

# Tonaliteter

## *Om struktur og betydning i Ib Nørholms symfonier og om tonalitet som fænomen og begreb*

Af MOGENS ANDERSEN

Alle Ib Nørholms ni symfonier foreligger nu i fremragende indspilninger med Edward Serov og Odense Symfoniorkester i pladeselskabet Kontrapunkts ambitiøse Nørholm-serie, der også omfatter fire kammermusikplader. Dermed er et hovedværk i dansk musik gjort tilgængeligt for almenheden, til oplevelse og fordybelse.<sup>1</sup>

Symfonierne fordeler sig ujævnt over Nørholms produktion:

I	uden undertitel	op. 10 (1956-58)	3 satser 30 min.
II	<i>Isola bella</i>	op. 50 (1968-71)	5 satser 57 min.
III	<i>Dagens maveridt</i>	op. 57 (1973)	1 sats 19 min.
IV	<i>Modskabelse</i>	op. 76 (1978-79)	3 satser 45 min.
V	<i>Elementerne</i>	op. 80 (1980)	4 satser 29 min.
VI	<i>Moraliteter</i>	op. 85 (1981)	5 satser 38 min.
VII	<i>Ekliptiske instinkter</i>	op. 88 (1982)	2 satser 25 min.
VIII	<i>Tro og længsel</i>	op. 114 (1990)	3 satser 30 min.
IX	<i>Solhaven</i>	op. 116 (1990)	3 satser 26 min.

Lige så stor som spredningen er i tid er den i stil. Størst var udviklingen i tiåret mellem nummer et og nummer to, da Nørholm afprøvede nye kompositions måder, blandt andet i en række orkesterkompositioner: Serialisme og sonorisme i *Fluktuationer*; grafisk notation i *Relief II*; aleatoriske islæt i *Serenade til Cincinnatus*. Denne søgen skabte grobund for den udtryksmæssige mangfoldighed der kom til fuld udfoldelse i anden symfoni; den manifesterede en erkendelse af at de forskellige stilistiske udtryksmåder var lige forpligtende – altså stik modsat en senere tids postmodernistiske begrundelse for pluralisme, at stilarterne er lige *lidt* forpligtende.

Tidsafstandene mellem nummer tre og fire og igen mellem nummer syv og otte giver sig ligeledes udslag i stilforskelle: Pluralismen er fremherskende i anden og tredje symfoni; i hver af de følgende fire symfonier indfører Nørholm nye konstruktionsprincipper; i de to seneste sammensmeltet stilmidlerne.

1. I og III: Kontrapunkt 32132. II: Kontrapunkt 32182. IV og V: Kontrapunkt 32212. VI og VIII: Kontrapunkt 32162. VII og IX: Kontrapunkt 32112.

Også i det ydre er de ni symfonier meget forskellige, både hvad angår varigheder og antal af satser og i skiftende former for udenomsmusikalsk tilknytning: I ydersatserne af nummer to er der tekstoplæsning, nummer fire er en kantate med solister og kor; i nummer seks medvirker sangere og skuespillere, i nummer otte en sangsolist; og efter den første har alle symfonierne en titel der henviser til et programmatisk indhold.

Ved at beskæftige mig mere eller mindre indgående med Ib Nørholms værker, efterhånden som de fremkom, havde jeg fået et latent behov for at sætte mig grundigere ind i hans meget varierede tonesprog. Anledningen kom da *Dansk Musiktidsskrifts* daværende redaktør, Anne Kirstine Nielsen, opfordrede mig til at anmelde nummer fem, seks og syv, der fremkom inden for et kort tidsrum. Det blev ikke til noget, for efter i lang tid uden held at have bakeset med den syvende valgte jeg i stedet at gå i lag med nummer to. Ikke for at finde ud af hvordan musikken var konstrueret; formålet var at indkredse de fænomener der fremkaldte dens iørefaldende tonale sammenhænge og kontraster, og som dermed havde været væsentlige for oplevelsen af det storslåede og farverige værk; derudover ville jeg prøve at afdække forbindelsen mellem de tonale strukturer og værkets fortællende karakter.

Efter denne analyse gik jeg videre med at undersøge hvordan tilsvarende og andre tonale strukturer var udnyttet i de øvrige symfonier. Analyserne blev over en årrække offentliggjort i *DMT*,<sup>2</sup> suppleret med udtalelser fra komponisten, deriblandt dem der refereres i det følgende. Analyserne beskrev hvordan Nørholm til stadighed udviklede sin rige palet af tonale virkemidler og sine måder at anvende den på.

Det viste sig dengang ikke muligt at illustrere analyserne tilfredsstillende med nodeeksempler, der jo tilmed kun kom en begrænset læserkreds til gode, men med udgivelsen på kompaktplader er det problem nu løst, idet man kan eksemplificere ved at henvise til pladespillerens minut'sekund-angivelser; det har jeg udnyttet i pladenoterne og igen i denne artikel.

Hvad angår beskrivelse af symfoniernes forløb, forklaring af deres programindhold og deres tekstgrundlag henvises til pladenoterne. For at kunne følge fremstillingen er det tillige nødvendigt at lytte til de anførte eksempler. Da partiturerne imidlertid er blevet udgivet samtidig med pladerne bringes der til

2. II: „Isola bella genoplevet“, *DMT* (1984) s. 314-335. IV: „Modskabelse“, *DMT* (1985) s. 60-68 (En omfattende indføring i IV forelå med Jens Brincker: „Poul Borums og Ib Nørholms „Modskabelse“: genesis, tydning og betydning“, *Musik & forskning*, 5. årg. København 1979, s. 139-186). III og VI: „Dag-mareridt og Moraliteter“, *DMT* (1986) s. 224-231. V og VII: „At høre Nørholm“, *DMT* (1989) s. 137-143. (Senere fulgte Per Erland Rasmussen: „Ib Nørholms 8. symfoni „Tro og længsel““, *DMT* (1990/91) nr. 5 (tema: Ib Nørholm) s. 154-159). – Efter at nærværende artikel var afleveret er redaktionen blevet opmærksom på Patrice Chopard: *Tradition in der Musik und im Denken Ib Nørholms, mit einer Analyse der neunten Sinfonie*. Universität Hamburg 1995, utrykt dissertation.

slut, til brug for dem der vil have syn for sagen, en liste over de takttal der svarer til tidsangivelserne, i et Appendiks, s. 61.

Artiklen falder i tre hovedafsnit: Det første er koncentreret om tonalitet i dette ords brede betydning: specifikke tonehøjderelationer. Her gennemgås de i symfonierne almindeligst forekommende tonehøjdestrukturer og deres tonale opfattelsesmuligheder, på grund af kronologien fyldigst eksemplificeret for II (her og i det følgende anvendes romertal for symfoniernes numre, arabertal for satserne). Det andet hovedafsnit er en redegørelse for de anvendte semiologiske principper og deres konsekvenser for forståelsen af tonalitet som fænomen og som begreb; det skal dog forlods nævnes at jeg under det overordnede begreb tonalitet skelner mellem forskellige tonalitetstyper, af hvilke den klassisk europæiske, harmoniske tonalitet er en, medens jeg foretrækker betegnelsen modal om de øvrige – også dem der forekommer i såkaldt atonal musik. Artiklens tredje hovedafsnit er en redegørelse for de tonale fænomeners betydningsdannende og formdannende funktion i Nørholms symfonier.

## 1. TONEHØJDESTRUKTURER OG MULIGE TONALITETS-OPFATTELSER

Inddelingen af tonehøjdestrukturerne under betegnelserne systematiske og organiske er foretaget på grundlag af deres fremtræden. De systematiske strukturer forekommer imidlertid oftest så konsekvent at de må antages at tilhøre den bevidste side af konstruktionsprocessen, til forskel fra de strukturer jeg har kaldt organiske, herunder dur og mol, der synes at være benyttet mere intuitivt.

### 1.1. SYSTEMATISKE STRUKTURER

#### 1.1.1. *Proportionsrækker og cykliske modi i anden symfoni*

De første fire minutter af II består af fire gradvis indtrædende liggetoner, akkord- og melodifigurer (eks. 1). Den stigende bevægelse i violiner og celeste med stadig mindre intervaller, den tilsvarende bevægelse med voksende intervaller i bratscher og vibrafon og tubaens spejlvending af den er permutationer af den proportionsrække Nørholm ofte har anvendt, toneafstandene fra #1 til #7 (# står for 'kromatiske skalatrin'; her altså = fra et til syv kromatiske skalatrin).

