

KUV

MORTEN NORDAL
FRASENS
IDENTITET
HANS MYDTSKOV



INDHOLD

Forord	side 2
Komposition # 1 (node)	side 3
- Om kompositionen	
- Refleksion over frasernes identitet	
Komposition # 2 (node)	side 7
- Om kompositionen	
- Refleksion over frasernes identitet	
Komposition # 3 (node)	side 11
- Om kompositionen	
- Refleksion over frasernes identitet	
Komposition # 4 (node)	side 15
- Om kompositionen	
- Refleksion over frasernes identitet	
Komposition # 5 (node)	side 20
- Om kompositionen	
- Refleksion over frasernes identitet	
Komposition # 6 (node)	side 24
- Om kompositionen	
- Refleksion over frasernes identitet	
Komposition # 7 (node)	side 28
- Om kompositionen	
- Refleksion over frasernes identitet	
Komposition # 8 (node)	side 32
- Om kompositionen	
- Refleksion over frasernes identitet	
Komposition # 9 (node)	side 37
- Om kompositionen	
- Refleksion over frasernes identitet	
Komposition # 10 (node)	side 42
- Om kompositionen	
- Refleksion over frasernes identitet	
Komposition # 11 (node)	side 47
- Om kompositionen	
- Refleksion over frasernes identitet	
Komposition # 12 (node)	side 53
- Om kompositionen	
- Refleksion over frasernes identitet	
Harald Haugaard og Kirstine Elises refleksion	side 58
Rene Højlund og Ron Chen Zions refleksion	side 61
Om processen.	side 65

FORORD

PROJEKTETS KERNE

...er tolv korte duetter komponeret i fælleskab, ud fra forskellige principper og dogmer. Duetterne skal i sin grundform fremstå som en slags neutral musik, der ikke er båret af specifikke musikalske traditioner og udtryk.

Alle duetter indspilles af os selv på hhv. bariton-guitar og bariton-saxofon. Valget af instrumentering er truffet for at få en fast defineret ramme, der er den samme for alle stykker. Intentionen er, at musikken ikke er styret af for mange på forhånd givne musikalske referencer.

Formålet er at redegøre for en række musikalske parametre og deres indflydelse på et samlet musikalsk udtryk - med specifikt fokus på frasering og melodisk sammenspil. Parametrene kan være: dynamik, tonelængde, forsiring, intonation, rytmik, tempo, pauser.

Bevidstheden om disse vil styrke et musikalsk udtryk i temapræsentation og give en hvilken som helst frase en stærk identitet - den vil generere et 'sprog', der giver en fælles retning i sammenspillet.

For hvert stykke følger en kort gennemgang af kompositionsmetoden, samt korte refleksioner om de musikalske valg vi har truffet - overordnet og i de enkelte fraser - og ud fra de ovennævnte musikalske parametre. Alt dette samles i et dokument, der kan bruges som oplæg for komposition og sammenspil.

Fem af stykkerne skal også indspilles af to andre duoer med andre musikalske udgangspunkter end vores. Vi har truffet aftale med de to klassiske klarinettister Rene Højlund fra Odense Symfoniorkester og Ron Chen Zion fra Esbjerg Ensemblet og med folkemusikviolinisten Harald Haugaard og cellisten Kirstine Elise Pedersen. De to duoer får noderne i en helt neutral form - d.v.s. uden tempoangivelse og uden angivelser af nogen af de ovennævnte musikalske parametre. Det vil være op til duoerne at træffe en række valg, der giver musikken en identitet, som vil være præget af individuelle opfattelser og referencer.

I forbindelse med disse indspilninger vil vi interviewe de to duoer om deres valg og refleksioner omkring de enkelte musikstykker - dette vil indgå som en del af det samlede projekt.

God fornøjelse
Mydtskov & Nordal

KOM POSI TION

1



UNISON DUET

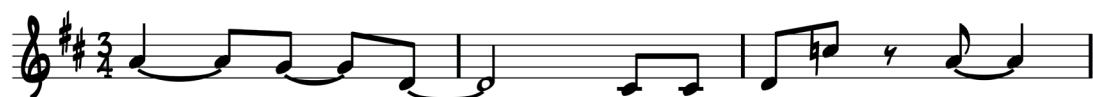
KOMPOSITION # 1

MYDTSKOV NORDAL

A



B



C



OM KOMPOSITIONEN

Vi har valgt at komponere "neutral musik" for ikke at være båret af emotionelt betingede valg. Forventning om spænding og forløsning er ikke centralt, som det ellers er normalt i kompositioner båret af melodi og harmonik.

Som det første bestemte vi os for en tonalitet: Fraserne i A-stykket udledes af C#-mol og F-frygisk. B-stykkets tonalitet blev D-dur / D-mixolydisk. Valgene var tilfældige, der er ingen intention om en harmonisk sammenhæng mellem de to skalaer i henholdsvis A-og B-stykket.

Vi fastsatte taktarten i A-stykket til 5/4 i tolv takter. B-stykkets blev 3/4 i syv takter. C er - som i en "cirkel-komposition" - de sidste fire takter kopieret fra A-stykket.

Temaet skiftedes vi til at komponere - først med en rytme af valgfri længde:

A

MYDTSKOV..... NORDAL..... MYDTSKOV.....

NORDAL... MYDTSKOV..... NORDAL..... ETC

Derefter satte vi toner fra A-stykkets to skalaer på rytmerne - hver især måtte vi kun bestemme over vores egne rytmer:

C#-MOL..... F-MOL FRYGISK..... C#-MOL.....

C#-MOL..... F-MOL FRYGISK..... C#-MOL..... ETC

Hele processen gentages over B-stykket:

B

MYDTSKOV..... NORDAL..... MYDTSKOV.....

D-DUR..... D-DUR MIXOLYDISK..... D-DUR.....

Temaet spilles unisont - uden akkorder.

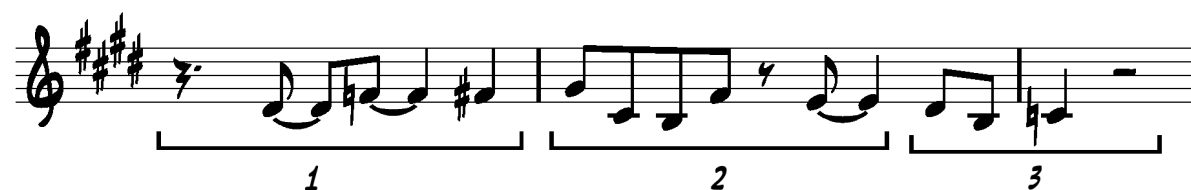
REFLEKSION I FORHOLD TIL FRASERNES IDENTITET

Vi definerede fra starten ud fra en subjektiv betragtning hvilke fraser, der udgjorde sammenhængende strofer - så de udgjorde musikalske sætninger.

(eks 1: De 4 korte fraser blev til 1 sammenhængende strofe)



(eks 2: De 3 korte fraser blev til 1 sammenhængende strofe)



Beslutningen herom skabte en retning, der gjorde valget af taktart sekundær - temaerne spilles som én lang fremadskridende linje. Det genererede en overordnet lethed ikke at skulle forholde sig til betonedede / ubetonedede slag.

Vi traf beslutning om længde af toner - hvilke, der skulle spilles staccato / legato og vi indførte dynamik: Et langt diminuendo fra takt 3-4 og i takt 6.

I sidste halvdel af A-stykket (fra takt 9 - 11) indførte vi et crescendo efterfulgt af et diminuendo.

- Dette gentog vi i C, da frasen er kopieret fra A-stykkets takt 9 -12.

I B-stykket indførte vi 2 cæsurer:



Resultatet blev - som i A - en bedre sammenhæng imellem stroferne, de musikalske sætninger.

KOM POSI TION # 2



KOMPOSITION # 2

MYOTSKOV/NORDAL

A



B



C



OM KOMPOSITIONEN

Vi har valgt at komponere "neutral musik" for ikke at være båret af emotionelt betingede valg. Forventning om spænding og forløsning er ikke centralt, som det ellers er normalt i kompositionerbåret af melodi og harmonik.

Fraserne bygger på Messianens 6. modus spillet fra 4. trin:



Herefter komponerede vi på skift en lang rytme - uafhængigt af taktart: A-stykkets rytme skulle benytte hurtige nodeværdier: 4. dele og 8.dele. B-stykket skulle have en mere stillestående karakter, med lange toner og pauser og uden sammenhængende fraser.

A



B



Rytmen blev tilføjet toner fra skalaen - vi bestemte på skift.

A



B



Derefter bestemte vi taktarten i A-stykket (5/4) og i B-stykket (3/4) - C-stykket er kopieret fra A-stykkets 5. til og med 8. takt.

A



B



Temaet spilles unisont i A-stykket. B-stykket spilles tostemmigt, for at skabe en kontrast til A.

