikalske konteksten.¹⁰¹ Dette kan gjøres på ulike måter, avhengig av sammenhengen: Enten å forme disse seksjonene på tilsvarende karakteristiske måte for å understreke de assosiative forbindelsene, eller motsatt å sette dem i kontrast til hverandre (for eksempel som ekko eller forsterkning) for å skape variasjon eller videreutvikling¹⁰² – noe som bringer oss over til neste kategori:

Kontrast: Kontraster dreier seg om *motsetninger* mellom ulike elementer.¹⁰³ I musikalsk sammenheng finner man ofte at motsetningene mellom de forskjellige ideene er nettopp det som bringer fram det karakteristiske ved den enkelte idé. Utøverens oppgave blir da både å framheve ideenes egenart, samt å understreke forskjellene mellom dem. På lokalnivå kan dette handle om å gripe tak i distinkte egenskaper ved f.eks. melodikk og rytmikk. Videre kan det være viktig å skille mellom forskjellige lag av den musikalske tekstur når disse lagene har ulike eller kontrasterende funksjoner, som f.eks. tematisk/ikke-tematisk materiale, melodi/akkompagnement, forgrunn/bakgrunn, hovedstruktur/ornament.¹⁰⁴ På det mer globale nivå vil gjerne forskjellige formdelene av et musikkstykke spille ulike *roller* i forhold til den helhetlige strukturen; f.eks. som en forutanelse/antesipasjon, en presentasjon/introduksjon, en konklusjon/avslutning, en videreutvikling eller overgang, en kulminasjon, eller som et ekko.¹⁰⁵ Disse delene kan da skilles fra hverandre ved hjelp av kontrasterende ekspressivt innhold, for eksempel gjennom ulik artikulasjon, tempo, dynamikk, klang eller karakteruttrykk.¹⁰⁶

Utøverens utfordring i forhold til disse tre omtalte kategoriene av funksjonelle relasjoner kan kanskje oppsummeres gjennom Peter Bastians hjertesak: det å skape en form for dypere *helhet* ut av de enkelte delene.¹⁰⁷ Man bør imidlertid være varsom med å framheve strukturell funksjon på en overdrevent systematisk måte. Rink finner det for eksempel nødvendig å påpeke at ”hardnakket å bringe fram et hvert tilfelle av et opprinnelig motiv i en framførelse,

¹⁰¹ Flere forfattere bruker i denne forbindelse begrepet *parallellisme* (Egge 2005:53; Rink 1995:255).

¹⁰² Blum 1977:20-21; Clarke 1988:24; Cone 1968:46-56; Farkas 1976:10; Friberg & Battel 2002:202.

¹⁰³ *Fremmedord blå ordbok* 2000.

¹⁰⁴ Bengtsson 1973:229-230; Kruse 1995:76-81.

¹⁰⁵ Rothstein 1995:226; Stein 1962:84.

¹⁰⁶ Clarke 1988:21.

¹⁰⁷ Bastian 1988:17, 99, 101. Å skape helhet har naturlig nok også sammenheng med det tidligere omtalte begrepet *konturlinjer*; som vi har sett, griper disse ulike kategoriene stadig over i hverandre.

kan føre til pussige resultater”,¹⁰⁸ mens Rothstein advarer mot ”pedanteri” i denne forbindelse.¹⁰⁹

Ekspressive vurderinger

Dette avsnittet har pekt på hvordan utøvere kan formidle musikalsk struktur gjennom fraseringer, betoning/betoningsmønstre, konturlinjer og funksjonelle relasjoner. Jeg har gitt eksempler på hvordan disse faktorene kan formidles ved hjelp av ekspressive virkemidler som timing, tempo, dynamikk, artikulasjon, klang, vibrato og intonasjon. Mengden og omfanget av denne typen virkemidler vil det imidlertid i stor grad være opp til den enkelte utøver å avgjøre, ut ifra ens oppfatninger om den musikalske konteksten.¹¹⁰ Dette vil være en viktig måte å kunne tilføre musikken sitt eget personlige uttrykk basert på preferanser og smak. Riktignok vil de forskjellige instrumenters egenart gi ulike ekspressive uttrykksmuligheter. Anvendelsesgraden vil dessuten ofte måtte justeres ut fra akustiske forhold. Uansett vil dyktige instrumentalister måtte beherske en bred palett av ekspressive teknikker.¹¹¹

I mange sammenhenger vil man imidlertid finne at enkelte aspekter ved musikken gir større rom for personlige interpretasjoner enn andre: For eksempel vil små melodienheter ofte framstå tolkningsmessig mer tvetydig og gi flere ulike formingsmuligheter sammenliknet med lengre fraser som gjerne ”forventes” å formes på visse måter.¹¹² Grad av ekspressivitet vil også avhenge av musikkens egenart, stilkonvensjoner og framføringspraksis: Eksempelvis vil man som regel høre mindre grad av timingvariasjoner i barokkmusikk enn i romantisk musikk.¹¹³ Videre vil det ekspressive uttrykk i stor grad henge sammen med verkets generelle karakter: For eksempel kan det være en tendens til mer ekspressiv timing i rolige enn i raske tempi.¹¹⁴ Dette bringer oss over til temaet for neste avsnitt: musikalsk karakter.

¹⁰⁸ Rink 2002:37.

¹⁰⁹ Rothstein 1995:218.

¹¹⁰ Farkas 1976:5; Friberg & Battel 2002:204.

¹¹¹ Bastian 1988:116; Chew 2007; Farkas 1976:28-31.

¹¹² Farkas 1976:8; Friberg & Battel 2002:205.

¹¹³ Clarke 1988:22-23; Cone 1968:57-87; Farkas 1976:8; Friberg & Battel 2002:204; Rink 2002:39.

¹¹⁴ Friberg & Battel 2002:202.

2.3.2. Karakter

”Utøverens viktigste anliggende er å realisere musikkens karakter; det er hensikten med at den er skrevet.”

(Erwin Stein)¹¹⁵

Dette sitatet fra Erwin Stein gjenspeiler en utbredt oppfatning om at utøverens kanskje største oppgave er å gjøre musikken ”levende” – å tilføre den atmosfære og ekspressiv *karakter*.¹¹⁶ I mange tilfeller gir komponisten hentydninger om verkets tiltenkte karakter i notene (karakterbeskrivelser, tempobetegnelser etc.), andre ganger er det kun overlatt til utøverens vurderinger. Uansett forventes det gjerne at utøveren bruker sin kreative innsikt og fantasi for å tilføre verket ”noe” utover det som er eksplisitt notert i partituret – noe som rett og slett kan kalles ”magi” i mangel av et mer dekkende ord.¹¹⁷

Begrepet karakter kan handle om ulike egenskaper ved musikk. Ofte refererer det til opplevelser av *følelser* (emosjon) eller *bevegelse* (mosjon) i musikken.¹¹⁸ Det kan også dreie seg om *andre karakterassosiasjoner* knyttet til musikalske erfaringer, som atmosfære, energi, effekt, klangfarger, ulike billedlige assosiasjoner (fysiske objekter, programmer, opplevelser, fortellinger, scener, farger, steder, tilstander...) osv.¹¹⁹ Jeg lar i det følgende de tre nevnte uthevede begrepene representere hver sin hovedkategori av musikalsk karakter.

Følelser

Det hersker bred enighet om at musikk har potensial til å fremkalle *følelsmessig respons* hos lytteren,¹²⁰ og at utøvere kan manipulere denne responsen gjennom måten musikken blir framført på.¹²¹ Flere forfattere¹²² viser til at formidling av følelser er mulig gjennom bruk av *akustiske koder* som er familiære både for utøveren og tilhøreren; til dels snakker man da om medfødte koder (som kan jamføres med spontane vokale uttrykk for følelser), og til dels om

¹¹⁵ Stein 1962:20.

¹¹⁶ Clarke 2002:59; Cone 1968:56; Hill 2002:131; Reid 2002:106.

¹¹⁷ Rothstein 1995:218.

¹¹⁸ Friberg & Battel 2002:212.

¹¹⁹ Gabrielsson 1999:503; Sibley 1993.

¹²⁰ Berenson 1993:62; Meyer 1956:6; Sloboda 2005:203.

¹²¹ En rekke studier har påvist at slik emosjonell kommunikasjon er mulig, se bl.a. Juslin & Persson 2002:222.

¹²² Bl.a. Davidson 2002; Gabrielsson 1999:549; Juslin & Persson 2002.

sosialt tillærte koder som tilegnes gjennom hele livet.¹²³ Eksempelvis vil ”munterhet” gjerne assosieres med raske tempi, staccato artikulasjon, lyse klangfarger og sterk dynamikk. Motsatt vil ”tristhet” knyttes til rolige tempi, legato artikulasjon, mørke klangfarger og svak dynamikk.¹²⁴ Riktignok trenger ikke utøvere og tilhørere nødvendigvis ha noe bevisst forhold til sin anvendelse av dette. Kodene kan derimot operere som ubevisste komponenter integrert i ens generelle musikkforståelse.¹²⁵

Bevegelse

Bevegelse trekkes også ofte fram som en vesentlig faktor i forbindelse med musikalsk karakter. Flere steder i litteraturen pekes det på at karakteruttrykk påvirkes av i hvor stor grad og på hvilken måte man opplever musikkens ”retning”, ”gester” eller ”groove”.¹²⁶ Musikalsk bevegelse kan deles inn i to underkategorier: rytmisk bevegelse og tonal bevegelse (hvorav sistnevnte deles inn i melodisk og harmonisk bevegelse). Framført musikk viser seg å ha potensial til å representere det man kaller ”naturlig” bevegelse, det vil si mønstre som synes å karakterisere typiske fysiske og biologiske bevegelser. I neste omgang kan så musikken fremkalle korresponderende fornemmelser av bevegelse hos lytteren: Han/hun vil ofte spontant koble sin opplevelse til familiære bevegelsestendenser (f.eks. framdrift/tilbakegang, stigning/fall, aktivitet/passivitet, kroppslige gester, figurative kurver, gange, dans, pust etc.).¹²⁷ Det kan være naturlig å trekke paralleller til bevegelsesmønstre hos dirigenter, som også i stor grad består av ekspressive gester for å understreke musikkens karakter.¹²⁸

Andre karakterassosiasjoner

De øvrige nevnte typene assosiasjoner knyttet til musikalsk karakter (atmosfære, energi, effekt, klangfarger, bilder) har det til felles at de er mindre håndgripelige – hvilket trolig er årsaken til at de ikke i særlig grad er omtalt i den ”vitenskapelige” delen av musikk-literaturen. Det mangler et utviklet begrepsapparat som på en presis måte kan beskrive slike ulike karakterassosiasjoner, men utøvere tar gjerne i bruk forskjellige utenom-

¹²³Juslin & Persson 2002:225.

¹²⁴ For en mer komplett framstilling, se Juslin & Persson 2002:223.

¹²⁵ Davidson 2002:98; Juslin & Persson 2002:224.

¹²⁶ Bastian 1988; Gabrielsson 1988; Session 1950; Shove & Repp 1995; Stein 1962.

¹²⁷ Bastian 1988:71-72; Rink 1995:2; Shove & Repp 1995:64; Stein 1962:127.

¹²⁸ Price & Byo 2002:334.

musikalske referanser som adjektiver, metaforer og figurative begreper.¹²⁹ Frank Sibley bemerker at denne typen termer både er relevante og ofte faller naturlig for å beskrive karakterassosiasjoner.¹³⁰ Dessuten kan de hjelpe oss, også som utøvende formidlere, til å gripe musikkens karakter; å ”knytte den til oss, artikulere vår opplevelse av den, menneskeligjøre den, gjøre den til vår egen”.¹³¹

Hva kan så sies om denne typen karakterassosiasjoner generelt, i all sin mangfoldighet? Det kan i hvert fall slås fast at de handler om totalopplevelser av det estetiske uttrykket, om noe som er *karakteristisk* ved musikken. De dreier seg om *relasjoner* mellom begivenheter eller seksjoner, om musikalske egenskaper/særtrekk som skiller noe fra noe annet. I utøvende sammenheng kan de knyttes til interpretativ *intensjon*; om teknikker utøveren anvender for å stimulere et ekspressivt uttrykk. Men de kan også handle om estetisk *persepsjon*; om hvordan lytteren opplever og tolker sine musikalske inntrykk.¹³² Karakterassosiasjoner brukes ofte for å beskrive musikkens *dramatiske* kvaliteter, og jeg kan i denne forbindelse sitere Edvard Cone: ”En god musikalsk framførelse må være en dramatisk, til og med teatralisk, begivenhet”.¹³³

Ekspressive virkemidler

Hvordan kan så utøveren gå fram for å maksimere musikkens potensial for ekspressiv karakter? Utfordringen består i å ”arrangere den musikalske overflaten”¹³⁴ i samsvar med det karakteruttrykk man ønsker å gi musikken. Eksempelvis oppleves *dynamiske variasjoner* å ha særlig ekspressiv effekt, noe som blant annet har vært forsøkt forklart gjennom sammenligninger med ekspressive uttrykk innen talespråk.¹³⁵ Videre kan valg av *tempo* (som i større eller mindre grad kan være opp til utøverens vurderinger) drastisk påvirke en framførelses karakter, og dermed tydelig signalisere ekspressive intensjoner.¹³⁶ Variasjon i *timing*, særlig i form av rubato, agogikk og andre rytmiske manipulasjoner, er også vanlige

¹²⁹ Gabrielsson 1988:31.

