

REGINALD SMITH BRINDLE

EN ANALYSE AV GITARVERKENE "EL POLIFEMO DE ORO" OG "FIVE SKETCHES FOR GUITAR AND VIOLIN"

MIKAEL GREVLE HAUG

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2010
Fakultet for kunstfag
Institutt for Musikk

Forord

Ved starten av min musikkutdanning var jeg lite begeistret for det vi kan kalle samtidsmusikk. Jeg hadde nok, sant å si, hørt svært lite av det, og det jeg hadde hørt forsto jeg lite av. Stor ble derfor overraskelsen da jeg hørte "El polifemo de Oro" for solo gitar for første gang og at jeg faktisk likte det jeg hørte. Det var noe med klangene og rytmikken i musikken som traff meg. Jan Erik Pettersen, min gitarlærer, fortalte at han var venn med komponisten og var begeistret for hans musikk. Senere det samme året var jeg på biblioteket og skulle finne et verk for fiolin og gitar og fant verket "Five sketches for guitar and violin" av nettopp Reginald Smith Brindle. Dette viste seg å være et stykke med samme type klanger som i "El polifemo de Oro" og i tillegg hadde det en veldig spennende rytmikk. Nærmere studier av disse verkene fikk meg til å åpne øynene for musikk fra det 20. århundre.

I denne masteroppgaven har jeg derfor valgt å skrive om Reginald Smith Brindle. Jeg vil bl.a. se på typiske kjennetegn i musikken hans, hvordan han har smelter sammen rytme, klang og musikalske virkemidler. Spesielt er jeg interessert i hans tilnærming til klangbehandlingen i disse verkene..

Innholdsfortegnelse:

1.0 Innledning	s. 4
1.1 Kort Biografi	s. 4
1.2 Problemstilling	s. 6
1.3 Metode	s. 6
1.3.1 Analyse	s. 6
1.3.2 Observasjon	s. 6
1.3.3 Litteraturgranskning	s. 7
1.3.4 Tidligere forskning og litteratur, en tilnærming til området	s. 7
1.4 Serialisme	s. 8
2.0 Analyse av "El Polifemo de Oro"	s. 9
2.1 Nr.1 Ben Adagio	s. 9
2.1.1 Klanger og intervaller	s. 9
2.1.2 Rytme	s. 11
2.1.3 Musikalske virkemidler og klangbehandling	s. 12
2.2 Nr.2 Allegretto	s. 14
2.2.1 Klanger og intervaller	s. 14
2.2.2 Rytme	s. 16
2.2.3 Musikalske virkemidler og klangbehandling	s. 18
2.3 Nr.3 Largo	s. 19
2.3.1 Klanger og intervaller	s. 19
2.3.2 Rytme	s. 21
2.3.3 Musikalske virkemidler og klangbehandling	s. 22
2.4 Nr.4 Ritmico e Vivo	s. 24
2.4.1 Klanger og intervaller	s. 24
2.4.2 Rytme	s. 26
2.4.3 Musikalske virkemidler og klangbehandling	s. 27
3.0 Analyse av "Five Sketches"	s. 28
3.1 Paesaggio Lunare (Salvador Dali)	s. 29
3.1.1 Klanger og intervaller	s. 29
3.1.2 Rytme	s. 31
3.1.3 Musikalske virkemidler og klangbehandling	s. 32
3.2 I Signori Stravisky, Berg e Webern a Spasso	s. 33
3.2.1 Klanger og intervaller	s. 33
3.2.2 Rytme	s. 34
3.2.3 Musikalske virkemidler og klangbehandling	s. 36
4.0 Konklusjon	s. 38
5.0 Litteraturliste	s. 40

1.0 Innledning

1.1 Kort biografi

Reginald Smith Brindle ble født ved Cuerdon, Lancashire nordvest i England 5. januar 1917. Hans far avlet hester og storfe som yrke. Faren spilte kornet, og moren var pianist, begge på et ikke profesjonelt nivå. Reginald Smith-Brindle var allerede som ung opptatt av musikk, og da han var 6 år gammel lærte han seg å spille piano. Han fikk inspirasjon til å lære seg klarinett da han hørte en lærer spille fløyte, og begynte i Hutton barneskoles orkester. Senere gikk han videre til saksofon. Broren kjøpte seg en gitar, men mistet fort interessen og Reginald arvet denne. Han vant en pris for sin gitarspilling på en melodimaker konkurranse han deltok i, men foreldrene ønsket at han skulle studere arkitektur. Under studiene spilte han saksofon i et jazzorkester og fikk jobbet med musikken som han var så glad i. Det var en orgelkonsert i 1937 som inspirerte ham til å studere komposisjon, og han begynte å ta timer på orgel. I 1938 hadde han skrevet sin første komposisjon for orgel.

Så kom krigen der han tjenestegjorde i Afrika og Italia. Han brukte til sammen 7 år i militæret, der seks av årene (1940-1946) var i utlandet. Her var det liten tilgang til instrumenter, men han fikk byttet til seg en gitar mot sigaretter fra en italiensk krigsfange. Dette førte til at han igjen fattet interesse for gitaren, og mellom 1944-1946 skrev han 13 verk for solo gitar. Et av disse, Fantasia passacaglia, arrangerte han for strykere og sendte det til Army arts festival i Roma i 1946. Dette stykket gav han 1.plassen i konkurransen. Han fikk invitasjon til å delta på ett kunstkurs i Firenze, der han spilte gitar på noen konserter. Her møtte han Guilia Borsi som han tok med seg tilbake til England og giftet seg med i april 1947.

Fra 1946-1949 studerte han musikk på universitetet i North Wales i Bangor. I løpet av denne perioden ble han kjent med Julian Bream, en da ung lovende gitarist. Hans gitarspill inspirerte Reginald til å skrive Nucturne, det første verket som ble publisert. Nocturne ble dedisert Julian Bream, og Bream hadde det med da han gjorde sin første offentlige konsert. I 1949 reiste han tilbake til Italia for å studere komposisjon. Først i Roma hos Ildebrando Pizzetti som Reginald følte var umoderne som komponist og lærer. Han fikk inspirasjon fra studentkollegaer (Franco Donatoni og Yorgos Sicilianos) til å jobbe med avant- garde og lekte seg med en komposisjonsteknikk kalt webernsk serialisme. Denne komposisjonsteknikken kom til å bli viktig for han.

Reginald hørte operaen Il Prigioniero skrevet av Luigi Dallapiccola som gav han inspirasjon til å studere serialisme. Brindle tok kontakt med Dallapiccola og fikk lov til å studere hos han i Firenze. Dallapiccola var kjent for å være en dyktig lærer, men Reginald var

ikke fornøyd med undervisningsformen. Han fikk mer ut av å studere komposisjonene til Dallapiccola. Han fikk beskjed om å lese flere bøker som var skrevet på italiensk og fransk, og undervisningen var vanskelige og følge da Dallapiccola ofte sporet av fra temaet og glemte hva det var han skulle frem til. De ble gode venner og diskusjonene kunne bli intense. I løpet av årene han studerte i Firenze skrev han mye musikk og tok timer på orgel hos Francesco Germani, jobbet som journalist, oversetter og import eksport manager.

I 1957 begynte Brindle å jobbe som foreleser på Universitetet i North Wales i Bangor. Her jobbet han i 13 år og de siste tre årene jobbet han som professor. Så gikk han videre og ble ansatt som professor i musikk på Guildford universitetet i Surrey. Her jobbet han i 11 år og utviklet bl.a. et kurs (Tonmeister kurs) som blandet fysikk og musikk. I løpet av årene har flere av Englands viktigste lydteknikere tatt dette kurset. I 1981 pensjonerte han seg fra jobben på universitetet, men dette betydde ikke at han sluttet å jobbe. Han gav ut en bok (musical composition 1986), skrev artikler og var opptatt av maling, og spesielt oljemaling. Han fullførte sin andre symfoni Veni Creator i 1989, og fortsatte å skrive musikk frem til 1999 da han gav seg som komponist.

Som komponist skrev Reginald Smith Brindle for mange instrumenter, men det virker som han ble mest kjent for sine gitarverk, og da spesielt "El Polifemo de Oro" som han skrev i 1956. Han var opptatt av utvikling og var innom mange forskjellige komposisjonsteknikker selv om han kanskje er mest kjent som en serialist. Som forfatter gav han ut fire bøker: Serial composition (1966), Contemporary percussion (1970), The new music (1975), og Musical composition (1986). Reginald Smith Brindle døde i Caterham, Surrey 9. September 2003.

1.2 Problemstilling

På hvilken måte er klangbehandling og rytmikk særegent for Reginald Smith Brindles komponering for gitar?

Hvilke kompositoriske elementer er det som gjør at vi kan si at dette verket er komponert av Reginald Smith Brindle?

Jeg vil se på denne problemstillingen i lys av de to verkene for gitar som jeg nevnte innledningsvis: ”El Polifemo de Oro” og ”Five Sketches for guitar and violin”. Altså ett soloverk og ett kammermusikalsk verk der gitaren er sentral. I begge disse stykkene har Brindle en komposisjonsteknikk kalt serialisme. En teknikk han brukte mye fra starten av 1950- tallet og fremover. Han hevder selv å ha utviklet denne teknikken gjennom hele perioden.

1.3 Metode

1.3.1 Analyse:

El Polifemo de Oro og *Five Sketches* er begge komponert ved bruk av seriell komposisjonsteknikk. De ”vanlige” klangene som er brukt i den tonale musikken oppstår sjeldent. Det kan derfor hevdes at dur-moll funksjonsanalyse vil være lite egnet for denne musikken. I min analyse holder jeg fokus på intervallene i klangene og melodiene og trekker frem typiske (dissonerende) intervaller som ofte brukes. Jeg har fokusert på rytmikk og bruk av synkoper, betoning og rytmemønstre som skiller seg ut. Videre har jeg trukket frem musikalske virkemidler i komposisjonene som dynamikk, klangfargelegging, effekter og bruken av overtoner og flageoletter.

1.3.2 Observasjon:

Jeg har sett opptak av masterclass med Reginald Smith Brindle og dessuten hatt tilgang til flere timer med video av Smith Brindle der han selv holder foredrag om sin egen musikk, komposisjonsteknikker og klangbehandling. Observasjoner fra alt dette har jeg brukt aktivt i oppgaven.

1.3.3 Litteraturgranskning:

Reginald Smith Brindle har gitt ut flere bøker om musikk. Jeg har brukt disse som oppslagsverk og lest dem under arbeidets gang.

1.3.4 Tidligere forskning og litteratur, en tilnærming til området

Noen få forskere har prøvd å skrive biografier og analysere Brindles musikalske løpebane, bl.a. Gerald Larners artikkel i *Musical Times* Vol 112. I disse artiklene er imidlertid Brindles gitarkomposisjoner så å si utelatt, selv om de i hans egen karriere er viktige, både med hensyn til komposisjonsstil og ikke minst det at han selv var gitarist og dermed var en kjenner av instrumentet. Hans gitarmusikk kan betegnes som svært idiomstisk og holder en høy standard rent komposisjonsmessig, sammenliknet med annen gitarmusikk på denne tiden.

Med utgangspunkt i dette, virket en analyse av hans musikk spennende. Ved søk etter ytterligere informasjon om Brindles gitarmusikk og hans komposisjonsteknikk kom jeg over Brindles egne bøker: *Musical Composition*; [*Serial Composition* \(1968\)](#); *The New Music The Avant-garde since 1945* (1987); *Contemporary Percussion* (1991); *Musical Composition* (1987). Disse bøkene og særlig boken *The New Music* dannet grunnlaget for min tilnærming til Brindles musikk og analysen av verkene *El Polifemo de Oro* og *Five Sketches*.