Denne proportionsrække har modus #1 2 som grundstruktur (skiftevis et og to kromatiske trin, også kendt som den oktatone skala, alias Messiaens 2. modus); i denne transposition af modus #1 2, der rummer tonerne a og b, passer også fikstonerne, den første og tredje af fløjteakkorderne og klarinet-fagotakkorden. Derimod passer anden fløjteakkord, trompet-basunakkorden og cellofiguren ind i transpositionen med b og h. Violinfiguren og klarinetakkord nr. 2 går på tværs af disse tonehøjdestrukturer.

I sig selv virker modus #1 2 som en slags konstant modulerende super-mol, i

## Eks. 1

dette tilfælde yderligere bølgende mellem to transpositioner; da de tilsammen rummer alle den kromatiske skalas trin udviskes det modale grundpræg efterhånden som figurerne gentages hyppigere. Ophobningen af figurer udløses i et paradigmeskift [5'06] til en konstant vekslen mellem to dobbelttreklange baseret på hver sin transposition af sekstonemodus #1 3 (eks. 2a). Med sin overvægt af store tertser har denne modus et større dur-potentiel, der farver helhedsopfattelsen. Det forklarer indtrykket af en pludselig tonal klimaændring ved overgangen mellem de to symmetriske modi.

Selvom de to transpositioner forekommer samtidig er indtrykket ikke atonalt, som følge af figurerens instrumentalt differentierede artikulation.

I det andet afsnit forløber processen modsat det første, fra tæt sammenflettede figurer til klanglig, rytmisk og metrisk differentiering af de to modus-transpositioner, afbrudt af de fire fikstoner fra første afsnit i fortissimo-oktaver [5'39 ff]. Efter en klanglig og dynamisk stigning sprænges sekstoneparret [6'05]: den ene transposition fastholdes som træblæserakkord i en voldsom dialog med en forstærket version af den modus #1 3-fremmede messingblæserakkord fra første af-

## Eks. 2a

## Eks. 2b

snit, der træder i stedet for den anden transposition. Indimellem spiller violinerne fikstone-oktaverne enkeltvis, samlet og sammen med messingblæserakkorden. Så vender den forsvundne sekstoneakkord tilbage som strygerpizzicato, før den første digtstrofe læses. Hele forløbet er et næsten funktionsharmonisk spil mellem komplementære modus-transpositioner.

Proportionsrækken er også bærende for satsens slutafsnit, først som stigende strygerfigur [8'25] dernæst som pulserende tuttklang.

I de efterfølgende satser viger det modale helhedspræg for kombinationer af mere selvstændige samklangsfignurer, hvoraf især hyppigt tilbagevendende dobbelttrekange, der i sig selv kan opfattes som udsnit af symmetriske modi, kommer til at virke som efterklange af første sats:

– I II,2 passer modus #1 2 som grundstruktur for pastoralens slutakkorder [0'44 ff], se eks. 2b; for dobbelttrekange og skalabevægelser i en figurmosaik [2'50 ff]; for basunakkord-motiv afledt af slutakkorderne [3'33]. De fleste af disse figurer er artikuleret i dobbelttreklangen Des-dur + e-mol (inkluderet i modus #1 2) der dermed kommer til at fungere som tonalt pejlemærke gennem det meste af satsen. De parallelle akkordbrydninger i to klarinetter [5'19] har udsving herfra til #1 3-strukturer [5'45] der kombineres med faldende samklange i skiftende hel-tone-transposition som ledsagelse til et otte gange gentaget tretone-signal.

I begyndelsen af II,4 vender dobbelttreklangene over modus #1 3 fra første sats tilbage, nu i svagere indbyrdes kontrast, som følge af at de to transpositioner her har fire fællestoner; de videreføres som enkeltfigurer [0'32], som spredte dobbelttreklangsfignurer i en figurmosaik [3'08] og som erindringsmotiver [4'32, 8'05 ff]. En tematisk virkende modus #1 2-figur i træblæserne bryder klangtæppe-monotonien i satsens sidste hovedafsnit [7'37 ff].

– I II,5 optræder modus #1 2-figurer mellem indledningens tre tutti-hug, først i form af to strygerakkorder, så som splintrede figurer i klokkespil og celeste, og derefter som ledsagelse til violinsoloen [1'05] der indleder det kammermusikalske afsnit. De afslutter også hele værket, idet der efter oplæsning af den anden digtstrofe, om afskeden med livet, følger en forkortet gentagelse af symfoniens andet og første afsnit.

De symmetriske modi, der dominerer II,1, er således i de følgende satser kombineret indbyrdes eller med andre tonalitetstyper i heteromodale strukturer.

### 1.1.2. Proportionsrækker og cykliske modi i fjerde symfoni

Proportionsrækken fra II forekommer kun sporadisk i IV som en af flere systematiske intervalstrukturer, der farver forskellige afsnit symfonien igennem.

Store dele af IV,3 er udviklet af de to indledende, uens instrumenterede og indbyrdes tidsforskudte akkordpar, det ene opbygget over den dobbelte proportionsrække #1 1 2 2...7 7 skiftevis ned fra c<sup>ccc</sup> og op fra F, det andet afledt af enkeltproportionsrækken #1-II skiftevis op fra G og ned fra c<sup>ccc</sup> (eks. 3). De indbyrdes varigheder af hvert pars akkorder forandres systematisk efter lignende

principper. Hvert akkordpars rækker omfatter tilsammen tolv forskellige toner. Tonerne i enkeltproportionsrækken, såvel i dens fuldstændige som i dens kortere form, danner sammenlagt inden for en oktav modus #1 2, medens dobbeltproportionsrækkerne danner syvtone-modi. Akkorderne fremtræder ikke i egentlig forstand modalt, eftersom den eneste lineære udfoldelse er sangstemmerne, der bevæger sig metrisk uafhængigt med støtte i forhåndenværende akkordtoner, men senere artikuleres rækkernes potentiale på andre måder: i figurer [4'27], i et klangtæppe [6'37], som korsats [6'18] og melodisk som bassolo [12'02].

I IV,2, der fremstår som en mosaik af figurer, er talekorafsnittet [7'57] understøttet af regelmæssigt skiftende heltoneklange, fremkaldt af de dybe stemmers kromatisk glidende modbevægelse i store tertser, og udsmykket med stigende og faldende instrumentalbevægelser organiseret som kæder af hver sit interval.

Endnu i IX,2 optræder den stigende og faldende proportionsrække, i form af strygerakkorder [12'38].

### 1.1.3. Komplementære samklange

Hver sats i V har sit tonale grundpræg som resultat af mere eller mindre gennemført systematik. Det milde helhedsindtryk i første sats understøttes af den hyppige forekomst af akkorder med tilhørsforhold til modus #1 2, ofte i form af det „motto“ der åbner satsen (eks. 4) tre samklange hvis virkning af modulerende fremadskriden kommer af at de tilhører hver sin modus-transposition på

Eks. 3

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system has two measures. The first measure is labeled "c#7 7-11 = modus es# 1222 113" and the second "f# 11-77 = modus f# 1122213". The second system also has two measures. The first measure is labeled "g# 1-11 = modus b# 12" and the second "fis# 11-1 = modus h# 12". Above the notes, there are hand-drawn diagrams of chords with stems and accidentals.

grundstrukturerne på  $f \#2 \ 1 \ 3 \ 2$ ,  $e \ #2 \ 3 \ 1 \ 2$  og  $es \ \#11$ . Femklangene kan opfattes som altererede dur-dominantakkorder: Den første i eksemplet i Fis-dur med skalatrinene 5., lavt 2., 4., 7. og rent 2., den anden i F-dur med trinene lavt 2., 4., 7., 3. og 5. Den harmoniske virkning er beslægtet med de komplementære akkorder i II,1.