¹³⁰ Sibley 1993.

¹³¹ Ibid.:166.

¹³² N. Baker; Sullivan.

¹³³ Cone 1968:13. Se også Stein 1962:131.

¹³⁴ Shove & Repp 1995:71.

¹³⁵ Kamenetsky, Hill og Trehub 1997:10.

¹³⁶ Bastian 1988:82-85; Farkas 1976:17-20; Friberg & Battel 2002:202-204, Gabelsson 1999:540.

ekspresive uttrykksmåter.¹³⁷ Betydningen av *artikulasjon* i forhold til karakter er blant annet påvist gjennom studier der pianister ble spurt om å spille samme passasjen to ganger med forskjellige karakteruttrykk: Ikke overraskende ble det registrert utstrakt bruk av legato (utholdte toner) i ”pesante” karakter, mens staccato (korte toner) ble foretrukket i ”leggiero”.¹³⁸ *Intonasjon* og *vibrato* brukes ofte for å uttrykke følelser og stemninger i musikk, noe som eksempelvis gjenspeiles i uttrykk som ”blå noter” (lavt intonerte toner i bluesmusikk) eller ”lidenskapelig vibrato”.¹³⁹ I tillegg vil utøverens evne til *klanglig nyansering* (som trolig best kan beskrives med metaforer som f.eks. hard/myk, lys/mørk, grov/fin, kompakt/transparent, konkret/diffus, varm/kald osv.¹⁴⁰) være avgjørende for å skape atmosfære og variasjon i framførelsen.¹⁴¹

I pedagogisk sammenheng vil man finne ulike syn på hvorvidt det å uttrykke musikalsk karakter egentlig er noe som kan læres. Det er ikke uvanlig å høre både lærere og studenter antyde at ekspressivitet har mer med instinkt enn forståelse å gjøre. Dette synet har fellestrekk med det romantiske synet på kunst og kunstnere som et mysterium, der ekspressivitet reflekterer en slags ”gudegitt” begavelse hevet over mulighet for læring. Selv om de fleste kan enes om at uttrykksevne til en viss grad avhenger av utøverens individuelle talent og sensitivitet, vil samtidig mange hevde et mer optimistisk syn på at ekspresive ferdigheter kan utvikles gjennom læring og trening.¹⁴² Men det fordrer at utøveren settes i stand til å relatere sin subjektive verden (f.eks. fantasi, følelser, adjektiver/metaforer/figurative begreper eller andre mentale modeller) til objektive parametere av typen det refereres til ovenfor (dynamikk, timing, artikulasjon etc.).¹⁴³

2.4. Kombinasjon av tilnæringsmåter

I det foregående har jeg pekt på en rekke vanlige tilnæringsmåter til interpretasjon blant utøvere. Hvilke av disse fungerer så mest optimalt? Det finnes selvfølgelig ikke noe entydig

¹³⁷ Blum 1977:80-81; Gabrielsson 1999:544.

¹³⁸ Friberg & Battel 2002:209.

¹³⁹ Gabrielsson 1999:545-547; Leedy og Haynes 2008.

¹⁴⁰ Dunsby 1995:62-63; Kruse 1995:29, 101; Sibley 1993:165-166.

¹⁴¹ Bastian 1988:54-55; Shaffer 1995:3.

¹⁴² Davidson 2002:98; Farkas 1976:6-7; Juslin & Persson 2002:227-228.

¹⁴³ Juslin & Persson 2002:227-229.

svar på dette, det vil variere ut i fra forhold som utøverens preferanser, musikkens egenart, samt ytre rammevilkår for arbeidsprosessen. Dessuten vil ingen tilnæringsmåte være uovertruffen i alle sammenhenger. Selv den mest velutviklede intuisjon kan av og til komme til kort (for eksempel ved ufamiliære stilarter eller særlig komplekse musikalske strukturer), mens en ensidig fokusering på karakter kan tidvis gå på bekostning av form og musikalsk helhet. Videre kan overdrevne forsøk på å realisere musikalsk struktur stå i fare for å skape stive og lite spontane framføringer. Og analyse i seg selv vil som sagt ha liten bruksverdi dersom den ikke kombineres med intuisjon, erfaring og fornuft.¹⁴⁴ Det vil ofte være for snevert med en ensidig avhengighet av bare en metode. Forskjellige tilnæringsmåter kan fungere som korrektiv og supplement til hverandre gjennom forskjellige faser av interpretasjonsprosessen,¹⁴⁵ og vil kunne gi utøveren flere verktøy for å sette sammen sin musikalske fortelling ut fra det han eller hun vet og opplever ved verket. Personlig har jeg erfart at forskjellige arbeidsmåter gjerne går over i hverandre i praksis, og at ulike strategier anvendes periodevis eller parallelt, noen ganger mer bevisst enn andre.

Det er også viktig å huske på at en interpretasjon bare reflekterer en av mange muligheter. En utøvers versjon kan være ganske forskjellig fra en annens, og samme utøver kan velge å vektlegge ulike aspekter fra en framførelse til den neste. Riktignok vil man kunne hevde at enkelte realiseringer vil være nærmere komponistens intensjoner enn andre. Men synet på hva disse intensjonene går ut på, og hvor stor individuell frihet utøveren har til å ”lese mellom linjene”, vil i høy grad være subjektivt. Dette er imidlertid en vidtfavnende diskusjon som jeg lar ligge i denne omgang.¹⁴⁶

2.5. Innfallsvinkler til *Eight Pieces for Four Timpani*

I dette underkapitlet vil jeg oppsummere det teoretiske kapitlet og vende blikket mot den praktiske delen av oppgaven ved å presentere mine innfallsvinkler til *Eight Pieces for Four Timpani*. Men før jeg kommer riktig så langt, vil jeg måtte gjøre noen generelle betraktninger angående den kompositoriske kategorien som dette verket sorterer under: *post-tonal musikk*.

¹⁴⁴ Rothstein 1995:237.

¹⁴⁵ Reid 2002:108-109.

¹⁴⁶ Clarke 2002:59; Cone 1968:56; Cook 2005; Davies 2001:151-197, 206-253, Hill 2002:131; Howell 1992:709; Krausz 1993:3; Lester 1995:214; Reid 2002:106; Sessions 1950:68-86; Urmson 1993.

2.5.1. Post-tonal musikk¹⁴⁷

Jeg anser det som nødvendig å vie et kort avsnitt til denne kategorien innenfor ”moderne” musikk, fordi de tilnæringsmåter som er presentert tidligere i dette kapitlet i hovedsak er utviklet med basis i tonal musikk (med unntak av Egges analyseformer omtalt i 2.2.2). Spørsmålet blir da: Kan disse teknikkene også anvendes i forhold til post-tonal musikk? Heller ikke dette kan det gis noe klart svar på, like lite som det finnes noe sammenfallende organiseringssystem som favner all musikk i denne kategorien. Stilistisk og kompositorisk har kunstmusikk skrevet etter tonalitetens ”sammenbrudd” vært beskrevet som en kompleks mosaikk: Bitene som utgjør mosaikken opererer i stor grad uavhengig av hverandre, men samtidig med en rekke forbindelseslinjer som binder dem sammen.¹⁴⁸ Nicholas Cook viser til at musikk av denne typen gjerne er vanskelig å forklare ut fra *rasjonelle* prinsipper, men krever heller det han kaller *empiriske* forklaringsmodeller. Dette henspeler på at om all musikk på den ene side er konstruert av visse standardiserte lyder og lydkombinasjoner, så rommer den på den annen side en unik og uforutsigbar erfaring. Balansen mellom rasjonelle og empiriske aspekter vil variere fra et musikkstykke til et annet, men i post-tonal musikk vil ofte de sistnevnte veie tyngst.¹⁴⁹

Mangelen på standardiserte komposisjonssystemer har også hemmet etableringen av framføringskonvensjoner og tradisjoner for interpretasjon av musikk fra denne epoken. Det betyr at det sjelden finnes noe slikt som en ”korrekt” utøvende tilnæringsmåte til post-tonal musikk. Utøveren må med andre ord bruke sine egne preferanser og fantasi for å komme opp med metoder som kan generere overbevisende interpretasjoner.¹⁵⁰

Musikk som kan kategoriseres som post-tonal vil også inkludere ytre ekstremer i den tidligere omtalte balansen mellom utøverens frihet og komponistens intensjoner. På den ene siden finner man de omhyggelige og nøyaktige nedtegnelsene til Schönberg, Berg og Webern, der det kan virke som om komponistene ønsker å diktere utøveren ned til minste detalj.¹⁵¹ På den

¹⁴⁷ *Post-tonalitet*: teknikker og stiler for organisering av toner som oppsto blant komponister fra tidlig i det 20. århundre og framover, som et alternativ til funksjonell tonalitet (Roig-Francolí 2008:2).

¹⁴⁸ Roig-Francolí 2008:3.

¹⁴⁹ Cook 1987:335.

¹⁵⁰ Roig-Francolí 2008:106.

¹⁵¹ En interessant bemerkning angående Webern: Hans musikk har ofte vært framført med stor disiplin, på en tørr og nærmest mekanisk måte ut fra partiturets detaljerte anvisninger. I senere tid har det imidlertid kommet

andre siden finner man den aleatoriske¹⁵² musikken til bl.a. Cage og Stockhausen, der flere elementer til en viss grad er overlatt til tilfeldighet (kalles derfor ofte ”tilfeldighetsmusikk”) eller til utøverens improvisasjon.¹⁵³ Det var lenge et utbredt syn blant flere sentrale aktører innen moderne musikk at man ikke skulle *interpretare* musikk, bare utføre nøyaktig komponistens instruksjoner. Pierre Boulez har i perioder vært trukket fram som en representant for dette synet, og Igor Stravinskij er kjent for sine utspill mot egenrådige tolkere av sin musikk. Men de siste tiårene, særlig fra 1980-tallet, har vi vært vitne til en økende skepsis mot denne typen til dels kliniske og upersonlige gjengivelse av musikk, også innen miljøer som beskjeftiger seg med ny musikk.¹⁵⁴

Så tilbake til spørsmålet: Er de innfallsvinkler som jeg har presentert her, nemlig intuitive og analytiske tilnæringsmåter med henblikk på formidling av musikalsk struktur og karakter, relevant i forhold til post-tonal musikk? Svaret må bli både ja og nei. Det er neppe særlig fruktbart i forhold til verker innen kategoriene klangflatemusikk og minimalistisk musikk, for å nevne noen eksempler. Men i forhold til *Eight Pieces for Four Timpani*, og dessuten en rekke andre post-tonale verker, mener jeg at det kan utgjøre en god referanseramme for tilnærming til musikken – fordi jeg opplever at musikalsk dramaturgi ofte kan operere uavhengig av kompositoriske prinsipper.¹⁵⁵ Edvard Cone sier det slik: ”Det skrives mye musikk i dag hvor gammeldags standard for god framføring fremdeles er gyldig!”¹⁵⁶

2.5.2. Utgangspunkt for den praktiske tilnærmingen

Utgangspunktet for den følgende praktiske delen vil således bli å beskrive min *forståelse for musikkens strukturelle og karaktermessige egenskaper, samt måter å formidle disse*

fram at Webern selv slett ikke hadde noe imot emosjonelle følelsesutsving i sin musikk; han ville tvert imot at den skulle framføres ”lidenskapelig, med enorm intensitet og fanatisme” (Hambræus 1997:25).

¹⁵² *Aleatorikk* (alea (latin): terning): dvs. at musikken er underlagt en viss tilfeldighet og frihet (Lunaas Kværne 1986:55).

¹⁵³ Brown 2008:3; Lunaas Kværne 1986:64; Roig-Francolí 2008:280.

¹⁵⁴ Hambræus 1997:15.

¹⁵⁵ Jeg kan her også støtte meg til en undersøkelse gjennomført av svenske forskere, som konkluderer med at ekspressive “framføringsregler” som tradisjonelt forbindes med tonal musikk også forbedrer framføring av nyere atonal musikk; et lyttepanel bestående av eksperter på ny musikk foretrakk framførelser der slike regler ble anvendt framfor framførelser uten slike (Friberg m.fl. 1991).

¹⁵⁶ Cone 1968:38.

ekspressivt gjennom utøvelsen. Jeg skal forsøke å fange inn det genuine og spesielle, men også det mer ”standardiserte” ved musikken som undersøkes. Fokuset vil være rettet mot det som jeg anser som særlig interessant og karakteristisk ved musikken: verkets viktigste musikalske materiale og kompositoriske virkemidler, dets oppbygging og kontur, dets karaktermessige uttrykk og funksjonelle relasjoner etc. – i det hele tatt det jeg oppfatter som meningsbærende ved musikken. Videre vil jeg rette søkelys mot hvordan dette kan videreformidles til tilhøreren: hvilke aspekter ved musikken bør framheves ekspressivt, hvilke kan tillates å tale for seg selv, hvilke kan kanskje dekkes til – og hvordan gjør jeg dette i praksis på instrumentet?¹⁵⁷

Jeg har valgt å ikke skulle gå så mye i detalj om hvilke *metoder* jeg har brukt for å tilegne meg musikken (jamfør kap. 2.2 om *musikalsk forståelse*). Dette valget er en konsekvens av mitt mangfoldige og tidvis noe uorganiserte arbeid med dette verket: Den formening jeg etter hvert har tilegnet meg er ikke et resultat av en spesifikk prosedyre, men har blitt til i løpet av en lengre prosess. I denne prosessen har utøvende vurderinger (både intuitive og analytiske), samtaler med lærere og medmusikere, lytting til andres framføringer og lesing av bakgrunnsmateriale har vært de viktigste bestanddelene.