REFLEKSION I FORHOLD TIL FRASERNES IDENTITET

Vi valgte tempo 140 som fast tempo / puls og en alla breve fornemmelse, på trods af taktarten (5/4) - pulsslagene blev derved 1 - 3 & 5 og i næste takt 2 & 4.

- Det gav en ro i fraserne, at alle pulsslagene ikke blev fornemmet.



- og et langt crescendo fra takt 9 til 12.



B-stykket spillede vi piano og samtidigt slap vi den faste pulsforfølelse, og indførte en lidt friere fornemmelse for tempoet. Det var befordrende for det tistemige spil.

I C-stykket valgte vi samme karaktertræk som i A.

Efterhånden som vi fordybede os i A-temaet, opnåede vi en erkendelse af, at såvel optakter som nedslag blev mere styrende for pulsforfølelsen.

De dynamiske valg vi traf, viste sig at have stor indflydelse på vores fornemmelse for fremdrift: Subito piano kom til at virke bremsende på tempoet, hvor subito forte fik et næsten umærkeligt accelerando, selvom vi havde truffet beslutning om at holde et fast tempo / puls.

Det var fristende at indføre accelerando på crescendoet fra takt 9 - 12 - det valgte vi ikke at gøre.

KOM POSI TION

3



FLERSTEMMIG DUET

KOMPOSITION # 3

MYDTSKOV / NORDAL

The first system of music consists of two staves in treble clef, key of D major (two sharps), and 4/4 time. The melody in both staves is identical. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note D4, an eighth note E4, a quarter note F#4, and an eighth note G4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure features a triplet of eighth notes: D5, E5, and F#5. The fourth measure has a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The fifth measure contains a quarter note B5, a quarter note A5, a quarter note G5, and a quarter note F#5. The system concludes with a quarter note E5, a quarter note D5, and a quarter rest.

The second system of music consists of two staves in treble clef, key of D major, and 4/4 time. The melody in both staves is identical. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note D4, an eighth note E4, a quarter note F#4, and an eighth note G4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure features a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The fourth measure has a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fifth measure contains a quarter note C6, a quarter note B5, a quarter note A5, and a quarter note G5. The system concludes with a quarter note F#5, a quarter note E5, and a quarter rest.

The third system of music consists of two staves in treble clef, key of D major, and 4/4 time. The melody in both staves is identical. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note D4, an eighth note E4, a quarter note F#4, and an eighth note G4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure features a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The fourth measure has a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fifth measure contains a quarter note C6, a quarter note B5, a quarter note A5, and a quarter note G5. The system concludes with a quarter note F#5, a quarter note E5, and a quarter rest.

The fourth system of music consists of two staves in treble clef, key of D major, and 4/4 time. The melody in both staves is identical. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note D4, an eighth note E4, a quarter note F#4, and an eighth note G4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure features a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The fourth measure has a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The fifth measure contains a quarter note C6, a quarter note B5, a quarter note A5, and a quarter note G5. The system concludes with a quarter note F#5, a quarter note E5, and a quarter rest.

OM KOMPOSITIONEN

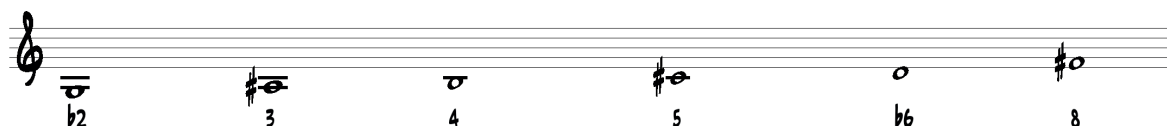
Vi har valgt at komponere “neutral musik” for ikke at være båret af emotionelt betingede valg. Forventning om spænding og forløsning er ikke centralt, som det ellers er normalt i kompositioner båret af melodi og harmonik.

Guitaristen Wayne Krantz har udviklet en guitar-idiomatisk improvisations-øvelse, som har skabt en “kreativt begrænset ambitus”. Den defineres, ved at anvende fire kromatiske toner hæftet på en kvartstabled 4-klang med en tilføjet stor tert. Dette kaldes en “zone” eller en position indenfor hvilken, man kan improvisere eller komponere.

Vi valgte denne “zone”:



Vi valgte en “formel” : En grundtone (f#) og fem intervaller indenfor en oktav:



Positionens - “zonens” - begrænsede ambitus skaber nu denne tonerække:



- Det dybe “g” og “a#” oktaven over er udeladt, fordi det ikke er indenfor positionen. Vi konstruerede to lange rytmer uafhængigt af taktart:



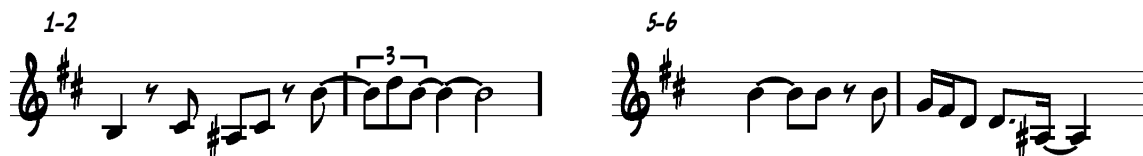
På rytmerne hæftede vi toner fra tonerækken. I 2. halvdel af A-stykket (fra dobbeltstregen) og i B-stykket, brugte vi udvalgte dele af rytmerne.

Hele temaet spilles rytmisk unison, nogle steder tostemmig - her brugte vi tonerækkens toner.

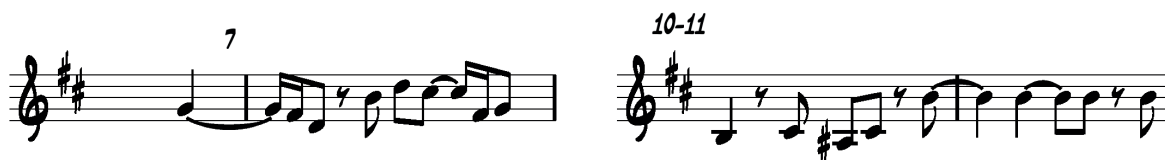
REFLEKSION I FORHOLD TIL FRASERNES IDENTITET

Nogle gange giver frasen sig selv identitet - f.eks. ved at være i overensstemmelse med instrumentets idiomatik - fingersætning, etc. Vi valgte derfor at tilføje den første strofe og takt 5-6 mere energi og en tydelig defineret rytmik.

Vi indførte subito piano / subito forte - udvalgte steder:



Nogle af fraserne havde en mere melodisk karakter og de blev derfor fraseret friere rytmisk og dynamisk (f.eks. frasen i takt 7 og 10-11)



Vi indførte cæsurer imellem fraser for at understøtte de dynamiske forskelle. Crescendo og diminuendo blev indført, for at mildne de pludselige dynamiske udsving:



Fraserne i takt 14 og 16 fik et ritardando og da vi spillede frasen piano, fik den en selvstændig "inderlig karakter".



Samtlige to-stemmige fraser blev spillet ligeværdigt, med samme dynamik og styrke.

KOM POSI TION

4



UNISON DUET

KOMPOSITION # 4

MYDTSKOV / NORDAL

A1



INTERL



A2



INTERL



B1



INTERL



B2



INTERL



2

C1

Musical staff for C1 in 3/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The final measure contains a triplet of eighth notes: D4, E4, F4. The staff ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

INTERL

Interlude staff in 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The final measure contains a triplet of eighth notes: D4, E4, F4. The staff ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

C2

Musical staff for C2 in 3/4 time. The melody consists of quarter notes: G#4, A#4, B4, A#4, G#4, F#4, E4, D4. The final measure contains a triplet of eighth notes: D4, E4, F4. The staff ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Musical staff for C2 continuation in 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G#4, A#4, B4, A#4, G#4, F#4, E4, D4. The final measure contains a triplet of eighth notes: D4, E4, F4. The staff ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

INTERL

Interlude staff in 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The final measure contains a triplet of eighth notes: D4, E4, F4. The staff ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

D1

Musical staff for D1 in 3/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The final measure contains a triplet of eighth notes: D4, E4, F4. The staff ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

INTERL

Interlude staff in 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The final measure contains a triplet of eighth notes: D4, E4, F4. The staff ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

D2

Musical staff for D2 in 3/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The final measure contains a triplet of eighth notes: D4, E4, F4. The staff ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Musical staff for D2 continuation in 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The final measure contains a triplet of eighth notes: D4, E4, F4. The staff ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

INTERL

Interlude staff in 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The final measure contains a triplet of eighth notes: D4, E4, F4. The staff ends with a double bar line.

OM KOMPOSITIONEN

Vi har valgt at komponere "neutral musik" for ikke at være båret af emotionelt betingede valg. Forventning om spænding og forløsning er ikke centralt, som det ellers er normalt i kompositioner båret af melodi og harmonik.

Fraserne i A - B - C & D bygger på Messianens 6. modus spillet fra 2. trin - denne omvendning kaldes også "Saptyllic" - hvert stykke bruger skalaen i en ny toneart, som var tilfældigt valgt.