Eks. 4

The image shows a musical score for Example 4, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music features complex chords with various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamics. The first measure is marked with a circled '1' and a piano 'P' dynamic. The second measure has a forte 'f' dynamic. The third measure has a piano 'P' dynamic. The fourth measure has a forte 'f' dynamic. The fifth measure has a piano 'P' dynamic. The sixth measure has a forte 'f' dynamic. The seventh measure has a piano 'P' dynamic. The eighth measure has a forte 'f' dynamic. The ninth measure has a piano 'P' dynamic. The tenth measure has a forte 'f' dynamic. The eleventh measure has a piano 'P' dynamic. The twelfth measure has a forte 'f' dynamic. The thirteenth measure has a piano 'P' dynamic. The fourteenth measure has a forte 'f' dynamic. The fifteenth measure has a piano 'P' dynamic. The sixteenth measure has a forte 'f' dynamic. The seventeenth measure has a piano 'P' dynamic. The eighteenth measure has a forte 'f' dynamic. The nineteenth measure has a piano 'P' dynamic. The twentieth measure has a forte 'f' dynamic. The twenty-first measure has a piano 'P' dynamic. The twenty-second measure has a forte 'f' dynamic. The twenty-third measure has a piano 'P' dynamic. The twenty-fourth measure has a forte 'f' dynamic. The twenty-fifth measure has a piano 'P' dynamic. The twenty-sixth measure has a forte 'f' dynamic. The twenty-seventh measure has a piano 'P' dynamic. The twenty-eighth measure has a forte 'f' dynamic. The twenty-ninth measure has a piano 'P' dynamic. The thirtieth measure has a forte 'f' dynamic. The thirty-first measure has a piano 'P' dynamic. The thirty-second measure has a forte 'f' dynamic. The thirty-third measure has a piano 'P' dynamic. The thirty-fourth measure has a forte 'f' dynamic. The thirty-fifth measure has a piano 'P' dynamic. The thirty-sixth measure has a forte 'f' dynamic. The thirty-seventh measure has a piano 'P' dynamic. The thirty-eighth measure has a forte 'f' dynamic. The thirty-ninth measure has a piano 'P' dynamic. The fortieth measure has a forte 'f' dynamic. The forty-first measure has a piano 'P' dynamic. The forty-second measure has a forte 'f' dynamic. The forty-third measure has a piano 'P' dynamic. The forty-fourth measure has a forte 'f' dynamic. The forty-fifth measure has a piano 'P' dynamic. The forty-sixth measure has a forte 'f' dynamic. The forty-seventh measure has a piano 'P' dynamic. The forty-eighth measure has a forte 'f' dynamic. The forty-ninth measure has a piano 'P' dynamic. The fiftieth measure has a forte 'f' dynamic. The fifty-first measure has a piano 'P' dynamic. The fifty-second measure has a forte 'f' dynamic. The fifty-third measure has a piano 'P' dynamic. The fifty-fourth measure has a forte 'f' dynamic. The fifty-fifth measure has a piano 'P' dynamic. The fifty-sixth measure has a forte 'f' dynamic. The fifty-seventh measure has a piano 'P' dynamic. The fifty-eighth measure has a forte 'f' dynamic. The fifty-ninth measure has a piano 'P' dynamic. The sixtieth measure has a forte 'f' dynamic. The sixty-first measure has a piano 'P' dynamic. The sixty-second measure has a forte 'f' dynamic. The sixty-third measure has a piano 'P' dynamic. The sixty-fourth measure has a forte 'f' dynamic. The sixty-fifth measure has a piano 'P' dynamic. The sixty-sixth measure has a forte 'f' dynamic. The sixty-seventh measure has a piano 'P' dynamic. The sixty-eighth measure has a forte 'f' dynamic. The sixty-ninth measure has a piano 'P' dynamic. The seventieth measure has a forte 'f' dynamic. The seventy-first measure has a piano 'P' dynamic. The seventy-second measure has a forte 'f' dynamic. The seventy-third measure has a piano 'P' dynamic. The seventy-fourth measure has a forte 'f' dynamic. The seventy-fifth measure has a piano 'P' dynamic. The seventy-sixth measure has a forte 'f' dynamic. The seventy-seventh measure has a piano 'P' dynamic. The seventy-eighth measure has a forte 'f' dynamic. The seventy-ninth measure has a piano 'P' dynamic. The eightieth measure has a forte 'f' dynamic. The eighty-first measure has a piano 'P' dynamic. The eighty-second measure has a forte 'f' dynamic. The eighty-third measure has a piano 'P' dynamic. The eighty-fourth measure has a forte 'f' dynamic. The eighty-fifth measure has a piano 'P' dynamic. The eighty-sixth measure has a forte 'f' dynamic. The eighty-seventh measure has a piano 'P' dynamic. The eighty-eighth measure has a forte 'f' dynamic. The eighty-ninth measure has a piano 'P' dynamic. The ninetieth measure has a forte 'f' dynamic. The hundredth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and first measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and second measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and third measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and fourth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and fifth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and sixth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and seventh measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and eighth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and ninth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and tenth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and eleventh measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and twelfth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and thirteenth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and fourteenth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and fifteenth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and sixteenth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and seventeenth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and eighteenth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and nineteenth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and twentieth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and twenty-first measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and twenty-second measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and twenty-third measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and twenty-fourth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and twenty-fifth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and twenty-sixth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and twenty-seventh measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and twenty-eighth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and twenty-ninth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and thirtieth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and thirty-first measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and thirty-second measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and thirty-third measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and thirty-fourth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and thirty-fifth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and thirty-sixth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and thirty-seventh measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and thirty-eighth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and thirty-ninth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and fortieth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and forty-first measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and forty-second measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and forty-third measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and forty-fourth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and forty-fifth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and forty-sixth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and forty-seventh measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and forty-eighth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and forty-ninth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and fiftieth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and fifty-first measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and fifty-second measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and fifty-third measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and fifty-fourth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and fifty-fifth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and fifty-sixth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and fifty-seventh measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and fifty-eighth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and fifty-ninth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and sixtieth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and sixty-first measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and sixty-second measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and sixty-third measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and sixty-fourth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and sixty-fifth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and sixty-sixth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and sixty-seventh measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and sixty-eighth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and sixty-ninth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and seventieth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and seventy-first measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and seventy-second measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and seventy-third measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and seventy-fourth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and seventy-fifth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and seventy-sixth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and seventy-seventh measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and seventy-eighth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and seventy-ninth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and eightieth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and eighty-first measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and eighty-second measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and eighty-third measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and eighty-fourth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and eighty-fifth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and eighty-sixth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and eighty-seventh measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and eighty-eighth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and eighty-ninth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and ninetieth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and ninety-first measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and ninety-second measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and ninety-third measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and ninety-fourth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and ninety-fifth measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and ninety-sixth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and ninety-seventh measure has a forte 'f' dynamic. The hundred and ninety-eighth measure has a piano 'P' dynamic. The hundred and ninety-ninth measure has a forte 'f' dynamic. The hundredth measure has a piano 'P' dynamic.

#### 1.1.4. Interval-moduler

Den skarpe klangkarakter i V,4 fremmes af intervalkombinationerne  $\#4 \ 7$ ,  $\#4 \ 9$  og  $\#5 \ 6$ , repræsenteret ved gentagne figurer i forskellige registre og instrumentgrupper, der eksponerer hver sit lag af fikserede tonehøjder, og som udspringer af indledningens eksplosionsakkord [0'50].

Også satserne i VI har hver deres tonale kendetegn, hvortil hyppigt forekommende intervalpar bidrager væsentligt. I VI,1 benyttes kæder af intervalpar i samklangsdannelsen (eks. 5): den akkumulerende samklang  $\#6 \ 5 \ 6 \ 5$  efterfølges af stryger- og træblæserakkorder bygget op af  $\#5 \ 4$ - og  $\#4 \ 5$ -moduler og lidt efter blæserakkorder baseret på parrene  $\#5 \ 4$  og  $\#3 \ 5$ . Senere optræder samklangsmodulerne  $\#8 \ 3$ ,  $\#6 \ 5$  og  $\#5 \ 4$  [ $3'13$ ],  $\#4 \ 7$  [ $5'38$ ] og til slut akkorder på  $\#9 \ 8$ -  $\#8 \ 7$ - og  $\#7 \ 9$ -moduler. Disse akkorders forskellige harmoniske karakter svarer til de modale strukturer de kan opfattes som udfoldelser af:  $\#3 \ 5$ - og  $\#7 \ 9$ -kombinationerne af modus  $\#1 \ 3$ ;  $\#4 \ 5$ - og  $\#7 \ 8$ -kombinationerne af modus  $\#1 \ 2$ ; oktav-sammenlægning af de øvrige akkorder fører til mere kromatiske modi. Satsens mellemliggende afsnit frembyder tilsammen en tilsvarende flora af mindre regelmæssige samklangstyper, fra dur- og moltreklinge til kromatiske akkorder.