Etter at Schönbergs serielle musikk begynte å sirkulere i musikkverdenen i tiden etter første verdenskrig førte dette til radikale endringer i de tradisjonelle konseptene innenfor musikkstrukturene, f. eks. i form, melodi og harmonier. Denne musikken var uforenelig med verkene til datidens store komponister som Bartok, Hindemith og Stravinsky. Dette førte til en konflikt mellom serialistene og de mer tradisjonelle komponistene. Dette splittet den musikalske verden inn i to i det første tiåret etter 1. verdenskrig: serialister og ikke-serialister. Denne splittingen varte i grunnen helt fram til 1950 og serialismen fikk etter hvert mange varianter da flere serialister la mere vekt på et mer asketisk og emosjonelt språk enn Schönbergs ekspresjonisme som var grunnlagt på Webers intellektuelle tilnærming som en basis for et nytt musikalsk språk. Andre forkastet Schönberg og vendte seg mot Alban Bergs mer mildere form for serialisme som forsøkte å forene den nye komposisjonsmåten med tradisjon. På 1950-tallet ble det etter hvert klart at tilnærmingen mellom atonal og tonal musikk ikke var særlig vellykket. Sannheten var at det intellektuelle klimaet skapt gjennom atomalderen krevde et musikalsk lyduttrykk som var helt annerledes enn det man hittil hadde hørt, og disse nye lydene var karakterisert av et fravær av tradisjonelle element, men ikke bare det: Schönbergs modifikasjoner av moderne element ble også utelatt.

1950-tallets nye "lyd" siktet ikke mot "honningsøte" melodier eller sammenhengende harmonier og klare former. Man var mer opptatt av det som man måtte unngå av melodier og harmonier. En mekanistisk tidsepoke ble innledet med introduksjon av "noise" - elementer i musikken. I dette bildet ble Webern igjen løftet fram og vi fikk en såkalt "Webern-cult".

Det er i disse årene Brindle skriver sitt verk *El Polifemo de Oro*, hvor han bruker seriell komposisjonsteknikk og skaper et verk som skulle vise seg å bli et standardverk for alle gitarister som vil ta den nye musikken på alvor. Brindle setter dermed kursen for mange andre samtidskomponister som skrev for gitar, f.eks. Benjamin Britten og Richard Rodney Bennett.

(Brindle 1975, s. 1-7).

1.4 Serialisme

Serialisme er en komposisjonsteknikk videreutviklet fra Arnold Schönbergs atonalitet. Serialisme er basert på serier av toner eller note-rekker satt opp av komponisten før verket komponeres. Denne serien er "nøkkelen" til komposisjonen. En serie kan være lang eller kort, men det vanligste er å bruke 12 toner, altså alle tonene som er mellom en oktav (C,C#,D,D#,E,F,F#,G,G#,A,A#,H). Det er mange "regler" innen serialisme på hvordan man kan sette opp serien og hvordan man behandler den. Hele serien skal spilles før den repeteres. Serien kan spilles i retrograd og den kan inverteres. Med invertering mener man å følge trinnene, men å gå opp i stedet for ned og motsatt. Ett sekund opp blir ett sekund ned o.s.v. Begynner jeg på D og går opp til E, vil jeg i inverteringen begynne på D, men gå ned til C. Retrograd betyr å spille serien i motsatt retning. Begynne på den siste tonen og slutte på den siste. Man kan også invertere serien i retrograd. Det er også lov å modulere hver gang man starter serien på nytt. Jeg kan starte på A første gang og D neste gang jeg starter. Avstandsforholdet mellom notene i serien skal alltid være like.

I de følgende verkene: "El Polifemo" og "Five Sketches" vil jeg, spesielt fokusere på tre områder i analysen: 1) klang, 2) rytmikk og 3) andre musikalske virkemidler

2.0 Analyse av *El Polifemo de Oro*

Dette stykket er skrevet som fire korte satser. Undertittelen på stykket er ”quattro frammenti per chitarra” som betyr fire stykker eller fragmenter for gitar. Selv om flere av satsene i seg selv har typiske formtrekk med en begynnelse, ett mellomparti og en avslutting, føler jeg at den overordnede formen på verket ligger i undertittelen på verket, nemlig fire fragmenter for gitar, der de forskjellige fragmentene har sin egen karakter.

Inspirasjon til verket er et dikt av F. Garcia Lorca ”Adivinanza de la Guitarra”, der en enøyd kjempe eller en kyklop (polifemo) blir brukt som symbol for gitaren og lydhullet, og seks jomfruer som representerer gitarens strenger. Reginald Smith Brindle har selv sagt i en muntlig samtale at han måtte tilpasse lengden på verket for å få kringkastet det.

2.1 Nr 1 *Ben Adagio* (veldig sakte)

2.1.1 Klanger og intervaller:

Stykket åpner med en samklang bestående av tonene E, G#, F og Hb, en klang han selv betegner som en E dur akkord med senket kvint og F som fremmedtone i en slik akkord.

The image shows a handwritten musical score for 'Nº 1 Ben Adagio'. The score is written on a single staff in treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of 'tastiera'. The first measure contains a chord with notes E, G#, F, and Hb. The second measure continues with the same chord, marked 'p'. The third measure features a melodic line starting with E, followed by F, G#, and Hb, with a dynamic marking of *mf*. The fourth measure continues the melodic line with A, C, Eb, and G, marked 'p'. The fifth measure shows a melodic line with notes A, C, Eb, and G, marked 'mf'. The sixth measure continues with notes A, C, Eb, and G, marked 'p'. The seventh measure features a melodic line with notes A, C, Eb, and G, marked 'mf'. The eighth measure continues with notes A, C, Eb, and G, marked 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Denne akkorden består i stigende rekkefølge av E, F, G#, og Hb. Dette er toner som ligger nærme hverandre i skalarekken. Intervallet E til F er ett lite sekund, som her blir spilt med to oktavers mellomrom, og skaper en spenning i klangen. Tritonus-intervallet E til Hb er ofte representert i Reginald Smith Brindles musikk. Dette løses opp til en klang bestående av H, D og F#, eller en ren H-moll akkord. I neste takt benytter han seg av tonene C, A, Eb, Db og G. Tonene A, C, Eb og G er alle toner som hører med i en Am7 klang med senket kvint. Selv om partiet er melodisk og ikke skal trekkes frem som en enhetlig klang er det viktig å få frem tritonus-intervallet mellom tonene A og Eb. I takt tre benytter han seg av to klanger som skaper spenning mot hverandre.

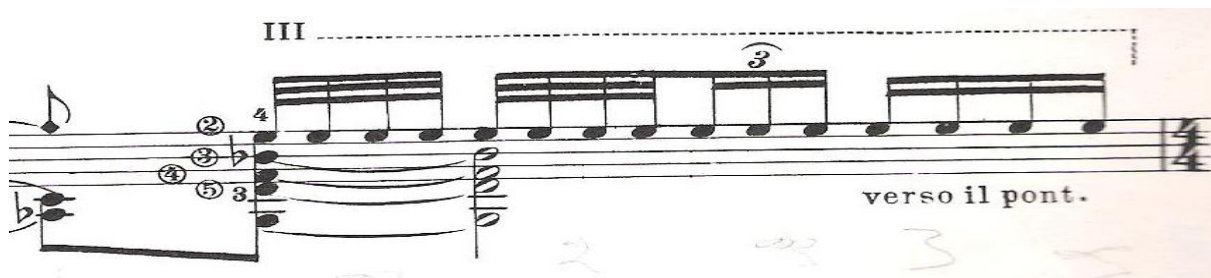
Tonene Ab, C og G som skaper en slags Ab maj7 følelse, og H, F# og G som kan tolkes som Gmaj7 uten kvint eller H med kvint og liten sekst uten ters. De dissonerende intervallene er fra C til F# som er en tritonus og små sekunder mellom C til H, og G til F#. Videre fører han bassen en halvtone ned til en klang bestående av G, D, F, Hb og E, som en Gm7 med tonen E i tillegg som er en stor sekst. Toppen av klangen har igjen et tritonus-intervall - mellom tonene Hb og E. I takt fem hopper han mellom to intervaller bestående av C# til E som gir en liten ters og tonene D# til A som er et tritonus-intervall. På slutten av takt fem kommer en ny Gm6 klang med tonen C# som tritonus fra tonen G. I takt syv kommer en tonerekke som skal spilles som en melodi:

Her bruker han to tritonus-intervaller mellom F# til C og mellom G til Db. Slutten av satsen består av de samme klangene som kommer i innledningen.

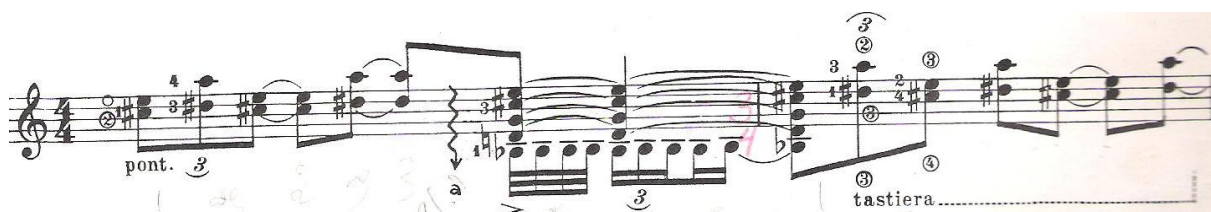
Som vi ser av notebildet bruker han ofte tritonus-intervall, små sekunder, forstørrede og forminskede intervall for å skape både spenninger i akkordene innbyrdes og for å utnytte klangspekteret på gitaren, oftest gjennom å knytte spenningstonene sammen med åpne strenger på gitaren. Dette skaper et spennende og rikt overtonespekter på gitaren. Brindle vet på denne måten å utnytte instrumentets iboende muligheter. I tillegg er det tydelig at det er en gitarist som komponerer som kjenner instrumentets idiomatikk og dermed også dets muligheter og begrensninger.

2.1.2 Rytme:

Tittelen på satsen er Ben Adagio som betyr "veldig sakte". I de første to taktene bygger han rolig opp med først å bruke to halvnoter, deretter åttendeler og til sist to sekstendeler i slutten av takt to. Det som gjør rytmikken i takt to spennende er at kun ett anslag treffer takslagene i grunnpulsens. I takt fire har han en rytmefunksjon som er sentral i satsen, da den kommer igjen i takt fem og ti med små variasjoner, samt avslutter hele satsen i takt elleve og tolv



Dette ligner en utskrevet ritardando, et gradvis saktere tempo som i dette tilfellet er en presis måte å skrive det på der han gir utøveren mulighet til å beholde grunnpulsens i musikken. Samtidig blir det naturlig å gå rett på takt fem og seks som har rytmiske utfordringer.



I disse taktene bruker han åttendelstrioler og åttendeler mot hverandre. Dette gir en spennende virkning, samtidig som kun fire anslag treffer grunnpulsens. Takt fem og seks har lik rytmikk og lik tonespråk, med forskjellig betoning. Taktene deles med en forkortet variasjon av rytmefunksjonen i takt fire. Det siste rytmiske elementet jeg vil kommentere fra denne satsen

kommer i takt syv. Her spilles en kort melodi i raskt tempo som ender opp i en halvnote, noe som gir en stor kontrast. Han skriver poco allargando som betyr liten utvidelse, eller at man skal dra ut frasen noe.

Rytmen i denne satsen er preget av kontraster. Han går fra rolige partier til raske partier med trettitodeler, mot hverandre. Han benytter seg av samme rytmefunksjon flere ganger med variasjoner. Flere av partiene i satsen kommer inn på "off-beat".

2.1.3 Musikalske virkemidler og klangbehandling:

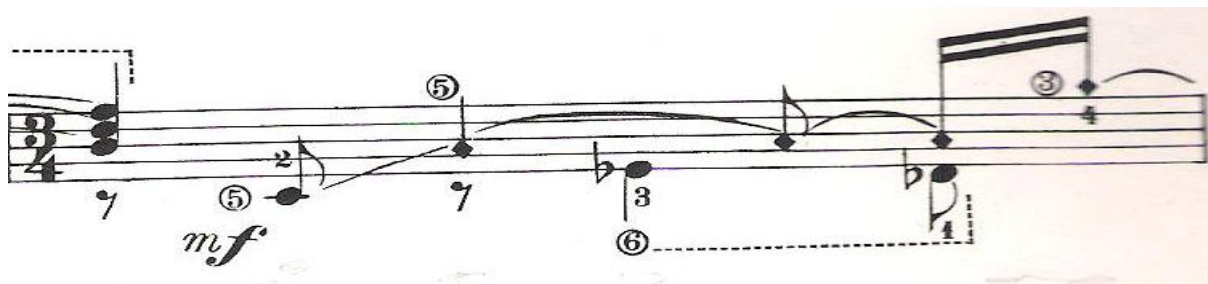
Brindle legger stor vekt på klangfargelegging og effekter, og han er nøye med å skrive inn dynamikk og fraseringslinjer. Han skriver også inn fingersetting for gitaristen, for å vise hvordan man skal gripe de forskjellige tonene og klangene.