Four musical staves labeled A, B, C, and D, each showing a sequence of notes with rhythmic values (1, 1/2) below them. The notes are: A (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), B (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), C (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), and D (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5).

Interludes imellem stykkerne er en frase udledt af E-mol pentaton-skala der sekvenseres:

Four musical staves labeled INTERLUDE 1, 2, 3, and 4, showing rhythmic patterns with triplets. The patterns are: INTERLUDE 1 (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), INTERLUDE 2 (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), INTERLUDE 3 (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), and INTERLUDE 4 (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5).

Taktarten i A - B - C & D bestemte vi til 3/4 - interludet blev 4/4.

Vi skiftedes til at komponere en længere rytme til hvert stykke:

Two musical staves labeled A1 and A2, showing rhythmic patterns with 'x' marks. A1 is labeled 'MYDTSKOV' and A2 is labeled 'NORDAL'. The patterns are: A1 (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and A2 (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5).

Melodiens toner blev bestemt ved kast af en terning med otte sider - tonegentagelse resulterede i omslag.

REFLEKSION I FORHOLD TIL FRASERNES IDENTITET

Kompositionen er skabt som korte sætninger, der leder til et interlude: Denne er sekvenseret i kompositionen som et tilbagevendende tema - en konklusion.

De korte sætninger inddelte vi i sammenhængende strofer - musikalske sætninger: (f.eks. fraserne i takt 1-4 samt takt 16-21 blev til én sammenhængende strofe)



Beslutningen herom var med til at skabe en retning / fraserne fik en sammenhængende funktion.

Interludes spilles i et langsomt tempo, legato, med mere volume og et lille crescendo/diminuendo.



A til D blev spillet i hurtigere tempo og med en blød / lettere klang end Interludets.

De hurtige fraser indbød umiddelbart til at blive spillet forte og markeret - vi valgte det modsatte, så fraserne i A-D fik en lethed - som sidegevinst gjorde det fraserne lettere at spille.

Tempo og dynamikforskelle var yderligere med til at understrege kompositionens intention: Temaerne fremstår stræbende imod Interludet, der får en opklarende, konkluderende funktion.

KOM POSI TION

5



FLERSTEMMIG DUET

KOMPOSITION # 5

A

Musical notation for section A, first system. It consists of three staves in 3/4 time, key of B-flat major. The first staff has a repeat sign. The notes are: Staff 1: C4, G4, A4, Bb4, C5. Staff 2: C4, G4, A4, Bb4, C5. Staff 3: C4, G4, A4, Bb4, C5.

B

Musical notation for section B, first system. It consists of two staves in 3/4 time, key of B-flat major. The first staff has a triplet of eighth notes. The notes are: Staff 1: C4, G4, A4, Bb4, C5. Staff 2: C4, G4, A4, Bb4, C5.

C

Musical notation for section C, first system. It consists of five staves in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff has a triplet of eighth notes. The notes are: Staff 1: C4, G4, A4, Bb4, C5. Staff 2: C4, G4, A4, Bb4, C5. Staff 3: C4, G4, A4, Bb4, C5. Staff 4: C4, G4, A4, Bb4, C5. Staff 5: C4, G4, A4, Bb4, C5.

OUTRO

Musical notation for the OUTRO, first system. It consists of one staff in 3/4 time, key of B-flat major. The notes are: C4, G4, A4, Bb4, C5. The word "FINE" is written below the staff.

OM KOMPOSITIONEN

Vi har valgt at komponere “neutral musik” for ikke at være båret af emotionelt betingede valg. Forventning om spænding og forløsning er ikke centralt, som det ellers er normalt i kompositioner båret af melodi og harmonik.

En række fraser blev improviseret ved første indfald over en Bb-dorisk skala.

Fraserne blev noteret uden taktart og taktstreger, af hensyn til en friere fornemmelse for periode.

1-slaget i hver takt defineres af frasen.



De første fem fraser blev samlet i et A-stykke, der repeteres. For at bryde metrikken valgte vi fraser fra listen til B-stykket - én lang og to korte. Denne proces gentages.

Længden af de enkelte fraser, blev redigeret i A & B : Vi forkortede lange nodeværdier, så hver enkelt frase passede til taktarten 3/4.



En længere frase blev improviseret til C-stykket: Taktarten 4/4, Bb-dorisk skala og fokus på tonegentagelse:



Denne frase sekvenserede vi fire gange.

Outroen er kopieret fra B-stykkets takt 1-3:



REFLEKSION I FORHOLD TIL FRASERNES IDENTITET

De enkelte fraser i kompositionen står som melodiske sætninger. Vi besluttede, at de skulle have tyngde og rundes af - den første frase tolkes som et spørgsmål, der besvares

SPØRGSMÅL = TYNGDE



SVAR = AFRUNDING



Frase 1 - "spørgsmålet" - spillede vi med tyngde, frase 2 - "svaret" - fik en afrunding, f.eks. med ritardando og fermater - man kan drage paralleller til måden at læse en tekst op på, eller holde en tale: Hvor et spørgsmål, eller en ledende sætning ofte for et raskt opadgående tonefald, får den afsluttende sætning eller morale ofte et ritardando med et nedadgående tonefald.

Fordi kompositionen var intuitivt baseret - stroferne blev improviseret frem - var det oplagt at finde måder, hvorpå de enkelte fraser kunne reflektere hinanden. Dette udgangspunkt resulterede i en form for logik i de enkelte fraser og deres indbyrdes relationer.

Vi gjorde os overvejelser om, hvornår fraserne skulle have en fremadrettet puls og hvornår vi skulle være mere afventende:



C-stykkets skift imellem unisont og tostemmigt resulterede i en beslutning om at tilføje accenter på alt tostemmigt, i modsætning til unisone toner, der spilles blødt. Hele C-stykket spilles legato, med et fremadrettet tempo - uden fermater eller ritardando.

C



Vi tilføjede triller i takt 6 og 9.

KOM POSI TION # 6



UNISON DUET

MYOTSKOV / NORDAL

KOMPOSITION # 6

A

Musical notation for section A, consisting of four staves of music in treble clef. The notation includes various time signatures (4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4) and accidentals (sharps, flats, naturals). The music is written in a single melodic line.

B

Musical notation for section B, consisting of three staves of music in treble clef. The notation includes various time signatures (4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4) and accidentals (sharps, flats, naturals). The music is written in a single melodic line.

HALE

Musical notation for the HALE section, consisting of one staff of music in treble clef. The notation includes a final cadence with a double bar line.

FINE

OM KOMPOSITIONEN

Vi har valgt at komponere “neutral musik” for ikke at være båret af emotionelt betingede valg. Forventning om spænding og forløsning er ikke centralt, som det ellers er normalt i kompositioner båret af melodi og harmonik.

Vi skiftedes til at improvisere en lang række sammenhængende fraser over to mol-akkorder, der ikke umiddelbart er tonearts-beslægtede - Am / Fm og Bm / Dm:

The image displays four musical staves in treble clef, each with a double bar line at the end. The first two staves are for the Am/Fm chord pair, and the last two are for the Bm/Dm chord pair. The notes are as follows:

- Staff 1 (Am/Fm): G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Staff 2 (Am/Fm): G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Staff 3 (Bm/Dm): G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Staff 4 (Bm/Dm): G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Fraserne var af valgfri længde.

A-stykket blev sat sammen - som en collage - af de korteste fraser. Nogle steder valgte vi at afkorte fraserne, så den sidste takt var i 3/4.

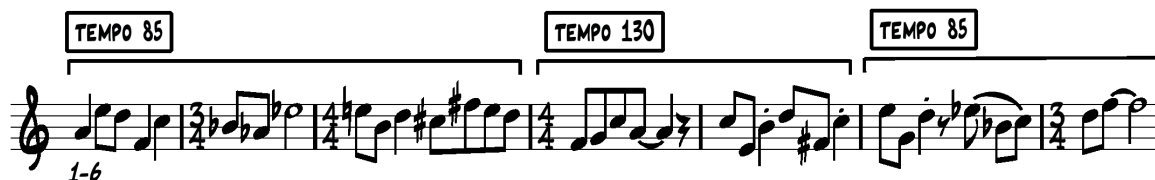
B-stykket blev sat sammen af tre længere fraser - med en slutning, der er kopieret fra A-stykkets takt 1 & 2:

The image shows a single musical staff in treble clef with a double bar line at the end. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Vi fravalgte oplagte fraseringsvalg: Triller, accelerando og ritardando.