Jeg har altså ikke til hensikt å presentere noen fullstendig analytisk redegjørelse, men vil vektlegge de aspekter som jeg finner særlig relevante i forhold til oppgavens utøvende fokus. Hvert av de fire stykkene som skal omtales har sitt karakteristiske kompositoriske særpreg, og må følgelig behandles på forskjellige måter – ut ifra idealet om at metoden må tilpasses musikken, og ikke omvendt. Således har jeg ingen ambisjon om å legge fram en form for ”fasit”, men vil heller beskrive min subjektive tilnærming, som kun vil representere en av mange mulige innfallsvinkler. Uansett tror jeg at denne typen betraktninger omkring interpretative prosesser sier vel så mye om den som betrakter, som om selve verket.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Rothstein 1995:237.

¹⁵⁸ Jfr. Pierre Boulez sine betraktninger om forholdet mellom analytikeren og det musikalske objektet (Boulez 1991).

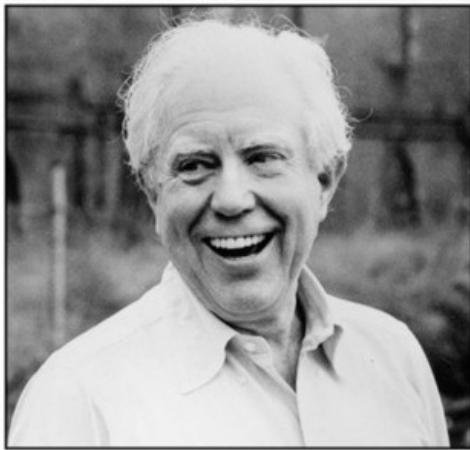
3. Interpretasjon av fire stykker fra *Eight Pieces for Four Timpani* av Elliott Carter

Eight Pieces for Four Timpani består (som tittelen indikerer) av åtte enkeltstykker:¹⁵⁹ *Saëta*, *Moto Perpetuo*, *Adagio*, *Recitative*, *Improvisation*, *Canto*, *Canaries* og *March*. Verket er ikke skrevet med tanke på noen form for sammenheng mellom de forskjellige stykkene, og må derfor betraktes som en samling korte karakterstykker heller enn en suite.¹⁶⁰

Jeg har valgt å skrive om dette verket ut fra dets meget sentrale posisjon innen solorepertoaret for pauker.¹⁶¹ Om man vil spekulere i årsakene til verkets popularitet, er det naturlig å trekke fram dets nyskapende bruk av instrumentet, dets musikalske kvaliteter, samt det faktum at Carter er en av få sentrale komponister som har komponert for mediet solo pauker.

Dette kapitlet innledes med en kort presentasjon av Elliott Carter, fulgt av en introduksjon til verket som helhet. Deretter følger en omtale av fire av stykkene fra *Eight Pieces for Four Timpani*.

3.1. Elliott Carter



Elliott Carter ble født i New York i 1908. Når denne oppgaven skrives, er han inne i sitt hundrede leveår, og fremdeles aktiv som komponist. Han regnes som en av de mest sentrale amerikanske komponister fra andre halvdel av det 20. århundre. Carters tidlige verker avslører neo-klassisk påvirkning, men fra slutten av 1940-tallet utviklet han sin personlige og særegne stil.

¹⁵⁹ Jeg velger her å bruke den noe muntlige betegnelsen *stykke* i forbindelse med de åtte "satsene" i Carters verk, som en direkte oversettelse av tittelens "*piece*". Denne betegnelsen antyder også de enkelte stykkenes relativt korte varighet (i motsetning til f.eks. "komposisjon") og verkets manglende kompositoriske sammenheng (i motsetning til "sats").

¹⁶⁰ Schiff 1998:132; Wilson 1984:65.

¹⁶¹ Darren Bastian (2005) viser i sin artikkel "Solo Percussion Literature Programming" at *Eight Pieces for Four Timpani* er et av de mest spilte verk, ikke bare for solo pauker, men også for solo slagverk generelt.

Denne framstår som en blanding av europeisk modernisme og amerikansk ”ultra-modernisme” med drivende rytmisk vitalitet, intens dramatisk kontrast og eksperimentell oppfinnsomhet som viktige kjennetegn. Strengheten, fantasien og forskertrangen sies å være blant Carters store kvaliteter, noe vi skal se også preger *Eight Pieces for Four Timpani*. Han har bak seg en omfattende produksjon for en lang rekke besetninger, og har helt fram til i dag fortsatt å skrive musikk som utfordrer og begeistrer.¹⁶²

3.2. Om *Eight Pieces for Four Timpani*

Eight Pieces for Four Timpani (heretter bare kalt *Eight Pieces*) har en noe spesiell tilblivelseshistorie: Seks av stykkene ble komponert i 1949 i forbindelse med Carters arbeid med sin første strykekvartett. De var i utgangspunktet ment som øvelser i *metrisk modulasjon* (se under) og harmonisk organisering ved hjelp av *firetoners akkorder* (disse teknikkene skulle etter hvert bli blant hans fremste kompositoriske kjennetegn). I det følgende tiåret sirkulerte stykkene blant slagverkere i New York og ble framført en rekke ganger, men Carter selv var usikker på hvor effektive de var og tillot bare *Recitative* og *Improvisation* å bli publisert (1960). I 1966 foretok han i samarbeid med slagverkeren Jan Williams en grundig revisjon av stykkene. I tillegg komponerte han de to nye stykkene *Adagio* og *Canto*, som i motsetning til de andre seks krever pedalpauker. Alle åtte stykkene ble omsider utgitt i 1968. De to nye stykkene er dedikert til Jan Williams, mens de andre seks bærer dedikasjoner til paukister som tidligere hadde framført dem.¹⁶³

Carters sier selv om de opprinnelige versjonene av de tidligste seks stykkene: ”Jeg likte ikke hvordan de låt av flere grunner. En grunn var det faktum at jeg ikke kunne skille de ulike tonehøydene fra hverandre, og stykkene virket veldig uinteressante på grunn av all denne uklare, svømmende klangen”.¹⁶⁴ Revisjonen fokuserte særlig på å tilføre klanglige kontraster, dynamikk, aksenter og demping av paukene, noe som i følge Carter ”forbedret og klargjorde teksturen en hel del”.¹⁶⁵ I den reviderte utgaven framstår stykkene som meget virkningsfulle i forhold til design, instrumentasjon og musikalitet. Likevel er de fremdeles begrensede i sitt

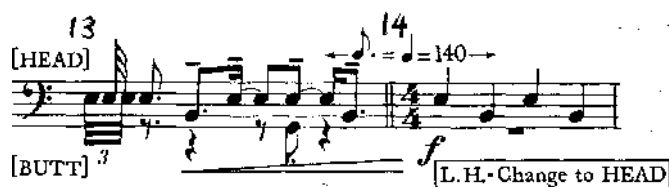
¹⁶² *De store komponister* 1995; Schiff 2008.

¹⁶³ Schiff 1998:132.

¹⁶⁴ Wilson 1984:65.

¹⁶⁵ Loc. cit.; Dierstein 2008.

omfang av virkemidler; dette var også en del av en bevisst søken etter nye måter å konstruere musikk.¹⁶⁶ Carter betegner dem som en studie i bruk av enkle rytmiske elementer, og i å utvikle kontrasterende rytmer der den ene leder til den neste.¹⁶⁷ Musikken viser tydelig hans interesse for *prosesser* – hvordan musikalsk materiale transformeres og knyttes sammen gjennom bl.a. rytmikk, dynamikk, motivutvikling og taktartskifter.¹⁶⁸ Bl.a. anvender han de nevnte *metriske modulasjoner* som essensielle strukturelle elementer i de fleste av stykkene. Denne teknikken opptrer i forbindelse med tempooverganger, der tempiene på hver side av overgangen relateres til hverandre ved hjelp av små eller komplekse underdelinger av pulsslaget.¹⁶⁹ Som et eksempel (blant mange mulige) kan jeg trekke fram en passasje fra stykket *March*, i overgangen mellom takt 13 og 14: punktert åttendel i takt 13 får samme metronomtempo som fjerdedel i takt 14 (se noteeks. 1):



Noteeksempel 1: Metrisk modulasjon.

Notebildet i *Eight Pieces* fremstår meget detaljrikt, spekket med anvisninger for dynamikk, artikulasjon, tempo, fraseringer, klangnyanser osv. Mange av disse anvisningene representerer kompositoriske og/eller instrumentale nyvinninger, og særlig de ”alternative” spilleteknikkene som Carter bruker for å skape klanglig variasjon (totalt 13 forskjellige) har senere blitt en del av instrumentets standardvokabular.¹⁷⁰ Den hyppigste og mest virkningsfulle spesialeffekten er anvendelsen av ulike anslagspunkter på skinnet. Carter noterer dette slik i notene:

N (normalt anslagspunkt),

C (midten av skinnet),

R (så nær kanten som mulig),

N.....C (gradvis forflytning fra normalt anslagspunkt til midten).¹⁷¹

¹⁶⁶ Schiff 1998:132.

¹⁶⁷ Wilson 1984:65.

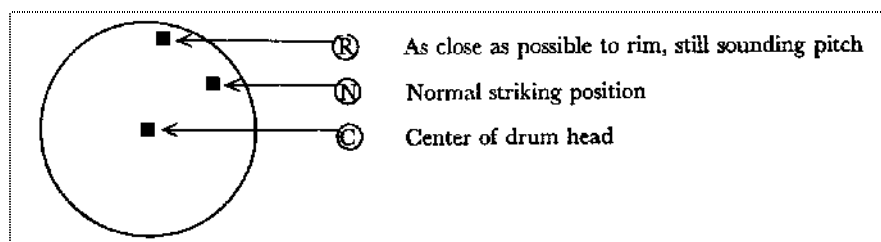
¹⁶⁸ MacDonald 2001.

¹⁶⁹ Cassidy.

¹⁷⁰ Marrs 2005

¹⁷¹ Carter 1968:2-3.

I ”framføringsanvisningene” (*Performance Notes*,¹⁷² se vedlegg) illustrerer han de ulike anslagspunktene ytterligere ved hjelp av følgende figur (figur 2):



Figur 2: Anslagspunkter på skinnen, som beskrevet i Carters framføringsanvisninger.

De ulike anslagspunktene gir distinkte klangforskjeller dersom de utføres nøyaktig. Den hurtige rytmikken og komplekse teksten i mange av stykkene gjør imidlertid dette til en stor teknisk utfordring for utøveren.¹⁷³

I tillegg varierer han mellom to slagtyper; *normal stroke* (NS) der skinnen får klinge fritt som normalt, og *dead stroke* (DS) der køllen holdes igjen på skinnen etter anslaget for å dempe resonansen (noteeks. 2).¹⁷⁴



Noteeksempel 2: DS (Dead Stroke) og NS (Normal Stroke).

Videre benyttes enkelte steder skarptrommestikker eller baksiden av paukekøllene, og i *Moto Perpetuo* gis det instruksjoner om en spesialdesignet kølle (se den senere omtalen av dette stykket). Andre steder tas det i bruk *rimshots*, spilling direkte på kanten, samt demping og spilling samtidig på samme pauke.

Andre spesialeffekter som anvendes er *sympathetic resonance* (effekten av at én pauke ”klinger med” den andre),¹⁷⁵ og *harmonics* (overtoner som klinger en oktav over den noterte tonen)¹⁷⁶ (noteeks. 3).

¹⁷² Loc. cit.

¹⁷³ Sadlo:298; Williams 2000:9.

¹⁷⁴ Carter 1968:2.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a bass clef line with notes and rests, including dynamic markings like *f*, *damp Ab*, and *mf*. It features various articulations such as slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3, 4). The bottom staff is a shorter line of notation with notes and rests, also including fingerings (3, 4). Below the bottom staff is the text: *sympathetic resonance* (see Performance Note #6).

Noteeksempel 3 (fra "Adagio"): "Sympathetic resonance" (liten notelinje) og "harmonics" (firkantede notehoder).

Hvert av stykkene har sin distinkte karakter, og de representerer forskjellige rytmiske og klanglige problemstillinger.¹⁷⁷ De har alle ulike tonehøyder, noe som bidrar til å understreke det særegne musikalske uttrykket i hvert av dem.¹⁷⁸ Det er også interessant at flere av titlene referer til vokalmusikk, noe som kan tyde på at Carter ga seg selv utfordringen om å gi paukene et vokalt uttrykk.¹⁷⁹

Alle de detaljerte spilleanvisningene vitner om et engasjement fra komponisten for det utøvende aspektet. Samtidig opplever jeg at musikken absolutt gir rom for utøverens subjektive valg angående interpretasjon. Carter understreker at de viktigste utøvende utfordringer i disse stykkene ligger i frasering og linjeføring. Som han sier: "Et stykke som bare har fire toner, som de fleste av stykkene i *Eight Pieces*, krever enda mer omtanke for frasering enn et som er mer raffinert",¹⁸⁰ og videre: "Du må gjøre noe ut av notene (...) for utøveren betyr det en hel del planlegging og frasering".¹⁸¹ Komponisten legger med andre ord

¹⁷⁵ *Sympathetic resonance* oppstår ved at skinnen på én pauke settes i vibrasjon når man spiller på en annen, noe som forutsetter at de to paukene er stemt til nøyaktig samme tone. Imidlertid vil ikke alltid denne effekten være hørbar for publikum. Carter antyder da at man i tillegg kan slå an den resonerende pauken svakt (Carter 1968:3; Williams 2000:12).

