

FRÅ ANALYSE TIL KOMPOSISJON

tre stykke av knut nystedt som grunnlag for eigne komposisjonar

LINN ASTRID BLIX TORGET

**masteroppgåve
institutt for musikkvitskap
universitetet i oslo
mai 2012**

Føreord

Etter to år med lytting, grubling og skriving kan eg endeleg presentere masteroppgåva mi. Det har vore særslærerike år, og ikkje minst særslærerike år. Tenk å få lov til å nytte så mykje tid på det ein likar aller best! Likevel er det ikkje berre eg som har æra for det ferdige arbeidet, og takkast dei som takkast bør.

Først ein stor takk til mine to rettleiarar: Arvid O. Vollsnæs har vore hovudrettleiar, og er dermed den som har bidratt til å styre del 1 av oppgåva i rett retning, med sin breie kunnskap og evne til å få meg til å tenke meg om ein gong til. Morten Christophersen har rettleia del 2 av oppgåva, og gitt grundige og konstruktive kommentarar på komposisjonane mine undervegs. De har båe lært meg mykje! Takk òg til Lars Amund Vaage som har gjeve meg løyve til å bruke tekstane hans.

Deretter vil eg få takke vener og familie, for at dei alltid er støttande og har trua på meg. Mine gode medstudentar, for at dei har gjort dei siste to åra ekstra flotte. Ingvar, Maren og Kirsti: ei meir velukka kollokvieguppe har eg aldri tatt del i. I tillegg har eg vore til stades ved gode og inspirerande forelesingar både ved IMV og Institutt for musikk ved NTNU, der eg tok bachelorgraden min.

Til sist må min kjærast og sambuar Ole Albrekt få ein stor takk, for grundig språkvask, mange faglege og grammatiske diskusjonar i heimen og for å ha vore ei uvurderleg støtte denne siste hektiske tida.

Oslo 24.04.2012

Linn Astrid Blix Torget

DEL 1

INNHOLD

FØREORD.....	iii
KAPITTEL 1: INNLEIING.....	2
1.1 Introduksjon.....	2
1.2 Disposisjon og avgrensning.....	3
1.3 Omgrep	5
KAPITTEL 2: HOVUDKJELDER.....	7
2.1 Jon Fylling (1982)	7
2.2 Marvin E. Stallcop (1976)	15
2.3 Om lineært fokus versus vertikalt fokus.....	18
KAPITTEL 3: ANALYSE.....	20
3.1 Forklaring.....	20
3.2 av <i>Thou, O Lord</i>	22
3.3 av <i>Immortal Bach</i>	26
3.4 av <i>Sansene</i>	30
3.5 Oppsummering.....	39
3.6 Om teksturell tettleik og variasjonar i denne.....	42
3.6.1 Grafar.....	46
KAPITTEL 4: OPPSUMMERING	
– viktige stiltrekk og teknikkar og valde stiltrekk og teknikkar.....	52
KAPITTEL 5: OM EIGNE KOMPOSISJONAR.....	53
5.1 om <i>Dag om natta</i>	54
5.2 om <i>Lyd</i>	54
5.3 om <i>Life is but a weaving</i>	55
KJELDER.....	56
VEDLEGG.....	59

DEL 2

TRE KOMPOSISJONAR.....	61
-------------------------------	-----------

1 INNLEIING

1.1 Introduksjon

Eg har alltid vore glad i å skape. Frå eg som lita jente skreiv dikt, via singer-songwriter-utprøving i dei seine tenåra, til interessa for å skrive og arrangere musikk for kor dei siste fire åra. Eg trur evna og lysten til å skape noko nytt i stor grad heng saman med kunnskap. For å seie det meir konkret: eg opplever at mi eiga evne og lyst til å skape musikk heng sterkt saman med lærdomen eg har tileigna meg oppgjennom åra, og dei mange og ulike kulturuttrykka eg har opplevd og prøvd ut. Eg har sunge variert musikk i ungdomskor, klassisk og folkemusikk i eitt kor, amerikansk a cappella i eit anna kor. Eg song jazz medan eg tok bachelorutdanninga mi, etter å ha spela klassisk piano sidan eg var ni år. Eg har skrive meldingar av popmusikk i studentavis. Eg har ikkje spesialisert meg i ei retning, men trivst i dette tverrsnittet mellom ulike musikalske uttrykk. Musikk handlar for min del ikkje om sjangrar og dei store merkelappane, men om dei små detaljane og om handverket. Har ikkje musikken eit godt nok fundament blir den fort keisam, eller til og med «dårleg», slik eit därleg planlagt hus fort kan ende i ruinar.

Det å skulle komponere såkalla klassisk musikk var lenge ein fjern tanke, fordi eg såg på det som altfor komplisert. Først etter eit emne i arrangering og komposisjon ved NTNU, der eksamsoppgåva var å komponere ein kort snutt for valfri besetning og deretter lage ei innspeling, tenkte eg at det kanskje var overkommeleg likevel. Eg skreiv eit kort stykke for firstemlig blanda kor, og vart godt nøgd med resultatet. Likevel såg eg at sjølv om det var enkelte klare tankar bak det kompositoriske, så mangla eg ein god del kunnskap og evne til å sjå ein heilskap.

Mitt forhold til musikken til Knut Nystedt er relativt nytt. Han er eit namn som ofte har vore kviskra i krokane, men det var først i 2009 eg var med å syngje eit stykke av han sjølv: *Sancta Maria*, for damekor a cappella, med Trondhjems kvinnelige studentersangforening. Eg syntest stykket var fantastisk flott, og blei raskt nysgjerrig på kva meir Nystedt kunne by på. I løpet av våren 2010, siste semester på bachelor, vart det klart at eg ville skrive masteroppgåve om Nystedt.

Då eg byrja på master i Oslo, hausten 2010, valde eg å ta emnet *Satslære 4*, for å få meir erfaring med å komponere. I dette faget stod me særstakkt fritt, og resultatet for min del vart eit 7–8 minuttar langt stykke i fire delar for blanda kor a cappella. I tillegg fann eg ut at komposisjon ikkje er så komplisert som ein gjerne trur, men at det handlar mykje om kunnskap, medvit og arbeid. Etter dette vart planen for masteroppgåva mi endra, til å innehalde ein anvendt del, i mitt tilfelle ein komposisjonsdel. Bakgrunnen for valet av ei slik todelt oppgåve er primært mitt ønske om å utforske rolla som korkomponist. Og eg trur at den beste måten å oppfylle dette på, er gjennom ei god blanding av teori og praksis. Ved å ha med denne andre, anvendte delen i oppgåva, vil eg få ei heilt anna forståing for musikken til Nystedt, og ikkje minst ei heilt anna forståing for kva prosessar som ligg bak ein komposisjon.

Eg har òg ei stor historieinteresse, og ein av grunnane til at valet fall på Nystedt er ønsket om å kunne bidra til å belyse det eg meiner er ein viktig del av norsk musikhistorie. Nystedt er framleis i live, men slutta å komponere i 2004, 66 år etter sitt første opus, primært grunna därleg syn (Nystedt 2005:176, 180). Han har satt store spor etter seg i korlivet i Noreg, men er òg eit namn i utlandet, og då særskilt i USA (Fylling 1982:277).

1.2 Disposisjon og avgrensing

Denne oppgåva er eit todelt prosjekt. Del 1, analysedelen, går ut på å finne fram til nokre utvalde komposisjonsteknikkar som kan knytast opp mot Knut Nystedt som komponist gjennom å analysere tre utvalde stykke komponerte i 1967, 1988 og 2002. Eg nyttar to sekundærkjelder: ei hovudfagsoppgåve frå 1982 og ei doktorgradsavhandling frå 1976, som båe handlar spesifikt om Nystedt sine komposisjonar for blanda kor a cappella. Mot slutten av del 1 vil eg ha eit oppsummeringskapittel, der eg gjer greie for kva komposisjonsteknikkar eg ser på som dekkjande og viktige, og som eg difor vil utforske vidare.

Del 2 er ein anvendt del, der eg skal utforske funn frå del 1 gjennom tre eigne komposisjonar for blanda kor og damekor a cappella. Eg vil òg forklare kort kva komposisjonsteknikkar som ligg til grunn for kvart enkelt stykke, i tillegg til å seie noko om korleis eg har arbeidd i komposisjonsprosessen, og kva eg i ettertid ser på som viktig lærdom.

Arbeidsproblemstillinga for denne oppgåva har vore: *Korleis kan eg komponere noko liknande?* der det sentrale spørsmålet har vore: kva er det Nystedt gjer, og korleis gjer han det,

når han komponerer? Etter kvart som prosjektet har utvikla seg, har ei meir konkret problemstilling tatt form: *Sett ut frå tre utvalde stykke, kva utvalde komposisjonsteknikkar kan seiast å vere representative for Knut Nystedt som korkomponist?* Denne problemstillinga dannar grunnlaget for del 1 av oppgåva, mens del 2 vert ei utforsking av komposisjonsteknikkar som ut frå del 1 vert rekna som representative.

Nystedt har gjennom den største delen av livet sitt vore ein komponist i utvikling, det ser ein tydeleg på den omfattande og varierte produksjonen hans. Ein konsekvens av dette er at det å skulle ta for seg ein mindre del av alt han har komponert er særskilt vanskeleg, når det gjeld å velje ut representativt materiale. Nystedt sine komposisjonar vart på 70-talet delt inn i fire periodar (meir om dette i kapittel 2). Det er komposisjonane frå og med den siste perioden hans, den eksperimentelle, som eg synest er det dei mest interessante, og det er òg komposisjonar frå denne tida og fram til i dag som vert sunge og spela inn og som i stor grad ser ut til å definere komponisten Knut Nystedt, då han frå omtrent 1977 ser ut til å ha slått seg meir eller mindre til ro med sitt kompositoriske uttrykk (Fylling 1982:34-34).

Eg har avgrensa min eigen analysedel til å omfatte tre stykke, slik at eg skal kunne gå i djupna på dei, og ikkje berre ha plass til ein overflatisk analyse. Dei tre stykka eg vil ta for meg i er *Thou, O Lord* (1967), *Immortal Bach* (1988) og *Sansene* (2002). Dei to førstnemnde er for blanda kor a cappella, medan *Sansene* er for damekor a cappella. Bakgrunnen for valet av stykka er tredelt: eg har valt blant mine personlege favorittar, då det er dei eg ønskjer å lære noko av; eg ville sjå på stykke som var komponert på ulike tidspunkt i produksjonen til Nystedt; i tillegg ville eg sjå på eitt stykke for damekor a cappella, for å lære meir om utfordringane ved å skrive for like stemmer, samanlikna med det å skrive for blanda kor.

Det er viktig å påpeike at denne oppgåva vil ha ein del avgrensingar, grunna valet med å ha ein anvendt del. Omsynet til både tid og sidetal er ein viktig faktor, målet om å sitje att med ein del praktisk kunnskap om komposisjon ein anna. Blant det eg har valt å halde utanfor oppgåva er at Nystedt vore ei drivande kraft når det gjeld utvikling av nye vokale teknikkar og tilhøyrande grafiske notasjonsmetodar, gjennom si eksperimentering på 60- og 70-talet. Mange av stykka hans er nytta som døme i Frank Pooler og Brent Pierce si bok *New choral notation* (1973). Det er utan tvil ein viktig del av Nystedt sitt virke som komponist, men i hovudsak noko som gjeld ein avgrensa periode, og å legge vekt på dette ville ført oppgåva i ei

heilt anna retning. Eg har òg valt å sjå bort frå Nystedt sitt arbeide før omtrent 1960, då ingen av mine analyseobjekt er frå denne tida, og det er etter dette han beveger seg bort frå periodane med høvesvis nasjonalromantisk og neoklassisk påverknad, og går i retning av å bli den korkomponisten me kjenner han som i dag (Stallcop 1976:257).

Eg meiner dei kjeldene eg har valt å nytte i denne oppgåva er dekkjande nok for det som er målet mitt: å lære noko om korleis Nystedt komponerer. Det kan òg nemnast at det meste som er skrive om kormusikken til Nystedt er skrive mellom 1970 og 1982, noko som vil seie at det er over 20 år med korkomposisjon som i liten eller ingen grad har vore forska på. Sett bort frå arbeida til Fylling og Stallcop finst det stort sett berre arbeid om enkeltstykke, men dei ser eg ikkje som relevante for denne oppgåva, då dei anten representerer eit ytterpunkt i Nystedt sin produksjon, eller har fokus på noko anna enn det korkompositoriske.

1.3 Omgrep

Det vert nytta nokre omgrep i denne oppgåva som eg vil greie kort ut om her:

Cluster: Vincent Persichetti definerer cluster slik: «When a passage is dominated by chords by seconds and arranged in predominantly uninverted forms so that most of the voices are a second apart, the chords are called clusters.» (1961:126). Eg vil i denne oppgåva halde meg til denne definisjonen. Nystedt nyttar særsla mange sekunddissonansar i sine komposisjonar, men i mange tilfelle er det ikkje reine cluster han skriv, men til dømes akkordar som består av to separate sekunddissonansar. For å beskrive slike tilfelle som ikkje kan reknast som reine cluster, etter Persichetti, vil eg nytte omgrepet *clusterliknande*.

Akkordar eller klangar med tonar i sekundavstand som ikkje kan reknast som cluster må sjåast i samanheng med det kringliggjande musikalske materialet (ibid.:125).

Eit cluster kan òg byggjast opp tone for tone: «A cluster is not always introduced by sounding all its tones simultaneously. When the tones of a cluster are sounded consecutively they are effective if each note is held until the last enters.» (ibid.:129).

Klang: dette omgrepet nyttar eg i to tydingar: det kan bety sjølve klangen, korleis noko kling auditivt, eller det kan referere til ei vertikalt avgrensa eining, der eg ikkje finn det

formålstenleg å nytte «akkord» som omgrep. Kva som er meint på ulike stader i oppgåva skal kome klart fram av samanhengen.

Klangflate: dette omgrepet viser til det engelske omgrepet *sound-mass*, som ofte er knytt til komponistar som Edgar Varèse, Krzysztof Penderecki og György Ligeti. *Grove music online* skriv om klangflater at «They may be sharply distinguished in terms of pitch, interval, register, rhythm, instrumentation, deployment (linear or chordal) or rate of change [...], or any combination of these; they may alternatively share some of these attributes» (*Grove music online: Edgar Varèse*), og gjev med dette ein vid definisjon av omgrepet. I denne oppgåva viser *klangflate* til eit cluster som vert liggjande over fleire takter. Den kan vere statisk (same tonar frå byrjing til slutt) eller bevegeleg statisk (små variasjonar i kva tonar som kling til ei kvar tid, men ikkje så store variasjonar at det vert oppfatta som eit nytt cluster).

Toneomfang: dette omgrepet vert oftast nytta om heile koret sitt toneomfang ved ei vertikal avgrensing, men det kan òg referere til enkeltstemmer. Tyding skal kome klårt fram av samanhengen.

Teksturell tettleik: dette omgrepet fortel kor mange tonehøgder som til ei kvar tid kling samstundes i løpet av eit musikkstykke.

2 HOVUDKJELDER

Som eg nemnde kort i innleiinga er det forska lite på kormusikken til Nystedt. I tillegg til Fylling og Stallcop finst det nokre hovudoppgåver som omhandlar eitt bestemt verk, eller som samanliknar Nystedt med andre komponistar på ulike plan. Eg har likevel valt å berre fokusere på Fylling og Stallcop av to grunnar: (1) dei to er dei einaste som spesifikt fokuserer på komposisjonsprosessar i a-capella-kormusikken; (2) det er lite truleg at nokon av dei andre avhandlingane vil bidra med «ny» informasjon, då Fylling og Stallcop har mange fellesnemnarar. Den einaste avhandlinga som kunne vore interessant å lese er Linda K. Spicher si hovudfagsoppgåve frå University of Iowa i 1974, med tittelen *An Analysis of Selected Choral Works by Knut Nystedt*. Denne har vist seg vanskeleg å få tak i, men sidan både Fylling og Stallcop har oppført Spicher i litteraturlistene sine, og elles presenterer mykje lik informasjon meiner eg at det er legitimt å anta at eg har hatt tilgang på all relevant informasjon gjennom Fylling og Stallcop.

2.1 Jon Fylling

Jon Fylling leverte i 1982 si hovudfagsoppgåve *Knut Nystedt's verker for blandet kor a cappella*. I den tek han for seg alle Nystedt sine komposisjonar for blanda kor a cappella som er komponerte til og med sommaren 1981, totalt 53 stykke. Alle stykka er analysert og kategorisert, og i tillegg har Fylling laga ein del statistikk om til dømes intervallbruk og kva type sluttakkord som er mest nytta (Fylling 1982:280). Analysane er relativt korte, og notebaserte. Ein del av det er interessant lesing, sjølv om mange detaljar er mindre relevante i samanheng med mi oppgåve. Det er viktig å presisere at dei tre verka eg har vald ut til denne oppgåva er ein særsliten del av eit stort korrepertoar, som er ein del av ein total produksjon som òg omfattar instrumentale verk, komponert over ein periode på nesten 70 år.

Fylling deler Nystedt sin produksjon fram til og med medio 1981 inn i fem kategoriar:

- 1) tidelege, mindre stykke i nasjonalromantisk stil
- 2) motettar til kyrkjeleg bruk
- 3) college-motettar¹
- 4) større og meir framståande verk
- 5) spesielle stykke som er vanskeleg å rubrisere (ibid.:46)

¹ Dette omgrepet famnar om korstykkja skrivne primært for college-kor i USA. Desse stykka har gjort Nystedt til eit stort namn i USA, og *Cry out and shout* (1955) hadde i 1982 åleine vorte selt i nesten ein halv million eksemplar (Fylling 1982:110).

Denne kategoriseringa har nok størst verdi sett i samanheng med Fylling si oppgåve som oppslagsverk, men det ser òg ut til å vere ein av Fylling sine intensjonar (ibid.:2). Den blandar stilistisk og sjangermessig inndeling, noko eg meiner er uheldig med tanke på å få ei god oversikt over Nystedt si musikalske og stilistiske utvikling. Når det eg sagt, er det kategori nummer fire som er den eg synest er mest interessant, og skal ein følgje denne inndelinga vil nok alle mine analyseobjekt hamne her, trass i dei store skilnadene mellom dei.

Kapittel tre hjå Fylling har namnet *Nystedts korstil, oppsummering og konklusjon*. Dei underkapitla eg har fokusert på er 3.1. *Mulig påvirkning utenfra* og 3.3. *Komposisjonsfaktorer/Stiltrekk*. Sistnemnde har igjen fleire inndelingar. Dei neste sidene vil eg bruke til å gi att ein god del av Fylling sine funn, og sjølv kommentere det han skriv, i tillegg til å knyte kommentarar opp mot mine analyseobjekt.

Om mogleg ekstern påverknad: Det første Fylling nemner er gregoriansk song. Nokre av stykka til Nystedt inneheld direkte sitat frå originale gregorianske melodiar, medan dei fleste liknande melodiar er Nystedt sine komposisjonar. Denne påverknaden gjev og utslag i form av tekstsetting, ambitus, intervall og modi (ibid.:250–252). Ingen av dei tre stykka i denne oppgåva inneheld originale gregorianske melodiar, men dei er likevel tydeleg påverka; det resitative preget som følgjer av alle tonegentakingane i byrjinga av *Thou, O Lord* er eit godt døme på dette. Både *Thou, O Lord* og *Sansene* har ei overvekt av sekundrørsle, i tråd med den gregorianske tradisjonen. Det er også modale spor i desse to stykka, noko som vert gjennomgått i analysekapitlet.