REFLEKSION I FORHOLD TIL FRASERNES IDENTITET

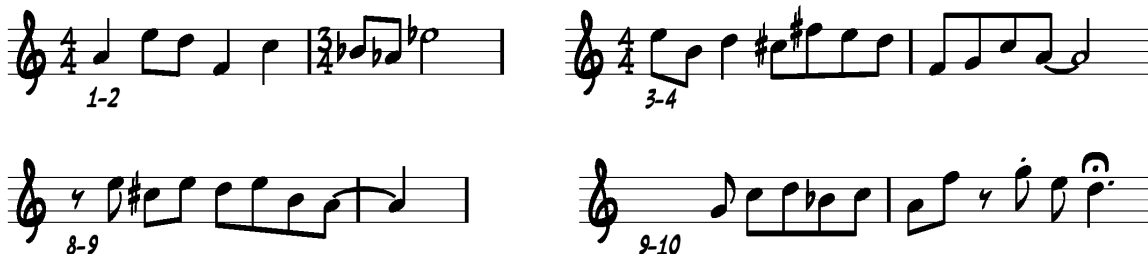
Vi besluttede, at spille fraserne i to forskellige tempi (ca. 80 og 132) - vi valgte stederne for temposkift ud fra en subjektiv betragtning om, hvad vi synes kunne være interessant: At skifte tempo midt i en frase skabte f.eks. en meget abrupt frasering:



Vi gik så vidt muligt efter, at skiftet fra langsomt til hurtigt ikke skulle lyde som en fermat, eller ritardando / accelerando. Det var vigtigt, at skiftene blev pludselige og uforudsigelige. Dynamiske skift skulle ikke nødvendigvis ligge i forbindelse med temposkift.

Først forsøgte vi med en metronom, programmeret så det passede til skiftene i tempo, men vi nåede frem til den erkendelse, at vi mistede ansvaret for den rytmiske frasering: Det var bedre, at følge vores egen fornemmelse.

Nogle af fraserne blev sat sammen til længere musikalske sætninger.
(f.eks. blev takt 1-4 og 8-10 til én sammenhængende strofe)



Dermed fandt kompositionen en retning - temposkiftene fik en berettigelse og det samlede udtryk blev mindre "fragmenteret".

KOM POSI TION

7



UNISON DUET

KOMPOSITION # 7

MYOTSKOV NORDAL

A1

Musical notation for section A1, consisting of three staves of music in G minor. The first staff has a 4/4 time signature, followed by a 2/4 time signature, then a 5/4 time signature, and finally a 4/4 time signature. The second and third staves continue the melody with triplets and other rhythmic patterns.

B1

Musical notation for section B1, a single staff of music in G minor. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

INTERLUDE #1

Musical notation for Interlude #1, a single staff of music in G minor. It consists of a few measures with a mix of time signatures (4/4, 2/4, 5/4, 4/4) and ends with a double bar line.

INTERLUDE #2

Musical notation for Interlude #2, a single staff of music in G minor. It features a mix of time signatures (5/4, 2/4, 4/4) and ends with a double bar line.

B2

Musical notation for section B2, a single staff of music in G minor. It includes a triplet and a complex rhythmic pattern.

A2

Musical notation for section A2, consisting of three staves of music in G minor. The first staff has a 4/4 time signature, the second a 5/4 time signature, and the third a 4/4 time signature. It includes triplets and ends with a double bar line.

FINE

OM KOMPOSITIONEN

Vi har valgt at komponere "neutral musik" for ikke at være båret af emotionelt betingede valg. Forventning om spænding og forløsning er ikke centralt, som det ellers er normalt i kompositioner båret af melodi og harmonik.

Vi komponerede en række fraser ved skiftevist at spille en tilfældig klang eller arpeggio, på hvilken en af os sang en improviseret frase - denne noteres. Fraserne skulle som udgangspunkt være sangbare og umiddelbare - ikke genereret af instrumentalkunnen:

KLANG / ARPEGGIO FRASE

ETC

Nogle steder ændrede vi frasernes rytmik - fra 8.dels baseret til trioliseret, etc:

På skift valgte vi - fra listen af fraser - hvilke der skulle udgøre A-og B-stykkets melodi.

Vi indsatte pauser, forlængede enkelte sluttoner og gentog udvalgte fraser.

A-stykket fik en overordnet 8.dels baseret rytmik, B-stykket fik 16.dele og trioler.

Interlude #1 er A-stykkets to første fraser med en dyb grundtone til slut.

Herefter blev hele formen spejlet, så Interlude #1 spillede bagfra - B spillede bagfra, etc:

INTERLUDE #1 INTERLUDE #2

Resultatet blev: A1 - B1 - Interlude #1 - Interlude #2 - B2 - A2

REFLEKSION I FORHOLD TIL FRASERNES IDENTITET

Kompositionens karakter består af to modsat-rettede stykker. Derfor besluttede vi os for, at A-og B-stykket skulle have et langt accelerando og B2- og A2-stykket et langt ritardando. Duetten blev et studie i at stige og falde i tempo synkront over et længere musikalske forløb.

Det blev tydeligt for os, at det var lettest at navigere i de 8.dels baserede fraser m.h.t. temposkift.



Vores fælles baggrund i jazz og blues kan lægges til grund for dette - her bruges mange 8.dels-baserede linjer, bl.a. til at understøtte et groove - holde swinget kørende.

Vi tog beslutning om triller, staccato og accenter [f.eks. takt 1-5]



Vi konstaterede et ubevidst ønske om at spille kraftigere, efterhånden som tempoet steg. Den impuls var vi opmærksomme på at kontrollere. Vi gik efter at holde den samme dynamik igennem hele kompositionen.

Det var meget lettere at stige jævnt i tempo end at falde - især i faldet var vi nødsaget til at vælge nogle udvalgte steder, at pejle efter: 4.dels triolerne og 16.delene i B2 var naturlige at ritardere på.



Vi eksperimenterede med at bruge en metronom, der var programmeret til at stige og falde, men det førte til en uorganisk klang: Vi lyttede mere efter klikket end hinanden, og resultatet heraf blev en svagere fornemmelse af musikalsk nærvær.

I vores fælles performance ligger der en kvalitet i ikke - nødvendigvis - at være hverken styrende eller afventende i forhold til tempo og dynamik, men også i forhold til at finde ind i et kollektivt udtryk - man leder ikke, men lader sig heller ikke lede; Et ego-løst sammen-spil.

KOM POSI TION

8



2

C

KONKL

KONKL

D

KONKL

KONKL

FINE

OM KOMPOSITIONEN

Vi har valgt at komponere “neutral musik” for ikke at være båret af emotionelt betingede valg. Forventning om spænding og forløsning er ikke centralt, som det ellers er normalt i kompositioner båret af melodi og harmonik.

Vi bestemte, at A-stykket skulle bestå af en to-takters opadgående frase, der følges op af en to-takters nedadgående.

Tonevalg og rytme bestemte vi skiftevist: Mydtskov havde første frase - Nordal havde den anden frase, som i en samtale. Fraserne fulgtes op af en tredje konkluderende frase:



Den tredje frase - “Konklusionen” blev skabt ud fra en skala (Dorisk b2) og en rytme:



Denne tostemmige frase blev sekvenseret og transponeret til andre tonearter.

B-stykket er en to-takters nedadgående frase, der følges op af en to-takters opadgående. Her vendte vi processen: Nordal havde den første frase, Mydtskov havde den anden frase. Disse følges - som i A-stykket - op af en tredje konkluderende frase - sekvenseret fra tidligere.

I C-og D-stykket havde vi et fokus på “double time”, ved overordnet at bruge 16. dele og trioler. Dette gav den konkluderende frase en “bremsende” effekt:



Brug af pauser, rytmisk forskydning og korte toner skabte et “fragmenteret”, riff-agtigt udtryk:



REFLEKSION I FORHOLD TIL FRASERNES IDENTITET

Kompositionen består af fraser på fire takter, der følges op af en sekvenseret, konkluderende frase:

FRASE



KONKL



Vi tilstræbte rytmisk fremdrift i fraserne bl.a. ved at holde tempoet. Af samme grund fravalgte vi triller, forsiringer, accelerando og ritardando.

A- og B-stykket indbød generelt til melodisk fortolkning: Fraserne består af langsomme nodeværdier og sammenhængende strofer. Derfor spillede vi dem legato, mp og mf.



C- og D-stykket indbød til, at fokusere på det rytmiske aspekt: Fraserne består mest af hurtige nodeværdier og har generelt en mere fragmenteret karakter:



Vi havde her begge opfattelsen af et behov for en mere "rock-agtig" frasering, derfor spillede vi fraserne ekspressivt, forte og mere markeret end i A- og B-stykket.

Alle konklusionerne skulle - som kontrast - spilles piano, her var det svært at holde tempoet, eftersom dynamikforskellen og det tostemmige lagde op til en friere fornemmelse - den valgte vi, at se bort fra.

KOM POSI TION

9



FLERSTEMMIG DUET

KOMPOSITION # 9

MYDTSKOV / NORDAL

A

The first system consists of two staves of music in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one flat. It contains two measures: the first measure has eighth notes B-flat, A, G, F with a triplet bracket over the last three notes; the second measure has eighth notes E, D, C, B-flat with a triplet bracket over the last three notes. The second staff also begins with a treble clef and a key signature change to one flat. It contains two measures: the first measure has eighth notes B-flat, A, G, F with a triplet bracket over the last three notes; the second measure has eighth notes E, D, C, B-flat with a triplet bracket over the last three notes.