I den første takten underbygger han kontrastene i klangene ved å variere klangfargen. Dette gjøres ved å spille i forskjellige posisjoner på gitaren med høyre hånd, fra *sul ponticello* (ved stolen - skarp klang) til *sulla tastiera* (ved gripebrettet).

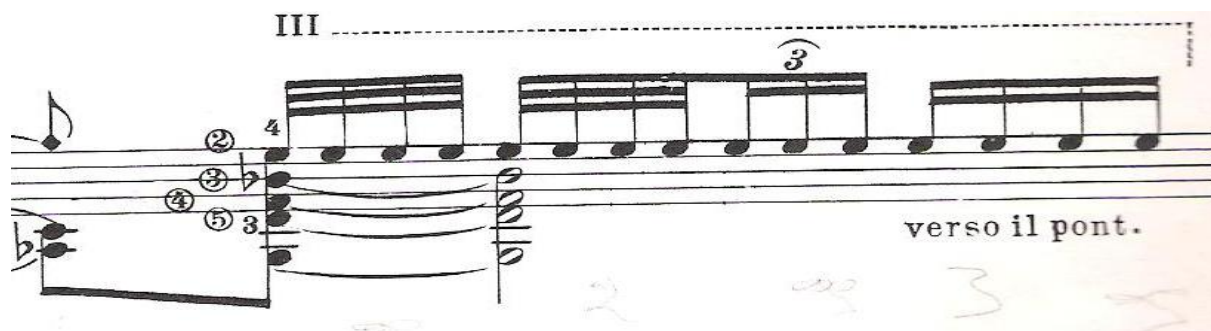
N° 1
Ben Adagio

The image shows a musical score for guitar. It features two chords on a single staff. The first chord is labeled 'tastiera' and is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second chord is labeled 'pont.' and is marked with a piano (p) dynamic. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The first chord is a D major chord (D, F#, A) and the second is a D major chord (D, F#, A). The first chord is played with a 'tastiera' (fingerboard) position, and the second is played with a 'pont.' (ponticello) position.

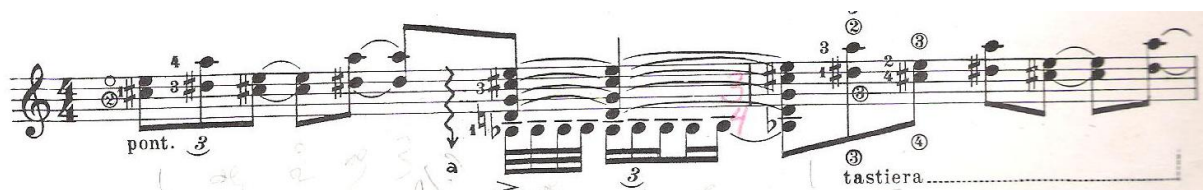
Spiller man altså langt bak mot stolen får man en spiss og klar tone i gitaren (ponticello), og flytter man høyre hånd forbi lydhuset og spiller over enden av gripebrettet på gitaren får man en myk, rund lyd (tastiera). Den første akkorden spilles tastiera, og den andre klangen spilles ponticello med bare neglene på høyre hånd. Han forsterker kontrasten med dynamiske virkemidler, mezzo forte (litt sterkt) og ned til piano (svakt) på den andre klangen. I det melodiske partiet i takt to utnytter han gitarens klanglige muligheter ved å kombinere grepne toner med bruk av flageoletter. Dette illustrerer at han har god kjennskap til instrumentet.



Ved bruk av glissando opp til flageoletten blir kontrasten større. Valget med å ta tonene på samme streng før han tar tritonus-intervallet på strengen under gir muligheter for å framheve intervallet og la det klinge. Det neste to tonene er også et tritonus-intervall der den siste tonen blir tatt som en flageolett. Ved rytmefunksjonen i takt fire framviser han en interessant klangfargelegging:

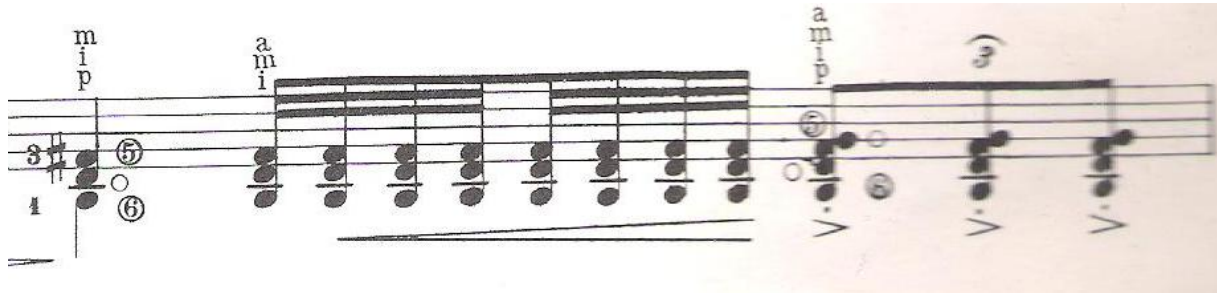


”Verso il pont.” betyr "mot ponticello". Her flytter man høyre hånd sakte bakover mot stolen samtidig som man spiller for å gjøre klangen gradvis spissere. Det er effektivt å spille tonen E på to strenger i stedet for en, samtidig som man spiller mot ponticello. Dette gir en følelse av samklang. På slutten av partiet slutter jeg å spille på andre streng og benytter kun løs første streng for å få en sterkere ponticello. I takt fem og seks bruker han igjen fargelegging for å skape kontraster. I takt fem bevarer han ponticelloklangen fra takten før og spiller på første og andre streng, som er de strengene som kan klinge mest ponticello.



I takt seks spiller han de samme tonene med en veldig varm myk tone (tastiera). Dette gjøres med høyre hånd, men også ved at han spiller tonene på tredje og fjerde streng i høyere posisjon på gitarhalsen. Etter dette partiet kommer en kort frase utført med pizzcato, en teknikk som gir korte dempede toner. Siste tonen i frasen spiller jeg uten pizzcato for å la den klinge. Det er notert en vibrato på denne tonen. Smith Brindle har selv sagt at vibrato er viktig for musikken og at det gjør musikken levende.

Det siste jeg vil kommentere i denne satsen er rytmefunksjonene i takt ti og elleve.



Denne rytmefunksjonen skal spilles med i, m og a fingrene (pekefinger, langfinger og ringfinger på høyre hånd). Dette gir tempomessige begrensninger. Jeg velger derfor å bruke i-finger som et plekter, og dra opp og ned på strengene. På den siste triolen drar jeg alle tre anslagene fra tredje streng mot sjette streng for å fremheve tonen G som ligger på toppen. Dynamisk skal hele rytmefunksjonen begynne svakt og bli raskt sterkere. De tre siste akkordene skal alle være sterke med aksent. I takt elleve derimot begynner jeg sterkt og har en liten diminuendo på slutten. Han skriver sforzando (plutselig sterkt på denne tonen) på den første klangen. Han avslutter hele satsen med en kunstig flageolett på slutten av denne rytmefunksjonen.

Igjen aner vi en komponist med stor oversikt over instrumentets muligheter (og begrensninger).

2.2 No 2 Allegretto

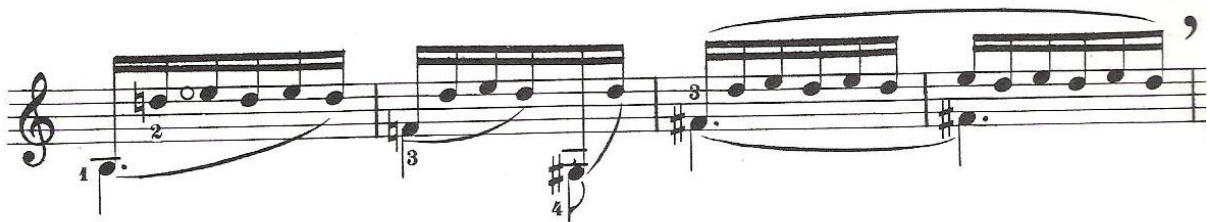
2.2.1 Klanger og intervaller:

Denne satsen åpner med en klang som består av tonene C#, A, Hb, D#, og E. Tonene A, C#, og E utgjør en A dur akkord, der tonen D# blir ett tritonus-intervall fra A og tonen Hb er ett

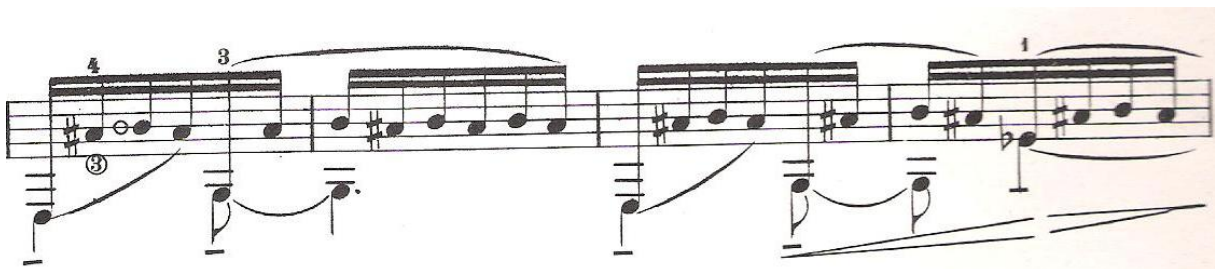
lite sekund eller liten none fra tonen A. Tonene D# og E blir et lite sekund.



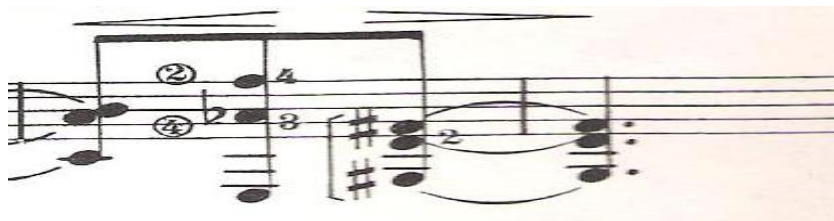
I taktene fem til åtte spilles ett stort sekund (D til E) på toppen av klangen. Basstonene utgjør en melodi med spennende intervaller som tritonus (H til F), forminsket septim (F til G#) og liten septim (G# til F#). Igjen ser vi hvordan Brindle utnytter løse strenger på gitaren for å skape overliggende klanger.



Klangen i takt ni og ti består av intervallene tritonus og lite sekund som blir til ett stort sekund i slutten av takt ni. Videre flytter bassen seg en liten none ned til E i takt elleve.

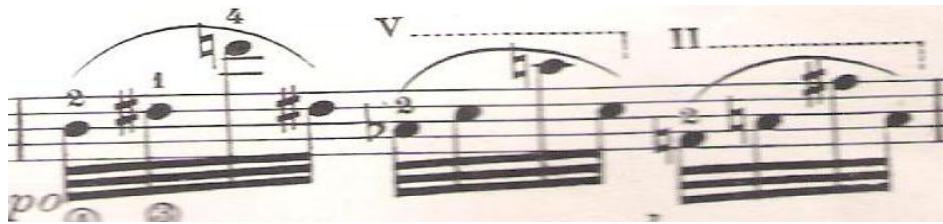


Dette partiet har et lite sekund liggende på toppen av klangen og der bassen utgjør en melodi. Intervallene i klangen er tritonus, lite sekund, forstørret sekund (forstørret none) og dobbelforstørret kvart. Meloditonene har intervallene liten ters og liten sekst. I takt nitten bruker han en slags "klangfrase".