¹⁷⁶ Carter angir at *harmonics* produseres ved å presse en eller to fingre mot skinnen halvveis mellom kanten og midten, og så spille nær skinnen (Carter 1968:2). Williams beskriver imidlertid en noe annen utførelse som han mener er mer effektiv: tommel og langfinger berører lett hver sin side av midten (noden) av skinnen (4-6 tommer fra hverandre), disse løftes så raskt vekk rett etter anslaget (Williams 2000:9).

¹⁷⁷ Schiff 1998:132.

¹⁷⁸ Wilson 1984:64.

¹⁷⁹ MacDonald 2001.

¹⁸⁰ Wilson 1984:63

¹⁸¹ Loc. cit.

opp til en omfattende bruk av ekspressive virkemidler for å gjøre framførelsen musikalsk interessant. Samtidig må ikke utøveren ta seg så store friheter at det forkludrer musikkens struktur. Særlig må man passe på ikke å gjøre *for* mye rubato, fordi det kan føre til at de metriske modulasjonene mister sin effekt. Jan Williams formulerer dette slik: ”Å finne en slik balansegang er et av de mest utfordrende aspektene ved framførelsen av disse stykkene”.¹⁸²

3.3. Interpretasjon av fire stykker

Jeg skal i det følgende ta for meg min utøvende tilnærming til de fire stykkene *Saëta*, *Moto Perpetuo*, *Improvisation* og *March*. Jeg har begrenset omtalen til disse fire, både på grunn av oppgavens omfang og fordi det er disse jeg i hovedsak har valgt å konsentrere meg om i løpet av studiet. Carter har også anmodet om at ikke flere enn fire stykker skal framføres offentlig på samme konsert. I notens innledende framføringsanvisninger gir han indikasjoner om hvilke stykker som passer som åpnings- eller avslutningsstykker og hvilke som bør spilles som midtsatser. Slik sikrer han at de skal spilles i en rekkefølge som gir variasjon og danner en form for helhet stykkene imellom.¹⁸³ I konsertsammenheng har jeg således gjerne valgt å spille stykkene i rekkefølgen *Improvisation*, *Moto Perpetuo*, *Saëta* og *March*. Her i oppgaven vil jeg imidlertid omtale stykkene i tilsvarende rekkefølge som i noteutgaven. I den videre teksten er det føyd inn en del kortere noteeksempler, for øvrig vil jeg henviser til de vedlagte komplette notene til slutt i oppgaven.

3.3.1. I. *Saëta*

Dette stykket henter sitt navn fra en type improvisert andalusisk klagesang, vanligvis brukt i religiøse prosesjoner på langfredag.¹⁸⁴ Carter bemerker at sangen sies å ha opprinnelse i en regnseremoni hvor en pil (*saëta*) ble skutt mot skyene for å fremkalle regn.¹⁸⁵ Dette antyder karakteren som komponisten legger opp til: et rituel og klagende preg. Det rolige tempoet (punktert fjerdedel = 50) og den langsomme utviklingen av det motiviske materialet gir stykket et gjennomgående preg av ”verdighet”. Paukene er stemt i tonene E, A, D og E, som ligger i et klangfullt register på instrumentene. Kvartavstandene mellom de tre dypeste tonene

¹⁸² Williams 2000:11.

¹⁸³ Carter 1968:2.

¹⁸⁴ Williams 2000:11.

¹⁸⁵ MacDonald 2001; Schiff:132.

gir høytidelige assosiasjoner. Stykket bør spilles med relativt myke køller for å understreke karakteren, men dog ikke så myke at tydeligheten forsvinner i de svake passasjene.

Formmessig har stykket en slags A-B-A-form, omkranset av korte åpnings- og avslutningsdeler. A-delene har et stabilt tempo, mens B-delen inneholder stadige temposkifter som nås gjennom metriske modulasjoner. Stykkets hovedkontur er en lang oppbygning av intensitet fram mot høydepunktet i del B, og deretter en nedbygging mot slutten. Denne utviklingen skjer riktignok ikke som en rettlinjet prosess, men mer som en broket linje med en rekke utsving underveis (jfr. Kruses ”nervøse linje”, se avsnittet om *konturlinjer* i kap. 2.3.1).

Stykket åpner med et karakteristisk motiv, som senere kommer igjen ytterligere to ganger: en fri *accelerando* og *crescendo* på en tonehøyde (noteeks. 4). Dette kan oppleves som et slags majestetisk og seremonielt åpnings-/avslutningssignal, og denne funksjonen ønsker jeg som utøver å understreke ved å spille motivet med en ”verdige tyngde”. *Accelerando*en bør bygges opp på en organisk måte; Stuart Marrs sier i sin utøveranalyse at han velger en relativt hurtig *accelerando* (”som en bordtennisball som slippes ned på en bordplate”¹⁸⁶), mens jeg personlig foretrekker en noe mer utstrakt versjon i samsvar med stykkets generelle karakter.



Noteeksempel 4: Åpning.

Deretter introduseres det motiviske materialet som dominerer A-delene: en enkel ”melodi” bestående av fjerdedeler og punkterte fjerdedeler på tonene D og A (markeres i noten med tenutotegn), over et ”akkompagnement” av åttendeler på tonen E i to oktaver (markeres i noten med staccatotegn) (se noteeks. 5). Temaet kan, i lys av stykkets tittel, gi assosiasjoner til et slags prosesjonsopptog, eller en forberedelse til en religiøs seremoni.

¹⁸⁶ Marrs 2005.



Noteeksempel 5: Linje 2.

Carter selv er opptatt av at dette motivet må fraseres og formes.¹⁸⁷ Han bemerker at melodien punkterte fjerdedeler bør betones noe sterkere enn de ordinære fjerdedelene. Jeg tror en slik frasing kan ivaretas ved å tenke fjerdedelene som ”opptakt” til de punkterte fjerdedelene, og i linje 2 (og tilsvarende steder) særlig frasere fram mot den andre og fjerde noterte A (se noteeks. 5). Det er også viktig å bringe fram melodien i forhold til akkompagnementet. Carter legger opp til dette gjennom de forskjellige anslagspunktene ”normal” (resonant klang for melodien) og ”senter” (artikulert/tørr klang for akkompagnementet).¹⁸⁸ I tillegg tror jeg effekten bør tydeliggjøres ved å spille melodien noe sterkere. Jeg opplever dessuten at denne første ”forsmaken” av motivet (linje 2, noteeks. 5) må formes som en enhet som rundes av, slik det avsluttende dynamiske utsvinget indikerer. Dette kan gjerne understrekes med en liten *ritardando* inn i siste takt. En slik avrunding forbereder åpningssignalet tilbakekomst – musikken sier på en måte at ”vi var ikke helt i gang ennå!”. Deretter returnerer A-delens melodiske motiv, og stykket er i gang ”for alvor”. Motivet varieres gjennom hele passasjen, før melodien vokser ut av akkompagnementet og blir stående igjen alene i overgangen mellom linje 6 og 7. Jeg opplever at denne delens karakter ikke bør være for konkret; den bør gi en fornemmelse av noe litt distansert, avventende og mystisk. Dette kan oppnås gjennom ”luftig” klangbehandling, svak dynamikk og en sammenhengende *legato* melodilinje.

B-delen fungerer som en slags videreutvikling av materialet fra A-delen. Billedlig ser jeg for meg at her inntreffer selve seremonien – ”klagesangen”. Delen faller naturlig inn i tre seksjoner: Først inntreffer en ”friere” del (linje 7-13), der elementer fra A-delens melodilinje utvikles og transformeres, og bygger seg opp mot et klimaks gjennom økt dynamikk og intensitet. Her finner vi en stadig veksling mellom lange enkelttoner, pauser og rytmiske figurer. Carter understreker at det motiviske materialet likevel må henge sammen og fraseres

¹⁸⁷ Wilson 1984:63.

¹⁸⁸ Carter 1968:2.

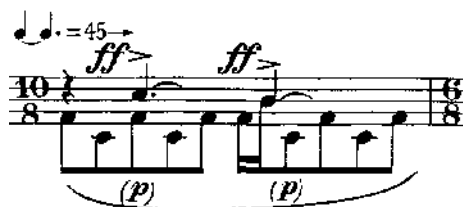
lineært ved hjelp av timing og dynamikk,¹⁸⁹ noe han også antyder gjennom notebildets dynamiske anvisninger (noteeks. 6).



Noteeksempel 6: Åpning av B-del (linje 7).

Samtidig bør ikke denne seksjonen spilles så mye rubato at pulsfornebbelsen forsvinner. De metriske modulasjonene kan i så fall miste sin effekt; som nevnt tidligere i kapitlet er det å finne et slikt velproporsjonert ekspressivt handlingsrom kanskje disse stykkenes største utøvende utfordring.

B-delens midtseksjon (linje 13-16) framstår, i kombinasjon med de siste taktene av forrige seksjon, som stykkets klimaks, både når det gjelder dynamikk, intensitet og teksturell tetthetsgrad. Særlig de sterkeste notene (*ff* med aksent) må således spilles med stor inderlighet, som klagende utbrudd, men samtidig med den samme verdighet som preger resten av stykket (noteeks. 7).



Noteeksempel 7: Første takt av B-delens midtseksjon.

Vi kjenner her igjen elementer fra A-delen, med en ”melodi” i kontrast til et ”akkompagnement”, men her spilles melodien i *ff*-dynamikk. Seksjonen rundes av med en diminuendo gjennom dens siste linje, som en overgang til neste seksjon.

Jeg må imidlertid gjøre en ekstra bemerkning angående stykkets kulminasjonspunkt: Kulminasjonen kan oppleves noe tvetydig, fordi man også senere i stykket finner tilfeller av sterk dynamikk (*ff* med aksent), både i slutten av B-delen (linje 20) og helt til slutt i stykkets coda (siste linje). Jeg velger likevel å framheve linjene 12-14 som hovedkulminasjonen, mens

¹⁸⁹ Wilson 1984:63.

de senere tilfellene opptrer som ”etterdønninger” – i tråd med stykkets tidligere omtalte ”nervøse linje”.

B-delens siste seksjon (linje 17-20) virker som et svakt ”ekko” av den foregående seksjonen (noteeks. 8). Denne skal i henhold til notene spilles med kølleskaftene, for å gi en lettere og tynnere klang. Jeg har kommet fram til at dette fungerer best med relativt tynne skaft, gjerne dekket med et tynt lag filt for ikke å gjøre klangen for spiss og konkret. I tillegg bør utøveren anvende en lettere type klangbehandling.

Musical notation for the opening of the final section of the B-section (line 17). The notation is in bass clef, 9/8 time signature, and starts with a *pp* dynamic marking. A box labeled **BUTTS** with *(N)* and an arrow points to the first note. The notation consists of a series of eighth notes with stems pointing down. A dynamic marking *emphasize A slightly* is placed below the notes.

Noteeksempel 8: Åpning av B-delens siste seksjon (linje 17).

Også i denne seksjonen benytter Carter virkemidlet med at noe utheves stadig mer og til slutt vokser fram fra resten av teksturen; tonen A fremheves i notasjonen allerede fra andre takt (se noteeks. 8), og fra linje 19 gis denne *mp*-dynamikk i kontrast til de øvrige tonenes *pp sempre*. Etter hvert crescenderes tonen A, noe jeg velger å starte litt tidligere enn angitt i notene for virkelig å skape et løft fram mot seksjonens avsluttende *ff*. Dette markerer overgangen til neste del, som jeg understreker med en liten ritardando i tillegg til den noterte diminuendo.

Den avsluttende A-delen er langt på vei en reprise av den første A-delen, med små variasjoner. Jeg velger å utføre denne delen på liknende måte som første gang, for å understreke gjentakelselementet i A-B-A-formen. Stykket avrundes på rituel vis med ”signalet” fra åpningen, men denne gangen med enda større crescendo som et verdig punktum (noteeks. 9). Crescendos avslag, den aksentuerte dype E tre takter før slutt, kan etter min mening gjerne få klinge noe lengre enn notert; både som slags ”ettertenksom” avsluttende effekt, men også for å hindre at de etterfølgende svake *dead stokes* drukner i den sterke tonens etterklang. Musikken sviner til slutt ut i ingenting gjennom en *smorzando* (”utdøende”) tremolo.



Noteeksempel 9: Avslutning.