Den indledende blæserfigur i VI,2 er præget af modulet  $\#1 \ 3$ , der genkendes i mange andre af satsens repetitionsfigurer, blandt andre den efterfølgende strygerfigur med det ligeledes karakteristiske  $\#11$ -spring.

Hyppig forekomst af  $\#11$  og  $\#13$  er et fælles træk for samklange og figurer i VII,2. De er for en stor del baseret på intervalparrene  $\#5 \ 6$  og  $\#4 \ 7$ , hvoraf satsens indledende staccato-akkorder udgør den ofte tilbagevendende kombination  $\#7 \ 4 \ 2 \ 2 \ 3 \ 4$  og omvendt, der rummer begge par.

Trods en mindre systematisk benyttelse af interalpar i VIII er brugen af  $\#11$  også fremherskende der, især i kombinationen  $\#5 \ 6$ , både i samklang og bevæ-

## Eks. 5

gelse, allerede fra åbningsmotivet, hvis øverste toner des-es bryder F- dur grundparadigmet. Efter en bimodal overgang Fis+d, C+as [0'30] præget af #13, følger en kromatisk, dobbelt #5 6-kæde i træblæsere [0'39] og i strygere. Så træder tertsklange frem i basunerne [0'55], men #11-relationerne videreføres. #11- og #13-relationer præger også det meste af VIII,2 og 3, hyppigt kombineret med tertsbaserede samklange i modalt svagt markerede forløb.

### 1.1.5. Serielle strukturer

De eneste tolvtonerækker jeg er stødt på er melodiske: I II,2 en kort fløjtesolo med uafhængig understemme [2'15] der vender tilbage i tutti-instrumentation [6'48]; i II,3 en violinmelodi [9'41], tre gange tolv toner i uregelmæssigt skiftende rækkefølge, præget af pentatone vendinger og med tre kromatisk faldende understemmer, efterfulgt af klarinetten med endnu tolv toner. I begge tilfælde er understemmerne afgørende for den tonale orientering.

Fra tid til anden forekommer tilbagevendende kromatiske rækker som tutti-violinmelodien i II,5 [5'] der har tre led med ti toner i hvert, med samme rækkefølge i første og sidste led: tonen g optræder først til slut. Et andet eksempel på ellevetonestruktur er motto-akkorden der indleder II,5.

Nørholm har omtalt variationen af de tre sidste mini-episoder i II,3 [11' ff]



som eksempel på en permutation han kalder „filter“: de toner i første episode der tilhører den ene af de to heltoneskalaer transponeres i anden episode #6, de andre ikke; i tredje episode sker det modsatte. Derved forandres både bevægelseskurven og den (i øvrigt ikke markante) modale orientering, således at figurerne alene kan genkendes i kraft af deres metriske identitet.

## 1.2. ORGANISKE STRUKTURER

Selvom de systematiske tonehøjdestrukturer ikke altid er konsekvent gennemført adskiller de 'organiske' sig ved at kunne opfattes som traditionelle fem- eller syv-tonemodi, med mere eller mindre traditionelle skalatrin-varianter.

### 1.2.1. Dur/mol

I<sub>1</sub> begynder som et væv af treklangs- og kvart-/kvintbevægelser inden for en C-dur-skala med ledetoner til tredje og femte trin. Det deraf følgende G-dur/e-mol præg svækkes af støttetoner, der undviger traditionelle dominant/tonika-forbindelser.

Den tematiske udvikling er influeret af den holmboeske metamorfoseteknik<sup>3</sup> hvis ide er at udvikle de motiviske gestalter af en eller nogle få modale figurer.

Det arkaiserende præg brydes af udsving til andre dur- og mol-skalaer: As-dur [2'13]; kromatisering i melodisk mol [3']; modulatorisk sekvensering [4'05]; bimodalitet [6'01]; heltonefigur [8'43] fulgt af et af de få tilfælde af transposition, idet 'fluente'-temaet fra [4'35] her sætter ind i g-mol før det falder på plads i e-mol. At den afsluttende C-dur treklang har kvinten nederst bekræfter det modale grundpræg, men er i øvrigt et ofte tilbagevendende træk i Nørholms harmonik.

I<sub>1,2</sub> fungerer understemmerne, der det meste af tiden fastholdes i strygernes to nederste oktaver, som akkordiske orienteringspunkter for de tematiske figurers modale udsving. Akkorderne er overvejende treklange, ofte med kvinten nederst, eller kvintklange, og de undviger dominantiske forbindelser. Åbningsformlen, der fører fra en durtreklange til paralleltonarten, optræder i alt fem gange, i transpositioner der synes at fingere et modulatorisk forløb i de mellem-liggende recitativiske episoder.

Også i den rustikke I<sub>3</sub> er konventionelle akkorder formale holdepunkter for en heterofon linearitet, her med mere målrettet virkning i kraft af metrisk regelmæssigt gentagne figurer.

Det tonale udtryk er således beslægtet med folkloristisk influeret neoklassik (Nørholm henviser selv til Bartok og Sjostakovitj, men også til Sibelius og Richard Strauss).<sup>4</sup> Men bortset fra sekundære træk – som en vis forkærlighed for

3. Beskrevet for eksempel i forfatterens analyse af Holmboes *Epitaph* i *Nutida Musik* nr. 6 (1960).

4. Radiointroduktion 7. januar 1995.

#II-relationer eller treklange med kvinten nederst – har første symfoni ikke tonalt meget til fælles med de følgende.

Modulation i klassik forstand er allerede i I erstattet af overgange formidlet gennem satsteknisk forandring. Det gælder også for værkerne efter Nørholms eksperimenterende periode, hvor dur og mol genoptages på lige fod med andre tonalitetstyper.

II,3 begynder som en romantisk adagio forankret i C-dur. Melodiske og harmoniske toneafvigelser antyder dog en bitonal tendens, således bevægelsen *cis-gis*, der i begyndelsen optræder som forstemt paukefigur med nænsom distance til den nostalgiske stemning, men som ved temaets gentagelse skaber grel kontrast i skikkelse af en morseagtigt forstyrrende rytme [1'38]. Forstyrrelsen følges først af et modulatorisk udsving [1'57 ff], derpå i basunerne af treklangsspiraler gennem skiftende tonaliteter frem til E-dur med en trompet-Es-durklang ovenpå [2'35]. Begge udsving afløses uformidlet af en modus #1 3-strygerakkord (c) as c e (g) h, der virker som en C-dur-forudholdsakkord og som optræder både før og siden ved overgange i formforløbet.

I III er dur/mol afsnit fremtrædende: Indledningens hornkvint-sekvenser, der snor sig bidominantisk gennem stadig fjernere dur- og moltranspositioner, koralfragmentet [0'15] der efterhånden også afspores tonalt, og de tonalt flydende træblæser-recitativ ledsaget af strygerne med tonalt umarkerede dur-kvartsekstakkorder, der danner overgange mellem de første tematiske afsnit [4'17 ff]. Den forvirret flakkende harpepisode [11'20] i As-dur med lavt 6. trin er værkets modalt mest entydige indslag.

I den overvejende trestemmige VI,3 er den tonalt uafhængige sangstemme omgivet af pentatont prægede afsnit, der udvikler sig polymodalt; både disse og de kromatisk prægede mellemspill [1'27] munder hver gang ud i en durtreklang.