The second system consists of two staves of music in 4/4 time. The key signature has one flat. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one flat. It contains two measures: the first measure has eighth notes B-flat, A, G, F with a triplet bracket over the last three notes; the second measure has eighth notes E, D, C, B-flat with a triplet bracket over the last three notes. The second staff also begins with a treble clef and a key signature change to one flat. It contains two measures: the first measure has eighth notes B-flat, A, G, F with a triplet bracket over the last three notes; the second measure has eighth notes E, D, C, B-flat with a triplet bracket over the last three notes.

The third system consists of two staves of music in 4/4 time. The key signature has one flat. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one flat. It contains two measures: the first measure has eighth notes B-flat, A, G, F with a triplet bracket over the last three notes; the second measure has eighth notes E, D, C, B-flat with a triplet bracket over the last three notes. The second staff also begins with a treble clef and a key signature change to one flat. It contains two measures: the first measure has eighth notes B-flat, A, G, F with a triplet bracket over the last three notes; the second measure has eighth notes E, D, C, B-flat with a triplet bracket over the last three notes.

8

First system of musical notation, consisting of two staves. The first staff contains two measures of music with triplets and slurs. The second staff contains two measures, with the first measure being a whole rest and the second measure containing a triplet and a slur.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The first staff contains two measures of music with triplets and slurs. The second staff contains two measures of music with triplets and slurs.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The first staff contains two measures of music with slurs. The second staff contains two measures of music with slurs.

OUTRO

OUTRO section of musical notation, consisting of two staves. The first staff contains four measures of music with slurs and triplets. The second staff contains four measures of music with slurs and triplets, ending with the word "FINE".

OM KOMPOSITIONEN

Vi har valgt at komponere "neutral musik" for ikke at være båret af emotionelt betingede valg. Forventning om spænding og forløsning er ikke centralt, som det ellers er normalt i kompositioner båret af melodi og harmonik.

Idéen med frasernes indbyrdes relation var at skabe kontrapunktisk flerstemmighed: Mydtskov improviserede en opadgående og en nedadgående frase, uden harmonik eller tonalitet forbundet med de enkelte fraser. Herefter improviserede Nordal to modsat-rettede fraser, hvis dogme var at starte på den samme tone som Mydtskovs:

STIGENDE FRASE

DALENDE FRASE

KONTRASTERENDE FRASE M. SAMME START-TONE

For at bryde metrikken, blev den fjerde frase fra Mydtskovs nedadgående strofe forlænget. Forlængelsen blev spejlvendt i 2. stemmen:

STIGENDE FRASE

DALENDE FRASE

FRASEN SPILLET BAGLÆNS

Ved gentagelsen skifter barytonsaxofonen fra 1. stemme til 2. stemme, etc.

I B-stykket samles alle stroferne i én lang enstemmig linje, der spilles skiftevis en takt, hver. Her holdes sluttonen i hver frase, så den overhængende tone danner en form for harmonisk underlæg for frasen:

Slutningen blev en lang, unison opadgående strofe, sluttende med første takt fra A-stykket.

REFLEKSION I FORHOLD TIL FRASERNES IDENTITET

Vi valgte at opfatte de stigende fraser i 1.stemmen som oplæg - spørgsmål - til de dalende fraser - disse opfattes som svar.

The image shows a musical score for two staves. The first staff is labeled 'STIGENDE FRASE' and the second 'DALENDE FRASE'. Both staves feature triplet markings and a key signature of one flat.

Den første frase spilles med energi - den anden frase spilles med svagere styrke og et subito piano. Målet var at skabe en tydelig dynamikforskel på "spørgsmål / svar-fraserne".

Vi indførte et accelerando og et crescendo i takt 6 & 7 og i takt 8 subito piano og ritardando. Dette havde en "konkluderende" effekt, der virkede passende som afslutning på A-stykket:

The image shows a musical score for two staves. The first staff is labeled 'STIGENDE FRASE?' and the second 'DALENDE FRASE'. The score includes dynamic markings: 'ACCELERANDO.....', 'SUBITO P', and 'RIT.....'.

B-stykket spillede vi med valgfri frasering og tempo - eftersom alle fraserne blev spillet solo.

The image shows a musical score for two staves. The score features various phrasing and tempo markings, including triplet markings and a key signature of one flat.

Det var en udfordring at få solofraserne i B-stykket til at "swinge" sammen - udgangspunktet var nemlig ikke at holde tempoet. Der var dog en underforstået 12/8 dels fornemmelse - vi valgte at betone alle pulsslagene i frasen, hvor det var muligt.

Vi tilstræbte at få takt 9-10 til at lyde som én frase, der blot skifter lyd undervejs:

The image shows a musical score for two staves. The score features a key signature of one flat and a final phrase.

KOM POSI TION # 10



FLERSTEMMIG DUET

MYDTSKOV / NORDAL

KOMPOSITION # 10

A1



B



A2

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note B-flat, followed by eighth notes C, D, E, F, G, A, B-flat, and C. The bottom staff is initially silent, then enters with a bass clef, two flats, and a 4/4 time signature. It remains silent for the first two measures, then plays a half note B-flat in the third measure, followed by eighth notes C, D, E, F, G, A, B-flat, and C in the fourth measure.

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff continues the melody from the first system, starting with a quarter rest, followed by eighth notes C, D, E, F, G, A, B-flat, and C. The bottom staff continues with a half note B-flat, followed by eighth notes C, D, E, F, G, A, B-flat, and C.

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff begins with a 7/8 time signature, followed by eighth notes C, D, E, F, G, A, B-flat, and C. The bottom staff begins with a 7/8 time signature, followed by eighth notes C, D, E, F, G, A, B-flat, and C.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, two flats, and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note B-flat, followed by eighth notes C, D, E, F, G, A, B-flat, and C. The bottom staff begins with a bass clef, two flats, and a 4/4 time signature. It starts with a half note B-flat, followed by eighth notes C, D, E, F, G, A, B-flat, and C. The word "FINE" is written above the final note of the bottom staff.

OM KOMPOSITIONEN

Vi har valgt at komponere "neutral musik" for ikke at være båret af emotionelt betingede valg. Forventning om spænding og forløsning er ikke centralt, som det ellers er normalt i kompositioner båret af melodi og harmonik.

Med udgangspunkt i Ernst Levys teori om negativ harmonik spejlede vi Eb-dur skala til A-stykket:

iflg. negativ harmonik: C spejles til G - F spejles til D - etc...

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'Eb DUR - SKALA' and contains the notes Eb, F, G, Ab, Bb, C, D, Eb. The second staff is labeled 'E M FRYGISK - SKALA' and contains the notes E, F, G, Ab, Bb, C, D, Eb. Above the first staff, the notes are labeled with their corresponding natural notes: C, G, F, D, Bb, A, Eb, E, Ab, B, Db, Gb/F#. Below the second staff, the notes are labeled with fingerings: 1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2.

Vi komponerede på skift en række fraser ud fra de to skalaer - én frase i Eb-dur og én i E-frygisk.

Rækkefølgen af fraserne, blev sat sammen tilfældigt, men altid startende med en frase i Eb-dur

efterfulgt af en frase i E-frygisk. De skiftende taktarter indførte vi for at skabe fremdrift.

I B-stykket spejlede vi E-dur skala. ud fra Ernst Levus teori om negativ harmonik:

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'E DUR - SKALA' and contains the notes E, F#, G, A, B, C, D, E. The second staff is labeled 'Eb M FRYGISK - SKALA' and contains the notes Eb, F, G, Ab, Bb, C, D, Eb. Above the first staff, the notes are labeled with their corresponding natural notes: E, F#, G, A, B, C, D, E. Above the second staff, the notes are labeled with their corresponding natural notes: Eb, F, G, Ab, Bb, C, D, Eb. Below the second staff, the notes are labeled with fingerings: 1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2.

Taktarten blev her 5/8 - Vi komponerede på skift en frase i E-dur og en i Eb-frygisk.

I det sidste A-stykke blev fraserne delt op: Nordal spillede den første frase, Mydtskov den anden.