Renessanse og barokk er òg moglege inspirasjonskjelder, og særskilt på to områder: først dei mange modale progresjonane hjå Nystedt, der den harmoniske prosessen ikkje føl funksjonelle prinsipp, men rør seg fritt i sekund-, ters-, kvart- og kvintavstand. Ein veit at Nystedt har studert Palestrina sin polyfoni og sine harmoniske prinsipp, og det viser seg igjen i komposisjonane (ibid.:252). Både *Thou, O Lord* og *Sansene* er skrive utan faste forteikn, men rør seg fritt harmonisk ved hjelp av lause forteikn. Det andre området er Nystedt sin antifonale teknikk,² som er til stades i både dei ovannemnde stykka, i form av SA/TB-delning og SS/AA-delning.

² Meir om dette på side 12.

Krzysztof Penderecki, Witold Lutoslawski og György Ligeti er nemnd, og blir i følgje Fylling ofte nemnd av Nystedt sjølv, som svar på spørsmålet om påverknad frå andre komponistar. Det er primært det modernistisk klangeksperimenterande, ofte med moderne notasjonsformer og klanguttrykksmidlar, som har vore til inspirasjon. Idear til korleis kombinere gamal kyrkjemusikktradisjon med moderne uttrykksformer har Nystedt fått frå Penderecki (ibid.:253). Både *Thou, O Lord* og *Immortal Bach* er gode døme her: dei klanglege aspekta i førstnemnde, og dei store, skimrande klangflatene i sistnemnde.

Om komposisjonsfaktorar og stiltrekk: Under følgjer ei oppsummering og drøfting av dei, etter mitt syn, viktigaste punkta i Fylling sitt kapittel om komposisjonsfaktorar og stiltrekk. Inndeling er som hans, og eg legg til kommentarar knytt opp mot mine analyseobjekt.

Form: Fylling skriv at eit overordna formprinsipp hjå Nystedt er bogeforma i ulike variantar. Dette formprinsippet er tydeleg både i *Thou, O Lord* og *Immortal Bach*, men òg i *Sansene* er fleire av delane bogeforma. Rekkje- og seksjonsform er òg mykje nytta, og både *Thou, O Lord* og *Sansene* er bygd opp på denne måten. (Det er noko uklart om Fylling skil mellom desse to nemningane. Eg vil vidare nytte berre «seksjonsform».) Dei ulike seksjonane kan variere i større eller mindre grad, både med tanke på lengde og innhald (ibid.:258–259). *Sansene* har ikkje ei rein seksjonsform, då del A kjem att to gonger, men kan seiast å vere ein kombinasjon av seksjonsform og ei sterkt utvida ABA-form.

Elles har Nystedt følgjande å sei om form, i eit intervju med Fylling: «I utgangspunktet er jo et verks form svært viktig; det skal ha naturlig fremdrift, musikalsk helhet og en naturlig konklusjon. Derfor ordner jeg ofte vers eller avsnitt, eller gjentar spesielle strofer, for å oppnå den naturlige avrunding av verket» (ibid.:44).

Melodikk: Det melodiske materialet er, i følgje Fylling, «forholdsvis fattig» (ibid.:259), grunna det harmoniske og det vokalt deklamatoriske. Bruken av ordet «fattig» er her upresist, og sjølv om ein forstår kva som er meininga, er ordvalet uheldig, då det litt kan assosierast med noko som er därleg eller mangelfullt. «Tynt» eller «sparsomleg» er etter mi meining langt betre nemningar. Fylling skriv òg at over 50% av all melodisk rørsle er tonegentakingar eller primssambindingar. Etter dette er stor og liten sekund, etterfølgjt av ters, kvart og kvint dei vanlegaste melodiske intervalla (ibid.:259–260). Utan at eg har gjort same statistiske

undersøking som Fylling, så kan eg seie at tala hans ser ut til å stemme overeins med mine inntrykk. (*Immortal Bach* er sjølvsagt i ei særstilling her, sidan det ikkje er komponert av Nystedt.) Det er nokre tilfelle av forstørra eller forminska sekund eller ters i *Thou, O Lord* og *Sansene*, som ikkje alle ser ut til å vere like gjennomtenkte. Eg vil skrive meir om denne problematikken i analysekapittelet, på side 40–41.

Fylling deler det melodiske materialet til Nystedt inn i tre kategoriar: 1) statisk resiterande liner, med eller utan gregoriansk tilknyting; 2) noko meir sjølvstendige liner, gjerne brukt tematisk, gjerne som ein melodi over eit akkompagnement; 3) meir dissonante, sprangvise melodiliner, som kan vere særsprikande med både små og store sprang, dissonante og konsonante, enten som melodi over akkompagnement eller unisono (ibid.:260). Sjølv om denne kategoriseringa ikkje kan seiast å vere ukorrekt, er den særsgenerell, og kan i grunn omfatte dei fleste melodiar som nokon gong er skrivne. Fylling påpeiker rett nok at det er ei grov inndeling, men eg meiner den er såpass grov at den i liten grad har noko for seg. Likevel kan ein trekke noko lærdom ut av denne kategoriseringa: Nystedt sine melodiske liner er av sterkt varierande art. At dei melodiske linene er såpass varierte er òg mitt inntrykk. Særskilt er det nokre solistparti (i andre stykke enn mine analyseobjekt) som tar i bruk store og tidvis vanskelege sprang, og dermed er i motsett ende av skalaen samanlikna med det resitativiske.

Harmonikk – progresjonar: Grovt delt inn i dei fire kategoriene *funksjonelle, parallelførte, rykk og mediantiske/plagale/modale*. Fylling skriv at det generelt er snakk om ei kronologisk utvikling bort frå funksjonelle progresjonar. I dei tre stykka eg har sett på, der det tidlegaste er frå 1967, er det berre *Immortal Bach* som har tydeleg funksjonelle progresjonar, og det er fordi det er Bach sin komposisjon. Parallelførte akkordar kjem tydelegast fram i *Thou, O Lord*, i takt 28 til takt 31, der herrestemmene syng parallelle grunnstillingsakkordar, som rør seg i tersar og sekundar, og i *Sansene*, i takt 64 til takt 69, der dei tre øvste stummene parallelfører førsteomvendingsakkordar. Det er ingen tydelege rykk i dei tre stykka. Når det gjeld mediantiske/plagale/modale progresjonar skriv Fylling at det er desse som dominerer mange av acappellastykka til Nystedt (ibid.:261–262). I *Thou, O Lord* er det mediantiske representert i dei allereie nemnde takt 28 til takt 31. I tillegg er C og F sentrale frasesluttakkordar, i eit klart plagalt forhold. *Sansene* krinsar rundt høvesvis a, e og f# som sentraltonar, og har såleis eit modalt preg der både over- og undermediant er nyttta.

Harmonikk – klanginnhold: Her òg har Fylling fire kategoriar: tynne, terslause klangar; treklangar; «krydrede» klangar; og tette, clusteraktige klangar. Alle er mykje nytta i alle stykka eg analyserer i denne oppgåva. Eg synest omgrepene «krydrede» er ugunstig. Som med bruken av ordet «fattig» forstår ein kva Fylling vil fram til, men omgrepene for upresist til å vere særskilt nyttig; Fylling meiner her tersoppbygde akkordar i ulike omvendingar, som i tillegg til grunntone, ters og kvint har ein eller fleire ekstra tonar, i form av septim, none/sekund, undecim/kwart eller tredecim/sekst (ibid.:262). Eg ville heller ha nytte nemninga «utvida akkordar/klangar».

Harmonikk – tonalitet: Nystedt sin tidlege produksjon er klart forankra i tradisjonell klassisk tonalitet. I den seinare produksjonen er tonaliteten oftare orientert rundt sentrale treklangar eller enkelttonar, som i ulik grad endrar seg i løpet av stykket. Nokre stykke har inga tonal tilknyting, medan andre er sterkt modulerande og rør seg fritt gjennom fleire tonale senter (ibid.:263). Av stykka eg har sett på er det berre *Immortal Bach* som er tonal i funksjonsharmonisk forstand. *Sansene* og *Thou, O Lord* er båe skrive utan faste forteikn, men rør seg blant fleire tonale sentra, mellom anna ved hjelp av lause forteikn. Denne kronologiske utviklinga bort frå tradisjonell tonalitet heng naturleg nok saman med den kronologiske utviklinga bort frå funksjonelle progresjonar, nemnd ovanfor, som igjen truleg er eit resultat av at Nystedt oppdagar samtidige komponistar og byrjar å eksperimentere med tonalitet og det kanglege. Det er likevel greitt å presisere at det ikkje går i retning av atonalitet.

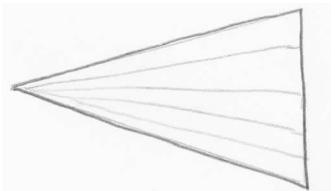
Harmonikk – avslutningsklangar: Av dei 57 stykka Fylling har analysert sluttar heile 45 på ein durtreklang, og ni av desse har kvint i bass. Elles sluttar to stykke på tom kvint, to stykke med ein moll-treklang, tre stykke med noneakkord, eitt med maj7akkord, eitt på ein enkelt tone og tre på ein clusterklang (ibid.:264). *Immortal Bach* sluttar på ein durtreklang i grunnstilling, medan *Sansene* og *Thou, O Lord* sluttar på ein durtreklang i andre omvending. Å slutte på ein durtreklang vil i dei fleste tilfelle understreke kjensla av at stykket er fullført, og særskilt effektfullt vert det når resten av stykket er prega av tillagte sekundar.

Tekstur: Fylling byrjar med å påpeike at teksturomgrepene er todelt, og omfattar både tjukkleiken på klangane og rørslemónsteret i satsen. Det er stor overvekt av homofoni i Nystedt sine stykke, med akkordisk rørsle med same rytme i alle stemmer, men òg ein del gjennomgangar og komplementærrytmikk. I mange tilfelle er det rytmiske forskuvningar

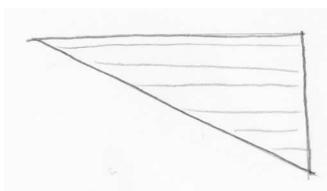
mellan dame- og herrestemmene, nokre så små at det er vanskeleg å definere partia som klart homofone eller polyfone, då dei står i ein mellomposisjon. Denne teknikken ser ein mykje av i *Thou, O Lord*. Nystedt har òg stykke med innslag av polyfoni, både av typen med tradisjonell, sjølvstendig stemmeføring og meir moderne aleatorisk noterte rotasjoner (ibid.:264–265). I stykka eg har analysert er det innslag av sjølvstendige stemmer i meir konvensjonell forstand, og ikkje noko aleatorisk notasjon.

Tekstur – ekspansjonsteknikk: Dette er ein særskilt viktig og markant teknikk i Nystedt sine komposisjonar. Ein stor del av dei musikalske strofene i dei ulike stykkene byrjar unisone eller som einstemt klang, for så å bli utvida, enten med ein gong eller meir gradvis. Det er først og fremst denne gradvise utvidinga Fylling har kalla for *ekspansjonsteknikk*, eit omgrep eg synest er presist og treffande, og som eg òg vil nytte vidare. Det er to typar ekspansjonar: 1) ekspansjon ved stemmeinnsatsar, altså der ein klang vert utvida ved at fleire stemmer kjem inn etter tur; og 2) ekspansjon ved toneutviding, der stemmene startar unisont og deretter deler seg. Begge desse typane ekspansjonar kan gå både oppover, nedover eller i begge retningar. Fylling nyttar følgjande grafiske symbol for å forklare ekspansjonsteknikken (ibid.:265–266):

Figur 1



Figur 2



Ekspansjonsteknikken er, slik eg ser det, blant dei mest markante trekka ved Nystedt sine komposisjonar. *Thou, O Lord* er eit særskilt godt døme på denne teknikken. *Sansene* har element av teknikken, men langt frå i same grad som førstnemnde stykke. Kanonteknikken i *Immortal Bach* har ein ekspansiv effekt, sjølv om det ikkje kan seiast å vere ekspansjonsteknikken som er grunnlaget der.

Tekstur – antifonal teknikk: I delar av Nystedt sin tidlege produksjon finst spor av tradisjonell fleirkorig teknikk, men det er ikkje denne tradisjonelle antifonien som er relevant i denne samanhenges. Det Nystedt ofte gjer, særskilt i dei periodane eg drøftar her, er å setje dame- og

herrestemmene opp mot kvarandre, og såleis sjølvstendiggjere dei som grupperingar. (I stykke for like stemmer gjer han det same, men då med til dømes sopran- og altstemmene.) Denne antifonale teknikken gjev òg ei teksturelt utvikling med større variasjon og meir fleksibilitet (ibid.:266). I både *Thou, O Lord* og *Sansene* er denne teknikken nytta.

Rytme: Generelt kan ein seie at det rytmiske i Nystedt sine korkomposisjonar er ukomplisert, sangbart og følgjer sterkt den naturlege deklamasjonsrytmen til den enkelte tekst (ibid.:266–267).

Rytme – taktinndelingar/taktarter/taktskifte/ujamne takter: Nystedt set aldri på taktstrekar før etter at eit stykke er ferdigkomponert, slik at den naturlege deklamasjonsrytmen kjem best mogleg fram. Rett nok var nok dette ein praksis han starta med etterkvart, då dei tidlege stykka hans ofte har same taktart gjennom heile stykket. I dei seinare stykka (ut frå Fylling sitt tidsperspektiv) kan ein sjå stadig fleire taktartskefte i tillegg til ein overgang frå firedele til todelt telleeingning (ibid.:267–268). Det er ikkje slik at alt frå og med overgangen vart skrive i alla breve, men det vert det naturlege utgangspunktet. *Sansene* er eit døme på det motsette, der det vert veksla mellom firedel og åttedel som telleeingning. Fleire aspekt spelar nok inn på ei slik avgjersle, men eg vil tru det handlar mest om å vere pragmatisk, og at det avheng av kor hurtig den musikalske pulsen går.

Rytme – noteverdiar/telleeingningar/rytmemønstre: Det rytmiske i Nystedt sine korstykke er nesten overraskande konvensjonelt, samanlikna med det harmoniske, som er meir samansett. Det er ingen kompliserte rytmiske figurar, som kvartol og kvintol, og heller ingen vanskelege rytmiske kombinasjonar. I samband med overgangen frå firedele til todelt telleeingning ser ein òg at noteverdiane hjå Nystedt vert lengre. Fylling skriv at dette antakeleg har ei samanheng med at Nystedt ønskjer å trekke liner attende til den gamle kyrkjemusikken i mellomalder og renessanse, der brevis og semibrevis vart nytta som telleeingning (ibid.:268). I det tre stykka eg har undersøkt er det mest kompliserte takt 106 i *Sansene* der alle stemmene syng to triolfigurar.

Rytme – tempo: Over halvparten av stykka Fylling har analysert har same tempo-opplysing gjennom heile stykket. Stort sett heng variasjonar i tempo saman med andre formskapande element, og det verkar som om denne parameteren ikkje er særskilt vektlagt. Dei tempi som

er notert skal heller ikkje følgjast slavisk, men sjåast som rådgjevande (ibid.:268–269). Det er berre i *Sansene* det er eit tilfelle av tempovariasjon, og det er ganske diskré. Dei andre to stykka har same tempo-opplysing gjennom heile stykket.

Dynamikk: For Nystedt ser det dynamiske ut til å spele ei viktig rolle, og Fylling kallar Nystedt ein ekspresjonistisk komponist, då i tydinga «uttrykkskomponist». Parallelt med kronologien i Nystedt sin produksjon kan ein merke ein stadig større fleksibilitet i dynamisk variasjon. Det er òg ein utbreidd bruk av aksentar, som igjen heng saman med Nystedt sitt forhold til det tekstlege (ibid.:269–270).

Tekstsetting/forholdet mellom tekst og musikk: På mange måtar er Nystedt ein typisk tonemålar, i den forstand at utforminga av det musikalske, eller i alle fall delar av det musikalske, er nært knyta opp mot tekstinnehald. Det er ikkje snakk om til dømes barokk figurlære, og det er i veldig liten grad nytta melismar. I nokon tilfelle vil tonemålinga vere særskilt konkret og tydeleg, medan det i andre tilfelle vil vere rom for tolking (ibid.:272–273). Det er lett å sei seg einig i påstanden om at Nystedt er ein typisk tonemålar, men i dei fleste tilfella er nok tonemålinga meir skjult enn synleg. Ser ein nøye etter kan nok det meste tolkast i ei meiningsbærande retning, utan at det naudsynleg har vore ei djupare mening bak den musikalske utforminga, og difor vil eg ikkje gå inn på andre døme ein dei som er meir eller mindre openberre.

Andre faktorar: Fylling påpeiker at Nystedt i stor grad nyttar koret som medium på ein relativt universell og generell måte, i tillegg til å stille få eller ingen særskilte krav til koret. Dette gjer at Nystedt sin produksjon er tilgjengeleg for veldig mange ulike kor, på ulike nivå (ibid.:273–274). Denne forma for allmenngjering utan å gå på akkord med musikalsk innhald, ser eg som viktig å ha i bakhovudet når eg sjølv skal komponere.

Fylling peikar på mange viktige aspekt ved Nystedt sine komposisjonar. Det som står att som det aller viktigaste er likevel måten Nystedt tar utgangspunkt i teksten, med dei rytmiske konsekvensane det får, i tillegg til forsøka på å sameine gamle og nye harmoniske prinsipp, frå mellomalder og 1900-talet.

Det har nok òg vore ei vidareutvikling i Nystedt sin stil etter 1982. I alle fall har eg inntrykk av det, etter å ha brukt to år på å studere notar og høyre på det som finst av innspelingar. Fylling si avhandling er såleis mangelfull, men likevel har den stor verdi, då den gjev ei oversikt over Nystedt si utvikling frå nybyrjar til godt etablert komponist.

Eit spørsmål som reiser seg er om det er skilnad på den musikalske utforminga av tekst som er religiøs og tekst som ikkje er religiøs. Om det kan vere slik at Nystedt føler han kan ta seg større musikalsk fridom når det ikkje er eit religiøst bodskap å fremje. Etter å ha lytta til, og studert notematerialet til, fleire Nystedt-komposisjonar dei siste to åra, er mi oppfatning at dette ikkje er tilfelle. Han seier i intervjuet med Fylling at han «har også ofte ein kristen idé bak et ikke-vokalt verk [...]» (Fylling 1982:42), og det er difor nærliggjande å tru at han òg kan finne ein kristen idé i eit vokalt verk der teksten ikkje naudsynleg er forkynnande.

2.2 Marvin E. Stallcop

Amerikanske Marvin E. Stallcop leverte doktorgradsavhandlinga si i 1976, med namnet *The a cappella choral music of Knut Nystedt : an analysis of selected works and performance practices*, som tar for seg utvalde stykke, med og utan utradisjonelle notasjonsmetodar.