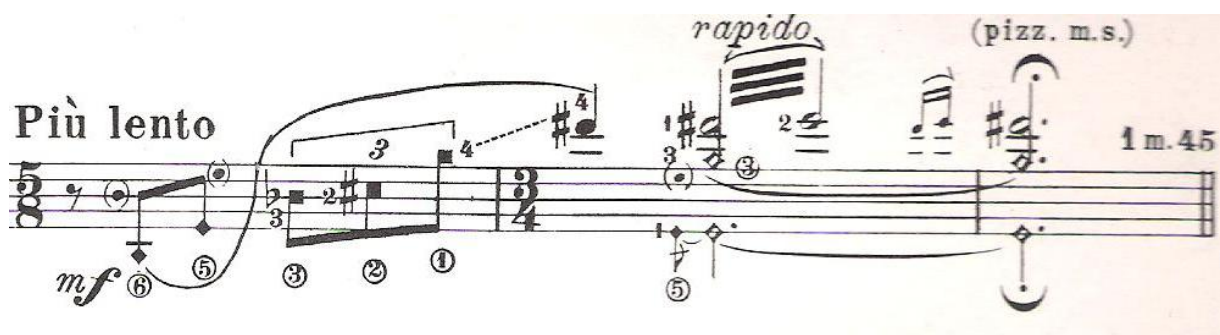


Den andre klangen er tilsvarende åpningsklangen i første sats uten topptonen (Hb), og den siste klangen består av et tritonus-intervall og en liten septim. Intervallene i topptonene (melodien) utgjør et tritonus-intervall og en stor septim (forminsket oktav).

I takt førti kommer en arpeggionedgang bestående av tre klanger.



Den første klangen består av tonen H med stor og liten ters (D# og D), og de to neste klangene er identisk bygd opp. Med en ters (liten og stor ters) og forstørret oktav (liten none). Topptonene alene utgjør en ren D-dur akkord (D, A, og F#). Ved avslutningen på denne satsen kommer to spennende klanger.

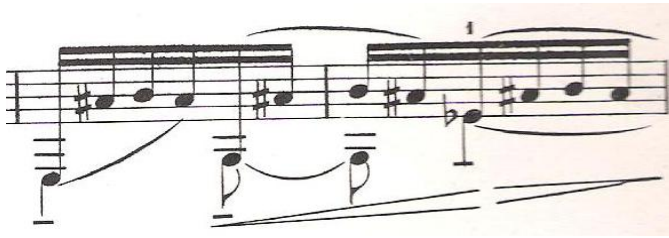


Den første klangen fungerer både som en klang og melodisk. Intervallene i klangen er en ren kvart, tritonus, forstørret sekund (ters) og to tritonusintervaller. Dette er en spenningsakkord som løses opp i en Em maj7 uten kvint.

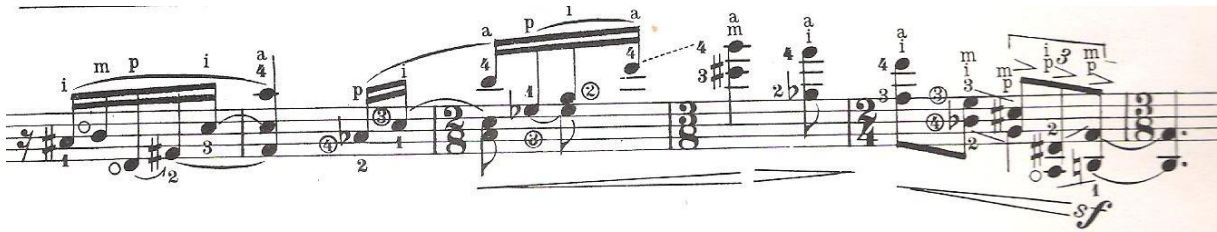
Som den første satsen er klangene satt sammen av intervaller som tritonus, store og små sekunder, og forstørrede og forminskede intervaller. Han bruker mye åpne strenger og utforsker de idiomatiske klangmulighetene på instrumentene som bare en kjenner av gitaren kan gjøre.

2.2.2 Rytme:

Satsen starter med jevne sekstendeler i 3/8 takt. Dette sammen med tonespråket skaper en flytende eller svevende stemning. Mye av satsen er bygget på denne rytmikken og tonespråket. Jeg vil hente ut noen partier som skiller seg ut. I takt tretten og fjorten kommer det en spennende rytmefunksjon.



I disse to taktene kommer melodier på slag som gir en $\frac{3}{4}$ eller $\frac{6}{8}$ følelse. Det vil si at han setter sammen to takter og gir en ny puls for disse taktene der vi får tre tunge taktslag fordelt på to takter (hemiol). Det neste partiet kommer i taktene tjuen til tjuseks.



I de tre første taktene (21-23) lager han klanger av tre og tre toner. Som vi ser har han en sekstendelspause i starten av første takt. Jeg velger å hente fram klangene og betone de. Dette gir en annen rytmefølelse fra resten av satsen med betoning på hver tredje sekstendel. I de siste taktene (24-26) har han en melodisk nedgang som begynner sakte og øker i tempo. Dette gjør han med å starte med en fjerdedel for så å bruke åttendeler og tilslutt en åttendelstriol. Som vi ser i notene bytter han ofte på taktarten.

Når vi nærmer oss avslutningen på satsen bruker han mye tempoendringer.



Disse tempoendringene gir en stor variasjon i rytmefølelsen i musikken. I de siste taktene har han igjen en tempoendring med en melodisk oppgang. Taktarten her er $\frac{5}{8}$ og han starter med en åttendelspause. Videre bruker han åttendeler og trioler mot hverandre.

2.2.3 Musikalske virkemidler og klangbehandling:

Det første jeg vil trekke frem i denne satsen er hvor godt han skriver for gitaren. Han bruker klanger som kan holdes på gitarens seks strenger. De spennende musikalske virkemidlene blir tatt i bruk mer og mer utover i satsen. Det første partiet jeg vil se på kommer fra takt tjueni.



Crescendo poco a poco betyr gradvis crescendo (sterkere). Her bruker han klangfarger som kontraster ved å veksle mellom pontecello og pos. Nat. (spille over lydhuset). Ruvido betyr grov og jeg tolker det som sterkt og raskt her. I takt førti bruker han betegnelsen poco tratt. Accel. Som kan bety litt raskere behandling.

Mot avslutningen av satsen bruker han gitarens klangfarger aktivt.



Det første han benytter seg av er polpastrello som betyr fingertupp. Dette betyr at man skal benytte kjøttet på fingertuppen og ikke negler. Dette gir en rund og litt utydelig klang. Personlig benytter jeg siden av tommelen for dette partiet. Som en kontrast til dette drar han ringfingerneglen over strengene helt bakerst mot stolen (coll'unghia al pont.). Videre spiller

han satsens åpningstoner og varierer med klangfargelegging. Fra å spille over lyd hull til pontecello, for så å bruke en teknikk som innebærer å spille med høyre hånd nøyaktig tolv bånd over der vi holder venstre hånd (12^o tasto). Dette går en rund lyd som kan ligne på den klangen som er i en klarinett. Dette kommer av at vi fjerner den første overtonen. Han benytter seg av flageoletter både naturlige og kunstige og han avslutter med en klang som har flageoletter med en trille på toppen. Denne trillen avsluttes med venstrehånds pizzicato. Dette gjøres ved å treffe med fingertuppen på selve metalbåndene på gitarhalsen.

I denne satsen viser han hvor godt han kjenner gitar med å utnytte så mange av dens klanglige variasjoner. Han bruker flere spesialteknikker sammen med klanger som ligger godt på gitarhalsen ved bruk av åpne strenger.

2.3 No 3 Largo (veldig rolig)

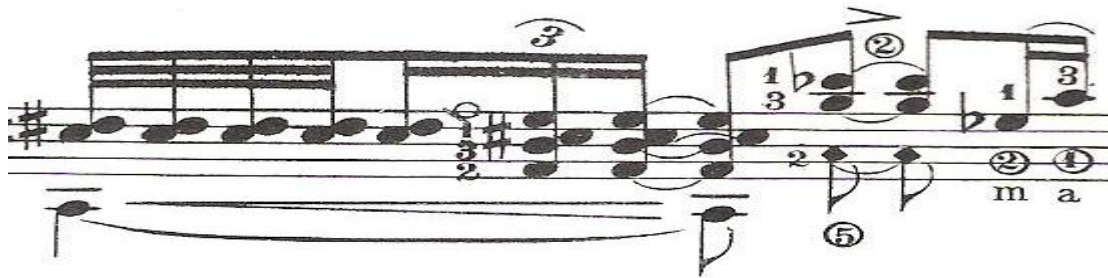
2.3.1 Klanger og intervaller:

Denne satsen åpner med en klang bestående av tonene Db, F, og E. Så legger han til tonen H som blir en tritonus fra tonen F og en ren Eb dur som går til tritonus-intervallet C til F# via tonen A. I løpet av de to første taktene og første tone i tredje takt benytter han seg av i stigende rekkefølge tonene: C, Db, D, Eb, E, F, F#, G, G#, A, Hb, og H. Dette er en komplet tolvtonerekke. Han får også fram fem tritonus-intervaller (F-H, E-Hb, Eb-A, C-F#, og G#-D). Sammen med bruk av løse strenger og flageoletter samt spill over gripebrettet, gir dette et effektfullt uttrykk, mørkt og mer "mystisk" klangbilde. Igjen ser vi en komponist som vet å utnytte de idiomatiske mulighetene gitaren har.

N^o 3
Largo

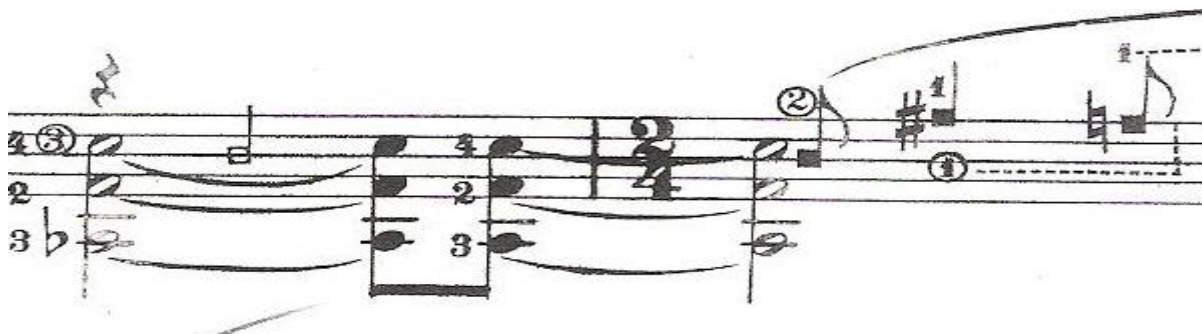
The image shows a musical score for a piece titled "N° 3 Largo". The score is written on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The music begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The first measure contains a half note chord consisting of Db, F, and E. The second measure contains a quarter note chord consisting of C, Db, and D. The third measure contains a quarter note chord consisting of Eb, E, and F. The fourth measure contains a quarter note chord consisting of F, F#, and G. The fifth measure contains a quarter note chord consisting of G, G#, and A. The sixth measure contains a quarter note chord consisting of A, Hb, and H. The seventh measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The eighth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The ninth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The tenth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The eleventh measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The twelfth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The thirteenth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The fourteenth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The fifteenth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The sixteenth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The seventeenth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The eighteenth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The nineteenth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The twentieth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The twenty-first measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The twenty-second measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The twenty-third measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The twenty-fourth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The twenty-fifth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The twenty-sixth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The twenty-seventh measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The twenty-eighth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The twenty-ninth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The thirtieth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The thirty-first measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The thirty-second measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The thirty-third measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The thirty-fourth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The thirty-fifth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The thirty-sixth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The thirty-seventh measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The thirty-eighth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The thirty-ninth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The fortieth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The forty-first measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The forty-second measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The forty-third measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The forty-fourth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The forty-fifth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The forty-sixth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The forty-seventh measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The forty-eighth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The forty-ninth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The fiftieth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The fifty-first measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The fifty-second measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The fifty-third measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The fifty-fourth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The fifty-fifth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The fifty-sixth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The fifty-seventh measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The fifty-eighth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The fifty-ninth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The sixtieth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The sixty-first measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The sixty-second measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The sixty-third measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The sixty-fourth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The sixty-fifth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The sixty-sixth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The sixty-seventh measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The sixty-eighth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The sixty-ninth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The seventieth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The seventy-first measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The seventy-second measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The seventy-third measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The seventy-fourth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The seventy-fifth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The seventy-sixth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The seventy-seventh measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The seventy-eighth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The seventy-ninth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The eightieth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The eighty-first measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The eighty-second measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The eighty-third measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The eighty-fourth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The eighty-fifth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The eighty-sixth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The eighty-seventh measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The eighty-eighth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The eighty-ninth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The ninetieth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundredth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and first measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and second measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and third measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and fourth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and fifth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and sixth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and seventh measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and eighth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and ninth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and tenth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and eleventh measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and twelfth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and thirteenth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and fourteenth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and fifteenth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and sixteenth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and seventeenth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and eighteenth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and nineteenth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and twentieth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and twenty-first measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and twenty-second measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and twenty-third measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and twenty-fourth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and twenty-fifth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and twenty-sixth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and twenty-seventh measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and twenty-eighth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and twenty-ninth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and thirtieth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and thirty-first measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and thirty-second measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and thirty-third measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and thirty-fourth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and thirty-fifth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and thirty-sixth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and thirty-seventh measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and thirty-eighth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and thirty-ninth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and fortieth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and forty-first measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and forty-second measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and forty-third measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and forty-fourth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and forty-fifth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and forty-sixth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and forty-seventh measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and forty-eighth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and forty-ninth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and fiftieth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and fifty-first measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and fifty-second measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and fifty-third measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and fifty-fourth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and fifty-fifth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and fifty-sixth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and fifty-seventh measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and fifty-eighth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and fifty-ninth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and sixtieth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and sixty-first measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and sixty-second measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and sixty-third measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and sixty-fourth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and sixty-fifth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and sixty-sixth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and sixty-seventh measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and sixty-eighth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and sixty-ninth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and seventieth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and seventy-first measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and seventy-second measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and seventy-third measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and seventy-fourth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and seventy-fifth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and seventy-sixth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and seventy-seventh measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and seventy-eighth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and seventy-ninth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and eightieth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and eighty-first measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and eighty-second measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and eighty-third measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and eighty-fourth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and eighty-fifth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and eighty-sixth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and eighty-seventh measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and eighty-eighth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and eighty-ninth measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and ninetieth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and ninety-first measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and ninety-second measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and ninety-third measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and ninety-fourth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and ninety-fifth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The hundred and ninety-sixth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C. The hundred and ninety-seventh measure contains a quarter note chord consisting of C, F#, and G#. The hundred and ninety-eighth measure contains a quarter note chord consisting of G#, D, and E. The hundred and ninety-ninth measure contains a quarter note chord consisting of E, Hb, and A. The two hundredth measure contains a quarter note chord consisting of Eb, A, and C.