### 1.2.2. *Linear/akkordisk bimodalitet*

Da adagio-afsnittet i II,3 vender tilbage [14'57] efter afsnit med vidt forskellige tonale udtryksformer er den udformet som en kanon i halvt tempo: Melodien i violinerne efterfølges #4 højere af piccolofløjte m.fl., så af både melodi og akkorder #4 lavere i træblæserne [15'58] og derpå i helt tempo som tætføring mellem strygere og blæsere [16'22] hvor de to akkordlag smelter sammen i heltoneklange, før satsen munder ud i en samtidig C- og As-durtreklang, en modificeret tilbagevenden af den førnævnte modus #1 3-akkord.

Til forskel fra denne demonstrativt klare form for bitonalitet, med samme struktur i to transpositioner, viser klaversoloen i begyndelsen af II,2 en integreret form for tonal flertydighed: Pentatone vendinger, liggetoner og tertsbaserede samklange associerer til dur- og mol-paradigmer (indrammet i eks. 6). Bortset fra momenter af paradigmatiske entydighed bliver figurerne holdt i stadig uligevægt indbyrdes. Det er nærliggende at sammenligne strygernes overtagelse af klaversatsen [0'50] med deres 6/8 afsnit i II,4 [1'28] hvor de modale segmenter er kortere.

Eks. 6

Den integrerede bimodalitet er en gennemgående udtryksform i Nørholms musik. IX præges således af en treklangspræget melodi- og figurdannelse, udfoldet i bimodale strukturer, der findes i kim allerede i den indledende violinsolo. Strygertemaet IX,1 [r'02] veksler prismatisk mellem Dur- og mol-associationer som antydet i eks. 7.

### 1.2.3. Heteromodale flader (klangtæpper)

En endnu stærkere bimodal sammensmeltning forekommer i de klangtæpper der har en vigtig funktion som overledninger eller adskillelser i Nørholms symfoniske formopbygning:

II,2 slutter med flimrende blæserfigurer og akkordbrydninger i harpe og celeste, hvis toner opfanges af en udholdt strygerakkord opbygget af durtreklange på d<sup>1</sup>, b<sup>2</sup>, des<sup>4</sup> og f<sup>4</sup>.

Ritornellerne i II,3, af komponisten betegnet som gobeliner, er baseret på en uophørlig drejning i parallelle tertser, spillet samtidigt i forskellige tempi og instrumentkombinationer over tre oktaver, omkring liggetonerne c e. Den uforandrede bevægelse skaber indtryk af at alle toner er til stede hele tiden (eks. 8). Tertsdrejningens toner forskydes midt i hvert ritornel, hvorved det modale helhedsindtryk ændres: I første ritornel [3'52] fra ren F-dur til vekslen mellem F-dur

## Eks. 7

og f-mol; i de følgende videre til ren G-dur [4'52], bimodalitet (a-mol + Fis-dur/mol) [6'21], d-mol med lavt og højt 7. trin [8'23] og overlappning a-mol/As-dur [12'17].

## Eks. 8

Et klangtæppe i II<sub>3</sub> [6'12] er en kombination af naturtonerække- efterligninger fra 'C i klaver, strygere og høje træblæsere og fra 'E i øvrige instrumenter.

Det længste afsnit i II<sub>4</sub> udvikler sig fra minimalistiske figurgentagelser [4'42] til et klangbælte, der udfylder tonerummet mellem d' og d<sup>♯</sup>, først diatonisk, efterhånden kromatisk med udeladelse af midtertonen as'. Herudfra stiger og falder fra tid til anden diatoniske skalaer med kromatiske udsving, der nogle gange munder ud i en faldende modus #1 2-figur.

I slutningen af II<sub>4</sub> [9'35] indgår naturtoner fra roterede plastslanger i et sløret klangtæppe med et stryger-tonebundet bestående af G-durskalaens toner i flageoletter og med kvarttonesænkninger.

I III er det eneste klangtæppe roterende bevægelser inden for en a-molskala med både g og gis [10'30].

Midt i IV<sub>3</sub> [6'37] forekommer det tidligere nævnte klangtæppe baseret på dobbeltproportionsrækkens toner. I samme sats citeres den første og sidste af gobelinerne fra II<sub>3</sub>.

De kromatiske spiraler i begyndelsen af V<sub>2</sub> [0'38] udvikles i midterdelen til klangtæpper baseret på heltoneparaller [2'22, 4'32].

I V<sub>3</sub> får blæser-klangfladerne [2'37] deres karakter af en pentatont præget figur omkring skalaen #2 7 4 3 2 3 2 og dens omvendning, spillet af instrumenterne to og to i registervis forskellige transpositioner. Det store klangtæppe [3'37] udfoldes i den heltoneprægede, ikke-cykliske modus #2 2 2 2 1.

I VI<sub>4</sub> indhyles sangstemmernes tonalt ubestemmelige, rigide modbevægelse af et kanonisk væv af kromatisk prægede spiralbevægelser.

Til grund for VI<sub>5</sub> med dens lyse tåge af changerende klangfarver fremkaldt af flageolettoner, kvarttonedeling og glissandi ligger ifølge Nørholm den nok mest konstruktive struktur han nogensinde har lavet; et sindrigt kanonmønster der fremtræder som en stadig forvandlingsproces i klang og form.

I klangtæppet i VII<sub>1</sub> [12'27] sløres blæsernes naturtonerække-figurationer af en tolvtoneholdig, 16-stemmig strygerkanon.

#### 1.2.4. Heteromodale mosaikker og lagdelinger

Til forskel fra lineær/akkordiske satstyper, hvor det er vanskeligt at opfatte mere end to samtidige modale lag, består de hos Nørholm hyppigt forekommende figurmosaikker ofte af flere indbyrdes uafhængige tonehøjdestrukturer.

Bortset fra indledningen af II<sub>1</sub>, der kan opfattes ud fra en enkelt, symmetrisk modus, opstår indtrykket af tonal sammenhæng i symfoniens øvrige mosaikker ved de uændrede gentagelser af figurer og samklange med selvstændig modalitet. Selvom nogle figurer kan være afledt af systematiske grundstrukturer fremtræder helheden oftest organisk.

En mosaik med dynamisk udvikling er overledningerne mellem yderdele og mellemdel af II<sub>3</sub> [2'53 og 12'50], en konflikt mellem kvidrende figurationer og to af de for Nørholm karakteristiske siksakbevægelser, den ene i korte udbrud af lige lange toner baseret på tertsafstande, den anden mindre rytmisk regelmæssig og udfoldet i et sindrigt kanonmønster; begge figurer spilles også baglæns. Allerede

tonernes korthed og stemmernes tæthed reducerer virkningen af de kontrapunktiske finesser og modvirker et egentligt modalt indtryk.

Mosaikkerne er ofte i tre lag, således episoderne i II,3: Den første længere episode [5'16] består af brudte treklange inden for modus #1 3 i dybe blæsere, tonerne c g b i dybe strygere og i messingblæserne en repeteret Ges-dur treklang på skift med altererede akkorder. Næste episode [6'52] med tonegentagelser tæt placeret i diskant og bas og quasi H-dur akkorder i hornene fortættes efterhånden til et klangtæppe. I den sidste episode, der er udformet som hele satsforløbet en miniature, består ritornellerne [9'27 ff] af to indbyrdes uafhængige lag af frit modulerende treklangsbyrder.

Den instrumentariske lagdeling er bestemmende for den modale karakter af mosaikkerne i midterpartiet af III, der består af gentagne figurer i skiftende kombinationer; i den første mosaik [8'09] er det tonale tyngdepunkt en basun-mol-treklange med forslagstoner og med en molsekstakkord som efterslag; i den anden [9'53] en basun/trompet-samklang som forudholdsakkord til tubaens V-I i Des-dur.

Stjernevrimmelen i IV,2 [7'57] og tempomaskinen i VII,2 [18'27] er udformet som samtidige lag, der adskiller sig indbyrdes både i metrum og modus, således at de to udtryksformer gensidigt artikulerer hinanden.

I IX,3 er paradigmatiske lagdeling fremherskende allerede fra indledningen: De dybe strygeres Es-dur akkord, messingblæserakkordernes vekslen mellem B- og D-dur og træblæsernes F-dur/B-dur linjer, der føres videre i oboens F-dur over klarinetternes skiften mellem hornkvinter i D- og Fis-dur.