Det kjem fram ein del interessante detaljar under Stallcop sitt intervju med Nystedt, mellom anna svara han følgjande på spørsmålet om bruken av 4/2-takt:

My choral writing is influenced from two sources. The old music, Gregorian chant, the 14th and 15th century choral music which use the half note as the beat, you know Alla Breve. [...] The other source is the music of our time: clusters, rhythms, spoken technique, sonorities. From the old source I got the lines. From the contemporary music, the sounds, sonorities. (Stallcop 1976:261)

Vidare nemner han Palestrina, Bach, Bartok, Lutoslawski og Ligeti som viktige inspirasjonskjelder, i tillegg til den gregorianske songen, og seier det så klart som det går an: «It's old music and music today. I try to combine this. Get the Gregorian chant into the clusters and all that» (Stallcop 1976:262).

Etter å ha analysert seks av Nystedt sine tradisjonelt noterte stykke, oppsummerer Stallcop ved å sei noko om dei ulike komposisjonselementa. Stallcop oppsummerer kort og konsist, og gjev mykje informasjon med få ord.

Taktart, rytme, tempo og form: det er ei klar overvekt av skiftande taktartar, der berre ein av dei er ujamne. Firedel og åttedel fungerer som telleining, så dette er før Nystedt for alvor skiftar over til halvnoten som telleining. Tempoet varierer frå stykke til stykke, og ingen av stykka har same tempo. Når det gjeld form er det to variantar som gjeld: (1) ei tredelt form, ABA eller utvida ABA; og (2) gjennomkomponert form (det Fylling kallar seksjonsform) (ibid.:96). Dette speglar både Fylling sine og mine erfaringar, men må lesast som det det er: generelle observasjonar som skal kunne beskrive fleire ulike stykke.

Melodikk: enkeltstemmene sin melodi består i hovudsak av primsambindingar, medan høvesvis store og små sekundar er sekundære. Nye fraser startar ofte einstemmig eller unisont, og ein seksjon er ofte bygd opp rundt stemmeinsatsane, og måten dei vever seg inn i stykket på. Dersom eit motiv eller ein sekvens/modifisert sekvens vert gjentatt er det for å understreke eit tekstavsnitt. Melodilinene er ofte vertikalt organisert rundt ein treklang, og rør seg der likt rytmisk og dynamisk, slik at kvar stemme er like viktig (ibid.:96–98).

Harmonikk: treklangen er kjernen i Nystedt sine stykke, den kjem i alle omvendingar og rørslene er gjerne parallelle. Treklangane opptrer ofte med ein stor eller liten sekunddissonans, som oftast er ein akkord med septim, none eller undesim i omvending. Det er stort sett ikkje funksjonelle progresjonar å spore i kadensane. Kvart stykke har ein eigen kontekst. Orgelpunkt og tonar som er felles for fleire moglege skalaer er nytta for å tilsløre tonaliteten, og bitreklangar og altererte akkordar gjev modale inntrykk. Mediantisk akkordrørsle er ikkje uvanleg. Veksling mellom ulike modi, eller bruk av særslite skalatonar frå nærliggjande modi, er med på å tilsløre toneartskjensla. Dur, moll, frysisk og miksolodyisk er dei skalaene Nystedt har nytta i dei seks stykka med tradisjonell notasjon som Stallcop har analysert (ibid.:98–101).

Stallcop deler produksjonen til Nystedt inn i fire periodar: (1) nasjonalromantisk, fram til 1946; (2) neoklassisk, 1946–1958; (3) nye formar, 1958–1964; og (4) eksperimentell, 1964–.³ Fylling, som skreiv om Nystedt nokre år etter Stallcop, er av den oppfatning at den eksperimentelle perioden varte til rundt 1975:

³ Stallcop si avhandling er frå 1976, og me kan difor rekne med at Nystedt sin eksperimentelle periode varte i alle fall til då.

Etter 1975 har man kunnet merke en viss dreining i hans musikalske uttrykksmåter mot det mer velklingende. Det er som om han på bakgrunn av den fremadstormende eksperimentering i 60- og begynnelsen av 70-årene har gjennomgått en slags foredlingsprosess når det gjelder virkemidler og musikalsk språk. (Fylling 1982:34-35)

Fylling nemner særskilt *O Crux* frå 1977 og *Veni* frå 1978 som døme på den «mer moderate, velklingende stil som har preget de siste års produksjon» (ibid.:255). Denne utviklinga vil eg i stor grad sei meg einig i, og kormusikken skriven etter 1982 gjev i stor grad uttrykk for å vere i tråd med dette idelet, sjølv om eg må påpeike at eg ikkje har studert alle stykka nøye. Eg tolkar ikkje Fylling sin kommentar i retning av at Nystedt stagnerte etter 1982 og at ein kvar form for kompositorisk utvikling stoppa opp, men at han var ferdig med ein lang utprøvingsprosess, der han fann ut kva stilretningar og kompositoriske verkemiddel han var mest komfortabel med å nytte vidare. Om overgangen frå den neoklassiske perioden til dei påfølgjande har Nystedt uttalt:

Jeg følte at jeg måtte skape min egen spesielle form, for å bli i stand til fritt å uttrykke mine innerste musikalske visjoner. Mine egne idéer begynte å komme opp til overflaten. Jeg har liten tro på musikk som bare er basert på strukturelle prinsipper. Denne type musikk er ofte uinspirert og livløs som et skjelett uten kjøtt og blod. (Nystedt, Forelesing, Oslo Universitet, 1968, sitert i Fylling 1982:34)

Oppsummering og kommentarar

Dei er båe relativt generelle i sine betraktingar, men der Fylling er skildrande, er Stallcop meir oppteken av å finne moglege forklaringar. Eit døme på dette er gjentaking av små sekvensar i eit stykke: Fylling konstaterer at det er ei gjentaking, medan Stallcop er meir opptatt av at det er ein plan bak gjentakinga. Rett nok snakkar Nystedt om denne typen gjentaking som formskapande element, i intervjuet med Fylling, men det vert ikkje lagt vekt på i Fylling sine analyser. Antakeleg som ein konsekvens av mengda stykke han har gjennomgått, og tanken om at det til dels skal fungere som eit oppslagsverk for interesserte.

Formåla til Fylling og Stallcop er ulike, og det er sjølvsagt speglar i tekstane. Det vert ein god del naturlege avgrensingar når ein ikkje gjer eit utval, men vel å studere alle stykka som er komponerte, slik Fylling gjer. Stallcop derimot, gjer eit medvitent utval, og kan dermed i større grad styre kva retning han ønskjer å gå i. Slik sett har mi oppgåve større slektskap til Stallcop enn til Fylling.

2.3 Om lineært fokus versus vertikalt fokus

I 2006 publiserte *The Choral Journal* ein artikkkel av Andrew Larson, som er basert på doktorgradsavhandlinga hans.⁴ Kort sagt handlar den om variasjonar i teksturell tettleik hjå Eric Whitacre, og kva teknikkar han nyttar som komponist.⁵ Denne artikkelen framhevar fleire gode poeng eg meiner er viktige. Det viktigaste av desse poenga er følgjande:

Herein is the key to understanding the significance of the process of textual density variation: there is no "process" on a single chord. The process must be understood in terms of how the tones accrue and disappear from chord to chord. Implicit is a linear process in that the passage of time is necessary for density to vary. (Larson 2006:26)

Det handlar altså ikkje om korleis å danne ei passande rekke med akkordar, men om korleis tonar never seg inn og ut av eit akkordmønster og dermed dannar større og mindre klanglege einingar i løpet av den tida stykket varer. Å forstå eit stykke komponert på slike premissar vert såleis vanskeleg, om ikkje umogleg, dersom ein skal halde på ein akkordisk tankegang og ha ei funksjonsanalytisk tilnærming.

I forlenginga av Larson sine tekstar om melodi som lineære prosessar, vil eg kort trekkje inn Ernst Kurth og hans syn på dette: «The crux of contrapuntal theory is how two or more lines can unfold simultaneously in the most unhampered melodic development – not by means of the harmonies but despite the harmonies» (Rothfarb 1991:47). Kurth meiner ein må ta utgangspunkt i dei lineære prosessane, og sjå det harmoniske som eit resultat av dette, i staden for å ta utgangspunkt i det harmoniske og korleis dei ulike melodiske linene rør seg inn og ut av akkordane. Harmonien er sekundær i forhold til melodien. Det er ikkje slik å forstå at det harmoniske er fullstendig underlagt det melodiske, men det er lett å konstruere ein ubalanse, der harmonien vert overvurdert, og det melodiske undervurdert (Rothfarb 1991:47). Sjølv kjenner eg meg godt igjen i det siste: det er ofte eit stort på det harmoniske, og dei harmoniske prosessane, til dømes når det gjeld musikkutdanning på lågare nivå. Det er jo mykje enklare å ta utgangspunkt seg til ein harmonisk fasit, men samstundes kan ein ikkje gå ut frå at komponistar flest arbeider for å passe sine komposisjonar inn i eit etablert skjema. Om Bach seier Kurth følgjande: «His linear polyphony is not perceived chordally at all, nor is it designed for the sake of chordal effects.» (Rothfarb 1991:48) Det er viktig å forstå at lineær

⁴ Meir om denne under kapittel 3.6.

⁵ Grunnen til at eg har tatt med ei doktorgradsavhandling om Whitacre i ei oppgåve om Nystedt er at eg ser fleire likskapar mellom deira komposisjonar, og då særskilt når det gjeld bruken av dissonansar og det å skrive tette klangar på ein idiomatisk måte.

polyfoni kan underbyggje ein tonal, utvikla harmonikk, utan at det betyr at harmonikken er basisen for det lineære (Rothfarb 1991:48). Når det gjeld Nystedt er det tydeleg at han, i alle fall etter omrent 1950, ikkje prøver på dette:

Selv stoler jeg mer på kunstnerisk intuisjon og lar stoffet utvikle seg så å si på egen hånd. Når jeg komponerer, har jeg sjeldan klart for meg på forhånd hvordan det hele kommer til å utvikle seg. Har jeg først skapt noe ut fra en idé og begynt å arbeide med de første kimene, så er det liksom stoffet selv begynner å vokse. Jeg følger i grunnen bare med og kontrollerer at det hele går skikkelig for seg. Og det skal jeg si kan være ganske spennende! (Benestad, Norske Komponister, s. 130, sitert i Fylling 1982:35)

Det er ikkje meininga å med dette skissere ein dikotomi, men å kaste ljós over skilnadane mellom å ha eit lineært eller eit vertikalt fokus. Det er ingenting hjå verken Fylling, Stallcop eller blant mine eigne erfaringar som tilseier at Nystedt låser seg til det eine eller det andre. Min hypotese er at han har eit fokus på både, men at det lineære er noko viktigare. Til grunn for det legg eg mellom anna det melodiske hjå Nystedt, som er styrt av tekstlege og idiomatiske omsyn heller enn harmonikk. I tillegg peikar bruken av modale skalaer, og fråveret av funksjonsharmoniske sambindingar meir mot eit lineært fokus. Å vere medviten om dette ser eg som særskilt viktig når eg sjølv skal komponere med utgangspunkt i Nystedt sine stykke.

3 ANALYSE

«Analysis is the means of answering directly the question 'How does it work?'» (Bent og Pople i Grove Music Online). Akkurat det, «korleis heng det saman?», har vore eit sentralt spørsmål i arbeidet med denne oppgåva. Vidare skriv dei at det å samanlikne er sentralt i ei kvar form for musikalsk analyse, for å bestemme dei strukturelle elementa og forstå desse elementa sin funksjon, i høve til kvarandre og til heile stykket. Det er i korte trekk det eg skal gjere i dette kapitlet; eg skal finne ut korleis dei enkelte stykka er bygd opp, ved å plukke dei frå kvarandre og forstå korleis dei ulike delane er sett saman til ein heilskap. Ved å gjere dette håpar eg å oppnå ein større innsikt i korleis Nystedt har gått fram i komposisjonsprosessen, og finne fram til konkrete komposisjonsteknikkar eg sjølv kan dra nytte av i den anvendte delen av oppgåva.

Særskilt dette med å sitje att med kunnskapar om kva som fungerer, kva som ikkje fungerer og kvifor det er slik, i ein komposisjon er viktig for min del:

«[...] you develop an intuitive knowledge of what works in music and what doesn't, what's right and what isn't, that far exceeds your capacity to formulate such things in words or to explain them intellectually. This kind of immediacy gives analysis a special value in compositional training, as against the old books of theory and stylistic exercises that reduced the achievements of the past to a set of pedagogical rules and regulations.» (Cook 1987:2)

Og eg trur, som Cook, at å analysere dei musikalske verka ein vil lære noko av er vegen å gå, heller enn å gå kopiere gamle storleikar.

3.1 Forklaring

Dei tre stykka eg har vald å analysere i denne oppgåva er plukka ut på bakgrunn av fleire kriterier. For det første har eg vald stykke som eg sjølv synest er veldig flotte. Dette er ikkje eit særskilt vitskapleg kriterium, men likevel eit særskilt viktig eitt: eg skal bruke mange timer på å høre på innspelingar, og framleis ha lyst til å lage noko liknande etterpå. I tillegg ville eg ha stykke som var komponert på ulike tider i Nystedt sitt liv: dei eg har vald ut er komponert i 1967, 1988 og 2002. Eg ville òg ha stykke med ulike typar tekst, på ulike språk: dei tre stykka eg har vald er ein tysk tekst frå ein Bach-koral, ein engelsk tekst frå Bibelen, og ein norsk ikkje-religiøs tekst av Stein Mehren. At eitt av stykka ikkje er for blanda kor, men for damekor er heller ikkje tilfeldig: eg ville sjå på korleis Nystedt har løyst den oppgåva, då det å komponere for damekor er noko annleis enn å komponere for blanda kor.

Sidan mitt mål med denne oppgåva er å lære noko om dei kompositoriske prosessane, er det naturleg at enkelte aspekt ved det analytiske arbeidet vil vere meir vektlagt enn andre.

Min analyseoppsett er grovinndelt i kategoriane form; melodikk og harmonikk; tekstur og rytmikk; tekst og musikk; og dynamikk. Dei tre analyseobjekta er på mange punkt veldig ulike, og det vil difor bli til dels store skilnader mellom dei tre analysane, sjølv om dei tek utgangspunkt i same oppsett. Bakgrunnen for den inndelinga er som følgjer: alle komposisjonar har ei form, men forma varierer som oftast frå stykke til stykke. Å avdekke Nystedt sine føretrekte formprinsipp ser eg som eit av dei viktigaste punkta i denne analysen. Det er her ikkje berre snakk om den overordna forma, men også formprinsipp som ligg til grunn for mindre delar av komposisjonen.

Eit anna viktig punkt er det melodiske og harmoniske. Nystedt sine musikk innehold mange dissonansar, men er også prega av konsonerande (dur-)akkordar, særskilt ved fraseslutt. Korleis desse dissonansane oppstår og avsluttar, samt kva type dissonansar som eigentleg vert nytta er ved sida av form òg eit av dei viktigaste punkta. Som Larson og Kurth trur eg mykje av det harmoniske er eit direkte resultat av det lineære prosessar, og det blir spanande å sjå i kva grad dette stemmer.

Den rytmiske utforminga i eit Nystedt-stykke gjer at teksten i dei fleste tilfelle er lett å oppfatte for lyttarar. Nystedt har sjølv uttalt at han først set taktstrekar etter at eit stykke er ferdig, for at det skal bli ein mest mogleg naturleg tekstflyt, noko som i mange tilfelle gjev hyppige taktartskifte. Det veldige fokuset på teksten heng saman med Nystedt si kristne tru, og dei ofte religiøse bodskapen i tekstane han toneset er noko han ønskjer å «nå fram til lyttene og utøvere med» (Fylling 1982:42). Sidan teksten er så sentral i Nystedt sitt kompositoriske arbeide, vert det dermed naturleg å sjå spesifikt på samspelet mellom tekst og musikk i mine analyser. Eg vil sjå på kva Nystedt gjer for å få teksten klårt fram. Om det er enkelte ord eller setningar som vert framheva, og korleis dei i så fall vert det. Er det nokre element ved tekst/musikk-samspelet som går igjen i fleire eller alle stykke? I tillegg vil eg sjå på om det er tilfelle der tekstelement er underordna andre element.

Igjen vil eg presisere at dei tre komposisjonane som vert analysert i denne oppgåva er ulike på mange område, og det er vanskeleg å analysere dei etter nøyaktig same oppsett. Difor vil

det vere variasjonar i analysane, og ulik vektlegging av enkelte parameter, ettersom eg finn det naturleg.

3.2 Thou, O Lord

Dette stykket blei komponert i 1967, midt i Nystedt sin eksperimentelle periode (Fylling 1982:188, Stallcop 1967:12). Teksten er henta frå Bibelen, nærmare bestemt Hebreerbrevet kapittel 1, vers 10-12 (Fylling 1982:188):

*Thou, O Lord, didst found the earth in the beginning.
And the heavens are the work of thy hand.
The earth shall grow old like a garment, and be changed.
The heavens will perish!
But thou, o lord, thou art the same, and thy years will never end.*

Form

Thou, O Lord er eit relativt kort stykke, med berre 38 taktar. Det varer likevel i rundt fem minutt, då tempoet skal ligge rundt 40 halvnotar i minuttet. Stykket er komponert i seksjonsform, og inndelt av meg (og Fylling 1982:189) slik:

Tabell 1

Seksjon	Taktnummer	Tekstline
A	1–12	Thou, O Lord, didst found the earth in the beginning. And thy heavens are the work of thy hand.
B	13–20	The earth shall grow old like a garment, and be changed.
C	21–31	The heavens will perish! But thou, o lord, thou art the same,
D	32–38	and thy years will never end.

Mellom kvar seksjon er det ein generalpause, og det er veldig enkelt å dele opp stykket på bakgrunn av det. Likevel understøttar den musikalske utforminga òg ei slik inndeling: alle seksjonane er ein ny ekspansjon, som går frå unison eller tostemt klang, til fem- eller seksstemt klang, for så å verte avrunda på toppen. Det dynamiske føl òg denne inndelinga: kvar seksjon startar i *p* eller *pp*, så kjem eit crescendo før dynamikken går noko attende, som ei avrunding. Alle dei fire seksjonane er komponert som sjølvstendige einingar, men likevel er det òg ein heilskap i stykket, om ein ser på tonehøgder og dynamikk; stykket byggjer seg opp mot topptonen og det dynamiske toppunktet i takt 30, og får så ei avrunding mot slutten.

Nystedt nyttar teksten i den rekkjefølgja den står skrive her, men nokre delar vert gjentatt ein eller fleire gonger. Eit godt døme på det finst i altstemma i seksjon A, der teksten vert som følgjer: «*Thou, O Lord, Thou, O Lord, Thou, O Lord, didst found the earth in the beginning, in the beginning. Thou, O Lord, Thou, O Lord.*»

Ekspansjonsteknikken, som er særskilt sentral i dette stykket, er noko av det eg ser som mest markant ved komposisjonsstilen til Nystedt. Noko av det som gjer denne teknikken så særeigen er det idiomatiske. På mange måtar er Nystedt ein pragmatisk komponist: det skal vere bra, men det skal òg kunne gjennomførast utan store problem.

Harmonikk og melodikk

Stykket er prega av sekundar, både når det gjeld rørsler i enkeltstemmene og avstand mellom stummene. Dersom ein ser bort frå sopranstemma, har dei vertikale klangane eit toneomfang på mellom ein kvint og ein oktav. Maksimalt toneomfang for eit relativt godt blanda kor er om lag tre og ein halv oktav (Hines 2001:135), altså godt over det Nystedt drar nytte av her.