Frasernes sluttone skulle holdes, for at udgøre akkompagnement til den anden frase:

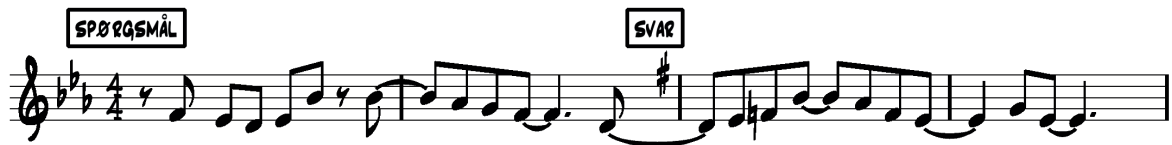
The image shows two musical staves. The first staff contains a phrase in 5/8 time, starting with a double bar line and ending with a double bar line. The second staff contains a phrase in 5/8 time, starting with a double bar line and ending with a double bar line. The first phrase is in E major and the second phrase is in Eb minor. The notes are: E, F#, G, A, B, C, D, E (first phrase) and Eb, F, G, Ab, Bb, C, D, Eb (second phrase). The first phrase's ending notes (B, C, D, E) are held over to serve as accompaniment for the second phrase's beginning notes (Eb, F, G, Ab).

REFLEKSION I FORHOLD TIL FRASERNES IDENTITET

Kompositionens ulige takter var med til at skabe fremdrift og sammenhæng imellem fraserne:



Eftersom fraserne er sat sammen "parvist" - én i Eb-dur, fulgt af en i E-frygisk - blev fraserne i A-stykket opfattet som "spørgsmål og svar":



Bevidstheden om dette skabte en defineret, ensartet dynamik i A-stykket.

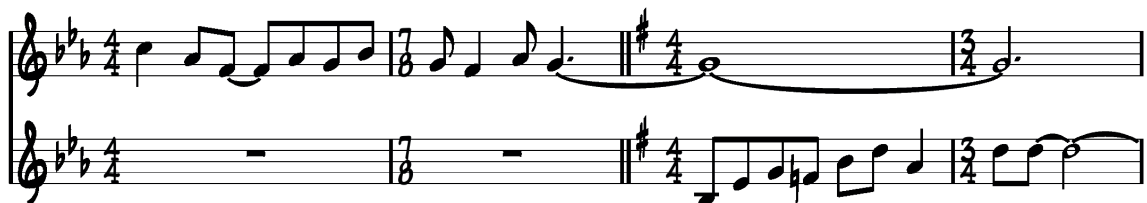
B-stykket fik taktarten 5/8, fraserne blev spillet flydende, uden de klassiske rytmiske betoning:



Det skabte en generel lethed og udfasede A-stykkets "spørgsmål og svar" - de 2 fraser blev til én sammenhængende:



I C-stykket fokuserede vi på, at de lange toner skulle have en akkompagnerende funktion, der definerede det manglende harmoniske grundlag:



KOM POSI TION

11



A2

The musical score for section A2 is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. It consists of five systems, each with two staves. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The first system begins with a treble clef and a key signature of three flats. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a prominent eighth-note pattern in the upper staff. The fourth system shows a more complex rhythmic structure with sixteenth notes. The fifth system concludes the section with a double bar line.

8

Musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a treble clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

Musical notation for the second system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a treble clef. The music consists of several measures with various note values and rests.


Musical notation for the third system, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a treble clef. The music consists of several measures with various note values and rests, ending with a double bar line and the word "FINE".

OM KOMPOSITIONEN


Vi har valgt at komponere "neutral musik" for ikke at være båret af emotionelt betingede valg. Forventning om spænding og forløsning er ikke centralt, som det ellers er normalt i kompositioner båret af melodi og harmonik.

Melodien blev skrevet ud fra to hexatoniske skalaer:

SKALA # 1



SKALA # 2



På en fastlagt rytme:



Denne kunne spilles forfra eller bagfra, begyndende på et vilkårligt slag, så længe frasens halvnode (her forlænget med en 8. del) altid blev spillet på samme tid. Udgangspunktet var tostemmighed:

frase 1 (rytmen forskudt en 8. del)



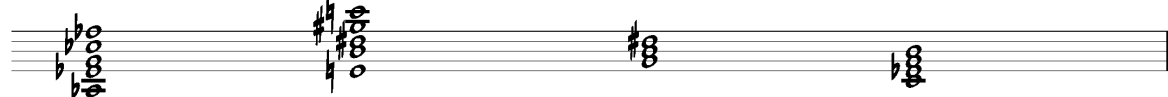
frase 2 (spejlvendt rytme)



Ved gentagelsen [A2] skifter saxofonen fra 1. stemme til 2. stemme, etc.

I B-stykket komponerede vi - som kontrast - fraser, af én takts varighed, der skulle indeholde akkordbrydninger fra fire vilkårlige akkorder, udledt af skala # 2:

Ab_m(maj7^{b13}) E_m(maj7^{b13}) G⁺ C_m(maj7)



Her var udgangspunktet enstemmighed med skiftende instrumenter tilfældige steder:



Intentionen var en frase, der skifter lyd undervejs.

REFLEKSION I FORHOLD TIL FRASERNES IDENTITET

Kompositionen er baseret på selvstændige fraser, der bliver tostemmige på de længere toner. (Se evt. afsnittet om, hvordan vi komponerede # 11) Intentionen var at få instrumenterne til at få den størst mulige klanglige kvalitet, således at solo- og sam-klingende fraser fik tilstrækkelig identitet. De fraser, der står alene kunne f.eks. få en kontrasterende 2.stemme, der endte tostemmigt eller i længere klange.

Alle længere klange spilles piano.

Vi arbejdede med at få fraserne i A-stykket til at lede henimod de længere klange ved at tilføje dem en specifik karakter. Fra takt 6 til 7 spillede vi f.eks. legato for at lede hen imod klangen. Fra takt 13-14 spilles tonerne før klangen markeret og staccato.

Hovedtemaet i B-delen er monofonisk - hver frase overtages af den næste:

Det var afgørende for os at holde den sidste tone i hver frase i nøjagtig den noterede længde. I forhold til dynamik forholdt vi os mere individuelt - solistisk - eftersom alle fraser spilles solo.

KOM POSI TION # 12



FLERSTEMMIG DUET

KOMPOSITION # 12

MYDTSKOV / NORDAL

A

First system of musical notation, consisting of two staves in 4/4 time. The first staff begins with a double bar line and repeat sign. The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Second system of musical notation, consisting of two staves. The first staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The first staff features a 3/4 time signature change. The second staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The first staff ends with a double bar line and repeat sign. The second staff continues the accompaniment.

1. ST ONLY

8

Musical notation for the first system, measures 1-4. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The time signature changes from 7/8 to 4/4. Measure 1 (7/8): Treble (G4, A4, Bb4), Bass (G3, A3, Bb3). Measure 2 (4/4): Treble (Bb4, A4, G4), Bass (Bb3, A3, G3). Measure 3 (4/4): Treble (F4, G4, A4), Bass (F3, G3, A3). Measure 4 (4/4): Treble (Bb4, A4, G4), Bass (Bb3, A3, G3).

Musical notation for the second system, measures 5-8. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The time signature changes from 4/4 to 7/8. Measure 5 (4/4): Treble (F4, G4, A4), Bass (F3, G3, A3). Measure 6 (4/4): Treble (Bb4, A4, G4), Bass (Bb3, A3, G3). Measure 7 (7/8): Treble (F4, G4, A4), Bass (F3, G3, A3). Measure 8 (4/4): Treble (Bb4, A4, G4), Bass (Bb3, A3, G3).

Musical notation for the third system, measures 9-12. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The time signature changes from 4/4 to 7/8. Measure 9 (4/4): Treble (Bb4, A4, G4), Bass (Bb3, A3, G3). Measure 10 (4/4): Treble (F4, G4, A4), Bass (F3, G3, A3). Measure 11 (7/8): Treble (Bb4, A4, G4), Bass (Bb3, A3, G3). Measure 12 (4/4): Treble (Bb4, A4, G4), Bass (Bb3, A3, G3). The system ends with a double bar line.

FINE

OM KOMPOSITIONEN

Vi har valgt at komponere "neutral musik" for ikke at være båret af emotionelt betingede valg. Forventning om spænding og forløsning er ikke centralt, som det ellers er normalt i kompositioner båret af melodi og harmonik.

Fraserne blev skrevet ud fra to hexatoniske skalaer:

SKALA # 1



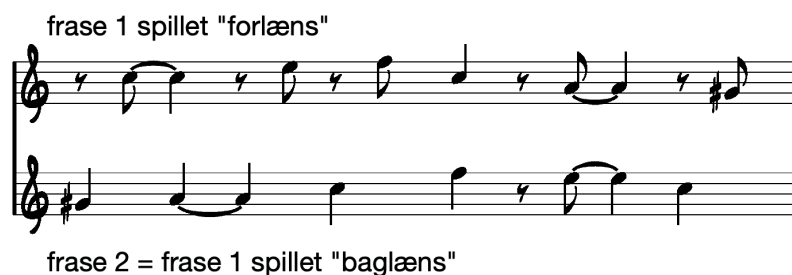
SKALA # 2



Fra to længere komponerede rytmer - uden taktart - vælges forskellige sekvenser til fraserne:



Rytmerne kunne spilles forfra eller bagfra - udgangspunktet var at skabe tostemmige fraser.



Det gennemgående dogme var, at undgå at spille unisont.