3.3.2. II. *Moto Perpetuo*

I samsvar med tittelen framstår dette stykket som en slags ”musikalsk evighetsmaskin”, bestående av en ubrutt strøm av sekstendelsnoter fra begynnelse til slutt. Slik sett virker det ganske annerledes enn de andre stykkene som er omtalt her i oppgaven: Mens rytmiske motiver og metriske modulasjoner framstår som sentrale strukturelle elementer i de øvrige stykkene, er virkemidlene her begrenset til å omfatte variasjoner i klangfarger, betoning, dynamikk samt ulike sammenstillinger av de fire tonehøydene.¹⁹⁰ David Schiff beskriver den generelle effekten av *Moto Perpetuo* som ”en vedvarende klang som stadig skifter farge”.¹⁹¹

Carter gir i dette stykket en rekke detaljerte instruksjoner til utøveren. Bl.a. angir han tre typer aksentueringer (beskrevet i framføringsanvisningene), som skal utføres på en klart hørbar måte:

- a) en svak aksent ved begynnelsen av hver takt,
- b) en lettere aksent ved begynnelsen av hver sammenbundet gruppe innad i takten,
- c) en enda lettere aksent ved begynnelsen av indre sammenbindinger av sekstendelsnoter.¹⁹²

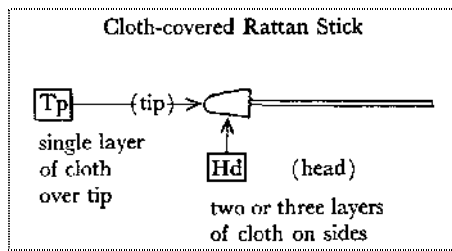
Han beskriver også en spesialkonstruert kølle, med tynt skaft av tresorten *rattan* (spanskrør) og dekket med stoff på framenden (figur 3).¹⁹³

¹⁹⁰ Adams 2005:4.

¹⁹¹ Schiff 1983:149.

¹⁹² Carter 1968:3.

¹⁹³ Carter 1968:2-3.



Figur 3: Spesialkølle, som beskrevet i framføringsanvisningene.

Det enkle laget med stoff på tuppen (Tp) og de to eller tre lagene på selve hodet (Hd) muliggjør to forskjellige hardhetsgrader med en og samme kølle. Tuppen anvendes ved å løfte opp bakenden av kølla, og hodet ved å holde kølla ”normalt” (parallelt med skinnet). Disse lette køllene produserer en form for lyse klangfarger som kan gi assosiasjoner til indiske tablatrommer. Carter var da også sterkt influert av øst-indisk tabla og afrikanske trommer i den perioden han skrev *Eight Pieces*.¹⁹⁴

Videre tas det i bruk ulike kombinasjoner mellom de tre tidligere omtalte anslagspunktene (N, C og R) for å skape klanglig variasjon. Dynamikken i stykket holder seg i stor grad innenfor et svakt register (kun stykkets klimaks i nest siste linje beveger seg over *mf*), men likevel med hyppige variasjoner i form av crescendoer og diminuendoer av ulik lengde og plutselige dynamiske kontraster. Disse mange dynamiske og klanglige virkemidlene utgjør viktige strukturelle elementer i stykket, noe jeg snart skal gå nærmere inn på. Karaktermessig opplever jeg at de stadige variasjonseffektene gir stykket en bølgende framdrift og en følelse av ikke å falle til ro.

Stykkets lette og drivende karakter understrekes av et relativt friskt tempo (angitt til fjerdedel = 120 i noten). Imidlertid foretrekker flere utøvere å spille det noe langsommere enn dette originaltempoet. Jan Williams sier at han ofte spiller stykket i tempoet fjerdedel = ca. 96, avhengig av akustiske forhold.¹⁹⁵ Jeg velger også gjerne en noe roligere versjon enn det noterte tempoet, fordi jeg da opplever at variasjonene i teksturen kommer tydeligere fram, samt at stykket generelt får en mer ”swingende” og mindre heseblesende karakter. Det er imidlertid viktig at musikken ikke mister energi og framdrift av den grunn.

¹⁹⁴ Adams 2005:4.

¹⁹⁵ Williams 2000:5.

Paukene er stemt i tonene Hiss, Ciss, Diss og E gjennom hele stykket. Dersom den største pauken ikke kan stemmes helt opp til tonen Hiss, kan alle tonene transponeres ned; Carter antyder selv muligheten for transponeringer i framføringsanvisningene.¹⁹⁶ Tettheten mellom de fire tonene gjør at de nesten glir over i hverandre i det raske tempoet, og dette danner utgangspunktet for den snirklete melodiske linjen som beveger seg gjennom stykket.

Ifølge Anthony Brandt har stykket en såkalt A-form, dvs. at teksturen forblir konstant gjennom hele komposisjonen. Han henviser da til at variasjonene underveis er for små til å skape markerte kontraster.¹⁹⁷ Daniel Adams legger derimot i sin analyse vekt på typiske komponenter vi kjenner fra formlæren (motivbehandling, melodisk utvikling, variasjoner i tekstur, tematiske bearbeidelser og gjentakelser av materiale) og disses strukturelle funksjoner.¹⁹⁸ For eksempel påviser han at passasjer med stor motivisk betydning gjentas identisk, dvs. med samme tonehøyder, klangnyanser, fraseringer og dynamikk. Det tydeligste tilfellet av slik identisk repetisjon er åpningstemaet (noteeks. 10), som gjentas i takt 27-28:

Noteeksempel 10: Åpning.

Materiale av mer underordnet betydning gjentas gjerne med til dels nye klangnyanser (andre anslagspunkter), for eksempel takt 5-9 (noteeks. 11) som i stor grad gjentas i takt 35-38 (noteeks. 12):

Noteeksempel 11: Takt 5-9.

¹⁹⁶ Carter 1968:2.

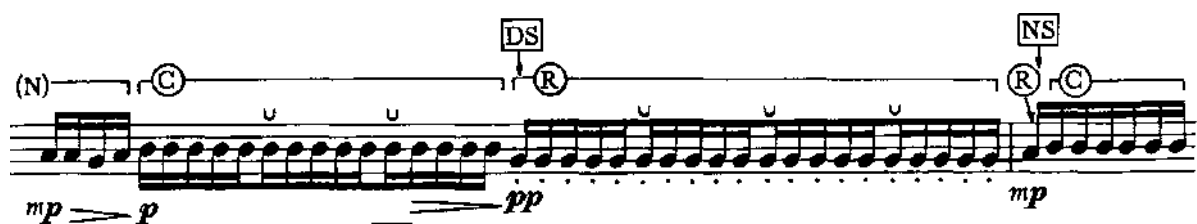
¹⁹⁷ Brandt.

¹⁹⁸ Adams 2005.



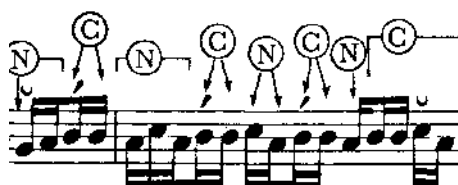
Noteeksempel 12: Takt 35-38.

Adams viser videre til hvordan materialet distribueres og varieres gjennom stykket: Bl.a. påviser han størst tetthet av toneforandringer i begynnelsen og slutten av stykket (se eksempelvis noteeks. 10, 11 og 12), og mer repetisjoner av enkelttoner i midtpartiet (se noteeks. 13):



Noteeksempel 13: Takt 17-18 (repetisjoner av enkelttoner).

Hyppeggheten av forandringer i anslagspunkt fordeles relativt jevnt mellom stykkets ulike seksjoner, men varierer sterkt mellom forskjellige takter; f.eks. liten grad av forandring i takt 17 (se noteeks. 13), og stor grad av forandring i takt 39-40 (se noteeks. 14):



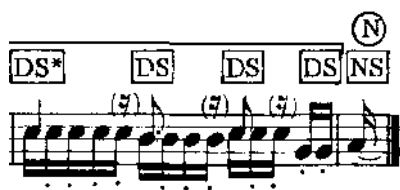
Noteeksempel 14: Takt 39-40 (stor grad av forandring i anslagspunkt).

Tidspunktet for forandringer i anslagspunkt sammenfaller gjerne med aksentuerte noter (se noteeksemplene over). Videre forekommer den sterkeste dynamikken (*mf* og *f*) kun når det spilles på det normale anslagspunktet – som også er det som gir mest resonans (se noteeks. 15).



Noteeksempel 15: Takt 36-38 (sterk dynamikk med normalt anslagspunkt).

Ut fra disse observasjonene ser man hvordan teksturens utvikling er med på å skape stykkets helhetlige struktur. Jeg opplever at partier med stor grad av variasjon og forandring gjerne har et høyere intensitetsnivå enn partier med mindre variasjonsgrad, noe jeg også forsøker å understøtte gjennom utøvingen. Videre finner jeg at stykket har sitt kulminasjonspunkt ved *f*-dynamikken mot slutten (noteeks. 15). Stykket kan derfor sees på som en langstrakt og brokete oppbygning fram mot dette punktet, før musikken svinner hen i de siste taktene. De siste taktene *dead strokes* (i motsetning til *normal strokes* i resten av stykket) understreker den avsluttende effekten (noteeks. 16) – noe som gjerne kan poengteres ytterligere med en liten ritardando.



Noteeksempel 16: Avslutning.

Av de åtte stykkene framstår altså *Moto Perpetuo* blant de mest detaljerte når det gjelder anvisninger for betoning, dynamikk og klangnyanser. Kanskje er det å understreke disse virkemidlene, det å bringe fram de stadige ”bølgebevegelsene” av teksturelle variasjoner, tilstrekkelig for å gi denne musikken mening; jeg opplever at Carters nøyaktig noterte intensjoner her kan få tale for seg selv, uten at utøveren behøver å tilføre så mye ”ekstra” ekspressivitet.

3.3.3. V. *Improvisation*

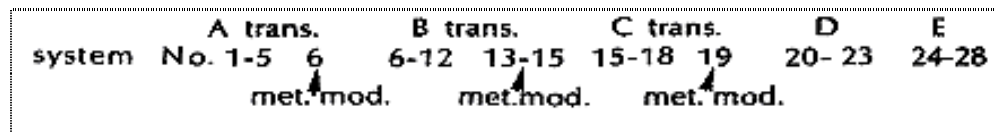
Som tittelen antyder, inneholder dette stykket en friere behandling av et mangfoldig musikalsk materiale uten at noen klar gjennomgående struktur umiddelbart trer fram. Stykkets karakter oppleves impulsiv og stadig skiftende med mange brå og til dels uventede innslag. Relasjonene mellom tonehøydene er egentlig de samme som i *Moto Perpetuo*, men i *Improvisation* er de fire tonene spredt utover to oktaver. Tonene F, Ass, E og G utgjør her to par små terser i hver sin ende av instrumentets register, noe som gir en åpnere og mindre definert tonal effekt enn de trinnvise intervallene i det tidligere omtalte stykket.¹⁹⁹ Tempoet

¹⁹⁹ Schiff 1998:134.

varieres stadig gjennom metriske modulasjoner, noe som gjør at pulsfølelsen endrer seg gjentatte ganger i løpet av stykket.²⁰⁰

Den største interpretative utfordringen i dette stykket mener jeg ligger i følgende tilsynelatende paradoks: På den ene side å understreke dets improvisatoriske karakter, og samtidig på den annen side å beholde blikk for de lange linjer for å gi en fornemmelse av et helhetlig stykke. Det gjelder å gripe fatt i kontrastene og det enkelte elements distinkte særpreg, men også å sette dette i sammenheng med musikkens progresjon. Det er nettopp denne tilnærmingen som jeg synes gir dette stykket mening: et improvisatorisk uttrykk satt inn i en kompositorisk ramme.

Improvisation lar seg ikke dele inn i formdeler i tradisjonell forstand. Stykkets ulike bestanddeler oppleves ikke å ha noen form for formelle funksjoner i forhold til hverandre, og musikken inneholder heller ikke repetert materiale i særlig grad. Like fullt har Geary Larrick i sin analyse av stykket påpekt at det er mulig å dele inn i fem karakteristiske hovedseksjoner (med enkelte overgangsdeler imellom). Hver seksjon har nytt tempo, som oppnås gjennom metriske modulasjoner (fig. 4).²⁰¹



Figur 4: Larricks inndeling av "Improvisation" i seksjoner.

Jeg vil her også benytte meg av en tilsvarende inndeling, men mest som en praktisk måte å omtale stykket på og ikke nødvendigvis for å poengtere noen slags logisk formoppbygging.

Den første seksjonen (som Larrick kaller seksjon A) har et utadvendt og voldsomt uttrykk fylt av dynamiske variasjoner, dramatiske pauser, aksentuerte rytmer og klanglige kontraster (se noteeks. 17):

²⁰⁰ MacDonald 2001.

²⁰¹ Larrick 1974:14.

Allegro (♩=126)

Noteeksempel 17: Linje 1-2.

Det er naturlig nok avgjørende at utøveren framhever disse uttrykksmessige nyansene og kontrastene, for slik å understreke den dramatiske karakteren.

Et gjennomgående trekk i dette stykket er at Carter ikke nødvendigvis legger opp til instrumental ”velklang” i klassisk forstand. For eksempel gir *dead strokes* i sterk dynamikk en ganske vulgær klang (særlig på tonen Ass, som på den aktuelle pauken medfører et relativt løst skinn), noe selvfølgelig Carter anvender bevisst som en del av det voldsomme uttrykket (se noteeks. 18).

[DS]

Noteeksempel 18: Linje 4, sterke ”dead strokes”.

Her gjelder det at utøveren ikke ”trekker seg”, men heller overdriver de klanglige ytterlighetene. Samtidig er det viktig at ikke hele stykket blir en eneste lang demonstrasjon av ukontrollert overspilling av instrumentet; det er *klangkontrastene* som er det sentrale.

Denne første seksjonen avsluttes med en lang sekvens av aksentuerte sekstendeler i linje 4-5, som leder over i en metrisk modulasjon til tempoet i neste seksjon. Fremadrettet frasering og smidig modulasjon er her viktige stikkord for utøveren.