I takt seks har han en A-dur klang med senket kvint (forstørret kvart) som løses opp til en klang som er bygget opp på små og store sekunder E-F, A-H og H-C# og et tritonus-intervall mellom F til H. Effektfullt, særlig sammen med den rytmiske framdriften i takten.



På slutten av takten kommer det en klang bestående av tonene A, G og Hb, som ligger et stort og et lite sekund fra hverandre. Som vi ser er tonespråket også i denne satsen bygget på klanger med små intervaller samt forstørrede og forminskede intervaller som tritonus og liten none.

I takt tolv kommer en ren F moll klang. Denne klangen ligger i to takter med en melodi på toppen.



Som vi ser i notebildet starter melodien på topptonen i klangen (C) og går ned et halvt trinn til H. Her får vi en klang bestående av en F moll med et lite sekund (H-C) og en forstørret kvart (F-H). Videre går melodien til F# som blir et tritonus-intervall fra tonen C. Denne måten å implementere flageoletter på, ved å kombinere grepne toner på de lavere strengene med løse og grepne flageolettoner på streng 1, 2 og 3 på samme tid, er typisk for mye av komposisjonene for klassisk gitar i denne perioden og denne teknikken finner man igjen i bl.a. Benjamin Britten's "Nocturnal" og Frank Martins "Quatre Pieces Breve".

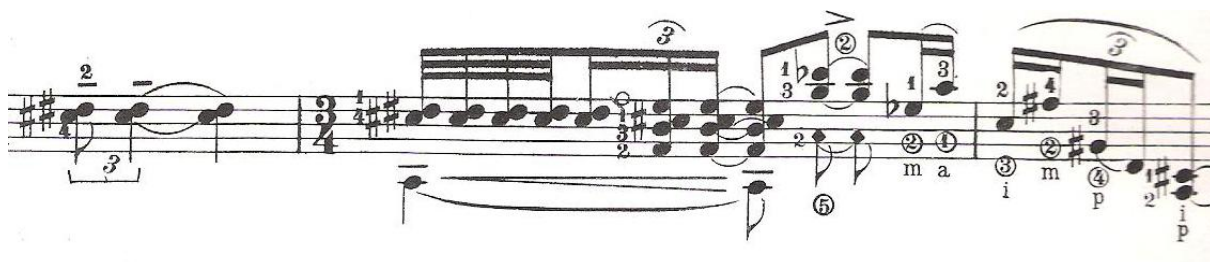
Den siste klangen jeg vil trekke frem fra denne satsen kommer i takt seksten og igjen som avslutning på satsen.



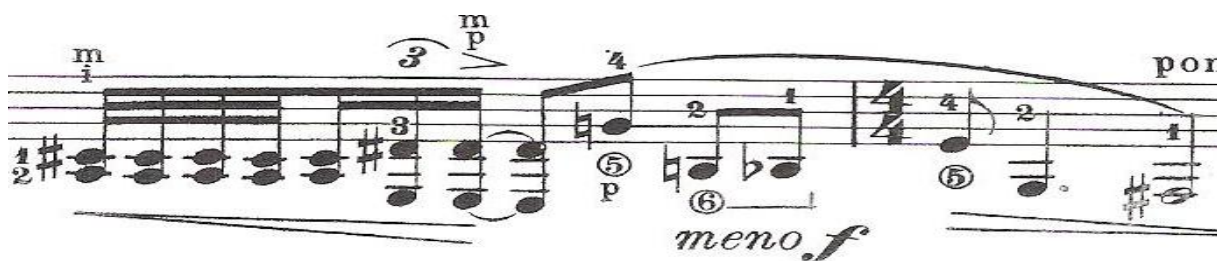
Akkorden er bygget opp av fire kvartintervaller og en stor ters. (H til F# er en kvint, men blir en kvart i omvendning).

2.3.2 Rytme:

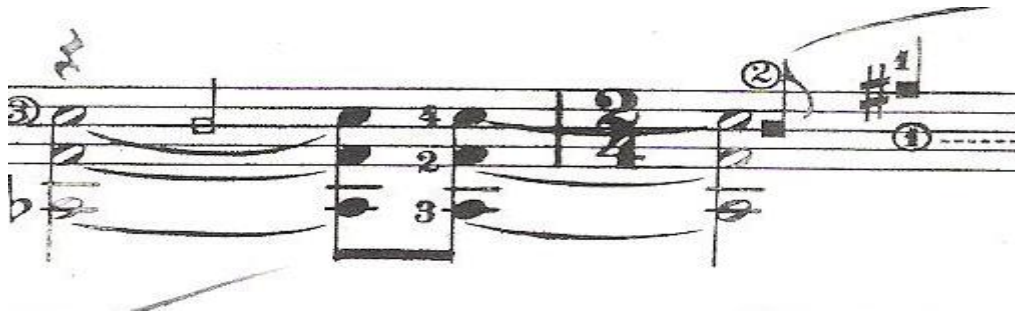
Denne satsen er rolig og det klanglige er satt i sentrum. Rytmen har i midlertid en sentral rolle i flere partier. Jeg vil trekke fram noen eksempler, det første fra takt fem:



I dette partiet veksler han mellom åttendelstroiler, sekstendelstrioler, trettitodeler, åttendeler og sekstendeler. Spesielt rytmefunksjonen i begynnelsen av takt seks gir en karakter til satsen. Den kommer igjen i takt åtte, før han bruker åttendeler og fjerdedeler til å skrive ut en ritardando.



I takt tolv bruker han et rytmemønster som han bruker flere ganger i satsen.



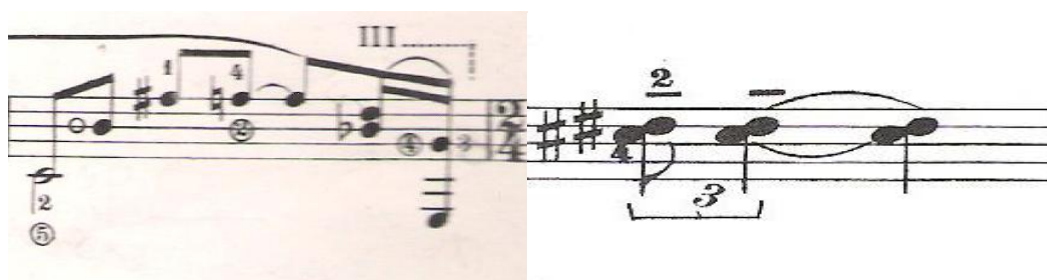
Nøyaktig det samme mønsteret benytter han seg av i åpningen av satsen og i takt ti. Mønsteret begynner rolig og bygges opp ved at det blir mer og mer intenst.

Rytmen brukes til å skape spenning og intensitet i klangene. Ofte minner den rytmiske bruken på utskrevne ritardandi og rallentando, men generelt kan man si at Brindle er ute etter å skape tiltrengte kontraster med sin rytmikk, ikke for kontrastenes skyld, men for å skape en helhetlig komposisjon bestående av spenninger og avspenninger innenfor den enkelte frase eller del.

2.3.3 Musikalske virkemidler og klangbehandling:



Cantato betyr sang eller sangbart. Smith Brindle skriver her at vi skal ta tonen H på tredje streng. Jeg velger å bruke tredje streng og andre streng løst slik at tonen skal klinge sammen med Hb som kommer etter. Videre bruker jeg legato fra tonen Eb til A på femte streng for at disse skal henge sammen. Som vi ser i notene bruker han fraseringslinjer for å vise hvor frasen starter og slutter.



På slutten av takt fire bruker han bindebue mellom tonene Hb til G. Her velger jeg å bruke venstrehåndslegato. I takt fem skal kun to toner klinge (C# og D#) og man må dempe tonen E som ligger i bassen fra takten før. Dette gjør jeg med å legge en finger løst på strengen over femte bånd. Da aktiverer jeg overtonen E på denne strengen og den klinger lavt som en effekt i bakgrunnen. På rytmefunksjonen som kommer i takt seks, benytter jeg meg av I og M fingeren for å spille dette. Jeg drar en og en finger raskt over de to strengene i den rytmen som står.

I takt åtte kommer en rytmefunksjon som jeg spiller med å dra pekefingeren som et plekter opp og ned på strengene. Jeg bruker denne teknikken for å holde tempoet.



For å ta den siste tonen (F#) i den melodiske nedgangen bruker jeg pekefinger på høyre hånd og bruker en venstrehåndslegato fra tonen G. Jeg benytter meg av denne teknikk for at tonen E kan klinge sammen med F#en. Mot slutten av satsen benytter han seg av mange flageoletter:



Først bruker han flageoletter som en melodi med en klang liggende i bunnen. Disse flageolettene må spilles med høyre hånd. Mot slutten bruker han klanger som blander flageolettoner og vanlige toner. I takt seksten bruker han en klang med fem flageolettoner og en vanlig tone på toppen. Den samme klangen benytter han som avslutning på satsen. I nest siste takt må en bruke venstre hånd til å ta tonen E som slås over tolvte bånd på gitaren for å få en klarinettlignende tone. På den siste klangen bruker han en tambora teknikk. Det betyr at man bruker høyre hånd til å slå over strengene slik at de begynner å klinge. Det gir en trommeeffekt samt en karakteristisk rund klang. Dette viser igjen at Brindle vet å utnytte gitarens spesielle klanglige egenskaper og muligheter.

2.4 No 4 Ritmico e Vivo (rytmisk og levende)

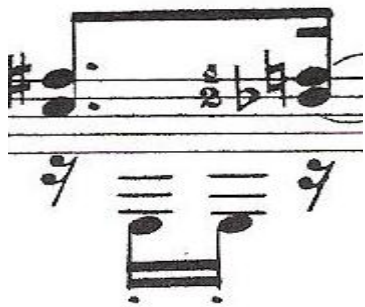
2.4.1 Klanger og intervaller:

Formen på denne satsen er enkelt bygget opp med et rytmisk parti som kommer to ganger med rytmiske variasjoner. Deretter legger han inn et rolig parti fra den første satsen, før han avslutter hele stykket med et tema fra den siste satsen.

