

Kurs: **DG1013 Examensarbete, kandidat, komposition 15 hp**

2015

Konstnärlig kandidatexamen i musik, 180 hp

Institutionen för komposition, dirigering och musikteori

---

Handledare: Mattias Sköld

Anton Alfvén

# **ATT SKAPA SIG SOM SKAPARE**

en essä om rättfärdigande, positionering  
och sökande efter mening

Skriftlig reflektion inom självständigt, konstnärligt arbete

Det självständiga, konstnärliga arbetet finns  
som bilaga till uppsatsen



# Innehåll

Inledning	4
Konturer	6
Sökande efter legitimitet	8
Vem ställer frågan?	12
Positionerande i sidled	13
Utledning	15
Referenslista	16
Bilaga: <i>Tratt</i> för kvartett	17

## INLEDNING

Mitt syfte med essän är att försöka förstå vilka mekanismer, strukturer, utbyten och relationstyper som påverkar våra<sup>1</sup> stil- och metodval inom konstmusikfältet<sup>2</sup> utifrån mitt eget perspektiv i egenskap av kompositionsstuderande. Som en del i ett långt försök att ta av mig mina naivt cyniska glasögon, med vilka allt sett ut att vara poser, äregirighet och exhibitionism, har jag känt ett starkt behov av att lite mer ingående försöka bena ut det oöverskådliga trassel av behov, preferenser, föreställningar, hämningar o.s.v. som uppstår i och emellan oss när vi genom utbildning, samvaro och praktik kommer att ha del i – och bilda vår identitet i relation till – konstmusiken och dess fält<sup>3</sup>. Det är verkligen ett trassel: när jag börjar dra i en av alla trådar visar den sig vara ihoptrasslad med en annan, och ofta är det svårt att avgöra hur och exakt var. Varje tråd är en process som påverkar en annan.

Detta, och viljan att se texten som en betydelsefull del av min musikaliska verksamhet (snarare än en social kritik av förhållanden), är grunden till att texten är mer av ett kring slingrande prövande av tankar än en alltigenom tydlig framställning, säker på sin sak. Den är heller inte i närheten av att vara uttömmande – jag ser den som ett slags prolog till något större och mer omfattande. Det finns många aspekter min text inte tar upp eller bara berör vid ytan, och jag skulle vilja hänvisa till Maria Horns examensarbete *Pressure and Movements*<sup>4</sup> för en tydlig framställning av fältets relation till manlighet/kön och dess konsekvenser. Vore jag inte främst intresserad av att göra musik skulle en

---

<sup>1</sup> När jag refererar till företeelser utanför texten skriver jag nästan genomgående i första person plural. Mitt syfte är att bara i viss mån distansera mig: jag utgår huvudsakligen från min egen erfarenhet/upplevelse, men har en stark känsla av att jag i stor utsträckning delar den med många i samma eller liknande situationer. Eller snarare: min uppfattning är att upplevelsena jag försöker beskriva och analysera är lite mer generella än helt individuella. Första person plural ligger närmare ”jag” än ”de”, men representerar ändå en punkt någonstans mellan de två perspektiven. Vi-formen syftar alltså bara till att inkludera de personer som upplever sig befinna sig i en liknande situation, med liknande betingelser.

<sup>2</sup> Fältbegreppet lånas från Pierre Bourdieu. Det betecknar en relativt autonom kulturell sfär inom vilket interna värden, inträdeskrav, system för straff och belöningar, etc verkar. Pierre Bourdieu, *Konstens regler*. Konstmusikfältet utgör ett delfält inom konstfältet.

<sup>3</sup> Perspektivet är format utifrån mina erfarenheter i Stockholm, Visby och Berlin, 2009-2014

<sup>4</sup> Maria Horn, *Pressure and Movements*, kandidatuppsats



Många formuleringar låter kritiska och tillspetsade, men mitt huvudsakliga syfte är att belysa snarare än kritisera. Mycket av det jag pratar om tror jag är svårfrånkomliga aspekter av att ta del av och låta sig formas av en tradition. Jag är i stort positivt inställd till den rika tradition jag kommit att tillhöra, och särskilt därför upplever jag att det är viktigt att förhålla mig kritiskt till den.

Kanske är mitt försök naivt, men eftersom vi människor verkar tendera att fungera på liknande sätt hoppas jag att mina tankar kan ha bäring även för någon annan än mig själv. Mer än något annat är texten ett försök att samla mina tankar kring något jag upptäckt att jag aktivt behövt förhålla mig till under min tid som kompositionsstuderande.