Den andre seksjonen har en roligere metrisk puls og et mindre voldsomt uttrykk, selv om det også her finnes en rekke eksempler på kontraster og variasjoner. Imidlertid er det de lange lineære frasene som dominerer, særlig i linje 8-10, samt i overgangen til neste seksjon (linje 12-15, se noteeks. 19).

Noteeksempel 19: Linje 13-15.

Utøveren må her porsjonere ut de gradvise økningene i intensitet (sterkere dynamikk, hurtigere rytmikk, fortetning av klanglige variasjoner) slik at fraselinjene får en organisk form.

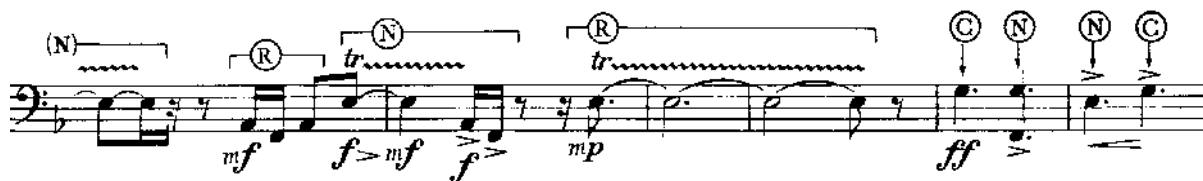
Seksjon tre har et mer markert preg, noe Carter også indikerer med å notere *marcato*. Den domineres av rytmiske sekstendelsfigurasjoner, i vekselvirkning med lengre tremoler (ofte med små dynamiske utsving) (noteeks. 20).

Noteeksempel 20: Linje 16-17.

Den noe stillestående behandlingen av det musikalske materialet bidrar til at jeg opplever denne delen som en ”mellomstasjon”; litt avventende, på en måte usikker på det videre forløpet. Derfor velger jeg også å holde dynamikken noe nede (til tross for eksempler på *ff*), og ikke å spille for voldsomt og utagerende (bortsett fra ”utbruddet” i takt 6-7 i linje 17).

Den fjerde seksjonen har det samme tempoet og mye av den samme dramatiske karakteren som første seksjon. Men i tillegg finnes enkelte ”hvileskjær” i form av lange og svake

tremoloer. Jeg ser billedlig for meg at musikken må ta korte pauser for å trekke pusten mot slutten av dette noe heseblesende stykket (se noteeks. 21).



Noteeksempel 21: Linje 21.

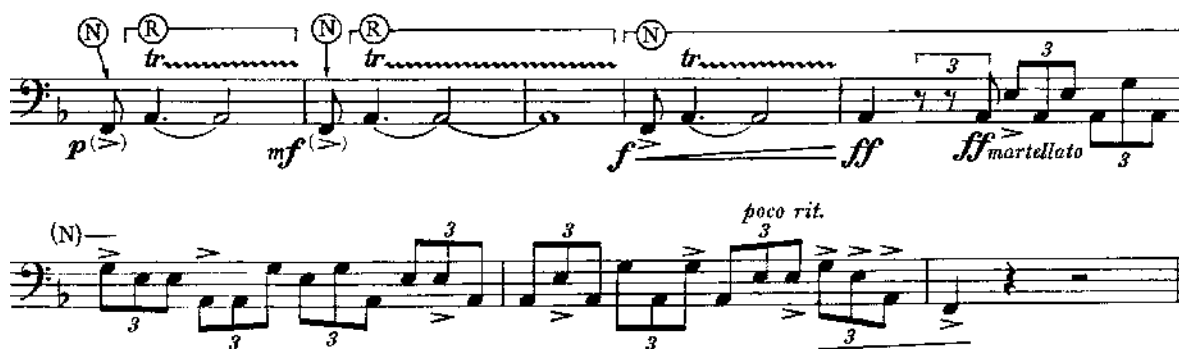
Fortetningen av kontrasterende elementer bidrar til at spenningen stadig øker, og for å underbygge dette er det særlig viktig at utøveren er nøyaktig med utføringen av de mange angitte nyansene med hensyn til klang (anslagspunkt), dynamikk og artikulasjon.

Den femte og siste seksjonen har et meget raskt tempo (fjerdedel = 189) og et henrivende og virtuost preg – selv om det også her forekommer svakere og åpnere ”hvileskjær” mellom de markerte rytmiske figurene (se noteeks. 22):



Noteeksempel 22: Linje 24-25.

De rytmiske figurene må spilles markant og med framdrift – og de siste taktene skal virkelig ”hamres ut” (= *martellato*) for å gi stykket en bombastisk avslutning (se noteeks. 23).



Noteeksempel 23: Linje 27-28 (avslutning).

3.3.4. VIII. *March*

Dette stykket har i stor grad et marsjaktig preg, slik tittelen indikerer. Marsjassosiasjonene oppnås særlig gjennom den stabile ”bassfiguren” mellom tonene C og G, spilt med venstre kølleskaft (se noteeks. 24, 25 og 30). Utgangstempoet fjerdedel = 105 er også et typisk marsjtempo. For ytterligere å poengtere marsjkarakteren mener jeg at stykket bør spilles med driv, friskhet og rytmisk presisjon. Her kan man generelt anvende *marcato* artikulasjon og etterstrebe god framdrift i fraseringsene (selv om dette naturligvis varierer i løpet av det musikalske forløpet). Tonehøydene G, H, C og E kan oppfattes som en C-dur treklang med ledetonen H, men kan også gi fornemmelse av Tonika og Dominant (C-dur og G-dur). Uansett antyder tonevalget en enkel og tradisjonell harmonisk struktur, noe som er vanlig å finne i marsjmusikk. David Schiff viser til at enkelte oppfatter dette som et humoristisk portrett av den noe konservative paukisten stykket er dedikert til: New York-filharmoniens Saul Goodman.²⁰²

Imidlertid finner man raskt at Carter ikke slår seg til ro med en enkel marsjrytmikk, men derimot legger inn en polyrytmisk motstemme i form av en hurtigere puls spilt med høyre køllehode (se noteeks. 25). Dette gir en fornemmelse av to separate stemmer, med hvert sitt tempo, i aksjon på en gang.²⁰³ Denne teknikken med flere *parallele tempolag*²⁰⁴ anvender Carter gjentatte ganger i sin musikk, bl.a. i sin første strykekvartett.²⁰⁵

I likhet med det tidligere omtalte stykket *Saëta*, har *March* en slags A-B-A-form. Det er vel neppe tilfeldig at komponisten har valgt denne tradisjonelle formstrukturen nettopp i

²⁰² Schiff 1998:134-135.

²⁰³ David Schiff tolker dette på en billedlig måte: ”Stykkets form antyder et hypotetisk scenario som bare de som har spilt i et amerikansk ”marching band” kan forstå. De to trommeslagerne nærmer seg hverandre mens de spiller i hvert sitt tempo. De møter og ”utfordrer” hverandre, imiterer hverandres figurer og prøver å overgå hverandre i virtuositet. Etter å ha fastslått at de er likemenn, marsjerer de bort i hvert sitt tempo” (Schiff 1998:135).

²⁰⁴ *Parallele tempolag*: min oversettelse av det engelske *simultaneous speed* (Roig-Francolí 2008:266).

²⁰⁵ Roig-Francolí 2008:266. Parallele tempolag var for øvrig utforsket allerede noen tiår tidligere av Carters forbilde og landsmann, Charles Ives, bl.a. i hans orkesterverker *The Fourth of July* og *Three Places in New England* – i det sistnevnte spilles flere marsjmelodier med ulike tempi samtidig (MacDonald 2001; Roig-Francolí 2008:252-253).

sammenheng med den konservative marsjstilen. Også dette stykkets hovedkontur er en gradvis oppbygning fram mot en kulminasjon i slutten av del B, og deretter en nedtrapping av intensitet fram mot slutten.

Stykket åpner direkte med det nevnte karakteristiske marsjakkompagnementet i venstre hånd. De første to linjene gir imidlertid inntrykk av visse ”startproblemer” før marsjen kommer skikkelig i gang: Etter to takter sviner marsjmotivet hen, og blir avbrutt av et lite utbrudd (som fungerer som en antesipasjon av det som noen takter senere skal vise seg å bli marsjens ”melodi”) (noteeks. 24).

Noteeksempel 24: Åpning.

Carter antyder ”utåndingen” i andre takt ved å notere en diminuendo. Jeg velger å understreke denne effekten ved også å gå litt tilbake i tempo – men kun minimalt, så ikke musikken stopper opp allerede her i innledningen.

Deretter (i linje 2) gjør musikken nok et ”mislykket” forsøk på å komme i gang, noe som igjen blir avbrutt. Først ved tredje forsøk er marsjen i gang for alvor (linje 3, se noteeks. 25):

Noteeksempel 25: Linje 3.

De to ulike rytmiske lagene tydeliggjøres som sagt ved at venstre hånd spiller med kølleskafet, mens høyre hånd spiller som normalt med køllehodet. Dette gir to kontrasterende nyanser, noe som utøveren ytterligere kan understreke ved hjelp av artikulasjon, klangbehandling og dynamikk: Høyre hånds melodi bør spilles med en viss tyngde og flyt, mens venstre hånds akkompagnement gjøres lettere og mer staccato (i samsvar med den noterte artikulasjonen). Melodien kan også med fordel spilles noe sterkere slik at den trer tydelig frem. I tillegg gir notebildet instruksjoner om visse dynamiske utsving, til dels separat

og til dels sammenfallende for de to stemmene. Det er viktig å utheve disse utsvingene, slik at de tiltenkte ”bølgeeffektene” trer tydelig fram.

Stykkets B-del framstår med en mer mangfoldig tekstur, som en slags kontrast til A-delens stramme uttrykk. Her finner vi et variert rytmisk linjespill, samt en rekke dynamiske og klanglige (skaft vs. hode) variasjoner. Høyre og venstre hånd utfører vekselvis en felles eller to separate ”stemmer”, gjennom ulike kombinasjoner av kølle og skaft (se f.eks. noteeks. 26).

Noteeks 26: Linje 6-7.

Denne delen inneholder også flere eksempler på hvordan Carter leder et rytmisk motiv over i det neste, gjennom bruk av metriske modulasjoner og andre gradvise rytmiske transformasjoner (se f.eks. noteeks. 27).

Noteeksempel 27: Linje 11-12.

I tillegg finnes en rekke kontrasterende effekter, gjennom plutselige dynamiske og klanglige forandringer (f.eks. overgangen mellom linje 8 og 9, noteeks. 28).

Noteeksempel 28: Linje 8-9.

Utøverens utfordring blir å understreke og tydeliggjøre alle disse effektene: De gradvise overgangene bør gjøres smidige og subtile, mens kontrastene bør utføres distinkte og plutselige. Samtidig er det viktig å porsjonere ut intensiteten i forhold til stykkets ovennevnte kontur. Heller ikke denne konturlinjen tar form av en rettlinjert prosess, men gjør mange krumspring underveis. Likevel må lytteren få en fornemmelse av at musikken er underveis framover; utøveren må disponere ”intensitetsparametrene” (se kap. 2.3.1) slik at musikken gradvis bygger seg opp i spenning og energinivå fram mot den avsluttende kulminasjonen (linje 16, se noteeks. 29).

Noteeksempel 29: Kulminasjon (linje 16).

I den siste A-delen vender marsjmotivene tilbake. Som en overgang fra den foregående delen etableres først marsjakkompagnementet over to takter, i kontrast til klimakset like før. Disse to taktene tydeliggjør dermed stykkets formstruktur ved å markere overgangen til en ny del – noe jeg ytterligere poengterer ved hjelp av en liten ritardando fram mot den nye delens start i siste takt av linje 17 (noteeks. 30):

Noteeksempel 30: Linje 17.

Formstrukturen bør også understrekes ved her å spille marsjmotivene på tilsvarende måte som første gang. Den siste delen er riktignok ingen direkte kopi av første A-del, men heller en variasjon i form av en gradvis nedbygging der marsjmotivet ”smuldrer hen”. Denne virkningen oppnås først og fremst gjennom stadig svakere dynamikk (noe utøveren etter min oppfatning kan antyde allerede noe tidligere enn notert i partituret). Men like viktig er effekten av å *dempe* (engelsk: *mute*) den ene pauken etter den andre; notene angir at man gradvis skal legge demperen av filt eller lignende på skinnene for å fjerne resonans (noteeks. 31).²⁰⁶

The image shows a musical score for a drum set, specifically a bass drum line. The notation is written on a single staff with a bass clef. It features a series of notes and rests, with various mutes and dynamic markings. The markings include: [HEAD], [BUTT], R.H.-Mute B, muted, R.H.-Mute E and change to BUTT, and Both hands, BUTTS, All drums muted. The notation is a single line of music, likely representing the bass drum part of a drum set.

Noteeksempel 31: Linje 21 (pålegging av demperen).

Stykkets avsluttende takt innebærer en siste problemstilling utøveren må ta stilling til: Hvordan skal denne tremoloen utføres i relasjon til foregående takt? Mange utøvere velger å spille denne som en pressvirvel (som er vanlig på skarp tromme), mens andre gjør en åpnere enkeltslagsvirvel.²⁰⁷ Jeg anser tremolen som en fortsettelse av *accelerandoen* i takten før, og velger derfor en slags kombinasjon av disse to nevnte innfallsvinklener: Jeg begynner tremolen som en åpen dobbeltslagsvirvel, der notene har tilnærmet samme hastighet som de siste sekstendelene i forrige takt. Deretter akselererer jeg tremoloen fram til en pressvirvel, samtidig som jeg lager *diminuendo al niente* (”til ingenting”). Dette medfører en kort fermate på denne noten, i tråd med hva Carter antyder i parentes. Med det ønsker jeg å skape en avsluttende effekt av noe som forsvinner ”ut i det blå” (noteeks. 32).