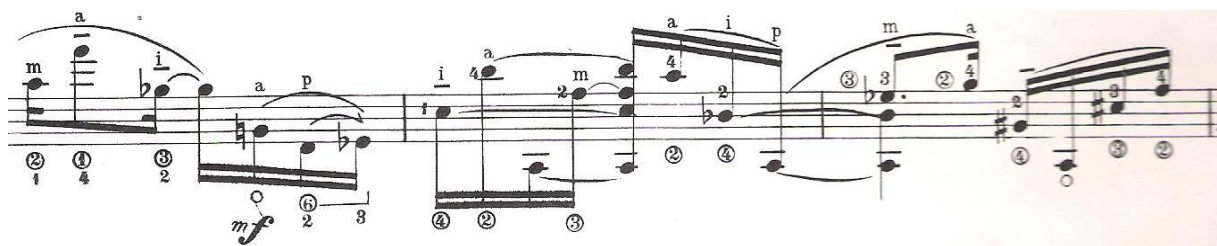
Denne satsen åpner med tre toner som alle ligger innenfor en stor ters. Hb, A og C# (A, Hb og C# i stigende rekkefølge). Videre legger han tonen E i bassen som er et tritonusintervall fra tonen Hb. Tonene A, C# og E utgjør en ren A dur treklang. Så følger han opp med et melodisk parti der han spiller en Em maj7 (E, D#, G og H), og avslutter med en Dm med senket kvint.

N° 4
Ritmico e Vivo
2ª volta pont.
p
m i p m i
p
m a m i

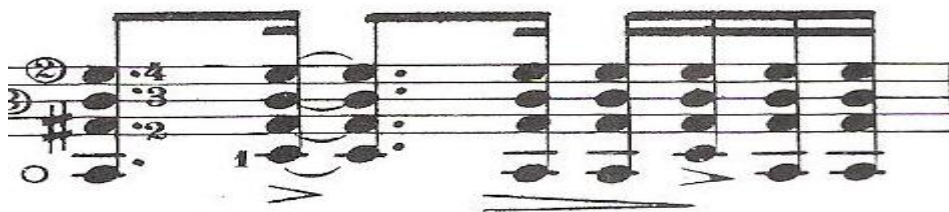
Videre kommer et parti der han veksler mellom to intervaller. Det første intervallet er et tritonus (C-F#), og det andre er en stor ters (Db-F). Den øverste tonen flytter seg et halvt trinn ned (F#-F), og den andre tonen flytter seg et halvt trinn opp (C-Db).



Sammen med den løse E-bassen blir de nevnte intervallene spennende og dissonerende. I taktene syv til ni kommer et parti som fungerer melodisk og klanglig.



Som vi ser i notene bruker han buer for å vise at tonene skal klinge sammen. Den første klangen (A, F, Gb) har intervallene liten sekst og stor septim. Den tredje klangen består av tonene i en F dur treklang (F, A, C), og tonen H. Denne tonen er et tritonus-intervall fra F og et lite sekund fra tonen C. videre bruker han en klang bestående av tonene A, Hb, Eb og G. Dette er en Eb dur treklang med A i bassen. Tonen A er dissonerende fordi den blir et stort sekund fra tonen G, og et tritonus-intervall fra Eb. I takt ti bruker han tre toner som ligger en ren kvart fra hverandre F#, H og E. I bassen veksler han mellom tonene A som er en kvart fra tonen E, og C som er et tritonus fra F#. Tonene A til C er et tersintervall.



Avslutningsklangen fra tredje sats blir brukt i takt tolv og takt tjuette.

Også denne satsen har klanger som er bygget opp av spennende intervaller som tritonus, små og store sekunder, noner og førstørrede og forminskede intervaller. Denne satsen peker seg litt

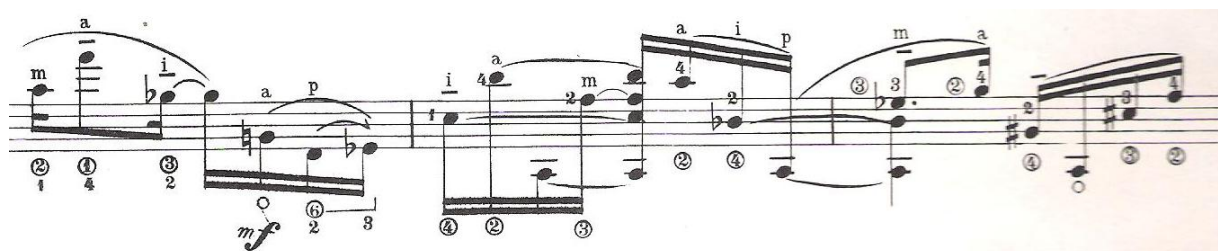
ut på den måten at klangene blir veldig "harde". Dette tror jeg kommer av rytmikken og tempoet i satsen og ikke så mye av oppbygningen av klangene.

2.4.2 Rytme:

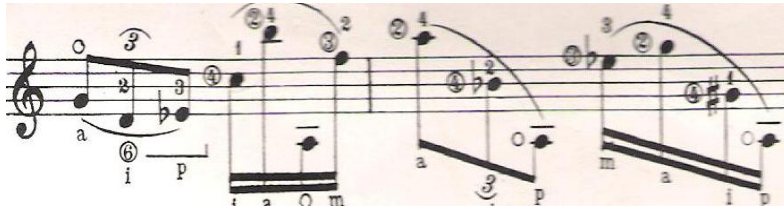
Som tittelen på satsen sier (*Ritmico e Vivo*) skal dette være en rytmisk og levende sats. Da det stort sett er jevne sekstendeler gjennom hele satsen, er det betoningene og taktskifter som skaper rytmen. Hvis man ser på betoningene og bruken av synkoper kan det virke som han er inspirert fra den tiden han spilte Jazz og rytmisk musikk. Fra første tone bruker han betoningsangivelser.



Fra starten skriver han Sforzando betyr plutselig sterkt. Deretter bruker han staccato (korte markante toner) og aksenter på bassene. Den siste tonen (E) i takt en blir en synkope. Det vil si at det første taktslaget i neste takt føles som det kommer på denne tonen. En følt forskyvning av taktslagene. Deretter bruker han en sekstendelspause på første slaget slik at man ikke får betont her. Fra takt syv kommer det et parti der han veksler mellom å spille tre og fire sekstendeler per taktslag.:



Som vi ser i notene har han ingen pauser, men bruker bindebuer. Dette partiet kommer igjen fra slutten av takt tjuen. I dette partiet bruker han de samme tonene men forandrer på rytmikken. Her bruker han jevne sekstendeler og åttendelstrioler mot hverandre, hvilket er effektivt:



Denne type rytmiske variasjoner bruker han ved flere anledninger i satsen når han repeterer.

Han bytter ofte taktart i denne satsen. Dette gir en spennende rytme og en utfordring til utøveren. Fra takt ti til femten bytter han taktart fire ganger.:

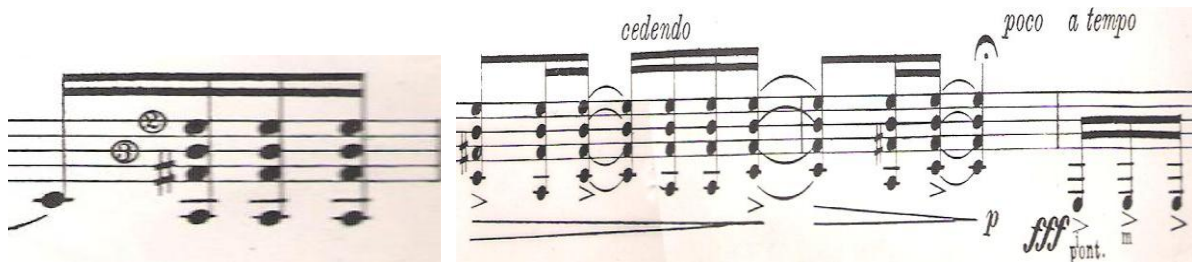


Som vi ser i notene over bruker han ofte aksenter på ubetont tid. Ved flere anledninger legger jeg til betonginger på taktslagene for at rytmen skal bli lettere å forstå. Brindle bruker taktendringene til å skape fortettinger, accelrandi, og rallentando. Dette er helt vanlig komposisjonsteknikk som vi finner igjen hos andre gitarkomponister.

2.4.3 Musikalske virkemidler og klangbehandling:

I denne satsen er det spesielt rytmikken og aksentene (som nevnt over) som jeg vil trekke fram som musikalske virkemidler. Han bruker også dynamiske virkemidler for å skape kontraster, som Sforzando fra starten og Piano subito (umiddelbart svakt) i slutten av takt

femten. Når det kommer til klangfargelegging bruker han mindre av det i denne satsen. Han skriver inn ponticello fra start ved repetisjon. Når det kommer til rytmefunksjonen ved avslutningen velger jeg å bruke ponticello fra starten av, og sakte flytte høyre hånd oppover mot lydhullet, for så å avslutte med en kraftig ponticello. Han skriver cedendo som betyr ettergivende, over rytmefunksjonen.



Av Smith Brindles over 70 komposisjoner for gitar er *El Polifemo de Oro* det mest kjente verket. Det blir betegnet som et av de mest bemerkelsesverdige komposisjonene for gitar i det 20. århundre. Trolig kommer dette av komponistens kjennskap og utnyttelse av gitarens muligheter. Verket er idiomatisk skrevet på flere måter. Det at det er idiomatisk skrevet betyr at komposisjonen er tilpasset instrumentets begrensninger og muligheter, særegne klang og unike egenskaper. På samme måte som Villa Lobos sin musikk, klinger musikken mektig, virtuost og til tider avansert uten å være for vanskelig på gitar. Smith Brindle regnes av mange som den mest avant-garde av de britiske komponistene fra 50- til 70-tallet, og klangene han bruker og måten han får instrumenter til å klinge, er noe av grunnen til det. Smith Brindle sier selv i bøkene sine at etter atombombens fall i Hiroshima 1945, trengte komponister å tenke nytt for å utrykke den nye verdenen. Han har vært med på utviklingen av nye teknikker for effekter og klanglige virkemidler på forskjellige instrumenter. Dette kommer klart frem i *El Polifemo de Oro* der han bruker gitarens fulle spekter.

3.0 Analyse av Five Sketches

Formmessig minner dette verket om *El Polifemo de Oro*, bygget opp med små satser. Five Sketches betyr fem skisser med hver sin tittel og en eller flere kunstnere tilknyttet titlene i parentes. Trolig er hver sats en musikalsk karakteristikk av de forskjellige kunstnerne. Hver sats har sin egen karakter og først når vi setter dem sammen får verket en fullstendig form:

1. Gitano: Dette ordet brukes ofte om et folkeslag fra Romania som bor i spania (Sigøynere). F.Garcia Lorca. (Dikt)
2. Pasesaggio Lunare: Månelandskap. Salvdor Dali. (Maler)
3. Vele: Seilene. Paul Cezanne. (Maler)
4. I Signori Stravinsky, Berg e Webern a Spasso: Jeg Signori Stravisky, Berg og Webern spaserer. (Komponister)
5. Lachrimae: John Dowland. (Komponist, sanger og lutenist).

I dette verket velger jeg to satser for analyse. Jeg vil prøve å få med hele spekteret i verket, så jeg velger ut andre og fjerde sats. Andre sats, Paesaggio Lunare, er en rolig sats og fjerde sats, I Signori Stravinsky, Berg e Webern a Spasso, har høyt tempo og mye rytmikk. Om fjerde satsen sier Smith Brindle selv at den er komponert med ren serialismeteknikk og at han ikke tok hensyn til hvilke klanger som kom, men fulgte serien. Derfor vil jeg ha spesielt fokus på rytme og musikalske virkemidler fra denne satsen. I den andre satsen bruker jeg den samme analyseteknikken som i El Polifemo de Oro, hvor vekten legges på klanger, intervaller og musikalske virkemidler.

3.1 Paesaggio Lunare (Salvador Dali)

3.1.1 Klanger og intervaller:

Som vi ser i notebildet åpner satsen med et lite sekund som ligger en hel takt. Videre spiller gitaren en liten none. Fiolinen spiller en melodisk oppgang på slutten av takt to der han bruker intervallene lite sekund, tritonus, liten septim og liten none.