Det er ikkje skrive i ein bestemt toneart, men sirklar rundt fleire tonale sentrum. Stykket er aldri atonalt, men fleire plasser er det vanskeleg å skilje ut ein grunntone.

I seksjon A har alt, tenor og bass same starttone, c¹, og beveger seg berre små sekundar oppover eller nedover. Resultatet vert frå takt seks ein akkord beståande av ab-h-c¹-eb¹, altså ein Ab#9, som ligg lenge nok til å bli ei klangflate, og dermed lett kan oppfattast som clusterliknande. Sopran kjem inn på f² i takt åtte, og deler seg i takt ni, ved ei lite, fallande sekundsprang. Første sopran ligg på f² til og med takt 11, medan andre sopran beveger seg opp og ned: hovudsakleg små og store sekundar, men to ters- og eit kvintsprang kjem òg. Seksjonen ender på ein klang beståande av a-e¹-h-c¹-g#¹-h¹.

Seksjon B startar med tenor og bass unisont på H, med opptakt til takt 14. Bass vert liggjande i takt 14, medan tenor går vidare. Tenor blir liggjande i takt 15, medan bass imiterer tenorens rytmiske motiv. I takt 16 byter dei roller igjen, før dei møtes slutten av takt 17 og avsluttar frasen på homofont vis. Sopran og alt kjem inn i takt 19, på c² og c¹, og fortset i oktavparallellar. Herre- og damestemmer er her forskuva i forhold til kvarandre, slik at herrestemmene blir eit rytmisk ekko av sopran og alt. Frasen ender på ein F-durakkord i

andre omvending. Bass beveger seg utelukkande ved hjelp av små og store sekundar, tenor har i tillegg eit forstørra kvartsprang (frå takt 14–15) og eit terssprang. Denne frasa er mindre harmonisk tilslørt enn første frase, og den ender òg på ein rein durakkord i andre omvending.

Seksjon C er bygd opp på same måte som seksjon B: tenor og bass har hovudrollene, medan sopran og alt kjem inn mot slutten og resiterer på ein tone, i oktavavstand. Tenor og bass startar unisont, på c, med opptakt til takt 22. Tenor går så opp ein halvtone, så ned igjen, og blir liggjande på c medan bass går ned til H og deretter B^b. I takt 25 har tenor ved eit lite terssprang opp hamna på e^b, medan bass via ein stor sekund ned hamna på a^b – dei ligg no i kvintavstand. Til neste takt går begge stemmer ned ein halvtone, og tenor deler seg i tillegg, slik at andre tenor hamnar på c, og det vert danna ein C-dur i andre omvending. Akkorden ligg over til neste takt, der sopran og alt kjem inn på g² og g¹, og vert, som i andre frase, liggjande i oktavparalleller ut frasa. Under ligg tenor og bass med parallelførte akkordar i grunnstilling (med unntak av første akkord), som rør seg trinnvist og mediantisk. Dame- og herrestemmene er forskuva i forhold til kvarandre. Her er òg klimakset i stykket, med h-moll i herrestemmene under g¹ og g² i damestemmene i takt 30. I tillegg til å vere toppunkt med tanke på tonehøgde, er det og det dynamiske toppunktet. I frå takt 27 til takt 31 går dynamikken frå *pp* til *f* og tilbake til *p*. Denne frasa er prega av reine treklangar, men forholdet mellom akkordane gjer at den likevel er vanskeleg å plassere den tonalt.

Seksjon D startar med sopran og alt på høvesvis g¹ og f¹, og dette er altså den einaste frasa som ikkje startar unisont. Sopran vert liggjande på g¹ resten av stykket, medan alt beveger seg under; i hovudsak ved hjelp av sekundrørsler, men eit kvartsprang og to tersar kjem òg, før stemma deler seg på siste staving. Tenor og bass byrjar unisont på f i takt 33, men bass beveger seg trinnvis nedover etter halve takta. Tenor vert liggjande på f i to takter, beveger seg ned på e^b i takt 35 og ned på e i takt 37. Bass ligg på c i takt 35, og deler seg i neste takt ved at andre bass går ned på A^b, og ned på G i takt 37. Stykket vert avslutta på ein C-dur i andre omvending.

Sett under eitt kan ein kanskje sei at c spelar ei viktig tonal rolle i *Thou, O Lord*. Det startar med seks takter der teksten vert næraast resitert på tonen c1 i dei tre nedste stummene. Neste frase sluttar med ein F-durakkord, som står i eit plagalt forhold til c. Tredje frase startar på c og sluttar med F-dur (under ein oktavert g¹). Siste frase avsluttar stykket med ein C-

durakkord i andre omvending. Her er både alt og bass delt i to, slik at siste akkord vert den tjukkaste, teksturmessig.

Tekstur og rytmikk

Her er ein blanding av homofon og polyfon tekstur. Store delar av stykket er herre- og damestemmene satt opp mot kvarandre, til dømes i takt 27–31, og då litt forskuva i forhold til kvarandre, slik at ei av gruppene fungerer som eit rytmisk ekko. I seksjon A er sopran åleine, medan dei tre andre stemmene er rytmisk samkjørde.

Det er fleire taktartskifte, som følgje av teksten og flyten den har. Stykket skal framførast sakte, og i tillegg er det, som nemnd, rytmiske forskuvingar mellom herre- og damestemmene. Alt dette gjer at pulskjensla vert særslig svekka, og det heile får eit statisk preg.

Tekst og musikk

I dette stykket er teksten heilt klart det viktigaste. Opninga er nær messande på éin tone, med ein rytme som ligg særslig tett opp til normal tale. Resten av stykket er òg av deklamatorisk karakter, og kvar frase inneholder i alle fall eitt avsnitt der sopran, og eventuelt alt, syng på berre ein tone, og dei andre stemmene varierer dei harmoniske underlagene. Det er likevel ikkje snakk om eit melodi-akkompagnement-forhold, men det bidreg til å få teksten klart fram.

Dynamikk

Det dynamiske er eit særslig verkemiddel i dette stykket. Det går i ein bøge frå *pp* opp til *f* i takt 30 og deretter ned att til *pp*. Storparten av stykket har særslig låg dynamikk, rundt *pp*, noko som gjer kontrasten til klimakset i seksjon C desto større.

Oppsummering

Dette stykket er sterkt klangfokusert, og bygd opp ved hjelp av ekspansjonsteknikk; det består av fire ekspansjonar som går frå ein- eller tostemt klang til fem- eller seksstempt klang. Andre sentrale element i utforminga er dynamikken, som i kvar seksjon har ei bøgeform; eit lågt tempo kombinert med rytmiske forskuvingar viskar som ut kjensla av puls; og dei mange tonegjentakingane som med sitt resiterande preg underbyggjer den religiøse teksten.

3.3 Immortal Bach

Då eg byrja arbeidet med dette stykket var eg usikker på om sjølve harmoniseringa òg var ein del av Nystedt sitt arrangement, bygd på Bach sin versjon av *Komm, süsser Tod* for solosong og basso continuo. Eg konsulterte fleire fagpersonar om dette, og dei var sikre på at det heile var Bach sitt og at Nystedt berre gjorde det om til ein stor kanon, men ingen har kunne peike på kvar i Bach sin produksjon dette spesifikke arrangementet kom frå. Etter mellom anna å ha snakka med rettleiarar, konsultert ein Bach-ekspert i Tyskland, dirigentar og sjølv ha bladd i BWV, har eg kome fram til at dette antakeleg ikkje er eit vokalarrangement av Bach, men at det kan vere ei harmonisering for orgel, som difor finst i ein av orgelsamlingane. Eg har hatt kontakt med eit av barnebarna til Nystedt, som har bekrefta at Nystedt ikkje lenger hugsar desse detaljane, noko som er forståeleg for ein mann som er 96 år gamal no når denne oppgåva blir utforma. Då eg ikkje ser at dette er av største relevans for mi oppgåve, har eg vald ikkje å bruke for mykje tid på å leite meg fram til arrangementet sitt opphav. Enn så lenge støtter eg meg på ein samtale eg har hatt med Kåre Hanken, som i mange år dirigerte Schola Cantorum,⁶ og samarbeidde tett med Nystedt sjølv. Då Schola Cantorum spela inn plate i 1996 var mellom anna *Immortal Bach* med. Hanken kjenner såleis godt til stykket, og seier at Nystedt sjølv har uttalt at han ikkje har endra ein tone frå Bach sin original.

Hadde det vore Nystedt som hadde skrive denne harmoniseringa av koralen, hadde det vore interessant å sjå på eventuelle grunnar til dei harmoniske vala som er tatt. Ein kan likevel samanlikne dette arrangementet med *Komm, süsser Tod* slik den står i *Geistliche Lieder und Arien BWV 439–507*,⁷ då harmonikken i dei to versjonane ville gjeve relativt ulike kanonar. Mellom anna ville det å bruke originalharmonikken gjort at H og c klang samstundes, eit ufint og grumsete intervall i så djupt leie. Det er òg fleire kor som har sunge *Immortal Bach*, men med andre harmoniseringar. Det verkar på meg som at desse kora er klar over korleis *Immortal Bach* er bygd opp, men har ikkje noten på stykket tilgjengeleg, og dermed nyttar den opphavlege harmoniseringa av *Komm süsser Tod*. Fleire av dei syng og heile *Komm süsser Tod*, med fleire vers, medan Nystedt berre nyttar dei første sju taktene. Det finst òg kor som berre tar utgangspunkt i Nystedt sin idé og lar songarane synge i individuelle tempi.

⁶ Nystedt etablerte blandakoret Schola Cantorum i 1964, og dirigerte det i 21 år (Nystedt 2005:87).

⁷ *Komm, süsser Tod* har BWV-nummer 478. Det vart første gong trykt som ein del av samlinga *Musicalische Gesangbuch* av Georg Christian Schemelli, i 1736. J. S. Bach står her for nokre få melodiar, men langt fleire harmoniseringar. *Komm, süsser Tod* er bekrefta komponert av Bach sjølv (Emery og Butler i Grove Music Online).

Nystedt sitt arrangement av *Immortal Bach* tek ikkje i bruk andre tonar, men vert likevel ei heilt anna oppleving. Det kan lesast som ei hylling til, og ein dekonstruksjon av, Bach. Under følgjer Nystedt sine instruksar slik dei står i noten (Nystedt 1988):

1. Syng satsen gjennom i vanlig koral-tempo.
2. Deretter: Alle begynner forfra igjen på «Komm», men holder sin tone i forskjellig varighet. Noen holder 4 sekunder, andre 6 – 8 – 10 – 12 sekunder. (Del S.A.T.B. i 5 i hver gruppe)
3. Ved strofens slutt venter alle på hverandre og samler seg på en ren treklang på «Tod».
4. Så starter neste strofe. Sett denne gang sopranene an først. A.T.B. starter så samtidig etter 4 sekunder. Det fortsettes på samme måte inntil alle samler seg på «Ruh».
5. I 3. strofe starter alle samtidig på «Komm» og fortsetter på samme måte inntil fermatetakten til slutt som holdes lenge.
6. Start komposisjonen pp og lag et stort cresc. opp til et fulltonende forte i 2. linje. Deretter ned igjen til pp. Stykket vil ta ca 5 minutter.

Nystedt har altså ikkje skrive ut heile notebletet, men forklarer berre framgangsmåten med ord. Dette er forståeleg, då det å skulle lese det utskrivne notebletet ville gjere det unaudsynleg komplisert å syngje stykket.

Form

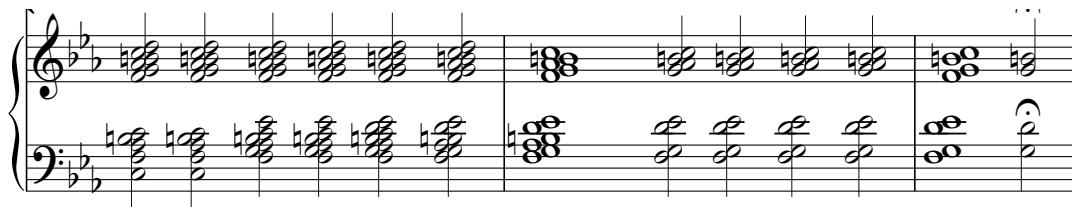
Dette stykket består av to delar. Første del er den firstemmige koralen, som er ein variant av ein liten del av *Komm, süsser Tod* av Johann Sebastian Bach. Nystedt nyttar berre dei sju første taktene. Andre del er same melodi og arrangement, men her er kvar av dei fire stemmene arrangert om til ein variant av ein femstemmig mensurert kanon.⁸ Kvar stemme held sine tonar i høvesvis fire, seks, åtte, ti og tolv sekund. Ein enklare måte å seie det på er at koret vert delt i fem mindre kor som syng i kvar sitt tempo. Det er ikkje ein mensurert kanon i si strengaste form: Nystedt har arrangert den slik at alle stemmene startar samstundes i første og tredje frase, sopran startar fire sekundar før dei tre andre stemmene i andre frase, og alle tre frasar sluttar ved at stemmene som kjem først til siste tone ventar på dei andre i staden for å gå vidare.

⁸ Ein mensurert kanon er ein kanon der imitasjonane har augmentert eller diminuert rytme (Mann et al. i Grove Music Online).

Harmonikk og melodikk

Resultatet av at stemmene byrjar og avsluttar kvar frase saman, er fraser som går frå ein moll- eller durtreklang til ein anna durtreklang, via eit massivt, statisk klangteppe. Dette klangteppet er det som gjev dette stykket sin særskilde karakter; frå å vere ein tradisjonell firstemming koral, går det over til å bli eit tjestemming verk. Dei tjukkaste klangane består av tretten ulike tonehøgder mellom G og e², medan den tjukkaste og tettaste klangen består av tretten ulike tonehøgder mellom f og d². Min pianoreduksjon under viser sistnemnde:

Figur 3



Immortal Bach startar i c-moll og sluttar i parallelltonearten Ess-dur, som følgjer av at Nystedt berre brukar ein utvald liten del av originalkoralen. Del to er klart forankra i dei same toneartane, men det tonale sentrum til ei kvar tid blir sjølvsagt noko tilslørt etterkvart som dei tjue stemmene ligg på sine tonar.

Klangflatene som vert liggjande i dei tre frasane er av typen rørleg statiske. Det er ei massiv klangflate som ligg, men det er heile tida ei eller fleire stemmer som rør seg, slik at den får ein skimrande karakter.

Tekstur og rytmikk

Første del er ein firstemming homofon koral, med enkelte gjennomgangs- og dreietonar. Rytmikken er enkel, med berre firedelar, åttedelar og punkterte halvnotar. Andre del ein variant av ein mensurert kanon. Rytmikken er i utgangspunktet den same som i første del, men den vert sunge i fem ulike tempi, slik at pulskjensla forsvinn, og det er vanskeleg å oppfatte det rytmiske.

Tekst og musikk

Teksten kjem klårt fram i første del av stykket. I andre del er det så å seie umogleg å få med seg kva tekst som blir sunge. Kan hende det er grunnen til at Nystedt har vald å ha med den første delen. Det kan og hende at dette delvis er av omsyn til songarane, då det gjev ei enklare innøving av stemmene.

Med unntak av at sopranstemma beveger seg trinnvis nedover mot ordet *Tod*, og at alle stemmene samlar seg om ein rein durakkord på ordet *Friede*, ser eg ikkje nokon andre teikn til ordmåling.

Framføring

Immortal Bach har oppgjennom åra blitt framført med ulike koroppsett. I 1998 kom ein redigert note, der Nystedt hadde fått trykkja eit koroppsett først nytta av Kåre Hanken og Schola Cantorum. I tillegg var det ein endring i sjølve notebletet: bassen sin andre tone vart endra frå c til d. Heilt sikker på kvifor dette er gjort er eg ikkje, men eg har blitt fortalt at det var ei tysk jente som sang i Schola Cantorum på denne tida som påpeika at det nok var feil å synge c. Kåre Hanken har fortalt meg at dei konsulterte Nystedt, og at han etter å ha kikka i Bach sitt originalmanuskript (som altså er uklart kva er) sa seg einig i at det burde endrast til d.

Moglege inspirasjonskjelder

Kva kan ha vore Nystedt sin inspirasjon til dette arrangementet? Det er truleg ikkje berre eitt svar, men her er nokre moglegheiter eg har kome fram, mellom anna i samtal med rettleiarane mine: Leopold Stokowski sitt arrangement av *Komm, süsser Tod* for orkester (1933) og Virgil Fox sitt arrangement for orgel (1940), har båe til felles eit lågt tempo, som gjev kvar tone og kvar akkord tid til å klinge. (Ein anna fellesnemnar er at dei nyttar harmonikken frå *Geistliche Lieder und Arien*, i motsetnad til Nystedt.) Elles kan lang etterklang i eit framføringslokale har vore til inspirasjon; i ein situasjon med lang nok etterklang vil tonar henge att lenge nok til å blande seg inn i etterfølgjande klangar. Nystedt kan òg ha blitt inspirert av å høyre andre liknande kanonverk, som til dømes Arvo Pärt sin *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* (1977). Inspirasjonen kan òg kome frå utforsking av bi- og polytonalitet, ved til dømes å setje ulike treklangar opp mot kvarandre.

3.4 Sansene

Dette er eit stykke for damekor a cappella. Det er skrive for SSAA, men alle fire stemmene deler seg i to på eit tidspunkt, og det er i tillegg to korte soloparti i sopran 1. *Sansene* skil seg frå dei to andre stykka ikkje berre med at det er skrive for damekor i staden for blanda kor, dette er òg det einaste stykket av dei tre som har norsk tekst, og som heller ikkje har eit religiøst bodskap.

Robert Stephan Hines skriv i *Choral Composition* (2001) mellom anna om naturlege avgrensingar ved å skrive for damekor a cappella. For det første vert mogleg toneomfang kraftig innskrenka om ein samanliknar med blanda kor; ein reknar at eit blanda kor har eit toneomfang på tre og ein halv oktav, medan eit damekor har eit toneomfang på to og ein tredjedels oktav⁹. For det andre er det klanglege skilnader som spelar inn på det å skrive for damekor eller mannskor:

The slight variation in timbres between soprano and alto voices will test the attention span of the listeners sooner than the richer qualities inherent in the male chorus. This has been a key factor that has limited the repertoire of large works and led composers to favor shorter pieces. (Hines 2001:135)

Vidare skriv Hines om moglege teknikkar som med fordel kan nyttast for å gjere komposisjonar for damekor meir lyttarvenlege: for å skape variasjon vert veksling mellom polyfone og homofone parti tilrådd; identisk eller tilpassa imitasjon i etterfølgjande innsatsar er ønskeleg; bruk av treklangar i omvending er vanleg, og det å parallellføre førsteomvendingsakkordar, kalla *fauxbourdon*,¹⁰ er ofte gjort med stort hell. Som det vil komme fram i analysen under, er alle desse tre punkta er representert i *Sansene* (ibid.:136).

Teksten i *Sansene* er eit dikt av Stein Mehren, og er under attgjeve slik det står i nota:

*Lyset i regnvåte kratt
lukten av gress og trær. Hud
Regnlufta i lungene, fyller hele meg
Regnet har stanset. En spinkel klokkeklang
henger igjen
over engene. Øynene. Blodet. Bjerken
Sildrende lys
Ensomhet. Jordens ensomhet*

⁹ Til samanlikning reknar ein at eit mannskor har to og ein halv oktav, altså nokre få tonar meir enn eit damekor (Hines 2001:135).