### 1.2.5. *Fragmenteret modalitet*

For de hidtil beskrevne tonalitetsstyper har det været forudsat at tonehøjdestrukturene er tilstrækkelig markante og forekommer længe eller hyppigt nok som holdepunkter for tilhørerens uvilkårlige søgen efter modale (paradigmatiske) sammenhænge. Hvor et modalt paradigme er begrænset til en enkelt figur har jeg valgt betegnelsen fragmenteret modalitet. Undertiden er der snarere tale om modalt farvede enkeltfigurer, som nogle af mosaikfigurerne, eller de fermat- eller mottoakkorder der ofte afgrænser formler: Strygerakkorden i første og andet afsnit af II,3 eller tolvtone- tuttiakkorden uden a i II,5 [0', 4'02, 6'02] tredje gang og de to sidste gange i en tematisk fungerende gentagelsesrytme.

Medens disse figurer kontrasterer mod omgivelsernes modalitet er det i andre tilfælde figuren selv der skaber et modalt grundpræg: I trioen for klaver, violin og klarinet i II,5 [2'07] er det i hver takt flere #6 7-, #7 6-, #5 6-, og #6 5-akkorder og -figurer der skaber en samklangsmæssig konstans – med et Nørholm-udtryk et 'harmonisk klima'. Disse intervalkombinationer optræder i så hyppigt skiftende transpositioner at det modvirker modale sammenhænge på en måde der kunne være resultatet af en systematik: Komponisten har imidlertid oplyst at afsnittet er konciperet intuitivt, i den hensigt at skabe et udtryk for desperation.

En melodisk pendant er de indskud i træblæsere, soloviolin og klarinet i begyndelsen af II,4 [0'32 ff] hvor den tætte forekomst af #II- og #I3-relationer fremkalder tonal ustabilitet.

Indledningstemaet i VII,1 (eks. 9) skifter mellem en samklangsstruktur præget af #II (takt 1-3, 5) og én præget af #6 (takt 4, 6-8). Først i takt 7 opstår en tonal orienteringsfølelse; akkordfiguren her udgør senere, udvidet med gentagelser i et hornmotiv, et af satsens hvilepunkter [5'57]. Indledningstemaet kommer igen flere gange i forløbet uden at træde i forgrunden, men dets sidste tilbagekomst pointerer satsens helhedspræg, idet den bringes til en brat afslutning på temaets tredje takt med den #I-, II- og I3-mættede samklang es h c e f d. Uden i sig selv at være konstrueret er temaet altså et vigtigt led i satsens overordnede konstruktion.

Eks. 9

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a circled '1' above the first measure. Below the staves are four chordal annotations:  $c\#7314$ ,  $h\#7314$ ,  $des\#1141$ , and  $es\#33$ . The second system also consists of two staves with a circled '3' above the first measure. Below the staves are five chordal annotations:  $f\#811$ ,  $es\#333$ ,  $as\#33$ ,  $e\#33$ ,  $d\#33$ , and  $es\#33$ . The notation includes various notes, rests, and slurs, with some notes marked with '3' indicating triplets.

### 1.2.6. Melodisk tonalitet

En rigt udfoldet melodik er en væsentlig side af Nørholms udtryksmåde. Som eksempler på tonalt forankret melodik kan nævnes nogle steder i II:

Efter repriseafsnittet af II,2 genoptager violinerne [8'04] en parafrasering af den indledende klaversolo, først uafhængigt af de omkringliggende figurers heteromodale vekselspil, men derefter flettet ud i en vekslen mellem E-dur og C-dur overfor blæsernes durtreklange på skiftevis f/des og d/es.

Fløjtekadencen i miniatureafsnittet af II,3 [10'20] bevæger sig gennem klart defineret H- F- E-dur, e- og a-mol i modspil til strygernes A- og g-treklange.

Violinsoloen i II,5 [1'05] holder sig tæt til modus #1 2-strygerakkorderne undtagen i de sidste takter [2'] der lægger op til den tonalt fragmenterede triosats.

Det almindeligste er imidlertid at de melodiske linjer udfolder sig i et bitonalt flydende modspil til de omgivende komponenter.

## 2. TONALITET SOM FÆNOMEN OG BEGREB

Som grundlag for analyserne af Ib Nørholms symfonier såvel som for arbejdet med anden musik har jeg søgt at fastholde nogle semiologisk funderede principper, som jeg har videreudviklet undervejs. Resultatet af mine erfaringer og overvejelser opridses i det følgende.

### 2.1. PRINCIPPER OG METODE

For at undgå en ofte forekommende sammenblanding af iagttagelsesmåder er det vigtigt at skelne mellem

- musikkens tilblivelses- vs. opfattelsesbetingelser (konception/perception)
- indholds- vs. udtrykssiden (betydning/form, semantik/struktur)
- umiddelbar fremtrædelsesform vs. strukturelt grundlag (udsagn/sprog).<sup>5</sup>

I relation til disse principper har jeg som metode valgt

- at lægge større vægt på hvordan musikken opfattes end på hvordan den er komponeret,
- at lade beskrivelsen af strukturerne gå forud for betydningsapekterne
- og at benytte musikkens almene udtryksmåder (tonesprog og stil) som grundlag for forståelsen af det konkrete værk (udsagn).

### 2.2. FIGUR OG MODUS

I overensstemmelse med det sidstnævnte har jeg for alle tonalitetstyper inklusive dur/mol benyttet en fælles forståelsesmodel, der beskriver det tonale helhedsindtryk som resultatet af en vekselvirkning mellem

- opfattelse af figurer (syntagme, afgrænset tonefølge eller samklang, tonalt bestemt ved intervalforhold) og
- forestillinger om grundstrukturer (modi, paradigmer af tonehøjder med bestemt af deres indbyrdes kombinationsmuligheder) som figurerne kan henføres til.

En melodisk sammenhæng betragtes altså ikke som en kæde af intervaller, men som metrisk/rytmisk afgrænsede tonegrupper, figurer, der fremkalder en forestil-

5. Beskrevet i „Tonalitet som perceptionsstruktur“ [forfatterens bidrag til rapport fra Nordisk Sommeruniversitet], *Musiikki* 1-4 (1989) Helsingfors 1990, s. 393-399.



ling om en modus af tonehøjder i forskellig indbyrdes afstand, hvortil figurens toner hører, og hvoraf der kan dannes (artikuleres) andre figurer.

### 2.3. MODALE GRUNDMØNSTRE

En modus kan anskues som en skala, en række tonetrin af skiftende størrelse, hvoraf nogle kan variere (som molskalaernes) og hvis indbyrdes forbindelsesmuligheder inden for et givet tonesprog kan være begrænsede.

Den ligedelte kromatiske skala benyttes som målestok for modi med forskellige størrelser og antal af trin. Almindeligst er modi inden for tolv kromatiske trin, herunder den femtonige #2 2 3 2 3, og de syvtonige, diatoniske modi og mol-modi; den traditionelle forankring af disse modi hænger antagelig sammen med at deres rækkefølge af små og store trin er lette at opfatte.

Til forskel derfra er virkningen af systematiske modi mere afhængig af artikulationens stabilitet. Det gælder for eksempel nogle som Nørholm har fortalt at han lejlighedsvis har benyttet: #2 2 I I 2 I 2 I, en asymmetrisk variant af modus #I 2, og #2 2 I I 2 I, hvis #9-cyklus begrænser forekomsten af #I2-relationer ('oktaver'); begge kan formentlig kun vanskeligt opfattes som homogene modi. Det samme gælder modi #I 2 og #I 3, hvis tottrins-cykler let skaber indtryk som af regelmæssigt modulerende mol- eller durmønstre.

De 'tonekvaliteter' der er forudsætningen for den traditionelle opfattelse af oktavidentitet kan henføres til at hver enkelt modustone har sin særlige beliggenhed i forhold til mønstret af store og små trin; tonehøjder kan følgelig ikke identificeres i relation til ligedelte skalaer, hvor dette perspektiv ikke findes. Den kromatiske skala har ligesom heltoneskalaen modalt betragtet en cyklus på et trin.<sup>6</sup>

Modustonernes forskellige indbyrdes afstande og afstandenes uens trindeling medfører det der noget misvisende kaldes deres hierarki, hvortil det stilbetingede grundtonebegreb undertiden henregnes.