På lange nodeværdier og rytmisk unisone fraser prioriterede vi klange udledt af skalaerne:



Taktarten bestemte vi til 4/4, men på vilkårlige takter indførte vi 9/8 eller 7/8, det skabte lige dele ophold og fremdrift.

Tempoet skulle generelt være hurtigt.

REFLEKSION I FORHOLD TIL FRASERNES IDENTITET

Vi fokuserede på udtalte dynamiske forskelle, som vi indførte forholdsvist tilfældige steder. Det blev i høj grad disse dynamiske udsving, der definerede frasernes identitet og forbandt dem i længere forløb:

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled '1-4' and the second '9-12'. Each system consists of two staves. The first staff of each system is in treble clef, and the second is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The first system shows measures 1-4 with dynamic markings *p*, *f*, and *p*. The second system shows measures 9-12 with dynamic markings *p*, *f*, and *p*. The music features various rhythmic patterns and melodic lines.

Det var udfordrende for os at arbejde med så udtalte dynamiske nuancer, måske fordi vi som ikke-klassiske musikere er knapt så velbevandrede i en præcis dynamik.

Vi undgik bevidst fermater og cæsurer - for at holde en fast puls.

De skæve taktarter var med til at bryde en relativt enkel rytmik: 4.- og 8.dels noder.

For at forstå og definere retningen i den samlede komposition, var det nødvendigt med mange gennemspilninger. Der lå en stor gevinst i at indspille et af stykkerne og ved gennemlytning reflektere over vores valg.

Det var svært at overskue helheden - og forholde sig kritisk til de valg vi traf, navnlig fordi komposition # 12 ikke bygger på unisone passager - alle fraser er ligeværdige.

ANDRE
PERSPEKTIVER
#1

HARALD
+
KIRSTINE

KOMPOSITION #5

Harald: Den var i 3/4 - det spiller vi masser af i forvejen - ét-slaget i takten gjorde det oplagt.

Kirstine: En form, der faldt os meget naturlig.

Harald: Referencen var at spille en vals.

Kirstine: Da vi spillede den igennem, faldt de dynamiske valg naturligt ud.

Harald: Man trækker fra et bagkatalog af referencer i de dynamiske valg.

Kirstine: Vi traf en række spilletekniske valg - f.eks. pizzicato

Harald: Spille med stokken.

H: Vi valgte også et tempo, der satte begrænsninger for det tekniske - f.eks. dobbeltgreb.

Harald: Det var det mest 'catchy' af temaerne.

Harald: Vi havde en fælles opfattelse af den fra begyndelsen, fordi vi har spillet meget sammen i forvejen. Når man gør det, opnår der et fælles sprog, som man spiller ud fra.

KOMPOSITION #6

Kirstine: Vi valgte den, fordi den åbner med en fanfare.

Harald: Kirstine bestemte, at vi skulle spille den i to forskellige tempi. Det var den, der spilleteknisk var nemmest at spille på violinen.

Harald: Udover fanfaren kunne resten af stykket spilles stille, så den gav mulighed for dynamiske forskelle.

Harald: Kirstine var styrende i denne her.

Harald: Jeg har ikke nogen konkret reference til denne der - jo, det har jeg faktisk (nynner et folkemusiktema).

KOMPOSITION #7

Harald: Den lyriske.

Kirstine: Vi valgte et langsomt, sangbart tempo.

Harald: De skiftende underdelinger er ikke umiddelbart en del af vores reference.

Det skulle vi øve os på.

Kirstine: Fra kvartoler til ottendedelstrioler er ikke hverdagskost for os. Det er måske mere jazz-notation.

Harald: Det kom til at handle mere om temaets karakter end om specifikke rytmer.

Harald: Vi valgte den, fordi den også var 'catchy'.

Harald: De forskellige rytmiske lag var tiltalende og udfordrende - det ville vi gerne have med.

Kirstine: Jeg hører de unisone passager som en slags samtale.

Harald: Vi valgte en lyrisk vinkel på den - men man kunne også have spillet den på 1000 andre måder.

Kirstine: Vi var meget enige om, hvordan den skulle formes - det gav ligesom sig selv.

Harald: Vi har ikke tænkt harmonik i disse temaer, men fokuseret på det melodiske. Normalt bruger jeg meget med dobbeltstrengene - det er stort set fravalgt i disse temaer.

KOMPOSITION #9

Harald: Referencen er 6/8 - shuffle. En langsom jig. Igen et catchy tema.

Kirstine: Tempoet gav sig selv - en langsom jig.

Harald: Der er noget drømmende i det tempo.

Harald: Her tænker vi meget underdelinger, fordi den er bygget op på forskellen mellem lige og trioliseret.

Harald: Fingersætningen var udfordrende. Heltonespring er udfordrende på violinen.

Harald: De tekniske udfordringer har indflydelse på melodians identitet, men for os er det et bevidst valg ikke at være instrument-idiomatisk. Sådanne valg skal helst være ubevidste, synes jeg.

Det udfordrer udøveren og instrumentet på bedste måde. Det er jo fedt at spille noget, der ikke er skrevet for instrumentet. Det er jo noget, der rykker én som menneske og som kunstner.

Kirstine: Valg af frasering i samspillet faldt meget naturligt.

KOMPOSITION #11

Harald: Den svære. Sørgemarchen.

Kirstine: Har var vi helt enige om et langsomt tempo, allerede inden vi spillede den.

Harald: B-stykket gav virkelig referencer til ny klassisk musik.

Harald: der var to meget udfordrende elementer her - dels den hexatoniske skala, som ligger virkelig skidt på et strygeinstrument, dels alle overbindingerne.

Kirstine: Identiteten formes meget af, at man har en fælles karakter og frasering.

Harald: Og når man rammer hinanden der, bliver én plus én ti eller mere.

Harald: Det at lukke op for sindet giver identiteten til temaet - der hvor mennesket og musikeren mødes.

ANDRE
PERSPEKTIVER
#2

RON
+
RENE

KOMPOSITION #5

Ron: Inspirerede til en valsefølelse. Da vi ikke havde fået nogle anvisninger i forvejen lyttede vi til, hvad melodien fortalte os. Da vi begyndte at spille den og følelsen faldt på plads, tilføjede vi et klassisk udtryk. Mest dynamisk. Delen i fire var mere Ravel-agtig og havde en mere elastisk, svømmende følelse. Jeg kan godt lide at lægge en historie ned over det, jeg spiller - en kontekst. Og den sidste frase ser jeg som en dejlig refleksion på det foregående. Vi begynder med valsen - går over i noget, der svømmer lidt mere - så er der en koda og en smule refleksion.

Rene : Jeg tror, at vi med alle stykkerne er begyndt med at finde et tempo - hvor ligger den her henne? Her gav det sig selv, fordi den virkede meget valse-agtig - og det er jo en genre i sig selv. Ind imellem havde vi forskellige tempo-opfattelser i de forskellige stykker, men vi kunne sagtens forstå, hvad den anden mente.

Ron: Selv når der er alle mulige anvisninger, skal musikken tale til én. Og hvis f.eks. en tempoangivelse ikke får musikken til at fungere for dig, må du justere tempoet, så det virker for dig. Komponisten taler, men du må være en del af dét. Og det handler om, hvordan du har det lige præcis på det tidspunkt, den dag, i det rum, med lige netop de mennesker, osv. I kammermusik kan man øve én ting, men i koncertsituationen føles det pludselig anderledes - det kan skyldes nerver eller andre elementer, der ikke ligefrem er bidragende. For det meste kommer det rigtig meget an på rummet. Er der en tør akustik, vil du opleve musikken anderledes. Så kan du måske spille tingene en smule hurtigere, fordi alt står præcist - og en levende akustik kan få det til at røde tilsvarende, hvis du presser for meget på. Vi justerer på mange forskellige måder, men jeg tror, at justeringerne også er på et personligt plan. Hvor taler det til dig? Man er selvfølgelig nødt til at være loyal overfor det skrevne, men i sidste ende er du nødt til relatere dig personligt til det, du spiller.

Rene: Jeg tænkte også på, at I der har skrevet musikken er jazzmusikere og mange af stykkerne har rytmiske elementer, der gør, at man måske ryger over i noget mere jazzet. Andre gange tænkte jeg, at vi skal prøve at finde den klassiske måde at gøre det på - men vi blev hurtigt enige om hvor den var. Så jeg tænkte: Skal vi gøre det jazzet eller klassisk - lidt mere 'korrekt'.

Ron: Når du skal forholde dig til at spille musik, som du skal spille, bruger du al den viden du har om det - ikke mindst en historisk reference til komponisten. Og i dette tilfælde ved vi, at I er jazzmusikere, så vi kan ikke lade være med at prøve at få det til at appellere til den genre - selv om jeg godt ved, at den ikke er i blodet på mig, som den er på jer. Men jeg ved, hvor det kommer fra og den sammenhæng er vigtig.