¹⁰ *Fauxbourdon* er eit «meget gammelt harmoniseringsprinsipp», i dag ofte nytta som variasjonsmiddel (Tveit 2008:53).

*Jeg står ute i kvelden
 som et vidtåpent vindu i sydvesten.
 Og vann, duftende duggfriskt
 stenket av blå himmel, driver det
 gjennom meg...celle etter celle
 til alle sanser er hos jorden...gjennom
 gjennom det jeg kaller Jeg...*

Form

Eg har delt *Sansene* inn i tolv seksjonar, der tre av dei er like, og inndelinga er som følgjer:

Tabell 2

Seksjon	Taktnummer	Tekstline
A	1-9	Lyset i regnvåte kratt,
B	10-16	lukten av gress og trær.
C	17-32	Hud.
A	33-41	Lyset i regnvåte kratt.
D	42-51	Regnlufta i lungene, fyller hele meg.
E	52-61	Regnet har stanset./En spinkel klokkeklang
F	62-70	henger igjen over engene.
A ¹	71-78	Lyset i regnvåte kratt.
G	79-94	Øynene. Blodet. Bjerkene. Sildrende lys. Ensomhet. Jordens ensomhet. Jeg står ute i kvelden, som et vidtåpent vindu i sydvesten.
H	95-100	Og vann, duftende duggfriskt,
I	101-107	og vann, stenket av blå himmel, driver det gjennom meg.
J	108-124	Celle etter celle. Til alle sanser er hos jorden. Gjennom det jeg kaller «Jeg».

Inndelinga er gjort på bakgrunn av musikalsk utforming, og sett bort frå to unntak, er alle seksjonar skild av ein generalpause. Seksjon A, med teksten *Lyset i regnvåte kratt*, vert sunge tre gonger i løpet av stykket, og opptrer som ein raud tråd som bind alle dei ulike delane saman. Stykket kan difor seiast å vere variert strofisk.

Fleire av seksjonane består av ein eller to tekstliner som blir sunge to gonger i løpet av seksjonen. Dette er med på å skape stabilitet i stykket, då dei ulike delane er så korte og ulike at noko anna ville gjort det vanskeleg å «få taket» på stykket. I tillegg er det ein tekst som er

noko oppstykka og abstrakt, og mangelen på samanheng kan gjere den vanskelegare å oppfatte dersom tekstledda ikkje vert repeterte.

Inndelinga skil seg frå Mehren sitt originale oppsett på nokre punkt, og det er i stor grad ein meir naturleg tekstflyt Nystedt har tatt utgangspunkt i. Til dømes sett Mehren opp noko av teksten slik:

*henger igjen
over engene. Øynene. Blodet. Bjerkene*

Medan Nystedt gjer det slik:

*henger igjen over engene.
Øynene. Blodet. Bjerkene.*

Harmonikk og melodikk

Under følgjer ein kort analyse av kvar enkelt seksjon.

A (takt 1): sopran 1 og 2 syng samstundes, medan alt 1 og 2 imiterer kvar for seg. Sopran 1 deler seg frå og med andre tone, dei andre stemmene gjer ikkje det. På grunn av polyfonien i denne frasa vert det aldri sunge meir enn fire tonar samstundes, sjølv om det er skrive fem ulike stemmer. I sopranstemmene er det sekunddissonansar på alle stavingar frå og med staving nummer to. Alt 1 kjem inn på andre åttedel i takt to, og vert imitert av alt 2, som kjem inn på same stad i takt tre, men syng melodien ein kvart lågare. Det melodiske materialet tek utgangspunkt i e-frygisk.

B (takt 10): her vert det veksla mellom tomme kvintar og eit cluster som ved første gjennomsyning består av tonane h¹, c², d² og e², og som i repetisjonen er oktavert ned. A fungerer som eit tonalt sentrum her, då den tomme kvinten som kjem att alltid består av tonane a og e¹ eller a¹ og e². Ut frå den tomme kvinten og clusteret, kan ein seie at skalamaterialet som ligg til grunn er a-moll, men i denne seksjonen vert det noko kunstig å skulle snakke om skalabruk, då fokuset her er meir harmonisk enn melodisk.

C (takt 17): denne seksjonen startar med a og e¹, og strekkjer seg oppover til den ender oktaven over, på ein akkord som består av tonane a¹-h¹-c^{#2}-e², ein Aadd9. Frå takt 17 til 26 er altstemmene statiske, medan sopranstemmene klatrar oppover, stort sett ved hjelp av

trinnvis rørsle, men mellom takt 20 og 21 går både stemmer opp ein stor ters. Frå takt 27 til 31 er det omvendt: sopranstemmene er statiske, medan altstemmene klatrar trinnvis oppover. Denne seksjonen startar i a-moll, og ender på ein A-durakkord.

A (takt 33): identisk med første A.

D (takt 42): her imiterer alt 1 og 2 sopran 1 og 2. Med unntak av to tonar, d¹ blir sunge i staden for e¹ i takt 44 og 48, er alt 1 og sopran 1 identiske, men i høvesvis første og andre oktav. Sopranstommene opnar i septimavstand, på h¹ og a², noko som gjev eit tynt og ustabilt preg. Òg i denne seksjonen er ein tom kvint noko som kjem jamleg att, og sjølv om den vert supplert av altstommene set den sitt preg på det harmoniske. Altstommene er nærmare kvarandre enn kva sopranane er; dei opnar i tersavstand og held seg stort sett i tersavstand, sjølv om ein sekund og to kvartar òg førekjem.

E (takt 52): òg i denne delen er sopranstemmen og altstommene gruppert kvar for seg, men her på anna vis enn i førre del: alt 1 og 2 er begge delt i to det meste av tida, og imiterer kvarandre rytmisk, men nyttar ulike tonar. Sopran 2 imiterer sopran 1 med ein punktert firedeles mellomrom, i kvintavstand. Melodien er noko justert i sopran 2, men i begge stommene er den like enkel og består av tre tonar. Sopranstommene er organisert slik at dei berre overlappar kvarandre i oktav-, kvint- eller primavstand. Slik vert det bokstavleg tala «en spinkel klokkeklang», som teksten er på denne staden. Sopranstommene gjentek tekst- og melodilina fire gonger, og dei to siste gongene har altstommene endra til same tekst og rytme, og samstundes endra nokon av tonane dei syng. Med unntak av tonen f er alle tonane i a-mollskalen representert, og alt 2.2 og alt 1.2 syng vekselvis a heile seksjonen, slik at den tonen vert liggjande som eit orgelpunkt, noko som gjer a-mollkjensla sterkare.

F (takt 62): sopran 1 startar med eit melodisk motiv som beveger seg diatonisk frå e¹ opp til a¹, utan nokon forteikn. På siste tone startar sopran 2 med eit liknande motiv, før det same skjer i alt 1 og deretter alt 2. På alt 2 sin siste tone startar dei tre andre stommene opp att samstundes, på d¹-f¹-h¹, og fortset trinnvis opp til h¹-d²-g² (med unntak av f[#] i sopran 1 er det diatonisk), før dei går trinnvis nedover igjen til a-c¹-f^{#1} og avsluttar på e¹-a¹-e². Alt 2 syng frå og med topptonane til dei andre stommene berre f[#], og «henger igjen» på denne tonen resten av frasa. Denne seksjonen byrjar, som seksjon A, med e-frygisk, men frå og med takt 64 vert f

erstattar av fiss. Det er frå takt 64 parallellførte førsteomvendingsakkordar, *fauxbourdon*, i sopran 1 og 2 og alt 1. Parallelføringa gjer det vanskeleg å etablere eit harmonisk sentrum, slik at alt 2 sin f[#] vert her eit tonalt haldepunkt.

A¹ (takt 71): identisk med A, berre transponert ned ein rein kvart for å passe inn i resten av det harmoniske landskapet.

G (takt 79): denne seksjonen er delt i to av ein takt generalpause (takt 86). Første del er ein fleirstemmig resitasjon av teksten «Øynene. Blodet. Bjerkene.». Første ordet på tonane a-c¹-d^{#1}-g^{#1}, på andre ordet syng alt 1 c^{#1} i staden for c¹, og på tredje ordet går alt 1 ned att, og akkorden blir som på første ordet. Same tekst vert så gjentatt, men no berre av dei tre nedste stemmene: første ordet på tonane d¹-e¹-g^{#1}, andre ordet på d¹-f¹-b^{b1}, og siste ordet på d¹-e¹-a^{b1}. Akkordane i denne seksjonen vert altså endra av at ein eller fleire av stemmen beveger seg ein stor eller liten sekund. Alt 2 held sin tone heile frasen, og bidreg til eit statisk preg. Sopran 1 har her ein solist som syng eit motiv beståande av to store og ein liten fallande sekund, som vert imitert av sopran 1 frå solisten sin siste tone og nedover. Dette vert gjentatt, men då sekvensert ein stor sekund opp.

Andre del av seksjon G er bygd opp på same måte som førre, med ein homofon del og ein del der sopran/solist har eigen melodi, men no gjev meir rørsle i stemmene eit noko mindre resiterande preg. Mest rørsle er det i stemma som har den øvste tonen i akkorden (først sopran 1, så sopran 2), slik at det lyder som ein melodi over eit akkompagnement. Solisten syng dei to første åttedelane åleine, og vidare dobla av sopran 1, oktaven under. Det melodiske materialet er her det same som til «Sildrende lys» (to store og ein liten fallande sekund), men første tone vert sunge tre gonger og siste tone to, for å få rett tal stavningar. Det rytmiske er òg endra og tilpassa teksten. Dette vert gjenteke, og her er det einaste sporet av same musikk til ulik tekst i dette stykket; «Jeg står ute i kvelden» og «som ei vidtåpent vindu» har nøyaktig same melodi og rytme. Kvifor er det slik her? Det er nærliggjande å tru at det har med teksten å gjøre: i resten av stykket vert mindre tekstavsnitt gjentatt, men frasen «Jeg står ute i kvelden» heng saman med «som ei vidtåpent vindu» slik at det vert unaturleg å ikkje la den siste frasen følgje etter den første.

Grunnen til at eg ser det som ein seksjon, i staden for to, er likskapane i form av homofone understemmer mot den nesten identiske melodien i solostemma.

H (takt 95): denne seksjonen er bygd opp på same måte som del to av seksjon G: dei tre nedste stemmene er skrivne mot ein melodi på toppen. Alt 2 startar med eit motiv som består av ein åttedel på tonen h og ein punktert halvnote på tonane h og c[#]1. Same motiv vert imitert, alt 1 startar på e¹, medan sopran 2 har same tonar som alt 2, berre oktaven over. Sopran 1 nyttar same melodiske motiv som i seksjon F, men gjentar siste tone for å få rett tal stavningar. Rytmen er òg endra, og tilpassa teksten. Dei tre understemmene syng sine motiv tre gonger, medan sopran 1 syng sitt motiv to gonger.

I (takt 101): alle stemmene startar unisont på e¹, og ekspanderer via tostempt og trestempt klang til firstempt klang, og avsluttar firstempt på h-d¹-e¹-g[#]1. Stemmene beveger seg i hovudsak ved hjelp av små og store sekundar, einaste unntaket er eit lite terssprang i alt 2 mellom takt 104 og 105. Her er òg ein forminska ters, i sopran 1 mellom takt 103 og 104.

J (takt 108): denne siste seksjonen er òg delt i to ved hjelp av ein generalpause. I første del er det nok ein gong dei tre nedste stemmene mot sopran 1; alt 1 byrjar med eit rytmisk og melodisk ostinat på teksten «celle etter celle», der stemma deler seg i to på andre «cel-» ved at alt 1.1 går opp ein halvtone, for så å gå tilbake til unison på neste staving. Dette ostinatet vert imitert i alt 2 etter ei halv takt, transponert ned ein kvart, og i sopran 2 etter to takter, oktaven over alt 2. Sopran 2 fortset med same motiv, medan alt 1 og 2 endrar seg. Frå takt 110 er alt 1 todelt, med tonane e¹/f[#]1 og e¹/g. Alt 2 deler seg i to frå midten av takt 111, med tonane c¹/f[#]1, d¹/e¹ og c¹/e¹. Alt 1 fortset i same spor, medan alt 2 klatrar endå litt lengre oppover frå midten av takt 114, og nyttar derfrå tonane e¹/g¹ og f[#]1/g¹. Sopran 1 kjem inn med opptakt til takt 112, resiterer på vekselvis e² og f[#]2. og ender til slutt, via eit kvartsprang, på a². Under denne tonen ligg dei andre stemmene på e¹-f[#]1-a¹-c².

I andre del av seksjon J er alle stemmene samla om tre korte ekspansjonar. Første og andre ekspansjon er heilt like. Felles for alle tre er at dei startar med sopranstemmene på h¹ og altstemmene på h, og utvidar seg til ein seksstempt klang. Det er igjen ei overvekt av prim- og sekundsambindingar, og det største spranget som kjem er ein kvart i alt 2 mellom takt 122 og 123. Stykket ender på ein E-durakkord i andre omvending.

Tekstur og rytmikk

Stykket har både homofone og polyfone parti. Det er kontinuerlige taktartskifte gjennom heile stykket. Nyttakarter er $2/4$, $6/8$, $9/8$, $3/4$ og $4/4$. Under følgjer ein kort gjennomgang av dei enkelte seksjonane.

A (takt 1): denne seksjonen er prega av imitasjon. Sopran 1 og 2 startar, alt 1 kjem inn i takt to, og alt 2 i takt tre, før sopran 1 og 2 startar om att i takt fire. Det heile vert sunge to gonger. Teksten er den same i alle fire stemmer, og med unntak av ein liten detalj er det rytmiske òg identisk: sopran 1 og 2 held første staving ein firedel, medan dei to nedste stemmene held same staving ein åttedel (med ein åttedelspause framfor). Alle stommene beveger seg i ein bøge; frå starttonen, oppover til ein lysare tone, og ned att til starttonen, eller ein liten sekund over starttonen. Det dynamiske føl og same skjema, med eit crescendo opp mot dei lysaste tonane, og decrescendo ned mot dei mørkare.

B (takt 10): denne seksjonen er homofon, og består av to korte sekvensar, der det vert veksle mellom ein tom kvint og eit cluster. Ved andre gjennomsynging er clusteret oktavert ned.

C (takt 17): denne seksjonen er òg homofon. Sopranstommene har pause tre stader, slik at altstommene der kling åleine. Frå takt 17–26 har alt 1 og alt 2 eit mønster på høvesvis to og fire takter, som svingar mellom konsonerande og dissonerande klangar. Frå takt 27 doblar altstommene tempoet og skapar med det ei fortetting opp mot slutten av seksjonen.

A (takt 33): denne seksjonen er identisk med første A.

D (takt 42): denne seksjonen er polyfon. Alle stommene har same rytme, men altstommene imiterer sopranstommene med ein takt avstand.

E (takt 52): denne seksjonen er polyfon. Sopran 2 imiterer her sopran 1 rytmisk i kvintavstand, med ein punktert firedels mellomrom. Altstommene er til dels komplementærrythmiske. Etter fem takter byrjar dei å synge same tekstu som sopranane, og hamnar dermed òg i same rytmiske mønster, men endrar litt på det harmoniske.

F (takt 62): denne seksjonen er polyfon. Sopran 1 startar åleine, men blir raskt imitert rytmisk av dei tre andre stemmene i synkande rekkjefølgje. Etter to takter samlar sopran 1 og 2, samt alt 1 seg om å syngje parallelle akkordar, medan alt 2 bokstavleg tala «henger igjen» i det føregåande motivet, som eit orgelpunkt.

A¹ (takt 71): identisk med A, berre ein kvart lågare.

G (takt 79): denne seksjonen er homofon, med nokre unntak i sopran 1; i takt 82–85 syng først ein solist eit motiv, som så vert overlappa og imitert av resten av sopran 1. I takt 87–88 og til dels 89 er alle stemmene samla att. I takt 89–94 kjem sopransolisten igjen, og vert støtta av resten av sopran 1, oktaven under.

H (takt 95): denne seksjonen er polyfon. Alt 2 startar, og vert imitert av alt 1 og sopran 2. Det same skjer i alt tre gonger. Sopran 1 har melodi på toppen.

I (takt 101): denne seksjonen er homofon. Det startar unisont, og ekspanderer til firstemt klang.

J (takt 108): denne delen er både polyfon og homofon. Første del går frå takt 108–117, og startar med eit komplementærrythmisk ostinat i alt 1 og 2. Sopran 2 kjem frå takt 110 inn på same rytmiske frekvens som alt 1. Sopran 1 syng melodi over dette. Del to er homofon, og består av tre ekspansjonar, som er avslutninga på stykket.

Tekst og musikk

Teksten er her i fokus, den kjem klårt fram, og legg tydelege føringar for det rytmiske så vel som det musikalske. Det er ein langt meir abstrakt tekst, med mange bilete, enn i dei to andre stykka, og dermed er det fleire moglegheiter for ordmåling enn i til dømes *Thou, O Lord*, der det tekstlege er meir som ei bøn. Det ser for meg ut til at i store delar av *Sansene* er det musikalske særskilt tette knyta opp mot teksten, likevel ser det ikkje ut til å vere nokon reglar Nystedt komponerer etter, men at han vel ei musikalsk utforming som han sjølv meiner passar det enkelte tekstleddet. Det gjev seg utslag i både tydelege og mindre tydelege ordmåleri, då det like gjerne er snakk om å underbyggje ei stemning i teksten, som å musikalsk utbrodere eit ord.

To døme på ordmåling er allereie nemnd: takt 65–69 der alt 2 «heng att» på både f#¹ og teksten «henger igjen», og takt 53–60 der sopranstemmene syng noko som kan minne om ein klokkeklang til teksten «en spinkel klokkeklang». Elles har eg funne fram til følgjande døme: i takt 42–50 gjev den synkande kanonen ei oppleving av regnvær; i takt 82–85 er tekstfrasa «sildrende lys» lagt til ein nedadgåande melodi, som kan gje inntrykk av å «sildre»; i takt 87–91 vert «ensomhet» i teksten understreka av svake firedelar på konsonerande akkordar, som skapar ei einsam stemning; i takt 95–100 gjev innsatsane i dei tre nedste stemmene med teksten «og vann» ei oppleving av dryppande vatn; i takt 108–117 syng dei tre nedste stommene «celle etter celle» på jamne åttedelar utan særskilt melodisk rørsle, noko som pregar heile lydbiletet og illustrerer kvantitetsaspektet ved cellene.

I andre del av seksjon G er eit døme på at teksten vert nytta som eit formskapande element ved gjentaking av enkelte delar. I dei tre nedste stommene gjev ikkje teksten særskilt mening i takt 87–94, om ein ser den isolert: «Ensomhet, jordens ensomhet, ensomhet, ensomhet, vidtåpent vindu i sydvesten». I takt 89 ligg ein klår melodi i sopran 1 og solist, medan dei tre andre stommene får ein akkompagnementsfunksjon. Difor er det greitt å bryte opp teksten, slik Nystedt gjer, fordi det tekstleddet han ynskjer å formidle der og då ligg på toppen, sunge av sopran 1 og solist.

Anna

Sansene har, som nemnd, fleire seksjonar som er ganske ulike. Likevel heng stykket saman, og det er ikkje noko problem å gå frå ein seksjon til den neste. Dette skuldast i stor grad generalpausane; det at alle stommene stoppar heilt opp, gjer at det er enklare å starte på noko nytt, utan å måtte skrive ein tilpassa overgang. Likevel må det påpeikast at det ikkje er generalpausar mellom kvar seksjon, noko som bryt med det etablerte mønsteret og gjer at gangen i stykket ikkje vert som forventa, og dermed vert meir interessant for lyttarar.