²⁰⁶ Carter gir anvisninger om at paukene skal dempes, men lar den rent tekniske utføringen være opp til utøveren. Jeg kjenner til flere ulike måter som dette har vært løst på: En vanlig metode er å plassere demperne på flate notestativer mellom paukene, og skyve de ned på skinnen med hendene eller køllene (Williams 2000:17). En annen måte er å anvende hengslete demperanordninger festet til kanten av paukene, og vippe de ned med køllene (Loc. cit.; Marrs 2005). Et tredje alternativ er å ha demperne liggende på lett tilgjengelige steder, f.eks. i bukselommer eller i beltet, og dra disse fram når de skal anvendes. Uansett bør man forsøke å finne fram til løsninger som fungerer enklest mulig, og som ikke tar unødvendig mye visuell oppmerksomhet under framførelsen.

²⁰⁷ Williams 2000:17.



Noteeksempel 32: Linje 22 (avslutning).

4. Avslutning

I denne oppgaven har jeg som angitt i problemstillingen tatt for meg utøveres tilnærming til musikalsk interpretasjon – deres ”modulasjoner” av komponistens partitur til musikalsk lyd. Dette har jeg gjort ved først å definere et begrepsmessig rammeverk og deretter beskrive min praktiske utøving av Carters verk. Avslutningsvis må det så settes spørsmålstegn ved samspillet mellom de to delene av oppgaven: Har det teoretiske rammeverket hjulpet meg, i tråd med den innledende målsettingen, til bevisst refleksjon i den praktiske delen – og samtidig gitt rom for den spontane musikaliteten? Jeg kan oppsummere med at jeg generelt har opplevd rammeverket som et relevant utgangspunkt, nettopp fordi det ikke har vært framsatt som noen standardisert metode eller begrenset modell, men snarere som et vidt begrepsapparat. Det har vært anvendbart i forhold til de mange musikalske kontekster innen Carters verk, og det har vært mulig å tilpasse det enkelte stykkets kompositoriske egenart. Jeg har behandlet de fire stykkene ganske forskjellig, dessuten har jeg i hvert tilfelle bare tatt i bruk noen av de mange omtalte tilnæringsmåtene – uten at jeg av den grunn har opplevd at det har gått ut over helhetstenkingen bak rammeverket. Videre mener jeg en slik innfallsvinkel har gitt rom for et språk og en tilnærming som jeg tror mange musikere vil kjenne seg fortrolige med. For meg har dette representert en hjelp til å systematisere og bevisstgjøre allerede velkjente begreper og tilnæringsmåter, uten at det har blitt til noe som skulle ”tres ned over hodet” på meg som utøver. Derfor vil jeg også anta at det kan ha overføringsverdi til andre musikkverk innen forskjellige stiler og epoker.

Et videre utviklingspotensial for stoffet jeg har presentert her i oppgaven, kan være (som antydnet i kap. 2.1.3) å undersøke nærmere *relasjonene* mellom begrepene som jeg har redegjort for. Man kan se for seg en modell som viser hvordan de ulike faktorene påvirker og forholder seg til hverandre – i første omgang i sammenheng med musikalsk interpretasjon,

men senere også satt inn i en større kontekst som tar for seg musikalsk kommunikasjon i sin helhet (jfr. kap. 1.1). Jeg vil anta at denne oppgavens begrepsapparat kan bidra som et utgangspunkt for utarbeidelsen av en slik modell.

En masteroppgave som denne må nødvendigvis få et visst akademisk preg, og som nevnt innledningsvis har en av mine ambisjoner vært å utforske dynamikken som kan oppstå i samspillet mellom teoretiske og praktiske tilnæringsmåter. Likevel har det har vært viktig for meg å gå inn i materien som utøvende *musiker* – og ikke en ”halv-student røver” innen teoretiske disipliner. Joel Lester er inne på noe av det samme, når han etterlyser at ”utøvere må kunne gå inn i en analytisk dialog *som utøvere* – som kunstneriske/intellektuelle likestilte, ikke som intellektuelt mindreverdige som skal måtte læres opp av teoretikere”.²⁰⁸ Ved å bringe inn våre omfattende praktiske kunnskaper, mener jeg vi musikere har en essensiell rolle å spille i debatten omkring interpretasjon og forskning innen musikkfaget; jeg tror våre innfallsvinkler vil kunne bidra til vitale kombinasjoner av det erfaringsbaserte og det rasjonelle.²⁰⁹ Min avsluttende oppfordring til oss utøvere må derfor være å gå inn i refleksjonsprosesser rundt musikk og utøving, slik som denne oppgaven har hatt som siktemål, med hele vår ”*musikantiske*” tyngde.

²⁰⁸ Lester 1995:214. Se også Brubaker 2007.

²⁰⁹ Jfr. Borgdorff 2007; Cook 1999:251-252.

5. Summary in English

This thesis describes my approach as a performer to musical interpretation, with a focus on the solo work *Eight Pieces for Four Timpani* by the American composer Elliott Carter. It is based on perspectives from the discipline of music theory called “performance studies” and my own performing experience.

The first part of the thesis defines a theoretical framework. Here I argue that a performing interpretative process includes attaining *understanding* of a musical work (through *intuition* and/or *analysis*), and then *conveying* the *structure* and *character* of the music through manipulation of different expressive parameters (timing, dynamics, articulation etc.) in performance.

The second part points out important aspects of my interpretation of four pieces from Carter’s work. I describe what I find particularly interesting and characteristic about the music, and how I aim to express this “musical meaning” to the listener. In conclusion, I discuss how the theoretical framework has helped me to approach Carter's music in a way that combines conscious reflection with spontaneous musicality.

Litteraturliste

- Adams, Daniel: "Surface Area Contrast as a Compositional Element in Elliott Carter's *Moto Perpetuo*", vedlegg til: *Stuart Marrs on Elliott Carter "Eight Pieces for Four Timpani" – Performance and Analysis* (DVD), Gudmuse/The University of Maine, Orono 2005.
- Aschehoug og Gyldendals Store Eitbinds Leksikon*: "Modulasjon", s. 766, Kunnskapsforlaget, Oslo 1994.
- Ayrey, Craig: "Introduction: Different Trains", i C. Ayrey og M. Everist (red.): *Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth-Century Music*, s. 1-32, Cambridge University Press, 1996.
- Baker, Alan: *An interview with Elliott Carter*, http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_carter.html, lesedato 28.04.08.
- Baker, Nancy Kovaleff m. fl.: "Expression", *Grove Music Online*, Oxford University Press 2007, lesedato 30.05.08.
- Barry, Nancy H. og Hallam, Susan: "Practice", i R. Parncutt og G.E. McPherson (red.): *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, s. 151-166, Oxford University Press 2002.
- Bastian, Darren: "Solo Percussion Literature Programming", i *Percussive Notes*, vol. 43, nr. 6, s. 50-55, Percussive Arts Society 2005.
- Bastian, Peter: *Inn i musikken: En bok om musikk og bevissthet* (norsk utgave), Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1988.
- Bengtsson, Ingmar: *Musikvetenskap – en översikt*, Esselte studium AB, Stockholm 1973.
- Berenson, F. M.: "Interpreting the Emotional Content of Music", i M. Krausz (red.): *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, s. 61-72, Carendon Press, Oxford 1993.
- Bent, Ian D. og Pople, Anthony: "Analysis", *Grove Music Online*, Oxford University Press 2008, lesedato 22.05.08.
- Berry, Wallace: *Structural Functions in Music*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1976.
- Berry, Wallace: *Musical Structure and Performance*, Yale University Press, New Haven 1989.
- BIS Plateselskap: *The Contemporary American 'C'*, tekst i platecover, Grammofon AB BIS, Djursholm 1995.
- Blum, David: *Casals and the Art of Interpretation*, University of California Press, Los Angeles 1977.
- Boosey & Hawkes: *Elliott Carter*, http://www.boosey.co.uk/pages/cr/composer/composer_main.asp?ComposerID=2790, lesedato 28.05.08.
- Borgdorff, Henk: "The Debate on Research in the Arts", *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 12, nr. 1, s. 1-17, Amsterdam University Press 2007.
- Boulez, Pierre (oversatt av Morten Eide Pedersen): "Komponisten og kreativiteten", *Ballade* nr. 2-91, s. 14-24 og 41-44, Ny Musikk/Universitetsforlaget, Oslo 1991.
- Brandt, Anthony: *Listening Gallery: Musical Form*, <http://cnx.rice.edu/content/m11630/latest/>, lesedato 15.05.08.
- Brown, Howard Mayer m.fl.: "Performing Practice", *Grove Music Online*, Oxford University Press 2008, lesedato 22.05.08.
- Brubaker, Bruce: "Questions Not Answers: the Performer as Researcher", *Dutch Journal of Music Theory*, vol. 12, nr. 1, s. 66-87, Amsterdam University Press 2007.
- Carter, Elliott: *Eight Pieces for Four Timpani*, framføringsanvisninger innledningsvis i partituret, s. 2-3, Associated Music Publishers, New York 1968.
- Cassidy, Aaron M.: *Elliott Carter*, <http://www.classical.net/music/comp.lst/carter.html>, lesedato 06.05.08.

- Chew, Geoffrey: "Articulation and phrasing", *Grove Music Online*, Oxford University Press 2007, lesedato 22.05.08.
- Clarke, Erik: "Generative principles in music performance", i J. A. Sloboda (red.): *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Oxford University Press 1988.
- Clarke, Eric: "Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis", i J. Rink (red.): *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, s. 21-54, Cambridge University Press 1995.
- Clarke, Eric: "Rhythm and Timing in Music", i D. Deutsch (red.): *The Psychology of Music (2. utgave)*, Academic Press, s. 473-500, San Diego 1999.
- Clarke, Eric: "Understanding the Psychology of Music", i J. Rink (red.): *Musical Performance: A Guide to Understanding*, s. 59-72, Cambridge University Press 2002.
- Cone, Edward T.: *Musical Form and Musical Performance*, W.W. Norton, New York 1968.
- Cook, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press 1987.
- Cook, Nicholas: "Analysing Performance and Performing Analysis", i N. Cook og M. Everist (red.): *Rethinking Music*, s. 239-261, Oxford University Press, 1999.
- Cook, Nicholas: "Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's *être-temps*", *Music Theory Online*, vol. 11, nr. 1, March 2005, Society for Music Theory 2005.
- Davidson, Jane: "Developing the Ability to Perform", i J. Rink (red.): *Musical Performance: A Guide to Understanding*, s. 89-101, Cambridge University Press 2002.
- Davies, Stephen: *Musical Works & Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford University Press 2001.
- Davies, Stephen og Sadie, Stanley: "Interpretation", *Grove Music Online*, Oxford University Press 2008, lesedato 22.05.08.
- De store komponister*: "Den nordamerikanske musikken", s. 141-151, ForlagETT LibriArte, Oslo 1997.
- Dierstein, Christian: "Carter's timpani pieces – a unique treasure", forelesning ved *UpBeat International Percussion Festival*, Lugano 04.04.08.
- Dunsby, Jonathan, 1989: "Guest Editorial: Performance and Analysis of Music", *Music Analysis*, vol. 8, nr. 1-2, s. 5-20, Blackwell Publishing 1989.
- Dunsby, Jonathan: *Performing Music: Shared Concerns*, Clarendon Press, Oxford 1995.
- Egge, Mark Nathan: *Toward a Method for Performance Analysis of Twentieth Century Music*, masteroppgave ved Bowling Green University, Bowling Green 2005.
- Farkas, Philip: *The Art of Musicianship*, Wind Music Publications, Atlanta 1976.
- Fremmedord blå ordbok*, Kunnskapsforlaget, Oslo 2000.
- Friberg, A., Frydén, L., Bodin, L.G., og Sundberg, J.: "Performance Rules for Computer-Controlled Contemporary Keyboard Music", *Computer Music Journal*, 15(2), s. 49-55, Massachusetts Institute of Technology 1991.
- Friberg, Anders og Battel, Giovanni Umberto: "Structural Communication", i R. Parncutt og G.E. McPherson (red.): *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, s. 199-218, Oxford University Press 2002.
- Gabrielsson, Alf: "Timing in music performance and its relation to music experience", i J. A. Sloboda (red.): *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Oxford University Press 1988.
- Gabrielsson, Alf: "The Performance of Music", i D. Deutsch (red.): *The Psychology of Music (2. utgave)*, Academic Press, s. 501-602, San Diego 1999.