KOMPOSITION #6

Ron: I denne her tog vi nogle friheder, som jeg faktisk ikke ved, om vi havde. Vi øgede tempoet i den - fordi kombinationen af toner og kombinationen af rytmer kaldet på det. Man indgår i et forhold med selve musikken og lytter til, hvad den prøver at fortælle dig. Og det gør man ud fra et sæt referencer, præget af eksempelvis historie og tradition.

Lige meget hvad jeg spiller, er jeg altid opmærksom på begrænsningerne i det skrevne. Der er ting, der simpelthen ikke kan noteres, som du er nødt til at antage. Du kan spille lige ottendedele, du kan flytte dem, du kan komme tilbage det hele er matematisk baseret, men du er nødt til at være ikke-matematisk i din tilgang. Jeg kalder det 'expressive math'. Du har fjerdedele, ottendedele - der mangler ikke noget og det hele passer. Men hvis du spiller dem præcis sådan, lyder det som en computer. Så du er nødt til at finde ud af, hvor musikken flyder - hvor det skal hen eller kommer fra - og det er det, vi bruger vores liv på.

Rene: Der er også alt det med intervallerne. Når man begynder et stykke - den første tone - hvad går den hen til? Der er mange intervaller der indbyder til, at man finder et udtryk med det samme, hvor andre er mere neutrale. Nogle sætter virkelig hjertet i gang og giver en tåre i øjenkrogen. Og det er nogle helt bestemte - små sekster f.eks.

Ron: Og igen - når man øver det selv, er man ikke bevidst om det bagvedliggende harmonier. Man kan prøve at forestille sig det og lige pludselig kommer der måske en tone, der indikerer det og trækker tingene i en anden retning.

KOMPOSITION #8

Ron: Her var det konklusionen, der var opskriften til måden at spille stykket på.

Rene: Jeg havde i første omgang ikke opdaget, at den var på to sider, så da jeg begyndte at spille den, tænkte jeg: den kan godt være hurtig, den her. Da jeg så kom til c-stykket, holdt det ikke rigtig længere. Og så netop konklusionen, som Ron nævnte, lagde op til en mere blues-agtig, lazy fornemmelse.

Ron: Jeg havde samme oplevelse. Fra begyndelsen tænkte jeg den i to - men det fungerede ikke med de hurtige nodeværdier i c-stykket. Så da vi spillede den sammen, var vi selvfølgelig enige om at finde et tempo, hvor det hele kunne fungere - men vi gik efter det hurtigst mulige tempo, hvor vi kunne spille det hele. men der er noget 'badass' over konklusionen, som holder det hele sammen - i hvert fald for en klassisk musiker.

KOMPOSITION #9

Ron: For mig var dette stykke mere afslappet og tilbagelænet. Triolerne fik mig derhen. En smule søvnigt, 'late night'.

Rene: Jeg havde det lidt omvendt - måske fordi jeg kun kiggede på min egen stemme, da jeg øvede den. Det fik mig til at tænke på nogle lidt 'spicy' klaverøvelser. Det gav mig en hurtigere tempofornemmelse. Som når man hører musikere, der varmer op - så har de sådan nogle 'basic' øvelser - det mindede mig lidt om sådan noget. Men vi blev enige om, at det langsomme fungerede godt.

Ron: Den tredje linje fik det til at give mening for os. Som en slags stil, der i forvejen var gemt i vores hjerner.

Rene: Skulle man have fulgt en mere traditionel klassisk tænkemåde, ville man have fraseret den anderledes, end vi gør her. Det er jo vigtigt at tage stilling til når en bue slutter: Skal det være en kort tone eller skal den være lige så lang, som den, man begyndte med? Det er bare en fornemmelse.

Ron: Den tostemmige del i b-stykket var for mig, at den ene linje var et svar til den anden. Vi prøver stadig at lave en traditionel fire-takters frase, men som en konversation. Vi undrede os over fordelingen af stemmerne længere nede, men det stod klart, hvad vi skulle gøre - men det er den slags spørgsmål, der opstår.

KOMPOSITION #12

Ron: Her skete der noget sjovt i tredje linje i 3/4-takten - og jeg har oplevet det samme med mit eget ensemble - hvor nogen opfatter noget i to og andre opfatter det samme i tre. Og selv om det matematisk skulle gå op giver det alligevel forskellige måder at opfatte musikken på.

Rene: Jeg oplever det også ofte i orkesteret, hvis man sidder, f.eks. tre klarinetter og det skifter taktarter - netop det her med at have en enighed om, hvilket grundslag, man tænker inde i kroppen. Hvis nogen sidder med en to-slags fornemmelse og andre med en tre-slags, rammer man næsten aldrig hinanden - selvom det matematisk går fuldstændig op.

Ron: Hvis nogen i en gruppe har deres egen måde at tælle på, som er forskellig fra din egen - og selv om alle spiller helt tight, kan man altid mærke, at der bliver trukket eller skubbet. Og løsningen ligger altid i, at man finder en fælles måde, at opfatte tingene på. Så falder det hele på plads - for vi er ikke maskiner.

NORDAL
+
MYDTSKOV

PRO
CES
SEN

HVORDAN UDVIKLEDE PROJEKTET SIG I FORHOLD TIL DEN BEGYNDENDE INTENTION ?

Efter at have arbejdet et stykke tid med samme form, som vi plejer - Tema, improviseret solo, tema - kom vi frem til, at improvisations-delen ikke var relevant for projektet, som jo skulle fokusere på tematisk frasering. Og da vi samtidig fik idéen med at involvere musikere fra andre genrer, hvor det improviserede ikke fylder nær så meget, konkluderede vi, at det var vigtigt at have samme udgangspunkt.

Vi havde i forvejen en del erfaring med at komponere uden instrumenter - ud fra forskellige dogmer, systemer, etc. - og derefter 'vække musikken til live'. Det var lige præcis dét, vi ønskede at udforske yderligere.

Spørgsmål som: Er det godt nok ? Udtrykker vi noget ? Er duetten færdig ? etc. var ikke svært at svare på, vi var som altid betagede af den måde tingene foldede sig ud på, når man traf bevidste valg.

HVAD HAR VI LÆRT AF PROJEKTET ?

Jeg (Nordal) har lært, at det at træffe kunstneriske valg kollektivt, er en proces, der kræver ubetinget nysgerrighed : Uanset om jeg bifalder det kunstneriske valg, så SKAL det prøves af, og vi skal sammen reflektere over det. Det var en stor hjælp, at optage udvalgte stykker og ved gennemlytning reflektere over vores valg.

Jeg (Mydtskov) er blevet bekræftet i, at det ofte ikke handler så meget om, hvilke valg man træffer - mere at man faktisk træffer et specifikt valg og forfølger det. Jeg er også blevet mere opmærksom på, at fokus på den enkelte detalje er afgørende for resultatet.

Det var svært at begrænse mig (Nordal) til kun at spille temaer, ofte er mit virke meget præget af, at veksle imellem akkorder og tema, for på den måde at give fraserne en guitar idiomatisk identitet. En af udfordringerne kom derfor til at dreje sig om, at sætte sig ud over mit instrument. Det gav et større fokus på dynamiske virkemidler, som dynamik, vibrato - fravalg af begge, etc.

HAR BEVIDSTHEDEN OM FRASERNES IDENTITET GAVNET VORES SAMSPIL ?

Vi har spillet sammen som duo i mange år, og har prøvet at løse mange kunstneriske / musikalske opgaver sammen, vi er vant til ordløst at supplere hinanden. KUV projektet: "Frasens identitet" krævede en mere "klassisk" approach - vi skulle sammen overholde aftalerne, spille i samme retning - nogle gange i hver sin retning - og opnå en form for samklang, også selvom de kunstneriske valg nogle gange kunne synes umotiverede.

Vi er helt sikkert blevet bedre til at spille sammen. Dels fordi vi har opnået et højere bevidsthedsniveau omkring detaljer, og dels fordi vi udelukkende har arbejdet med to stemmer (uden akkordinstrumenter, bas og trommer) hvorfor man kan høre alting tydeligere.

OPSTOD DER BEVIDSTHED OM FORSKELLIGE INDFALDSVINKLER TIL DE FORSKELLIGE MUSIKALSKE UDTRYK?

I de fleste duetter blev enkeltstående fraser koblet sammen til længere musikalske sætninger, inddelingen af disse sætninger var altid udslagsgivende for hvilke valg vi traf, hvilken identitet vi tildelte stykkerne. Nogle gange indførte vi "destruktive / umotiverede" tempo og dynamiskift, bl.a. for at skabe en mere abrupt frasering - f.eks. i duet # 6, med temposkift midt i fraser - f.eks. i duet # 12, her indførte vi udtalte dynamiske forskelle, forholdsvis tilfældige steder.

Vi har en fælles opfattelse af, at hvis man vælger en retning og er tro overfor det valg man træffer, har man et stærkere udtryk.