Eit tydeleg trekk ved dette stykket er kontrasten mellom dissonans og konsonans. Sistnemnde oftast i form av treklang eller tom kvint. I slike dissonerande omgjevnader kjem dei få reine treklangane verkeleg godt fram.

3.5 Oppsummering

Form

Nystedt knyt oftast ei tekstline opp mot eitt stykke musikk, i ei variant av seksjonsform. I dei tre stykka eg har analysert er det er ingen delar av det musikalske materialet som vert gjenteke med ny tekst (bortsett frå det eine nemnde unntaket i *Sansene*), og med unntak av «Lyset i regnvåte kratt» er det heller ikkje noko gjentaking å spore i stykka, sett bort frå repetisjon isolert i frasa. *Immortal Bach* er på sett og vis ei einaste stor gjentaking, men ikkje i form av eit refreng, der ein går attende til eit etablert element. I *Immortal Bach* vert gjentakinga omskapa til noko heilt nytt.

Dette fråværet av gjentaking gjer at ein gjennom eit Nystedt-stykke kontinuerleg vert presentert for nytt materiale, og dermed utfordra som lyttar. Når det gjeld gjentakinga i *Sansene*, er min teori at variasjonane i resten av stykket er så store at utan denne gjentakinga vil det musikalske bli mindre tilgjengeleg for publikum.

Harmonikk og melodikk

Alle stykka er tonale, men det tonale sentrum vert gjerne endra undervegs. *Thou, O Lord* og *Sansene* er både skrivne utan faste forteikn, men har ei mengd lause forteikn i stykket.

Dissonansen er eit viktig verkemiddel i desse komposisjonane. Særskild er sekundintervallet mykje nytta, både i stor og liten form, og ei klar overvekt av alle vertikale avgrensingar innehold eitt eller fleire sekundintervall. Forholdet mellom dissonans og konsonans er òg eit viktig element. Like eins høvet mellom tynne klangar med ein eller to tonar og tjukkare klangar med tre eller fleire tonar.

Bruken av forstørra eller forminska sekund eller ters oppstår oftast ved bruk av både # og b i same frase. Nokre gonger hadde det vore mogleg å unngå ved å omtyde enkeltonar eller akkordar, men summen av alle omsyn gjer at det av og til må bli noko komplisert.

Døme frå *Thou, O Lord*: i takt 30, der herrestemmene går frå ein h-moll i grunnstilling og ned til ein A^b-dur i grunnstilling, oppstår eit forstørra sekundsprang i tenor, mellom f[#] og e^b, og i andrebass mellom h og a^b. Det er ikkje både forteikn i andrebass si stemme, men det er likevel

bruken av både # og b som er årsaka til den forstørra sekunden: hadde f[#] og h vore omtyda til g^b og c^b hadde ikkje det forstørra spranget oppstått. Hadde ein derimot omtyda heile h-mollakkorden, ville same problem oppstått i førstebass. Dette, i tillegg til at c^b kan vere utfordrande å lese, og ønsket om at det skal vere lett å sjå kva akkord ein syng, er nok bakgrunnen for at det er notert som det er.

Døme frå *Sansene*: i takt 82–85, som er vist under, oppstår forminska terssprang i både sopranstemmene og i soliststemma, grunna bruk av både forteikn:

Figur 4

The musical score consists of four staves. The top staff is for the solo voice, starting with *mf* and singing "Sil-dren-de lys". The second staff is for Soprano 1, also singing "Sil-dren-de lys" with dynamics *mf* and *p*. The third staff is for Soprano 2, singing "Øy - ne - ne." with dynamics *p* and *mf*. The bottom staff is for Bass, singing "Blo - det." and "Bjer - ke - ne." with dynamics *mf* and *f*. Measure numbers 82 and 85 are shown above the staves. The time signature changes from 6/8 to 8/8.

Solist byrjar først på g[#], for så å byrje neste frase på b^b. Sopran 1 gjer det same på tonane d[#] og f. Sopran 2 går frå g[#] til b^b til a^b. Her meiner eg det ville vore enklare om Nystedt hadde haldt seg til å bruke # som forteikn alle fire taktene; då ville sopran 2 gått frå g[#] til a[#] og attende til g[#], medan sopran 1 og solist ville sungne takt nummer to i figuren under, i staden for takt nummer ein, slik det står i *Sansene*.

Figur 5. Utsnitt frå takt 84 i *Sansene* til venstre. Til høgre same melodi skriven med # i staden for b.

This figure shows a comparison of two staves of music in 9/8 time. The left staff uses flats (b) for notes like B and E. The right staff uses sharps (d[#], f[#], a[#]) for the same notes, demonstrating how the melody sounds different with a different key signature.

Det blir rett nok mange # å halde styr på, men det er berre eitt forteikn meir enn i originalutgåva, som inneheld fem b-ar.

Gjennom eigen erfaring har eg ved fleire tilfelle møtt på dette problemet ved bruk av lause forteikn, og det er ikkje alltid så lett å avgjere kva som er mest korrekt. Sjølv om Nystedt har tatt val eg er delvis ueinig i, tyder det at han ikkje nyttar ulike forteikn vertikalt på at avgjersla er medviten. Både vertikale og horisontale omsyn veg tungt, og sjølv ville eg i ein konfliktsituasjon lagt størst vekt på det horisontale, slik at det vert enklast mogleg for den aktuelle stemmegruppa.

Tekstur og rytmikk

Det er teksten som ligg til grunn for den rytmiske utforminga av stykka. Teksten skal tydeleg fram, og konsekvensen av dette er ein gjennomgåande ukomplisert rytmikk. Åttedelar, firedelar, halv- og heilnotar pregar notebiletet, og det er så å seie ingen melismar å spore, i alle fall ikkje melismar som har ein utsmykkande funksjon. Av rytmiske figurar er det mest komplisert triolar og synkopar. Elles er det mange taktartskifte undervegs (ikkje i *Immortal Bach*), som kjem som eit resultat av at Nystedt ikkje set på taktstrekar før stykket er ferdigkomponert (jmf. kap. 2.1).

Tekst og musikk

I Nystedt sine komposisjonar er det lagt til rette for at teksten skal komme klårt og tydeleg fram. Kvart tekstledd har si eigne musikalske utforming, som ikkje vert endra i løpet av stykket. Det er heller ikkje mykje gjentaking å spore, med unntak av det nemnde tekstleddet i *Sansene*, i tillegg til gjentakinga internt i frasene. Denne sistnemnde gjentakinga er viktig for heilskapen, og utan den ville det nok vore betydeleg vanskelegare å oppfatte bodskapen i teksten. Ein kan tenke at Nystedt i staden for eit gjentakande refreng gjentek kvar frase for seg sjølv, for best å formidle bodskapen.

Anna

Det er ikkje noko særskilt melodisk-tematisk tilarbeiding i nokon av desse stykka. Den delen av *Komm, süsser Tod* som er nytta i *Immortal Bach*, er berre ein liten del av heile koralen, og difor så kort at det aldri blir tid til noko tematisk arbeide. Dei to andre stykka har på si side fleire tema i bruk, der nesten kvar frase presenterer nytt melodisk materiale. Nystedt nyttar

altså andre verkemiddel for å skape framdrift og spenning. Likevel må det nemnast at *Sansene* har spor av tematisk gjentaking, men utan at den er openberr; dei melodiske motiva i seksjon G og H er i nær slekt, men omgjevnadane i notebiletet og den rytmiske endringa gjer at det ikkje er ei innlysande gjentaking. Eit av dei mest sentrale verkemiddela til Nystedt er bruken av kontrastar; dynamiske kontrastar, kontrasten mellom tynne og tjukke klangar, kontrasten mellom to ulike musikalske segment, rytmiske kontrastar.

Stykka har i stor grad eit lineært fokus, i den forstand at det vertikale oftare er eit resultat av dei lineære prosessane, heller enn føresetnaden for det lineære. Dette vert resultatet når førekomensten av tonegjentakingar og små sprang er så stor, og sekunddissonansen er så viktig, som den er hjå Nystedt (jmf. kap. 2.1).

3.6 Om teksturell tettleik og variasjonar i denne

Andrew Larson leverte i 2004 si doktorgradsavhandling *Textural and Harmonic Density in selected choral works (1992-2003) by Eric Whitacre*. Med *textural density*, eller *teksturell tettleik*, meinast her kor mange tonehøgder som kling samstundes til ei kvar tid. I avhandlinga nyttar han mellom anna grafar for å få oversikt over variasjonar i teksturell tettleik i komposisjonane til Whitacre. Larson gjer hyppige vertikale avgrensingar for kvar staving i notebiletet, der han tel tonar og set desse summane inn i ein tabell som så blir konvertert til ein graf. Dei vertikale avgrensingane er gjort etter følgjande reglar:

Figur 6 (Larson 2004:14)

Table 2-1

Rules Applied in Determining Vertical Figures whose Density Can Be Isolated and Measured

- | | |
|----------|--|
| Rule 1. | Each text syllable in homophonic passages was counted.* |
| Rule 2. | Each text syllable in poly-rhythmic passages was counted, even if only one voice part intones the syllable |
| Rule 3. | Total silence, as indicated by a rest in all voice parts, was counted as zero density; though zero is not technically a tonal density, silence contributes to the form of many of Whitacre's composition. Where all voice parts rest, a single zero is placed beneath the score regardless of the rest's duration. |
| Rule 4. | Each note in a melisma was counted, even if only one voice part performs the melisma. |
| Rule 5. | In poly-rhythmic melismas, the most prominently-heard rhythm was counted. |
| Rule 6. | In poly-rhythmic segments where more than one voice part sings prominently-heard material, the rhythms of the voice part with the shortest rhythmic values were counted. |
| Rule 7. | In aleatoric segments where at least one voice part had metered musical material, each pulse of that voice part's rhythm was counted. |
| Rule 8. | In aleatoric segments of indeterminant homo- or poly-rhythm, each primary pulse was counted based on the meter signature. |
| Rule 9. | Any time a voice part had an entrance, that rhythmic instant was counted, irrespective of how long the voice part had rested. |
| Rule 10. | The rhythms of ornamental figures were counted only as they were notated specifically by the composer. |

*For Table 2-1 the word "counted" means that a number was placed beneath the score in that instance, and hence on the chart affecting a composition's graph.

Eg synest det verkar nyttig å framstille musikken grafisk på denne måten, og vil difor gjere det same med Nystedt sin musikk, for å sjå om det kan føre til nye oppdagingar og auka forståing for musikken og dei kompositoriske prosessane. For å gjere dette måtte eg, som Larson, avgrense notebletet vertikalt for kvar staving, og telje kor mange tonehøgder som kling samstundes til ei kvar tid.

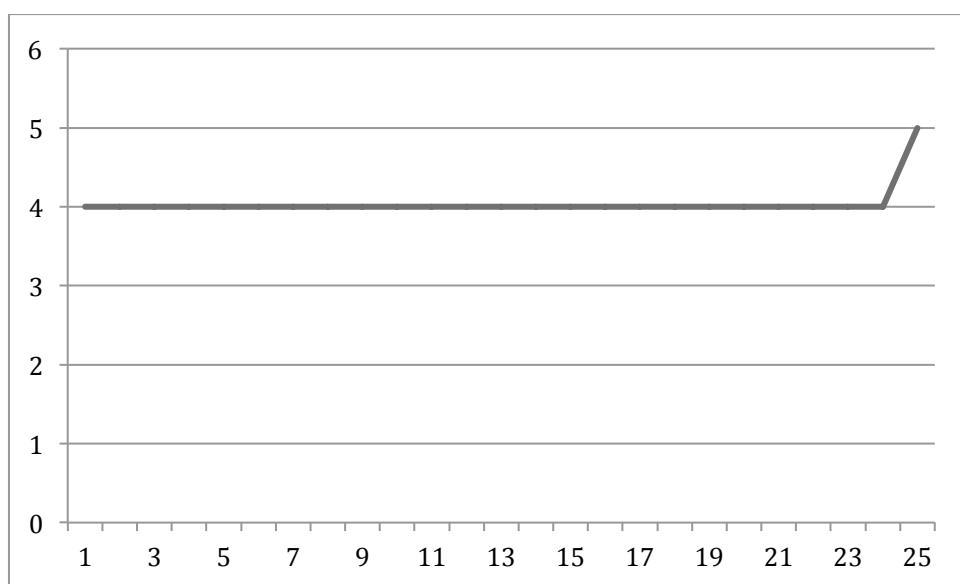
Det at stykka eg har undersøkt ikkje inneholdt aleatoriske eller kompliserte polyrytmiske segment, gjer arbeidet med å avgrense vertikalt ganske enkelt. Minste rytmiske eining i dei tre stykka er åttedel, og i passasjar som har element av polyrytmikk er denne eit resultat av forskuvingar eller imitasjon. Nokre stader er det element av antifonal teknikk, men heller ikkje her byr det på problem å avgrense vertikalt. Etter at avgrensing og teljing var gjort, vart tala konvertert til ei grafisk framstilling. Grafane viser utvikling og variasjon i teksturell tettleik. Som nemnd er det snakk om talet på tonehøgder: dersom sopran syng d² og alt syng

^{d¹} reknast dette som ein teksturell tettleik på 2. Dersom nemnde stemmer både hadde sunge d¹, ville den teksturelle tettleiken vore 1. Når ein komponist vel å la ulike stemmer syng same tone, t.d. alt og tenor, er det ofte for å oppnå ein særskilt klangfarge, heller enn at det er relatert til den teksturelle tettleiken (Larson 2004:12–13).

Det er viktig å presisere at grafen ikkje seier noko om dynamisk utvikling, vekting mellom stemmer, tempi eller tidsopplysing. Den er berre eit av fleire verkty for å forstå korleis stykket heng saman (Larson 2004:13, 16).

Som ei innføring i korleis ein slik graf kan sjå ut, kan me sjå på den grafiske framstillinga av ein typisk firstemlig koral. Den vil i ei slik grafisk framstilling bli ein vassrett strek på talet fire. Under er ein graf av første del av *Immortal Bach*:

Figur 7



Her er det ein konstant teksturell tettleik på fire, med unntak av siste akkord, der bass deler seg i to. Det er pusteteikn i noten, men ingen pausar, og difor ingen «bratte stup» i denne grafen, slik me skal sjå i seinare døme. Der vil det komme fram at kontrasten til dei tre andre grafane er stor, men kva har det eigentleg å seie for komposisjonen? Grafen seier ingenting anna om stykket enn at det til ei kvar tid kling fire ulike tonehøgder samstundes. Me veit ikkje om det er tett eller spreitt leie, om det er overvekt av dissonans eller konsonans. De me ser er

at her er det eit verkemiddel som ikkje er tatt i bruk; her er det andre kompositoriske prinsipp enn teksturell tettleiksvariasjon som har vore nytta.

I tillegg til å sei noko om den teksturelle tettleiken tek avhandlinga til Larson òg føre seg prosessane bak dei teksturelle tettleiksvariasjonane. Alle slike variasjonar har i Whitacre sin musikk oppstått som følgje av ein eller fleire av sju teknikkar. Under er ein tabell utarbeidd av meg:

Tabell 3

	Namn på teknikk hjå Larson	Døme på teknikk
1	<i>Internal stepwise motion</i>	I til dømes ein firstemlig SATB-struktur deler sopranen seg ved at den eine stemma vert liggjande på ein gitt tone, medan den andre stemma går trinnvis opp eller ned, og dermed aukar den strukturelle tettleiken frå fire til fem. (Larson 2004:45–46)
2	<i>Internal leap motion</i>	Det same som teknikk nummer ein, men her er det snakk om eit (lite) sprang, som til dømes ein ters, i staden for ei trinnvis rørsle (Larson 2004:50).
3	<i>Additive/subtractive by scale or leap</i>	Tonar vert lagt til og trekt frå ein klang ved at stemmer «heng att» på tonar i den nytta skalaen eller melodien (Larson 2004:56–57).
4	<i>Direct increase or decrease</i>	Liknar Arvo Pärt's tintinnabuliteknikk: stemmer som dannar akkordgrunnlaget under ein melodi har jamlege generalpausar som gjer at den teksturelle tettleiken svingar mellom berre melodi og melodi med akkordgrunnlaget (Larson 2004:66–70).
5	<i>Triadic increase or decrease</i>	Liknar teknikk nummer fire, men her er det treklangar som vert lagt til eller fjerna samstundes (Larson 2004:71).
6	<i>Counterpoint</i>	Ulike stemmer imiterer kvarandre, og i overlappingane svingar den teksturelle tettleiken. Hjå Whitacre er ofte imitasjonane identiske (Larson 2004:74).
7	<i>Melody versus chord and accompaniment</i>	Der melodien over eit akkordgrunnlag utgjer svinginga i den teksturelle tettleiken (Larson 2004:77).

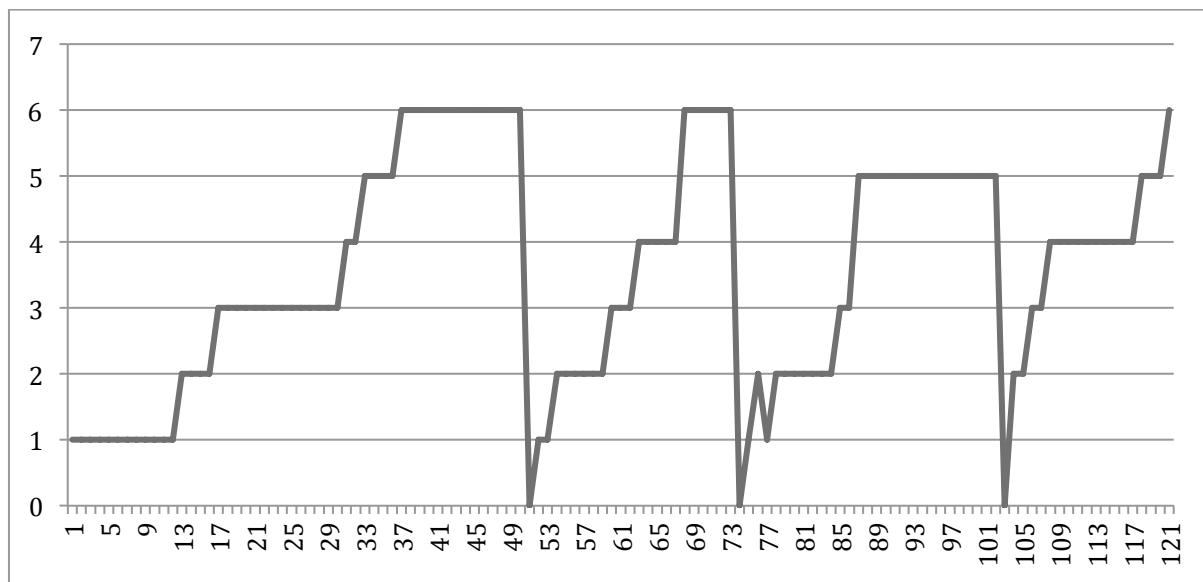
Ved å identifisere slike teknikkar får ein eit ganske presist og nyttig komposisjonsverktøy. I tillegg vil desse teknikkane i stor grad bidra til idiomatisk skriving. Det er sjølv sagt andre parameter som òg spelar inn på det idiomatiske, som tonalitet, kromatikk og notasjon, men ved å nytte desse teknikkane vil ein ha eit godt utgangspunkt.