I takt seks kommer et parti der gitaren og fiolinen spiller raskt i forskjellige notemønster samtidig:

Dette partiet får en særegen klanglig effekt ut fra disse tonemønstrene. Videre bruker han små sekunder i både gitar- og fiolinstemmen samtidig. Starttonene ligger en liten ters fra hverandre og fiolinen går ned et halvt trinn der gitaren går opp slik at de skaper et lite sekund mellom seg.

I takt åtte spiller gitaren forskjellige mønstre på en clusterklang. Her bruker han gitarens løse strenger for at små intervaller skal klinge sammen.

Som vi ser i notene er det små intervaller eller små sekunder mellom alle tonene bortsett fra intervallet F til G som er en heltone. Gitaren holder denne klangen i tre hele takter uten at det blir tungt for gitaristen, da det ligger veldig godt på gitarhalsen.

3.1.2 Rytme:

Denne satsen er notert i 8/8 og tempoet er notert med Andante på åttendelen og Lento på fjerdedelen. Med dette tror jeg han mener at vi skal telle på åttendelen, men ha et Lento (tregt) tempo på satsens grunnpuls. Fra starten bruker han lange toner og bygger sakte opp. Videre bruker han åttendeler og åttendelstrioler mot hverandre før fiolinen spiller en oppgang med sekstendelstrioler. Videre bruker han pauser på en slik måte at ett og ett instrument spiller og det andre er stille. Så bytter instrumentene og fullfører og svarer hverandre. Så kommer vi til takt åtte der stykket når et foreløpig høydepunkt både tempomessig og rytmisk.

The image shows a musical score for guitar and violin. The guitar part is written on a single staff with a treble clef and a 7/8 time signature. It begins with a pizzicato section marked "pizz. (colpendo forte con la m.s.)" and a dynamic marking of *p*. This is followed by a section marked *mf*. The violin part is written on a single staff with a treble clef and a 7/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *p* and later has a marking of *mf cresc.*. A circled number "6" is located at the bottom left of the violin staff.

Her spiller begge instrumentene jevne trettitodeler med forskjellige betoningene. Gitaren starter med en trettitodelspause og spiller tre og tre toner. Dette gjør at betoningene forskyver seg. Fiolinen spiller det samme mønsteret, men starter på en annen trettitodel slik at betoningene kommer på forskjellige plasser fra gitaren.

I takt tretten og fjorten kommer ett parti der gitaren og fiolinen spiller komplekse rytmer mot hverandre.

The image shows a musical score for guitar and violin, measures 13 and 14. The guitar part is written on a single staff with a treble clef and a 7/8 time signature. It features triplets and arm. markings. The violin part is written on a single staff with a treble clef and a 7/8 time signature. It features a *mf* dynamic marking, a *cantando* marking, and a *con più larghezza* marking. A circled number "2" is located at the bottom right of the violin staff.

I dette partiet bruker han åttendeler, sekstendeler, trioler og trettitodeler mot hverandre. Samtidig bruker han pauser og bindebuer slik at instrumentene sjeldent "treffer" hverandre. Sammen skaper stemmene en spennende rytme, og er til tider samspillmessig utfordrende.

3.1.3 Musikalske virkemidler og klangbehandling:

Som professor i komposisjon var det Smith Brindles jobb å kjenne til forskjellige instrumenters muligheter og begrensninger. I denne satsen viser han igjen mulighetene som finnes på gitaren. Fiolin var ikke Smith Brindles hovedinstrument, men i løpet av dette verket viser han stor kunnskap om instrumentets muligheter og begrensninger, og instrumentets ambitus eller tonerekkevidden på instrumentet. Fiolinisten jeg spiller sammen med omtalte musikken som rimelig idiomatisk.

I løpet av de tre første taktene bruker han flere musikalske virkemidler og effekter i begge stemmene. Han tar i bruk flageoletter både kunstige å naturlige på gitaren. Han tar i bruk sordin og spiller en melodisk oppgang med naturlige flageoletter på fiolinen. Han er klar over de dynamiske forskjellene mellom gitar og fiolin og bruker betegnelser i musikken for å utjevne dette:

The image shows a musical score for guitar and violin, measures 1-3. The score is written in treble clef for both instruments. The tempo is marked 'Andante (♩) - Lento (♩)'. The guitar part starts with 'con sord.' and 'trb'. The violin part starts with 'nat.' and '6'. The guitar part has a 'p' dynamic marking. The violin part has an 'arm.' marking. The guitar part has a 'pont.' marking. The violin part has an 'arm.' marking. The guitar part has a '3' marking. The violin part has a '3' marking. The guitar part has an 'arm.' marking. The violin part has an 'arm.' marking. The guitar part has a '4' marking. The violin part has a '4' marking. The guitar part has a '3' marking. The violin part has a '3' marking. The guitar part has a 'pizz.' marking. The violin part has a 'pizz.' marking. The guitar part has a 'rall. molto' marking. The violin part has a 'rall. molto' marking.

Han bruker pizzicato og klangfargelegging i begge stemmene aktivt gjennom hele satsen. Kontrastene kommer veldig godt fram i takt åtte og ni:

I takt åtte spiller fiolinen tastiera i et høyt register og gitaren ligger som en kontrast med ponticello på en klang med flere løse strenger. Videre i takt ni bruker han en særegen teknikk på gitaren. Tremolo col polpastrello di un ditto sulle corde betyr: tremolo med en fingertupp på strengene. Altså at man skal dra tuppen på fingeren raskt frem og tilbake over strengene. Det gir en svak rund og skjelvende tone på klangen og fiolinen ligger med tremolo med en ponticello klangfarge. Denne gitar-teknikken bruker han også som avslutning på satsen.

3.2 I Signori Stravinsky, Berg e Webern a Spasso

3.2.1 Klanger og intervaller:

I løpet av de tre første taktslagene i satsen bruker Smith Brindle alle tolv tonene i serien. Fordi tonene spilles melodisk er det mulig å sette opp starten av serien i denne satsen: A, Hb, C#, Eb, D, H, C, E også bruker han tonene G, G#, F, F# i en klang på gitaren. Som vi ser i serien bruker han små sekunder, noen store sekunder og noen terser:

Preatissimo
p

Klangen som vi ser i notebildet over er et godt eksempel på samklangene han benytter i denne satsen.

3.2.2 Rytme:

Satsen er notert i Preatissimo som jeg mistenker er en skrivefeil av prestissimo og betyr så fort som mulig. Vi måtte sette tempoet ut fra partiet i takt trettifire:

pizz. m.d.
mp

Denne satsen skal gå fort og han bruker mye sekstendeler, så rytmen blir skapt av betoning på instrumentene, ikke ulikt siste satsen i *El Polifemo de Oro*. Han bruker mye sekstendelspauser og staccato på sekstendeler som gir en følelse av noe ”hakkete”:

colpi col legno
mf

Hans bruk av aksenter på ubetont tid i pulsen gir igjen grunn til å trekke paralleller fra siste satsen i *El Polifemo de Oro*, men også fra hans tid fra den rytmiske musikken. Som i *Paesaggio Lunare* satsen bruker han pauser i stemmene slik at en og en stemme spiller, for så å fullføre og svare i den andre stemmen. Ofte kommer stemmene inn på ubetonte slag i pulsen, og da satsen har en rask grunnpuls med sekstendeler gir dette en utfordring for samspillet:

I takt trettifire kommer et parti der begge stemmene spiller sammen melodi med et tritonusintervall fra hverandre. Dette partiet er også veldig utfordrende da den ene stemmen starter en åttendel etter den andre:

Rytmen i denne satsen har som nevnt over flere likheter med siste satsen på *El Polifemo de Oro*. Bruken av aksenter, staccato og jevne sekstendeler som går gjennom hele satsen er noen eksempler.

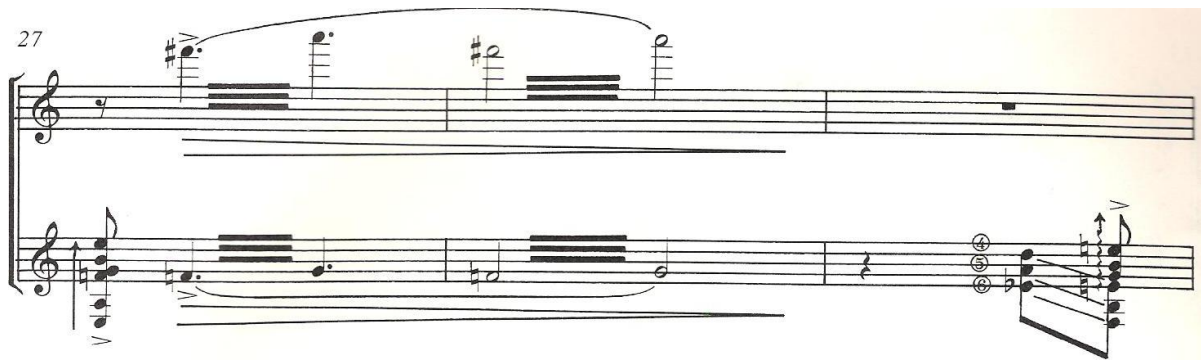
3.2.3 Musikalske virkemidler og klangbehandling:

I denne satsen benytter han mye av de samme musikalske virkemidlene og klangfargelegging som jeg har gått igjennom i de tidligere satsene. Jeg vil allikevel trekke fram noen eksempler som jeg mener er spesielle.

I takt åtte til elleve bruker han en teknikk på fiolinen som kalles *Colpi col legno* som kan oversettes som slag med tre. Dette betyr at fiolinisten bruker tresiden eller baksiden av buen til å slå over strengene som skaper en særegen klang:



I partiet rundt takt tjuesyv bruker han mye lange triller i begge stemmene. Disse trillene i kombinasjon med intervallene han bruker, skaper en "frenetisk" stemning:



Avslutningen av denne satsen er satt sammen av flere spesialteknikker på instrumentene:

47

colpito col legno

f *mp* *pp* *molto* *f*

sf *pp* *molto* *f*

doppio rullo di tamburo (*rapid blows at bridge with r.h. thumb and little finger*)

tamburo

Selv om flere av disse teknikkene er beskrevet tidligere, mener jeg kombinasjonen er verd å trekke frem. Fiolinen ligger med en rask trille som synker og stiger i dynamikk. Gitaren spiller en "clusterklang" som ligger samtidig som en spiller doppio rullo di tamburo. Dette betyr trommevirvel eller å bruke tommel og lillefinger til å slå fort på gitarlokket. Som avslutning bruker han ti løse strenger med en kombinasjon der gitaren bruker tamburo teknikken og fiolinen slår med tresiden av buen (*colpito col legno*).

4.0 Konklusjon

Problemstillingene i denne oppgaven lød: ”På hvilken måte er klangbehandling og rytmikk særegent for Reginald Smith Brindles komponering for gitar?” og ”hvilke kompositoriske elementer er det som gjør at vi kan si at dette verket er komponert av Reginald Smith Brindle?”.

Reginald Smith Brindle er kanskje ikke lenger unik eller særegen når det kommer til klangbehandling på gitaren. Det er flere komponister som har blitt mer og mer bevisste på bruken av gitarens klangregister i etterkrigstiden. Selv komponister fra gammel tid (wienerklassisk og barokk) visste å produsere klanger. Det som imidlertid er særegent for Smith Brindle er hvordan han kombinerer et nytt tonespråk (atonalitet/ serialisme) sammen med gitarens allerede iboende klangrikdom, klanglige nyanser og rike utvalg i spesielle teknikker. Dette var nytt i 1956 da han skrev *El Polifemo de Oro*, og han skapte gjennom disse kombinasjonene nye klanger en ikke hadde hørt før på den klassiske gitaren. Klangfarging og dynamiske kontraster står derfor sentralt i de valgte komposisjonene for gitar. Spesielt vil jeg trekke frem hans bruk av overtoner og flageoletter. Måten han kombinerer flageoletter og grepne toner på vitner om en komponist som virkelig kjenner gitarens muligheter. Klanger skapt ved hjelp av en kombinasjon av grepne og løse strenger er også typisk for hans komposisjoner for instrumentet. Ved hjelp og bruk av overtonene i instrumentet – får han toner og klanger til formelig ”å vokse” i og ut av instrumentet. Også bruk av løse strenger i akkorder spilt i forskjellige posisjoner er typisk for hans komposisjonsmåte og viser at han kjenner til gitarens begrensninger og utfordringer. Som kjenner av instrumentet ligger komposisjonene rent teknisk godt til rette for utøveren. I de to verkene jeg har analysert trekker jeg frem flere klangtyper og spesielt intervaller han benytter, ofte klanger med dissonerende intervaller som tritonus, små og store sekunder, og liten none i kombinasjon med mer konsonerende intervaller for å skape spenning og avspenning. Dette er ikke like fremtredende i for eksempel ”Nocturne”, hans første publiserte verk for gitar som har en klarere tonal profil.