○●○●○

### *KONTURER*

Vi placerar oss medvetet och omedvetet i en musikhistoria vi uppfattar som en rad unika och banbrytande tonsättare, idéer och verk. Vi vill, upplever oss ha behov av, hitta egen mark och odla vår egenart för att kunna tillhöra vår historia och vårt sammanhang. Utifrån en medvetenhet om att det rent estetiska lyssnandet inte utgör ett historieöverskridande, universellt upplevelsemodus tillgängligt för alla försöker vi samtidigt förstå vilken relevans våra aktiviteter skulle kunna ha i en digital reproduktionsålder vi ännu inte kan överblicka eller navigera i. Då de modernistiska och postmodernistiska projekten tycks ha spelat ut sin roll och då hela vår historias och samtids uttryck finns tillgängliga, hela tiden. Vad gör vi nu?

Detta innebär existentiella betingelser svåra för oss att förhålla oss till; det har förmåga att meddela oss vår futtighet, och att på en gång alla och inga möjligheter tycks ligga för oss.

Vad som är en förutsättning för vad kan jag inte svara på, men jag vill påstå att dessa förhållanden delvis är en utgångspunkt för situationen, för hur en strävan efter legitimitet i grunden kanske är ett sökande efter mening.

Vårt inträde till utbildningar i komposition och därigenom konstmusikfältet kantas av urskiljningsprocesser och ”initieringsriter”. Att konstmusiken betraktas befinna sig i ett av kulturens högre skikt, dit få har tillträde och dit vi förtjänar vårt utrymme<sup>6</sup> och till vilken det dessutom hör en mängd tyst överenskomna uppförande- och smakkoder de flesta av oss inte behärskar vid inträdet, kan nog tänkas ge oss en viss uteslutningsrädsla.

Väl i situationen förstår vi ju snabbt att vårt bordsskick på McDonald’s inte passar sig när vi äter hos kungen, men vi gör så gott vi kan för att uppföra oss i enlighet med det som verkar förväntas och hoppas att det ska duga. Den utomståendes reaktion på konstmusikalisk (eller för den delen jazz- eller motsvarande) konsertlyssningspraxis är också ett bra och lite mer aktuellt exempel: med tillräckligt kulturellt kapital gissar man sig till hur man bör föra sig, ofta med adekvat resultat men med en kvardröjande känsla av att man riskerar göra bort sig.

1-1-1

---

<sup>6</sup> Processer av det här slaget beskrivs utförligt i Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, t.ex. s. 23 i eng. översättning.

## *SÖKANDE EFTER LEGITIMITET*

”Detta är ett legitimt sätt att komponera”<sup>7</sup>

Inställningen ett sådant uttalande representerar illustrerar något jag försöker komma åt. Det yttrades av en lärare om ett musikstycke – med ena foten utanför den västerländska traditionen – min klass och jag lyssnade till, läste och analyserade i en gruppundervisningssituation. Uppsåtet var tveklöst helt gott; syftet var troligtvis att demonstrera bredd inom den noterade samtida musiken. I mina öron bär utsagan på, skapar och återskapar, en outtalad idé som verkar cirkulera inom musikakademin<sup>8</sup>: att musikaliska uttryck och kompositionsmetoder kan vederläggas, och att själva metoden behöver rättfärdigas. Det hänger ihop med det av spökauktoriteten (och ibland t.o.m. uttryckligen av somliga tyckare av kött och blod) ställda kravet att ”veta vad man håller på med”, och vi möter uttalandet som ett anspråk på sanning.

I stället för att enbart lära oss och inspireras av det urval av metoder som presenteras, förstår vi av diskursen att olika metoder har olika värde, att metoderna står i hierarkiskt förhållande till varandra. Och att en ton som bara är en ton är mindre värd än en ton som kan beläggas (om så bara genom etiketter som föreskriver värdet i att en ton ”bara är en ton”).

(Varifrån kommer denna ängslan? Vad är det för idé om människans reflekterande verksamheter? Varför ställa dessa typer av krav på något med kapacitet att reflektera människans företeelser, snarare än att enbart reproducera dem? Varför eftersträva och avkräva den en pseudoobjektivitet vars förbehåll det är att slippa, till skillnad från så mycket annat människan håller på med?)