3.6.1 Grafar

Under følgjer mine grafar over dei tre Nystedt-stykka eg har valt, i tillegg kommentarar til grafen og kva for teknikkar stykka kan knytast opp mot.

Teksturell tettleik i Thou, O Lord

Figur 8



Over er ein graf over den tekturelle tettleiksvariasjonen i *Thou, O Lord*. Den vertikale aksen viser her talet på tonar, medan den horisontale aksen viser talet på vertikale avgrensingar. Her ser ein tydeleg at stykket er delt i fire seksjonar: generalpausane viser seg som bratte stup, der den tekturelle tettleiken går frå seks eller fem til null. Ein ser også at i kvar seksjon vert den tekturelle tettleiken bygd opp frå ein eller to til fem eller seks, og avslutta der. Det er berre eitt tilfelle kor talet på tonar økk i staden for å stige, og det er i seksjon C, på ordet *heavens*.

To av sju teknikkar

I sitt arbeid med Whitacre identifiserte Larson sju ulike teknikkar for å variere den teksturelle tettleiken. Nokre av desse teknikkane kan og sjåast i Nystedt sine stykke. Nesten heile *Thou, O Lord* kan forklarast ved hjelp av teknikk nummer ein, *internal stepwise motion*, og teknikk nummer to, *internal leap motion*. Under følgjer eit lite utdrag som illustrerer dette:

Figur 9. *Thou, O Lord*, takta 7–11.

Alt, tenor og bass har same tonar heile vegen, og skapar difor ikkje variasjon den teksturelle tettleiken. Sopran deler seg i to på ordet *are*, ved hjelp av trinnvis rørsle, og aukar med dette den teksturelle tettleiken frå fem til seks. Frå ordet *hand* til ordet *of* kjem eit lite terssprang frå e^{b2} til c^2 .

Dei enkelte stemmene er i stor grad byggja på tonegjentakingar og sekundrørsle, i tillegg til nokre terssprang. Ifølgje Fylling sin statistikk består *Thou, O Lord* av nesten 70% tonegjentakingar (Fylling 1982:189). Ein ser òg eit forstørra kvartsprang og eit lite sekstsprang, men dei er unntaka frå regelen og eg ser ikkje nokon grunn til å sjå nærmare på dei.

Teksturell tettleik i Immortal Bach

Figur 10



Over er ein graf over den teksturelle tettleiksvariasjonen i andre del av *Immortal Bach*: loddrett er talet på tonar, vassrett er talet på avgrensingar. For å lage denne grafen har eg skrive ut Nystedt sine instruksar i eit noteblad, der eg har delt kvar stemme i fem system og nytta firedelar som sekundar. Denne grafen er den som, for min del, var mest overraskande. Dette fordi den gjev inntrykk av ein del aktivitet, medan stykket i seg sjølv er av ein langt meir statisk karakter. Igjen kan det vere lurt å påpeike at grafen på ingen måte seier noko om tida stykket tar, eller tempoet det vert sunge i, men berre gjev informasjon om den teksturelle tettleiken, og variasjonane i denne. Noko av det ein kan lese ut av denne grafen er at den teksturelle tettleiken stort sett ligg mellom 8 og 13, og at det i stor grad er snakk om teksturelle tettleiksvariasjonar på 1 eller 2. Ein kan og sjå dei tre seksjonane tydeleg, og alle tre har ein klar bøgeform.

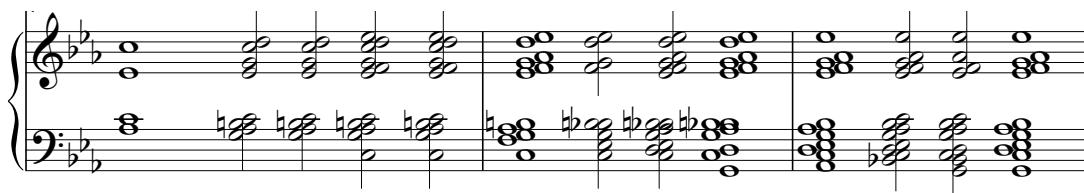
Ein av sju teknikkar

Sjølv om dette frå Nystedt si side er eit arrangement, og ikkje ein original komposisjon, kan me likevel sjå stykket i samanheng med ein av dei sju nemnde teknikkane. Her er det teknikk nummer tre, *additive/subtractive by scale or leap*, som spelar inn. Det Nystedt har gjort er å

bestemme at kvar av dei fire stemmene i originalstykket skal delast i fem, slik at det blir tjue stemmer totalt, for så å «hengje att» på sine respektive tonar ei bestemt tid, før dei går vidare til neste tone.

Bruken av denne teknikken gjer at det blir relativt ukomplisert å få til dei store, komplekse klangane som del to av *Immortal Bach* i stor grad består av. Ein lærer først stemma si, for så å gjenta den i sakte i eitt av fem tempi, slik at det vert danna nye, tette klangar. Under er eit utdrag frå min pianoreduksjonen av byrjinga på tredje frase (mellanom 32 og 45 på grafen).

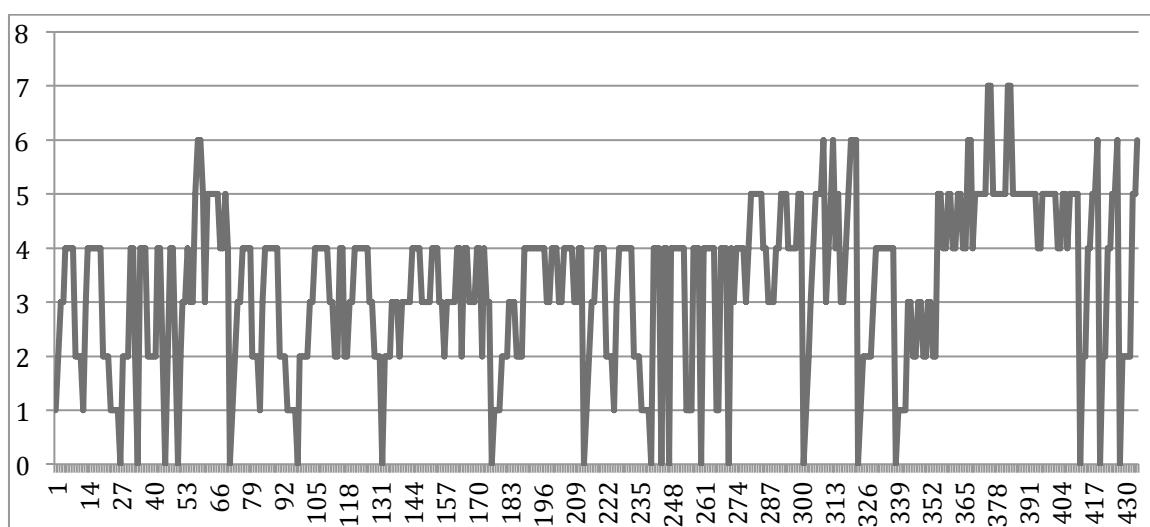
Figur 11. Min pianoreduksjon.



Ved hjelp av notedømet over ser ein tydeleg utviklinga frå firstemt til trettenstemt klang. Det går gradvis, og harmonikken vert meir og meir tilslørt for kvar nye staving. I ein sekvens som denne er det vanskeleg å skilje mellom dei ulike klangane, då det berre vert ei massiv klangflate. Som lyttar kan det vere vanskeleg å skjønne korleis koret kan å gå frå ein durakkord til ei massiv klangflate, for så å lande på ein durakkord igjen. Det å få prosessen visualisert, og dermed konkretisert, gjennom notedømet ovanfor kan bli ei overrasking.

Teksturell tettleik i Sansene

Figur 12



Over er ein graf over dei teksturelle tettleiksvariasjonane i *Sansene*. Som i dei andre grafane er talet på tonar vist på den vertikale aksen, medan dei vertikale avgrensingane er vist på den horisontale aksen.

Det er store skilnader mellom dei tre grafane som vert presentert i dette kapitlet, og den som skil seg mest ut er *Sansene*. Det første ein ser er at det tilsvaelatande er mykje meir aktivitet i dette stykket, i form av langt hyppigare variasjonar i teksturell tettleik. Det er òg langt fleire vertikale avgrensingar; heile 435, mot 121 i *Thou, O Lord* og 72 i *Immortal Bach*. I seg sjølv er ikkje dette så oppsiktsvekkande, då det er òg skilnader mellom dei andre stykka, og det er i tillegg 35 år mellom første og siste stykke vart komponert.

Grafen viser òg at den teksturelle tettleiken i stor grad ligg mellom to og fire. Ved berre to tilfelle er den på sju, som er den største tettleiken i dette stykket. Dette heng nok i stor grad saman med at stykket er skrive for damekor.

Teknikkar

Sansene har elleve ulike seksjonar (ein av dei kjem i tillegg att to gonger), med kvar si unike utforming. Ein del av materialet kan forklarast ved hjelp av teknikkane, anten åleine eller i kombinasjon, men ikkje alt. Nokre stader er det òg snakk om ein kombinasjon av teknikkar.

Under følgjer ein tabell med oversikt over seksjonane i *Sansene* og teknikkane dei kan knytast opp mot.

Tabell 4

Seksjon	Teknikk(ar)
1	1, 6
2	4, 5
3	1
5	6
6	1, 6
7	6
8	4
10	1, 6
11	5
12	1, 4, 6

Seksjon nummer 4 og 8 er identiske med seksjon 1, med unntak av at nummer 8 er transponert ein kvart ned, og er difor ikkje med i oversikta.

Som det kjem fram av tabellen kan fleire av seksjonane sjåast i samanheng med to eller fleire teknikkar, og sjølv om denne delen av masteroppgåva skal vere analytisk, vert det lite hensiktsmessig å knyte seksjonane opp mot fleire enn to teknikkar. Sjølvsagt er det interessant å sjå strukturane i musikken i samanheng med desse teknikkane, men eg vil ikkje gjere meir enn å sjå på det. Å setje seg ned for å komponere ein seksjon med det formål å nytte tre-fire teknikkar vil eg tru fort vert i overkant teoretisk og teknisk, og heller ikkje føremålstenleg når ein òg skal ta omsyn til andre parameter. Formålet må vere å nytte teknikkane som eit av fleire komposisjonsverkty, heller enn å gjere dei til ein føresetnad for komposisjonen.

4 OPPSUMMERING – viktige komposisjonsteknikkar og valde komposisjonsteknikkar

Så kva er det eg meiner kjenneteiknar Knut Nystedt som korkomponist, sett ut frå dei tre stykka eg har sett på i denne oppgåva? Som ein konklusjon har eg kome fram til at følgjande punkt er dei mest sentrale:

Tekst: teksten er sjølve utgangspunktet for ein Nystedt-komposisjon. Den skal kome klårt og tydeleg fram, vere eit formskapande element og det musikalske skal vere fundert i tekstleg meinings. Taktstrekar skal setjast på til slutt, for å sikre at tunge taktslag kjem på rett staving. Når det gjeld val av tekst ser det ut til at Nystedt har vore i stand til å skrive musikk til dei fleste typar tekstar. Som djupt religiøs føretrekk han antakeleg tekstar med eit kristent bodskap, men den profane teksten i *Sansene* er berre eitt av fleire unntak.

Harmonikk og melodikk: slik eg ser det har Nystedt eit stort melodisk fokus i sine komposisjonar, som ofte legg føringar for det harmoniske resultatet. Likevel er det ikkje slik at det harmoniske ikkje er vektlagt – mellom anna er den reine treklangen ein sentral byggestein. Like eins er sekunddissonansen, anten åleine eller som ein tillagt tone til treklangen, særskilt viktig. Som både Fylling og Stallcop påpeiker er dei tre mest nytta melodiske intervalla prim, stor sekund og liten sekund. Likevel er det viktig å hugse på sjølv om desse tre intervalla er dei som førekjem oftast, nyttar Nystedt òg alle dei andre intervalla.

Tekstur og rytmikk: variasjon er stikkord når det gjeld teksturen. Det kjem fram av notebleita, til dømes i *Sansene*, og det kjem ikkje minst fram i dei grafiske framstillingane i kapittel tre. Nystedt nyttar ofte ein mellomting mellom homofoni og polyfoni, der til dømes SA og TB er forskuva i høve til kvarandre, slik at den eine stemmegrupperinga vert eit rytmisk ekko av den andre. Det er særskilt to teksturelle teknikkar som er viktige, og det er ekspansjonsteknikken og den antifonale teknikken. Det rytmiske er enkelt, og igjen er det den naturlege tekstdeklamasjonen som legg føringa.

Form: i denne oppsummeringa har eg satt formpunktet som nummer fire, fordi dei tre ovanståande punkta er i stor grad med på å konstruere form i stykka. Form hjå Nystedt er både heilskapen og dei mindre delane; formskapinga skjer òg på eit mikroplan, der kvar frase kan vere nøye oppbygd. Ekspansjonsteknikken er ein enkel måte å byggje form på. Å gjenta fragment av teksten er ein anna.

I mine komposisjonar vil eg vektlegge følgjande element:

- ekspansjonsteknikk
- Nystedt sin antifonale teknikk
- mensurert kanon, i Nystedt sin variant
- avgrensa toneomfang
- seksjonsform, eventuelt med repetert element
- kontrastar

Det er desse elementa eg ser som mest framståande i dei tre stykka eg har analysert, og som difor kan seiast å vere blant dei komposisjonsteknikkene som kjenneteiknar Knut Nystedt som komponist.

5 OM EIGNE KOMPOSISJONAR

Arbeidet med den anvendte delen av denne oppgåva har vore krevjande, men særskilt lærerikt. I tillegg til meir kunnskap om kva som gjer at eit stykke kormusikk fungerer, sit eg att med mykje kunnskap om sjølve komposisjonsprosessen; om alt frå tekstval og førebuande arbeid med den, til val av teknikkar som utgangspunkt for komposisjonen. Neste gong eg startar ein komposisjonsprosess er det nokre ting eg vil gjere annleis, til dømes vil eg bruke meir tid på å lage mindre skisser til delar av stykket før eg byrjar med å setje det saman, då eg har opplevd at det er vanskelegare å velje mellom ulike alternativ etter at ein komposisjon er så å seie ferdigstilt, sjølv om alternativ nummer to eller tre på mange måtar er betre.

Erfaring og kunnskap har etter mi meining mykje å seie for arbeidet med komposisjon. Det er klart det er stor skilnad på meg, ei 24 år gammal studine med få komposisjonar bak seg, og Knut Nystedt, den 87 år gamle komponisten som skreiv *Sansene*. Likevel opplever eg at det å jobbe slik eg har gjort i denne oppgåva er ein særskilt konstruktiv måte å betre eigne kunnskapar på, både praktiske og teoretiske.

Det er viktig å påpeike at eg ikkje har forsøkt å kopiere Nystedt. Eg har teke i bruk nokre av dei same komposisjonsteknikkane som han, men utan at dei har styrt den kreative prosessen fullstendig. Resultatet er tre veldig ulike stykke.

Tekstane eg har valt ut er alle tekstar eg sjølv likar godt. At to av dikta er skrivne av Lars Amund Vaage er ikkje tilfeldig: eg har lenge vore tilhengjar av den noko introverte og stemningsskapande forfattarskapen hans. *Dag om natta* er valt på grunn av stemninga i teksten, og det at den er noko abstrakt. *Lyd* er valt fordi den representerer eit motstykke til *Dag om natta*; det er langt meir konkret i sine skildringar, og eg såg det som ei utfordring å skulle tonesetje akkurat det diktet. Teksten til *Life is but a weaving* er eit utdrag av diktet *The weaver* av Benjamin M. Franklin (1882–1965). Enkelte vil nok kjenne at tekstdraget, men då omsett til norsk under tittelen *Livsveven*, og tilsynelatande med ukjend forfattar. Eg hugsar den norske versjonen frå min barndom, og då eg skulle velje tekstar til denne oppgåva var denne eit sjølvsagt val. At eg likevel valde å nytte den engelske versjonen kjem av at eg ville ha minst ein ikkje-norsk tekst, og at eg synest den kling noko betre på originalspråket enn i gjendiktinga.

5.1 Om *Dag om natta*

Til dette stykket har eg valt ein tekst frå diktsamlinga *Den stumme* av Lars Amund Vaage. Stykket er delt inn i fem seksjonar, som alle er ulike. Av komposisjonsverkty er det her ekspansjonsteknikken og den antifonale teknikken som står i fokus; kvar seksjon byrjar unisont eller einstemmig og eksanderer i hovudsak ved trinnvis rørsle, gjennom deling av stemmer eller ny stemmeinnsats. Gjennom heile stykket er SA og TB satt opp som sjølvstendige einingar, anten berre ved hjelp av rytmisk forskuving, eller ved ulike tekstfrasar og tilhøyrande musikalsk utforming. Med unntak av bass deler alle stemmegruppene seg i to i løpet av stykket.

5.2 Om *Lyd*

Dette stykket har òg tekst av Lars Amund Vaage, her frå diktsamlinga *Utanfor institusjonen*. Dette har vore ein utfordrande tekst å tonesetje, då den skildrar ein situasjon veldig konkret. (Kontrasten til det meir diffuse stemningsbiletet i *Dag om natta* er stor.) I dette stykket er det kanonteknikken som står i fokus, saman med kontrasten mellom kanonparti og parti med eit meir resiterande preg. Eg har valt å leggje inn fleire mindre kanonparti, framfor å ha eit stort parti til slutt, slik Nystedt har gjort i *Immortal Bach*. Dette er fordi eg vil unngå å lage ein kopi av *Immortal Bach*, som eg fryktar eit nytt stykke med same oppsett lett kunne blitt.

Lyd er delt inn i åtte seksjonar, der annakvar seksjon er ein variant av kanon, ein slik variant som Nystedt har skrive i *Immortal Bach*. Sidan eg har sett opp stykket på denne måten, har eg òg funne det naudsynt å skrive ut heile notebletet, i staden for berre å ha ein skriftleg instruks, slik som Nystedt. Første kanon vert berre sunge av sopranar; andre gong av sopranar og tenorar; tredje gong av sopranar, tenorar og altar; og siste gong, og som avslutting på stykket, kjem den heile og fulle mensurerte kanonen med alle fire stemmer representert. Her deler kvar stummegruppe seg i fem, slik at det totalt vert tjuestemmig.

5.3 Om *Life is but a weaving*

Dette stykket er det einaste i oppgåva skrive for damekor a cappella. Teksten er eit utdrag av diktet *The weaver* av Benjamin M. Franklin. Som dei andre stykke, er òg dette skriven i seksjonsform, men her med nokre element som vert gjenteke og/eller variert. For å skape variasjon i damekorstykket (jmf. Hines) har eg vekslet mellom å skrive homofone og polyfone seksjonar, i tillegg til seksjonar som ligg i grenseland med små rytmiske forskuvingar mellom SS og AA. Nestan heile toneomfangen til koret er nytta, og spenner på det meste over akkurat to oktavar, sjølv om det stort sett ligg på rundt ein oktav. Ekspansjonsteknikken er òg representert her, mellom anna for å danne cluster i takt 2, 4, 6 og 8. Med unntak av alt 2 deler alle stummegruppene seg i to i løpet av stykket.

KJELDER

Litteratur

Bent, Ian D. og Pople, Anthony. «The nature of musical analysis» i Grove Music Online. 23.04.2012 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862pg1#S41862.1>>.