Også intervalopfattelsens afhængighed af intervaltonernes modale beliggenhed kan henføres til den uens fordeling af trinstørrelser inden for og omkring intervaller med samme kromatiske afstand: En lille terts kan opfattes på fire forskellige måder i dur og syv i mol, afhængigt af intervallets modale position.

Disse forhold giver sammen med benyttelsen af alternative trinstørrelser de traditionelle modi det organiske grundpræg der adskiller dem fra de systematiske, og dette grundpræg er medvirkende til at det under tilhørerens uundgåelige

6. At den traditionelle oktavidentitet kan opretholdes uafhængigt af dens historisk betingede sammenhæng med en modal opdeling i ulige store trin tages ofte for givet, for eksempel i Allen Fortes analysemetode; dette problem er nærmere behandlet i forfatterens bidrag til *Proceedings of the Fifth Congress of the International Association of Semiotic Studies*, Berkeley, June 1994 (under udgivelse).

søgen efter tonale holdepunkter er nærliggende at forestille sig traditionelle fem- og syvtoneskalaer som grundstrukturer.

#### 2.4. ARTIKULATION AF MODI

De modale tonetrins reale anvendelses- og forbindelsesmuligheder er betinget af tonesprog og stil. Mulighederne kan beskrives positivt i relation til de faktisk forekommende figurer og samklange i et givet repertoire, negativt i relation til modustrinernes teoretisk tænkelige kombinationsmuligheder.

Det modale grundpræg kan modificeres af en artikulation der fremhæver visse trinkombinationer frem for andre, som for eksempel ved at favorisere durterterne i en molskala.

Satstekniske forhold som liggetoner eller kanonstrukturer, men også betoningsmønstre, instrumentation m.m. kan have indflydelse på opfattelse af tonale sammenhænge; også enkeltvis opfattede figurer og samklange kan være modalt farvede. Uanset hvilke 'objektive' analysemetoder der udprøves må tonalitet derfor efterprøves subjektivt i hvert enkelt tilfælde.

Det er almindeligt at beskrive en modus som cyklisk (med tonehøjderne samlet til et trinmønster der kan gentages ubegrænset op og ned) hvilket implicit forudsætter at alle tonetrin kan forekomme i alle tonelejer. I visse tilfælde (inden for etnisk tradition eller i kunstmusik siden Debussy) kan en tonehøjdestruktur der overskrider den kromatiske tolvtrins-ramme i stedet opfattes som en ikke-cyklisk modus, eller som en kombination af modi inden for hver sit register (bi- eller heteromodale struktur; at betegne et sådant aggregat som 'spektralklang' er misvisende når det fremtræder som enkelttoner med hver sit mere eller mindre harmoniske spektrum).

Samklange – akkorder eller tonegrupper der opfattes som klanglige helheder – er præget af enkelttonernes modale tilhørsforhold. Stilbetingede samklangsnormer kan beskrives på grundlag af den modale grundstruktur: Traditionel treklangs- og anden tertsharmonik kan således forklares som favorisering af samklange med færrest mulige modale nabotrin. De traditionelle modis oprindelse kan føres tilbage til naturtonerelationer, men disses akustiske egenskaber er irrelevante for opfattelse af samklange afledt af en tempereret modus; treklangen kan kun symbolsk betragtes som naturfænomen.

Evnen og tilbøjeligheden til at søge sammenhæng gør det muligt ved auditiv 'skelen' med skiftende fokus at opfatte komplicerede tonehøjdestrukturer som heteromodale (denne betegnelse dækker her også forekomst af to eller flere transpositioner af samme modus). De traditionelle modis organiske karakter gør dem bedst egnet som reference for denne høre måde, hvorimod de konstruerede (systematiske) modi kun sætter sig igennem når de er artikuleret prægnant.

Det er tvivlsomt om det overhovedet er muligt at forene brugen af fikserede tonehøjder med atonalitet i betydningen suspension af den tonale lyttemåde. Dette problem vedrører en stor del af det tyvende århundredes musik. Hos Nørholm opnås der en tonal sløring i VI<sub>5</sub> ved brug af mikrointervaller og glissandi;

ved en kombination af dette med gennemført asymmetri i II,5 [5'30] fremkaldes der et også i tonal henseende kaotisk indtryk.

### 3. TONALITET OG BETYDNING

Både de foregående og de følgende betragtninger rækker videre end det er muligt at eksemplificere alene med Ib Nørholms musik.

Betydningsassociationer kan opstå spontant, men i denne sammenhæng behandles kun relationer der har direkte eller indirekte forbindelse med symfoniernes titler, programforklaringer og tekster.

En betydning kan være knyttet til en enkelt figur, til en sammenhæng eller til et samlet forløb; i alle tilfælde kan de betydningsbærende enheder betragtes som tegn eller symbol.

I det følgende er eksemplerne på betydningsrelationer opdelt i udenomsmusikalske, der refererer direkte til fænomener uden for musikken, mellem-musikalske, der citerer eller efterligner anden musik, og indremusikalske (kontekstuelle).<sup>7</sup>

Betydningsdannelsen er for det meste betinget af dynamik, bevægelse, rytme og klangfarve; her koncentrerer fremstillingen om tilfælde hvor tonale forhold influerer.

#### 3.1. UDENOMSMUSIKALSKE RELATIONER

Brugen af konkrete naturtoner i II,4 [9'35] frembragt ved hjælp af plastslinger, er en mere direkte reference til naturen end naturtonerække- efterligningerne i II,3 [4'26 m.fl.] hvis slægtskab med den udfoldede proportionsrække i II,1 har fristet mig til at kalde den sidstnævnte for 'kulturtonerække'. Associationen udviskes hvor rækkerne senere optræder som akkorder, klangtæpper eller andet. De tre strukturer optræder iøvrigt i modsat rækkefølge af symfoniens programmatisk udvikling fra det enkle til det komplicerede.

Bilhorn-efterligningerne i III [9'33] kan opfattes uden programbeskrivelsens ord om hverdagens hektiske jag, der skildres i mellemdelens figurmosaikker, alene i kraft af forbindelsen mellem samklang og instrumentation.

De fleste ligheder mellem tonehøjdestrukturer og ikke-musikalske fænomener (ikonicitet) er mindre håndgribelige:

7. Denne tredeling af betydningsrelationerne falder delvis sammen med den Peirce'ske 'triade' ikon - index - symbol, se Charles Sanders Peirce: *Semiotik og pragmatisme*, Gyldendal 1994, s. 116. (Ansku et efter Peirces grundlæggende tegn-trikotomi har den anvendte forklaringsmodel for fænomenet tonalitet den tonale helhedsopfattelse som førstehed, figuropfattelsen som andethed og forestillingen om modale grundstrukturer som tredjehed).

Brugen af modus #1 2 i indledningen af II,1 fremkalder på en gang en vemodig mol-stemming og en flydende karakter der passer til programnotens omtale af en sejltur. Sammentrækninger, adskillelser og frastødninger af samklangene i de følgende afsnit får mening af den efterfølgende tekst om livsbegyndelse. Her er de voldsomme udladninger i sig selv mest påfaldende, tonehøjdeforholdene påvirker opfattelsen på en mere subtil måde; deri ligger forskellem mellem lydregi og musik.

De skiftende tonaliteter i II afspejler en udvikling fra det enkle til det komplicerede i det samlede symfoniske forløb, på samme måde som i midtersatsen alene, hvor gobelinerne markerer udviklingen; værket form symboliserer på samme tid et landskab og stadierne i et liv.

I III, der som helhed er opbygget som II,3, bruges de samme tonale udtryksformer til at skildre hverdagens cykliske forløb, i IV,2 som udtryk for skiftende erkendelses-aspekter.

De 'foretagsomheds-fanfarer' [3'33 og senere] der omtales i programnoten til III er præget af modsætningen mellem ydre kraftudfoldelse og tonal ubevægelighed: fanfarens C-dur bøjer to gange af på lavt 6. trin, medens to energisk modulerende lag af treklange sætter hinanden skakmat: når det ene går til F-dur er det andet på Des-dur eller cis-mol og omvendt; symfonien slutter med dobbelttreklangen Des- + F-dur som resigneret efterklang. En tilsvarende tonal træghed præger det snakkesalige sidetema [5'53] hvis modulerende over- og mellemstemmer holdes tilbage af orgelpunkter.