Om jeg skal nevne noen særtrekk ved Smith Brindles rytmikk vil jeg spesielt nevne hans nøyaktige og særegne måte å notere rytmikk på. Han noterer veldig nøyaktig og har en utstrakt bruk av betoninger som staccato, sforzando og aksenter. Rytmefunksjoner med underdelinger og utskrevne ritardando (som i første satsen på ”El Polifemo De Oro”) er vanlige. Dette som kontraster til lange vakre klanger og bruken av aksenter på ubetont tid vil jeg si er typiske rytmelementer i disse verkene. Kontraster og variasjon samt flere elementer

med inspirasjon fra den rytmiske musikken og bruken av pauser på betont tid i satsene er alle elementer som kjennetegner hans musikk fra denne tiden.

Overtoner, registrering, kontraster og klangbehandling er alle typiske kjennetegn ved hans musikk. Reginald Smith Brindle var en kjenner av hvordan svingninger på intervaller og enkelttoner fungerer og påvirker hverandre. Dette skriver han om i sin bok *The New Music*. Han holdt et foredrag om dette temaet på Agder musikkonservatorium i 1994, som jeg har hatt tilgang til på video. Det virker som han har brukt disse elementene bevisst når han komponerte.

Det er vanskelig å peke på enkeltstående elementer som kan avgjøre om et verk er komponert av Reginald Smith Brindle, da det er store variasjoner i hans komposisjoner. Likevel vil jeg si at en kombinasjon av elementene jeg har nevnt i denne konklusjonen er alle særegne kjennetegn ved hans musikk.

5.0 Litteraturliste

Brindle, Reginald Smith. 1986. *Musical Composition*, Oxford University Press

Brindle, Reginald Smith. 1977. *Serial Composition*, Oxford University Press

Brindle, Reginald Smith. 1975. *The New Music*, Oxford University Press

Videoforedrag og masterclass av Reginald Smith Brindle på Agder Musikkonservatorium, 1994

Google og Google oversetter.

<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/reginald-smith-brindle-548767.html>

(tilgang april 2010)

<http://www.guardian.co.uk/news/2003/oct/29/guardianobituaries.artsobituaries1>

(tilgang april 2010)

[http://books.google.com/books?id=8_cS-jP7ntoC&pg=PA132&lpg=PA132&dq="Five+sketches",+Brindle&source=bl&ots=G1184Wd-KO&sig=vT8gcU-xEqLrervf6QSbSYkMqUI&hl=no&ei=lZrES_CuGsaKOMreqcQP&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=8&ved=0CCkQ6AEwBw#v=onepage&q=%22Five%20sketches%22%2C%20Brindle&f=false](http://books.google.com/books?id=8_cS-jP7ntoC&pg=PA132&lpg=PA132&dq=)

(tilgang april 2010)

<http://www.musikkordboken.no/>

(tilgang april 2010)

APPENDIX

Verksoversikt

Scenekunst: The death of Antigone (op, Sophocles, Euripides og Smith Brindle) 1969

Korverk: Cant. Requiem, SATB, orch, 1952; Benedicite omnia opera, SATB, 1954; Mag and Nunc, SATB, 1955; Grafico della Petenera, Mez, Bar, spkr, SATB, orch, 1956; Extremum Carmen, SATB, 2 pf, perc, 1961; Discoveries (V. Watkins), SATB, 1967; Vivo sin vivir (St John on the Cross, trans. Brindle), SATB, 1968; The Windhover (G.M. Hopkins), SATB, 1970; Words without End, spkr, SATB, ens, tape, 1973.

Orkester: Fantasia passacaglia, str, 1946; Concertino, gui, chbr orch, 1951; sym. No.1, 1954; An Epitaph for Alban Berg, str, 1955; Variations on a theme by Dallapiccola, 1955; Renaissance Suite, 1956; Sym. Variations, 1957; Cosmos, 1959; Via Crucis, str, 1960; Homage to H.G. Wells, 1960; Conc. Cambrensis, str, 1961; Cl. Conc, 1962; Creation Epic, 1964; Apocalypse, 1970; Interface, 1972; Fons bonitatis, ll, 1973; The Instruments of Peace 1, small orch, 1977; Sym. No.2 Veni Creator, 1989.

Chbr og solo inst: Zodiac Sonata, va, pf, 1955; Cloud`s Music, vn, pf; 4 Pieces, cl, 1956; Str Qt Music, 1958; Conc. For 5 insts, fl, cl, b, cl, hp, pf, perc, 1960; Diversions, hp, hpd, 1965; Segments and variants, wind qnt, 1965; Andromeda M31, fl, 1966; Tubal Cain`s Heritage, trbn, pf, 1973; The Walls of Jericho, tuba, tape, 1975; Conc. on "Cum jubilo", brass qnt, 1975.

Orgel: 7 Sketches, pf, 1954; 3 Improvisations, 1957; In memoriam Jan Palach, elec.org, 1970; The instruments of Peace, 1977; Sym., 1979; A Great Mass, 1980; Regina caeli, 1986; The Firmament Beyond, 1986; The Harmonies of Peace, 1986; Inner Refrains, 1987; Creator alme siderum, 1987; Expectabant caeli et terra, 1987; Pastoral, 1995; Alma Redemptoris, 1995; Angus Dei, 1995; 8 Pieces Based on Gregorian Chant, 1996.

Gitar: Fantasia 1, 1944; Serenata 1, 1944; Variations on 3 Subjects, 1944; Chittareo, 1945; Chorale and prelude, 1945; Corrente, 1945; Counterpoint Study, 1945; Exercise in Arpeggios,

1945; Fantasia 2, 1945; Fantasia passacaglia, 1945; Nocturne, 1946; Scherzo, 1946; Serenata 2, 1946; Arabesca, 1948; Berceuse á Diana, 1948; Danza pagana, 1948; 5 Preludes, 1948; Serenata 3, 1948; Sonatina fiorentina, 1948; Variations no.5, 1948; Vita senese, 1948; Berceuse 2, 1949; Concertino, 4 gui, 1949; Etruscan Preludes, 1949; Guitar Duo, 1949; Omaggio a Manuel de Falla, 1949; Villanella, 1949; Berceuse 3, 1950; Prelude in the Film “Il Serchio”, 1950; Sonata senese, 1950; Dodecaphonic Study, 1952; saraband, 1953 (omdøpt Memento, 1973); El Polifemo de Oro, 1956; 3 Pieces, 3 gui, pf, 1956; 5 dipinti, gui, va, 1957; 10-string Music, gui, vc, 1957; Music, 3 gui, 1970; Variants, 1970; Conc. breve “Omnis terra”, 8 gui, perc, 1971; Conc. de angelis, 4 gui, 1973; Memento, 1973; Conc. “Cum júbilo”, 3 gui, 1974; Do not go gentle into that night, 1974; November Memories, 1974; 4 Poems of Garcia Lorca, 1975; Conc., gui, orch, 1976; Sonata no.2 “El verbo”, 1976; Guitarcosmos, 3 vol, 1976-7; Five Sketches for guitar and violin, 1978, urfremført 1959; Chaconne and Interludes (The instruments of Peace 3), 2 gui, 1978; 10 Simple Preludes, 1978; Sonata no.4 “La breve”, 1978; Sonata no.3 “The Valley of Esdralon”, 1978; Sonata no.5, 1979; The Pillars of Karnak, 4 gui, 1979, arr. 2 gui, 1979; Canzona, 1980; La doces cuerdas, 2 gui, 1980; Ostinatos, 2 gui, 1980; Preludes and Fantasies, 1980; Hathor et Philae, rec, gui, 1982; La chante, gui, orch, kbd, perc, 1984; Recordando el gran maestro, gui, orch, 1987; Ile de-France Variations, 1990; Concerto lirico, gui, kbd, 1991; Facon Flight, rec, gui, 1993; Grande chaconne, gui, 2 perc, orch, 1993; The Prince of Venosa, 1994.

Perkusjon: Auriga, 1967; Crux australis, 1967; Orion, 1967; Drumbeat, 1992

Solo vocal: Genesis Dream, S, chbr orch, 1962; 3 Japanese Lyrics, S, ens, 1966; Amalgam, Mez, pf, elec. org, perc, 1968; Journey towards Infinity, Bar, pf, kbds, perc, 1987.

Arrs: S. Molinaro, Mozart, D. Scarlatti, Sor, Thaikovsky; lute transcriptions.

Adivinanza de la Guitarra

En la redonda
Encrucijada,
Seis doncellas
Bailan.
Tres de carne
Y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan,
Pero las tiene abrazadas
Un Polifemo de oro.
¡La guitarra!

García Lorca

Obras Completas © Herederos de Federico García Lorca, 1954. All rights reserved.
Published by Permission of New Directions, Agents.

Enigma of the Guitar

At the round
Crossways,
Six maidens
Dance.
Three of flesh
And three of silver.
Yesterday's dreams haunt them,
But they are held embraced
By a Golden Polyphemus –
The guitar.

translation R.S.B.

Las Seis Cuerdas

La guitarra
Hace llorar a los sueños.
El sollozo de las almas
Perdidas
Se escapa por su boca
Redonda.
Y como la tarántula
Teje una gran estrella
Para cazar suspiros,
Que flotan en su negro
Aljibe de madera

The Six Strings

The guitar
Makes dreams weep.
The sob of lost
Souls,
Escape from its round
Mouth.
And like the tarantula,
It weaves a great star
To trap the sighs,
Which float in its black
Wooden cistern.

EL POLIFEMO DE ORO

Adivinanza de la Guitarra (F. García Lorca)

Quattro frammenti per chitarra

REGINALD SMITH BRINDLE

Nº 1 Ben Adagio

Nº 2 Allegretto

Musical score for the first piece, consisting of six staves. The score includes various dynamics such as *mp*, *mf*, and *ff*. Performance instructions include *Ben Adagio (come il sonno.)*, *dim.*, *cedendo*, *poco a tempo*, and *Molto vivo*. The piece concludes with a tempo marking of *♩ = 45* and a *pp* dynamic.

2 Paesaggio Lunare (Salvador Dali)

Musical score for "Paesaggio Lunare" by Salvador Dali, consisting of six staves. The score includes performance instructions such as *Andante (♩) - Lento (♩)*, *con sord.*, *nat.*, *arm.*, *pizz.*, *rall. molto*, *a tempo*, *arco*, *cantando*, *sempre a tempo*, *pizz. (colpendo forte con la m.s.)*, and *mf cresc.*. The piece concludes with a copyright notice: S. & Co. 7034.

Continuation of the musical score for "Paesaggio Lunare", consisting of six staves. The score includes performance instructions such as *arco*, *verso il ponticello*, *rall.*, *rapido*, *a tempo*, *pp Tast.*, *mf al pont.*, *arco*, *p trem. al pont.*, *trem. col polpastrello di un dito sulle corde*, *sempre a tempo*, *arco*, *ppp*, *mf*, *arm.*, and *pizz.*.

4 I Signori Stravinsky, Berg e Webern a Spasso

13

14

15

17

18

S. & Co. 7034

arm. 2
arm.
mf
con più larghezza
cantando
meno
tr^b al ponti
mp
nat.
tratt.
III
niente
pp
trem. con un dito sulle corde
niente

Preattissimo
p

4

7

10

mf al ponti
colpi col legno
mf
normale
dim.
mf
dim.

13

17

21

24

S. & Co. 7034

pp
f
pp
tamburo
pizz. m.s.
mf
arco
p
pizz.
arco
pizz.

27

30

33

36

mf
pizz. m.s.
arco
mf
pizz. m.s.
pizz. m.d.
mp
mp

39

senza cresc. *mf* colpi col legno

senza cresc. *mf*

41

arco normale *mp* *sf*

44

dim. *dim.*

47

f *mp* *pp* *pp* *f* *pp* *pp* *f*

colpito col legno *Im 40*

tamburo

doppio rullo (rapid blows at bridge with r.h. thumb and little finger) di tamburo