Cook, Nicholas. A guide to musical analysis. Oxford: Oxford university press, 1994.

Emery, Walter og Butler, Gregory. «Georg Christian Schemelli» i Grove Music Online. 24.04.2012 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24797?q=komm%2C+susser+tod&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>.

Fylling, Jon. «Knut Nystedt's verker for blandet kor a cappella». Hovudfagsoppgåve, Universitetet i Oslo, 1982.

Griffiths, Paul. «Aesthetics and technique» i «Edgar Varèse» i Grove Music Online. 24.04.2012 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29042?q=edar+varrese&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>.

Hines, Robert Stephan. Choral Composition: a handbook for composers, arrangers, conductors and singers. Westport, Conn: Greenwood Press, 2001.

Larson, Andrew Lloyd. «Textural Density in the Choral Music of Eric Whitacre» i The Choral Journal 47:6 (2006): 22–33. 16.05.2011 <<http://iimp.chadwyck.com/articles/displayItemFromId.do?QueryType=articles&ItemID=iimp00497859&ItemNumber=1&ItemID=iimp00497859&FormatType=raw&journalID=JID00095028&logType=fulltext>>.

Larson, Andrew Lloyd. «Textural and harmonic density in selected choral works (1992–2003) by Eric Whitacre.» D.M.A.-avhandling, University of Illinois, 2004.

Mann, Alfred et al. «Terminology» i «Canon» i Grove Music Online. 24.04.2012 <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04741?type=article&search=quick&q=mensuration+canon&pos=2&_start=1#firsthit>.

Persichetti, Vincent. Twentieth-century harmony: creative aspects and practice. London: Faber and Faber, 1962.

Stallcop, Marvin E. «The a cappella choral music of Knut Nystedt : an analysis of selected works and performance practices». Ed.D.-avhandling, Arizona State University, 1976.

Tveit, Sigvald. Harmonilære fra en ny innfallsvinkel. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.

Notar

Nystedt, Knut. Immortal Bach. Oslo: Norsk Musikforlag, 1988/1998.

Nystedt, Knut. Sansene. Oslo: Norsk Musikforlag, 2003.

Nystedt, Knut. Thou, O Lord. USA: Walton Music Corp., 1967.

VEDLEGG

Notar på Nystedt sine stykke

- *Thou, O Lord*
- *Immortal Bach*
- *Sansene*

CD med lydfiler til mine stykke

- spor 1: *Dag om natta*
- spor 2: *Lyd*
- spor 3: *Life is but a weaving*

DEL 2

Dag om natta

Lyd

Life is but a weaving

DAG OM NATTA

for blanda kor SATB

Linn Astrid Blix Torget

2012

Dag om natta
Dag i draum
Opna seg berre
av indre lys
Korleis kunne luft vera
silke ein ikkje såg
og golvplankar bera gråten
over den svarte åsen

- Lars Amund Vaage

Dag om natta

Linn Astrid Blix Torget
2012

Soprano

Alto

Tenor

Bass

p

Dag om natta, dag om natta,

p

Dag om natta, dag om natta, dag om natta, dag om natta,

mf

dag om natta, dag om natta, dag om natta, dag om

mf

dag om natta, dag om natta, dag om natta, dag om

mf

Dag om natta, dag om natta, dag om natta, dag om

mp

Dag om natta, dag om

16

mp

nat - ta. Dag i

mp

nat - ta. Dag i

8

nat - ta. Dag i draum, dag i draum, dag i draum,

3

Dag i draum, dag i draum, dag i draum,

nat - ta. Dag i draum, dag i draum, dag i draum,

21

draum op-na seg ber - re av in - dre lys,
draum op-na seg ber - re av in - dre lys.
dag i draum, dag i draum, dag i draum, dag i draum,
dag i draum, dag i draum, dag i draum, dag i draum,

25

draum op-na seg ber - re av in - dre lys.
draum op-na seg ber - re av in - dre lys.
dag i draum, dag i draum, dag i draum, dag i draum,
dag i draum, dag i draum, dag i draum, dag i draum,

30

p
Kor-leis kun - ne luft, kor-leis kun - ne luft, kor-leis kun - ne luft,
p
kor-leis kun - ne luft, kor-leis kun - ne luft, kor-leis kun - ne
kor-leis kun - ne luft, kor-leis kun - ne luft, kor-leis kun - ne
kor-leis kun - ne luft, kor-leis kun - ne luft, kor-leis kun - ne
kor-leis kun - ne luft, kor-leis kun - ne luft, kor-leis kun - ne
kor-leis kun - ne luft, kor-leis kun - ne luft, kor-leis kun - ne

36

kor-leis kun-ne luft, kor-leis kun-ne luft, kor-leis kun-ne luft, kor-leis kun-ne luft,
 luft, kor-leis kun-ne luft, kor-leis kun-ne luft, kor-leis kun-ne luft, kor-leis kun-ne luft,
 Kor-leis kun-ne luft ve - ra sil - ke ein ik - kje såg, kor-leis kun-ne luft ve - ra
 Kor-leis kun-ne luft ve - ra sil - ke ein ik - kje såg, Kor-leis kun-ne luft ve - ra

42

kor - leis kun - ne luft ve - ra sil - ke ein ik - kje såg.
 luft, kor - leis kun - ne luft, sil - ke ein ik - kje såg.
 sil - ke ein ik - kje såg. Og
 sil - ke ein ik - kje såg.

48

Be - ra grå - ten, be - ra grå - ten, be - ra grå - ten, be - ra
 Be - ra grå - ten, be - ra grå - ten, be - ra grå - ten, be - ra
 golv - plan - kar, golv - plan - kar, golv - plan - kar, golv - plan - kar
 golv - plan - kar, golv - plan - kar, golv - plan - kar, golv - plan - kar

52

grå-ten, be - ra grå-ten, be - ra grå-ten, be - ra grå-ten,
grå-ten, be - ra grå-ten, be - ra grå-ten, be - ra grå-ten,
golv - plan - kar, be - ra grå - ten, golv - plan - kar, be - ra grå - ten.

56

Ov - er den stil - le
ov - er ås - en, ov - er
ov - er ås - en, ov - er

61

ås - en, ov - er den stil - le ås - en.
ås - en, ov - er den stil - le ås - en.
ås - en, ov - er ås - en, ov - er ås - en.
ås - en, ov - er ås - en, ov - er ås - en.

LYD

for blanda kor SATB

Linn Astrid Blix Torget

2012

Lyd

Den lyden
langt borte
er ein kalv som gaular
Du kan høyra at det er første gongen
han opnar munnen
Alt er nytt for han
tunga, dei stive leppene
stemmebanda
han fyller med luft
slimet, skjelvande
talar han klårt likevel

- Lars Amund Vaage

Kommentarar til notebiletet:

Dette stykket har åtte seksjonar, der fire av dei byggjer cluster ved at kvar stemmegruppe deler seg i fem, syng stemma si i ulike tempo, og med det illustrerer «lyden». Stykket spelar på kontrasten mellom «lyden» og dei fire andre seksjonane.

Den første clusterseksjonen (takt 10–13) vert sunge av berre sopran, den andre av sopran og tenor, den tredje av sopran, tenor og alt, medan den siste seksjonen, som òg avsluttar stykket, vert sunge av alle stemmer.

Av plassomsyn er det ikkje skrive tekst på alle stemmer i dei to siste clusterseksjonane, men framgangsmåten er den same som tidlegare i stykket, og skal vere lett å forstå. Det står heller ikkje dynamikteikn på alle stummene i clusterpartia: følg instruksane i den øvste stemma i stemmegruppa di.

LYD

Linn Astrid Blix Torget
2012

Sopran

Alt

Tenor

Bass

$\text{♩} = 70$

mf

langt bor - te, langt

Den ly - den, _____ den ly - den, _____



5

S. bor - te, er ein kalv som gau - lar.____

A.

T. den ly - den._____

B.

3

p $\text{♩} = 40$

S. Den ly - den langt bor - te.

S. Den ly - den langt bor - te.

S. Den ly - den langt

S. Den ly - den

S. Den ly - den



II

S. — bor - te.

S. — langt bor - te.

S. — langt bor - te.

14 $\text{♩} = 70$

S. $\text{F} \quad \text{p}$ mf Du kan høy - ra at det er før - ste gong - en

A. $\text{F} \quad \text{p}$ mf Du kan høy - ra at det er før - ste gong - en

T. $\text{F} \quad \text{p}$ mf han

B. $\text{F} \quad \text{p}$ mf han



17 $\text{G} \quad >$

S. $\text{F} \quad \text{p}$ F F

A. $\text{F} \quad >$ F F

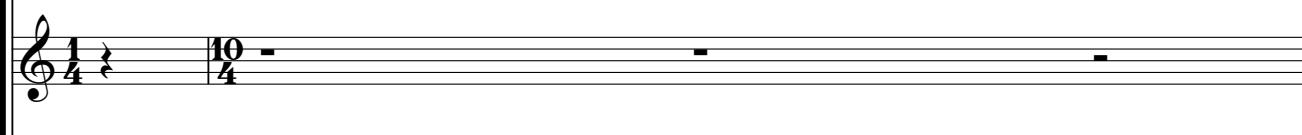
T. $\text{F} \quad >$ F F op - nar mun - nen

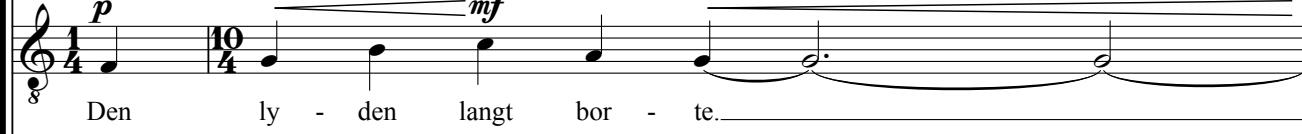
B. $\text{F} \quad >$ F F op - nar mun - nen, alt er nytt for han.

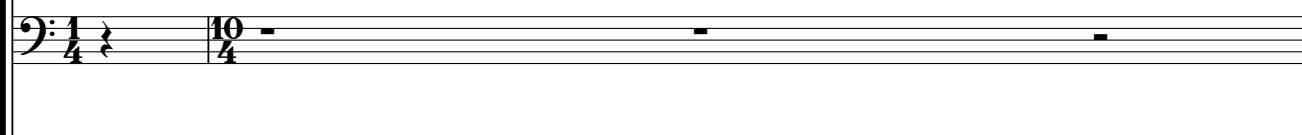
5

p =40

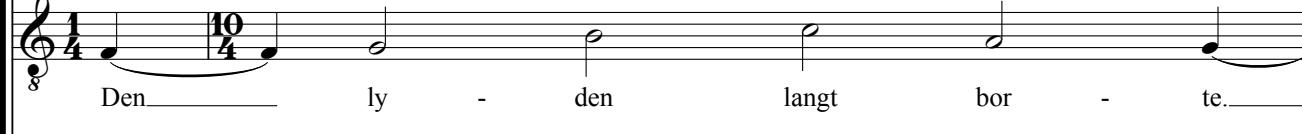
S.  Den ly - den langt bor - te.

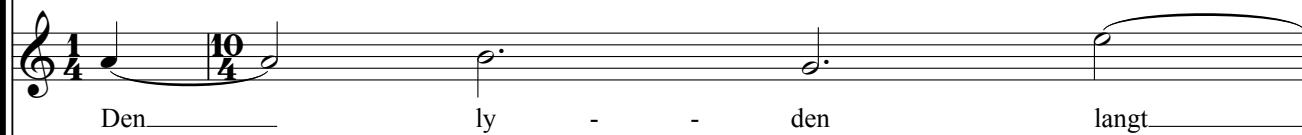
A. 

T.  Den ly - den langt bor - te.

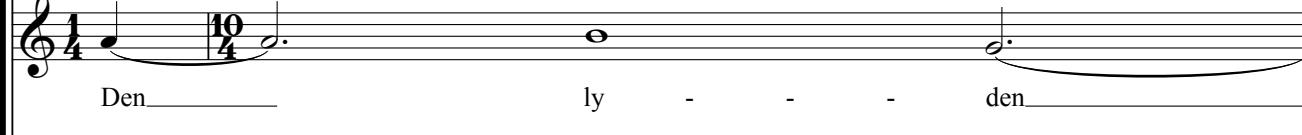
B. 

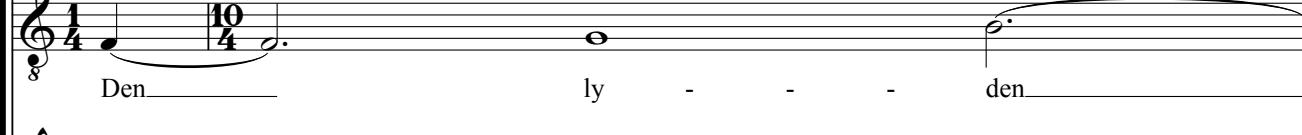
S.  Den _____ ly - den langt bor - te.

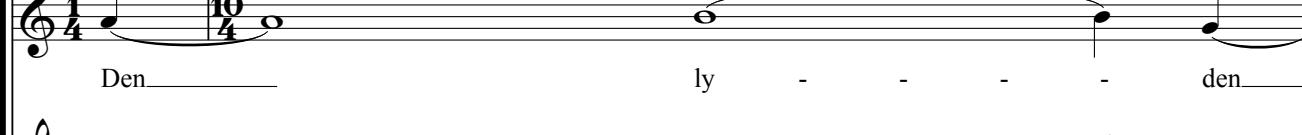
T.  Den _____ ly - den langt bor - te.

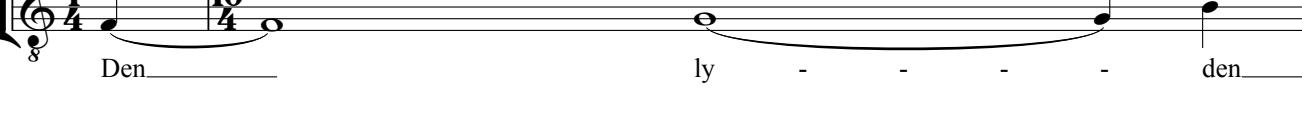
S.  Den _____ ly - - den langt _____

T.  Den _____ ly - - den langt _____

S.  Den _____ ly - - - den

T.  Den _____ ly - - - den

S.  Den _____ ly - - - den

T.  Den _____ ly - - - den

22

S.

T.

S.

T.

S.

— bor - te.

T.

— bor - te.

S.

— langt bor - - - - te.

T.

— langt bor - - - - te.

S.

— langt — bor - - - te.

T.

— langt — bor - - - te.

7

24

 $\text{♩}=70$

S.

A. *p* 3 < 3 <

T.

B. *p* 3 < 3 <

Tun - ga, dei sti - ve lep - pe-ne, stem-me-ban - da han fyl - ler med luft.

S. *p* $\text{♩} = 40$ *mf*
Den ly - den langt bor - te.

A. *p* *mf*
Den ly - den langt bor - te.

T. *p* *mf*
Den ly - den langt bor - te.

B. $\text{Bass clef} \quad \frac{1}{4} \text{ time} \quad \frac{10}{4}$ - -

S. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

A. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

T. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

S. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

A. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

T. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

S. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

A. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

T. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

S. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

A. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

T. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

S. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

A. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

T. $\text{G clef} \quad \frac{10}{4}$ - - - -

9

30

S.

A.

T.

32

♩=70

S.

A. *p* < > < > < >
Sli - met, skjel - van-de. Sli - met, skjel - van-de. Sli - met, skjel - van-de.

T. < >
Sli - met, skjel - van-de.

B. *p* < >
Sli - met, skjel - van-de. Sli - met,



38

mf

S. - - - - - - - - - - - - ta-lar han klårt li - ke - vel.

A. < > < > *mf*
Sli - met, skjel - van-de. Sli - met, skjel - van-de, ta - lar han klårt li - ke - vel.

T. < >
Sli - met, skjel - van-de.

B. < >
skjel - van-de.

mf = 40

S. Den ly - den langt bor - te.

A. Den ly - den langt bor - te.

T. Den ly - den langt bor - te.

B. Den ly - den langt bor - te.

S. *ff*

A. *ff*

T. *ff*

B. *ff*

47

S.

A.

T.

B.

LIFE IS BUT A WEAVING

for like stemmer SSAA

Linn Astrid Blix Torget

2012

Life is but a weaving

Not 'til the loom is silent
And the shuttles cease to fly
Will God unroll the canvas
And reveal the reasons why
The dark threads are as needful
In the weaver's skillful hand
As the threads of gold and silver
In the pattern he has planned

- Benjamin Malachi Franklin (1882-1965)

Life is but a weaving

Linn Astrid Blix Torget
2012

Soprano *mf*
Not 'til the loom, not 'til the loom, not 'til the loom,

Soprano *mf*
Not 'til the loom, not 'til the loom, not 'til the loom,

Alto *mf*
Not 'til the loom is silent, 'til the loom is silent, 'til the loom is

Alto *mf*
Not 'til the loom is silent, 'til the loom is silent, 'til the loom is

7
not 'til the loom is silent. *mp* And the shuttles

not 'til the loom is silent. *mp* And the shuttles

silent, 'til the loom is silent, *mp* And the

silent, 'til the loom is silent, *p* is silent. *mp* And the

14

cease to fly. Will God un-roll the can - vas,
cease to fly. Will God un-roll the can - vas,
shutt-les cease to fly. Will God un-roll the can - vas,
shutt-les cease to fly. Will God un-roll the can - vas,

22

un-roll the can - vas, the can - vas, the can - vas. And re -
un-roll the can - vas, the can - vas, the can - vas. And re -
un-roll the can - vas, the can - vas, the can - vas.
un-roll the can - vas, the can - vas, the can - vas.

30

veal the rea-sons why
veal the rea-sons why
And re - the rea-sons why the rea-sons why, the rea-sons why.
And re - the rea-sons why the rea-sons why,

38

The dark threads are as need- ful,
the dark threads are as

*p**p*

42

The dark threads are as need- ful,
the dark threads are as
need- ful,
the dark threads are as
need- ful,
the dark threads are as

*f**mp*

need- ful, in the wea-ver's skill - ful hand. As the threads of

need- ful, in the wea-ver's skill - ful hand. As the threads of

need- ful, in the wea-ver's skill - ful hand. As the threads

mp

need- ful, skill - ful hand. As the threads

f

As the threads

51

gold and sil - ver. As the threads of gold and sil - ver. The
gold and sil - ver. As the threads of gold and sil - ver. The
gold and sil - ver. As the threads gold and sil - ver.
gold and sil - ver. As the threads gold and sil - ver.

59

dark threads are as need- ful. the dark threads are as need- ful.
dark threads are as need- ful. the dark threads are as need- ful.
The dark threads are as need- ful. the rea-sons
The dark threads are as need- ful.

64

In the patt-ern, in the patt-ern,
In the patt-ern, in the patt-ern,
In the patt-ern in the
why, the rea-sons why. In the patt-ern in the
In the patt-ern,

71

in the pattern,
in the pattern,
he
in the pattern,
in the pattern,
he
pattern
in the pattern
in the pattern
in the pattern,
in the pattern,
in the pattern,

77

— has planned. He has planned.
— has planned. He has planned.
he has planned. He has planned.
he has planned. He has planned.

82

Life is but a wea - ving!
Life
f Life
f Life
Life