'Skabelsesmaskinen' i IV,1 er karakteriseret ved at tonematerialet udvides gradvis fra det indledende ritornels A<sup>c</sup> B<sup>c</sup> c (en ikke hørbar symbolik) til hvert af de følgende.

Den tonalt flydende harmonik i indledningstemaet VII,1 forener sig med den metriske ustabilitet til et udtryk for den rastløshed som programmet omtaler.

De læste og sungne tekster i VI føjer indirekte en betydningsdimension til den harmonisk-tonale differentiering af musikkens satser og afsnit.

### 3.2. MELLEMMUSIKALSKE RELATIONER

De eneste citater der forekommer i symfonierne er akkorderne fra Haydns *Skabelsen* IV,1, der refererer til den forudgående tekst, og de to gobeliner fra II,3 der optræder i IV,3 [3'55, 11'11] som markering af yderpunkterne i et udviklingsforløb; begge forstås kun når tilhøreren både genkender dem og kender deres oprindelige betydning.

Brugen af dur-mol tonalitet i I er for differentieret til at kunne betragtes som en ureflekteret videreførelse af en stil; ikke mindst det arkaiserende indledningstema tyder på en bevidst søgen tilbage til en oprindelig udtryksmåde, en stræben i pagt med strømninger i tidens danske åndsliv.

I de efterfølgende symfonier kommer dur-mol strukturerne gennem deres naboskab til modernistiske tonalitetstyper generelt til at stå for oprindelighed og tryghed: I III med indledningens og afslutningens hornkvint- og koraltema og de blæser-recitativer der danner overledning mellem de hektiske episoder; i VI,3

med den pentatone melodik og treklangsslutningerne der ledsager sangstemmens tilbageskuende tekst.

### 3.3. INDREMUSIKALSKE RELATIONER

Betydningsdannelse kan opstå ved semiose,<sup>8</sup> for eksempel ved modstilling af forskelligartede enheder (opposition) eller ved uændret eller varieret tilbagevenden (rekurrens); i første instans oftest ganske enkle betydningsforhold, der differentieres ved at blive relateret til program eller tekst. Det gælder de tidligere nævnte modus #1 2 og #1 3-samklange der i II,1 associeres med en livsbegyndelse og som får karakter af erindringsmotiver i de følgende satser.

Modstilling af tonale strukturer kan medvirke til at skabe mere eller mindre klare forestillinger om begivenheder af forskellig art. Overgangen mellem den rolige duradagio der indleder II,3 og de nervøse bitonale figurationer skaber et indtryk af fremmedgørelse, der bekræftes ved adagioens bitonale tilbagevenden [14'57].

Det er også gennem modstilling at samklangstyperne i VI,1 antager karakter af tegn.

Det klareste eksempel på betydning gennem tilbagevenden er gobelinerne i II,3, hvis gradvise ændring Nørholms egen programbeskrivelse forklarer som en skildring af terrassernes voksende kunsthøjdedighed.

Den tonale kadence der bryder gennem et proportionsrække-klangtæppe i IV,3 [7'16] fremkalder dels en umiddelbar kontrast mellem noget konstrueret og noget oprindeligt, dels en erindring om Haydn-citatet IV,1 [0'50]; effekten fordobles ved at kadencens slutakkord udsættes til symfoniens afslutning, hvor den sløres på lignende måde som den sidste Haydn-akkord.

Tonehøjderelationer der ikke medvirker til at skabe tonale sammenhæng, som tolvtonemelodikken og permutationerne i II, kan influere på musikkens tilblivelse, men kun indirekte på dens fremtræden, og kan derfor alene have metamusikalsk betydning for tilhøreren.

## SAMMENFATNING

Det er en ofte praktiseret fremgangsmåde at tage udgangspunkt i musikhistoriske og biografiske forudsætninger, for derfra at indkredse begrebsmæssige og strukturelle træk, som det er muligt at fortolke idemæssigt. Denne metode kan let blive selvbekræftende, idet sammenfald overfortolkes, medens manglende overensstemmelser mellem struktur og idé overses eller i værste fald kommer til at fremtræde som æstetiske inkonsekvenser.

8. Se Roman Jakobson: *Elementer, funktioner og strukturer i sproget*, Nordisk Forlag, København 1979. – Til forskel fra Jakobson (s. 110 om musikalsk semiose) mener jeg som det fremgår at opfattelse af strukturel lighed kan føre til betydningsdannelse.

I ønsket om at fortolke musikken ud fra tilhørerens opfattelse er jeg gået den modsatte vej. Ved ensidigt at fokusere på de tonale aspekter har jeg ganske vist til gengæld indsnævret fortolkningsmulighederne; en empirisk bredere funderet beskrivelse af Nørholms symfonier ville i første række forudsætte en tilsvarende kortlægning af de originale og rigt differentierede rytmisk-metriske udtryksmidler og deres samspil med de tonale i tematik og formdannelse. De tonale udtryksmidler har imidlertid så centrale funktioner i Nørholms tonesprog at de kan danne grundlag både for fortolkningen af de enkelte værker og for en forståelse af den stiludvikling de repræsenterer.

Afprøvningen af stilmidler i værkerne mellem I og II var ikke en bestræbelse på at etablere et almengyldigt tonesprog, men en udvikling af tonale strukturprincipper i overensstemmelse med skiftende indhold.

Denne funktionelle indordning af det kompositionstekniske under det æstetiske viser sig også ved at de følgende symfonier efterhånden skifter tonalitetstrukturerne ud med andre.

Ifølge Nørholm selv tjener hans brug af værkstitler med mere eller mindre udførlige programbeskrivelser, såvel som benyttelsen af læste og sungne tekster, først og fremmest til at give musikken perspektiv. Digtene i II og VIII virker da også mere som kommentar end som program; i IV har Nørholm dels omkalfatret og suppleret en til formålet udarbejdet kantatetekst for at indordne den under et selvstændigt symfonisk forløb, dels brugt store tekstmængder som rent lydmateriale; kun i VI træder musikken konsekvent tilbage for sungne og deklamerede tekster.

I Nørholms egne kommentarer omtales tonalitet sjældent som selvstændigt udtryksmiddel; kun når han forklarer forandringen af gobelinerne i II<sub>3</sub> som en beskrivelse af (tilværelsens) voksende komplikation er det alene den tonale struktur det drejer sig om, ellers er de detaljer, overgange og forløb han henviser til, mest af motorisk, dynamisk og koloristisk art, ofte kombineret.

Medens disse forhold til stadighed er væsentlige som holdepunkter for betydningsrelationerne, får tonaliteterne fra V i højere grad formdannende funktion: Modal differentiering af satser (V), harmonisk karakterisering af afsnit (VI<sub>1</sub>) eller af strukturelle lag (VII<sub>2</sub>).

I en radiointroduktion til uropførelsen af VIII sagde Nørholm blandt andet: „Jeg har i de senere år prøvet at skrælle alt hvad der hedder konstruktion og kalkyle væk og sidde og lytte simpelthen efter hvad jeg forestiller mig, hvad min fantasi byder mig, og jeg arbejder gerne ved klaveret...“

Med den mindre systematiske benyttelse af intervalkombinationer integreres tonalitetsforholdene i selve formdannelsen. Med VIII og IX munder de mange års erfaringer ud i et tonesprog af emotivt differentierede tonalitetstyper, der leder tilhørerens opfattelse i retning af konventionelle tonale mønstre.



## SUMMARY

*Tonalities. About structure and meaning in Ib Nørholm's symphonies, and on tonality as a phenomenon and concept*

A great variety of tonality types is a prominent stylistic feature in Ib Nørholm's symphonies. Through analyses based mainly on auditive perception, it is shown how tonality serves both the building up of formal entities and, with reference to textual and programmatic content, the establishing of extramusical meaning. The development from the stylistic diversity of the second symphony to the more unified modes of expression in the later works includes the integration of tonal techniques. These phenomena are exemplified by time indications to the cd recordings of the works.

For the analyses, semiologically based principles are put to use, which are explicated in the second part of the article, the perspective of which is indicated by its heading tonality as phenomenon and concept.

The interrelationship of structure and meaning is the subject of the third part of the article, focussing on the aspect of tonality, understood in its broad sense as specific pitch relationships.