- Gabrielsson, Alf og Lindström, Erik: "The Influence of Musical Structure on Emotional Expression", i P.N. Juslin og J.A. Sloboda (red.): *Music and Emotion*, s. 223-248 Oxford University Press 2001.
- Gabrielsson, Alf: "Music performance research at the millennium", *Psychology of Music* vol. 31(3), s. 221-272, Society for Education, Music and Psychology Research 2003.
- Gjerstrøm, Gunnar: *Musikk formlære*, Norsk Notestik & Forlag, Oslo 1943.
- Grove Music Online*: "Function", Oxford University Press 2008, lesedato 22.05.08.
- Guaita, Annabel B.: "I organisk dialog med musikken", *Musikk-kultur* 11-2007, s. 30-32, Musikernes Fellesorganisasjon, Oslo 2007.
- Hambraeus, Bengt: *Aspects of Twentieth Century Performance Practice: Memories and Reflections*, Royal Swedish Academy of Music, Stockholm 1997.
- Hargreaves, David J., MacDonald, Raymond og Miell, Dorothy: "How do people communicate using music", i R. MacDonald, D. Miell og D.J. Hargreaves (red.): *Musical Communication*, s. 1-25, Oxford University Press, 2005.
- Harvey, David: *Elliott Carter*, <http://www.davethehat.com/carter.htm>, lesedato 28.04.08.
- Hill, Peter: "From Score to Sound", i J. Rink (red.): *Musical Performance: A Guide to Understanding*, s. 129-143, Cambridge University Press 2002.
- Howell, Tim: "Analysis and Performance: The Search for a Middleground", i J. Paynter m.fl. (red.): *Companion to Contemporary Thought, vol. II*, s. 692-714, Routledge, London 1992.
- Hudson, Richard: *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*, Oxford University Press 1994.
- Juslin, Patrik N.: "Communicating Emotion in Music Performance: A Review and a Theoretical Framework", i P.N. Juslin og J.A. Sloboda (red.): *Music and Emotion*, s. 309-337, Oxford University Press 2001.
- Juslin, Patrik N. og Persson, Roland S.: "Emotional Communication", i R. Parncutt, og G. E. McPherson (red.): *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, s. 219-236, Oxford University Press 2002.
- Kamenetsky, Stuart B., Hill, David S. og Trehub, Sandra E.: "Effect of Tempo and Dynamics on the Perception of Emotion in Music", *Psychology of Music*, vol. 25, 1997, s. 149-160, Society for Research in Psychology of Music and Music Education 1997.
- Keller, Hermann (oversatt av L. Gerdine): *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*, Norton, New York 1973.
- Kerman, Joseph: *Musicology*, Fontana, London 1985.
- Krausz, Michael: "Introduction", i M. Krausz (red.): *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, s. 1-6, Carendon Press, Oxford 1993.
- Kruse, Bjørn: *Den tenkende kunstner – komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*, Universitetsforlaget, Oslo 1995.
- Larrick, Geary H.: "Analysis of *Eight Pieces for Four Timpani*", *Percussionist*, vol. 12 - nr. 1 - Fall 1974, s. 12-15, Percussive Arts Society 1974.
- Latham, Edward D.: *Analysis and Performance Studies: A Summary of Current Research*, http://www.gmth.de/www/artikel/2005-07-13_08-08-08_7/, lesedato 23.05.08.
- Leedy, Douglas og Haynes, Bruce: "Intonation", *Grove Music Online*, Oxford University Press 2008, lesedato 08.07.08.
- Lester, Joel: "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation", i J. Rink (red.): *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, s. 197-216, Cambridge University Press 1995.

- Levy, Janet M.: "Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices", i J. Rink (red.): *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, s. 150-169, Cambridge University Press 1995.
- Lunaas Kværne, Tone: *Moderne Musikk*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1986.
- MacDonald, Malcolm: *The Music of Elliott Carter, Volume Four*, tekst i platecover, Bridge Records, New Rochelle 2001.
- Marrs, Stuart: *Stuart Marrs on Elliott Carter "Eight Pieces for Four Timpani" – Performance and Analysis* (DVD), Gudmuse/The University of Maine, Orono 2005.
- McCormick, Robert M.: "Analysis of *Eight Pieces for Four Timpani*", *Percussionist*, vol. 12 - nr. 1 - Fall 1974, s. 7-11, Percussive Arts Society 1974.
- Meyer, Leonard B.: *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press 1956.
- Musikken og vi: "Form"*, bind 1, s. 155, J. W. Cappelens Forlag, Oslo 1983.
- Narmour, Eugene: "Hierarchical Expectation and Musical Style", D. Deutsch (red.): *The Psychology of Music* (2. utgave), Academic Press, s. 441-472, San Diego 1999.
- Oteri, Frank J.: *The Career of a Century*,
<http://www.newmusicbox.org/first-person/mar00/home.html>, lesedato 19.05.08.
- Parncutt, Richard og McPherson, Gary E. (red.): *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, Oxford University Press 2002.
- Pedersen, Gjertrud: "Hva er interpretasjon? Hva innebærer en interpretasjonsprosess og hvordan kan vi forstå den?", *Flerstemmige innspill*, NMH-publikasjoner 5/2006, s. 7-23, Norges Musikkhøgskole, Oslo 2006.
- Perlove, Nina: "Transmission, Interpretation, Collaboration – A Performers Perspective on the Language of Contemporary Music: An Interview with Sophie Cherrier", *Perspectives of New Music*, University of Washington 1998.
- Price, Harry E. og Byo, James L.: "Rehearsing and Conducting", i R. Parncutt og G.E. McPherson (red.): *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, s. 335-351, Oxford University Press 2002.
- Reid, Stefan: "Preparing for Performance", i J. Rink (red.): *Musical Performance: A Guide to Understanding*, s. 102-112, Cambridge University Press 2002.
- Rink, John: "Review of Wallace Berry: *Musical Structure and Performance*", i *Music Analysis* 9, s. 319-39, 1990.
- Rink, John: "Preface", i *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, s. ix-xiii, Cambridge University Press 1995.
- Rink, John: "Playing in Time: Rhythm, Metre and Tempo in Brahms's *Fantasien* Op. 116", i J. Rink (red.): *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, s. 254-282, Cambridge University Press 1995.
- Rink, John: "Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator", i N. Cook og M. Everist (red.): *Rethinking Music*, s. 217-238, Oxford University Press 1999.
- Rink, John: "Analysis and (or?) performance", i J. Rink (red.): *Musical Performance: A Guide to Understanding*, s. 35-58, Cambridge University Press 2002.
- Roig-Francolí, Miguel A.: *Understanding Post-Tonal Music*, McGraw-Hill Higher Education, New York 2008.
- Rothstein, William: "Analysis and the Act of Performance", i J. Rink (red.): *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, s. 217-240, Cambridge University Press 1995.
- Ruud, Even: *Musikken – vårt nye rusmiddel?*, Norsk Musikkforlag, Oslo 1983.
- Sadlo, Peter: *Die Kunst des Schlagens* (lærebok; forlag og utgivelsesår ikke angitt).
- Samkopf, Kjell: *Praktisk trommeskole*, del Ia, Musikk-Huset A/S, Oslo 1979.
- Schiff, David: *The Music of Elliott Carter* (2. utgave), Cornell University Press, New York 1998.

- Schiff, David: *Elliott Carter*, Grove Music Online, Oxford University Press 2008, lesedato 22.05.08.
- Schirmer Promotion Department: *Elliott Carter*, http://www.schirmer.com/composers/carter_bio.html, lesedato 30.05.08.
- Schmalfeldt, Janet: "On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5", *Journal of Music Theory*, vol. 29, nr. 1 (Spring, 1985), s. 1-31, Duke University Press, Durham 1985.
- Sessions, Roger: *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*, Princeton University Press, New Jersey 1950.
- Shaffer, Henry L.: "Musical Performance as Interpretation", *Psychology of Music*, vol. 23, 1995, s. 17-38, Society for Research in Psychology of Music and Music Education 1995.
- Shove, Patrick og Repp, Bruno H.: "Musical Motion and Performance: Theoretical and Empirical Perspectives", i J. Rink (red.): *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, s. 55-83, Cambridge University Press 1995.
- Sibley, Frank: "Making Music Our Own", i M. Krausz (red.): *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, s. 165-176, Carendon Press, Oxford 1993.
- Sloboda, John: *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*, Oxford University Press 2005.
- Sloboda, John: (red.): *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Oxford University Press 1988.
- Stigar, Petter: *Tolkning, mening, tekst og kontekst*, kompendium, Griegakademiet, Bergen 2005.
- Straus, Joseph N.: *Introduction to Post-Tonal Theory* (3rd edition), Pearson Prentice Hall, New Jersey 2005.
- Stein, Erwin: *Form and Performance*, Alfred A. Knopf, New York 1962.
- Sullivan, Mark: *A conversation between Chris Petersen and Mark Sullivan regarding character in music*, <http://www.msu.edu/~sullivan/ChrisMarkCharacter.html>, lesedato 26.05.08.
- Thiemel, Matthias: "Accent", *Grove Music Online*, Oxford University Press 2007, lesedato 30.05.08.
- Thiemel, Matthias: "Accentuation", *Grove Music Online*, Oxford University Press 2008, lesedato 30.05.08.
- Urmson, James Opie: "The Ethics of Musical Performance", i M. Krausz (red.): *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, s. 157-164, Carendon Press, Oxford 1993.
- Vinther, Orla: *Musikalsk analyse*, Edition Egtved, Århus 1992.
- Williams, Jan: "Elliott Carter's 'Eight Pieces for Timpani' – The 1966 Revisions", *Percussive Notes*, vol. 38 - nr. 6 - December 2000, s. 8-17, Percussive Arts Society 2000.
- Wilson, Patrick: "Elliott Carter: *Eight Pieces for Four Timpani*" (intervju med komponisten), *Percussive Notes*, vol. 23 - nr. 1 - October 1984, s. 63-65, Percussive Arts Society 1984.
- Whittal, Arnold: *Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation*, Cambridge University Press 2003.

Vedlegg

Fra noteutgaven til *Eight Pieces for Four Timpani*:

Performance Notes,

I. *Saëta,*

II. *Moto Perpetuo,*

V. *Improvisation,*

VIII. *March.*

Performance Notes

1. *Public performance:* The printing order of these eight pieces was chosen largely to facilitate page turns, hence this order is not meant to suggest the order of performance. The group of eight is a collection of pieces from which not more than four are ever to be played as a suite in public. The order of these should be chosen to produce the maximum of variety, possibly according to the following suggestions:
 - (a) If pedal timpani are available, III and/or VI may be included.
 - (b) IV, V, VII and VIII can be used as beginning or ending pieces, while I, II, III and VI can be performed between them.
 - (c) When played in sequence, it is important that not more than one pitch be carried over from one piece to the next — hence some may be transposed.

2. *Timpani:* Although all eight pieces can be performed on four standardized drums — 30", 28", 25" and 23" — other sized drums can be used to favor the effect of certain pieces. Although pedal timpani are required for III and VI, their use is not essential for the other pieces. However, pedal timpani can be useful for quick tuning changes between pieces for public performance.

3. *Sticks:* Sticks for I, III, IV, V and VII should be chosen to bring out the character of each piece. In VIII, medium-hard sticks are suggested; in VI, wooden snare drum sticks. In II, special rattan sticks with cloth (corduroy)-covered tips produce the best effect (see Example 1). IV uses a soft bass drum stick for its final note. I and VIII call for the reversing of the timpani sticks to strike with the wooden handles or butts. The striking with the wood is indicated BUTT, and the usual way of striking is indicated HEAD.

4. *Stick strokes:* Unless otherwise specified, the usual type of stroke is to be used. This "normal stroke" is indicated by the sign NS when used to cancel the "dead stroke" DS — as in II, IV, and at the end of I. A "dead stroke" is one in which the head of the stick is held down on the drum after striking to damp all resonance at once. The appearance of the small sign \times , found in all of the pieces except VI, indicates *hand damping*. In VI, the sign \times means *on the rim* (not on the drum head), and the sign \otimes means *rim shot*.

5. *Striking positions on the drum head:* To produce a wide variety of different sound qualities, various striking positions are suggested. They are notated as follows:

N —————	Normal striking position on head
C —————	Striking at center of head
R —————	Striking on head very near the rim

(see Example 2)

N - - - - - \Rightarrow C	Change gradually, from normal position to center of head
---	--

Each of these positions should produce a distinctly different sound. Where nothing is suggested, the choice of striking positions is left to the discretion of the player.

6. *Special effects:*

II: In the use of the cloth-covered rattan sticks, two types of striking are indicated (see Example 1):

Tp	Striking with the tip
Hd	Striking with the head

II: *Articulation* — The various degrees of accentuation in II should be clearly audible:

- (a) slight accents at the beginning of each measure;
- (b) lighter accents at the beginning of each beamed group within the measure;
- (c) still lighter accents at the beginning of inner beams of sixteenth notes.

The sign / indicates an accent as at the beginning of a measure.

The sign u weakens the above indications.

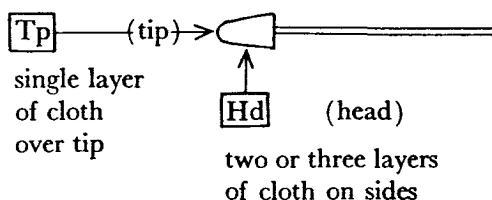
III: Harmonics sounding an octave above the tuned pitch of the drum may be produced by pressing one or two fingers on the head of the drum half-way between the rim and center, and striking near the rim. The harmonic is notated ◇

III: *Sympathetic resonance* (called for on page 8, line 3, and page 9, line 1) — The pitch played on the drum notated on the large staff is meant to produce a sympathetic resonance in the drum notated on the small staff below. If this does not occur effectively, with a vibration loud enough to make the small-note glissandi audible, then the drums indicated in small notes should be struck softly at the same time or immediately after the other drums.

VI: The 'sneak entrances' should be soft enough to be covered up by the ring of the previous loud notes.

Example 1

Cloth-covered Rattan Stick



Example 2

Striking Positions on Drum Head