Att ovanstående citat handlar om ett verk med ursprung delvis utanför den västerländska traditionen, vittnar om ett slags legitimeringsprocess: verk och metoder (eller en utövare) i fältets periferi kan passera som legitima och inlemmas i det godtagna genom att någon högt upp i hierarkin sanktionerar dem. Det är inte nödvändigtvis bara uppenbara auktoriteter (lärare etc.) som besitter

---

<sup>7</sup> Lärare på kompositionsutbildning, citerad fritt ur mitt minne.

<sup>8</sup> Det gäller förstås inom konstnärliga utbildningsinstitutioner i allmänhet.



centrumpositioner av det här slaget, utan personer som genom ett stort (konst-)musikaliskt eller intellektuellt kapital tilldelats dem och/eller tagit dem i besittning. Från centrumpositionerna tas ett perspektiv som uppfattas som objektivt i anspråk. Legitimeringsprocessen börjar redan vid urvalet av vad som överhuvud taget tas upp för diskussion.

*Teoretiskt* och filosofiskt befinner vi oss i en situation i vilken vi är beredda att betrakta mer eller mindre allt som musik, men när det gäller fältets *praktik* kan den idén kringskäras av strukturer som erkänner vissa former framför andra. Våra idéer om vad som är meningsfullt nog att behandla i vår musik, och vilka metoder vi gör det med, påverkas av samma eller liknande strukturer.

I mitt tänkande kring uppsatsens ämne har jag till min hjälp definierat två former av rättfärdigande som jag vill förklara innan jag fortsätter: *internt* respektive *externt* rättfärdigande. Det interna rättfärdigandet väljer jag att benämna så dels för att det rör *verkets* inre (dess musikaliska idéer och metoderna med vilka det komponerats), och dels för att det är en form av rättfärdigande som i princip bara har relevans *inom* fältet själv – det definieras i relation till fältets utövare och dess specifika idéer, och är mer eller mindre obetydligt för en utomstående. Det externa rättfärdigandet rör musikens övergripande grad av legitimitet och vilken betydelse den skulle kunna uppfattas ha i samhället i stort – ett slags berättigande som kan tänkas definieras i förhållande till andra diskurser än fältet själv, och skulle kunna diskuteras i t.ex. kulturpolitiska sammanhang.

”De flesta verken som [~]kanoniserats är uppbyggda kring konsekventa system”<sup>9</sup>. Påståendet, både normativt och deskriptivt betraktat, är även det talande för processerna jag beskriver. ”Konsekvent system” hade förstås kunnat ersättas med något annat och stått för samma struktur – även om just dessa ord är laddade med värde. Det jag tror gäller för konstmusikfältet är dock inte specifikt

---

<sup>9</sup> Lärare i kompositionsutbildning, Sverige, citerad fritt ur mitt minne.

värdena dessa ord bär på men snarare att de musikaliska uttrycken och metoderna överhuvud taget går att härleda till något annat. Pseudoobjektiva, ”anti-estetiska”, fysikalistiska, konceptualistiska och liknande kompositionsmetoder är kategorier av internt rättfärdigande som, beroende på kontext, kan legitimiseras likaväl som mer eteriska, ”spiritualistiska”, musikreligiösa o.s.v, eller rättfärdigandeprogram stödda på, uttryckligen refererande till, den västerländska intellektuella och/eller konstmusikaliska traditionen.

Eftersom vi ägnar så mycket tid åt att analysera verkens strukturer och konstruktion och deras bakomliggande metod, vore det kanske märkligt om vi inte utvecklade estetiska praktiker kring metoderna i sig och att ett separat (men inte oavhängigt) värdesystem för tillvägagångssätten uppstår.

Den stränga materialekonomin – kanske bäst exemplifierad med ”de stora mästarnas” imponerande användning av ett atomiskt material – kan nog påstås vara en ständigt sanktionerad form av internt rättfärdigad metod. Av själva vetenskapen om hur Beethoven vänt och vridit på sina små och enkla motiv anser vi musiken ha ett större värde, och det är musikens konstruktion som blir det mest väsentliga – delvis eftersom tonspråket inte anses ha relevans för vårt skapande idag. I vårt hörande, som befinner sig under utbildning, är det nästan som om musiken börjar *handla* om de små motiven.

Ett annat något mer nutida exempel på erkända metoder är tillämpandet av spektralanalys som verktyg för att utvinna musikaliskt material. Gerard Griseys hisnande och retoriskt övertygande *Partiels*<sup>10</sup> dyker upp någon gång i många analyskurser, och verket och dess idéer uppfattas och talas om på ett sätt som gör att de tenderar mottas som ett objektiva, vetenskapligt och oklanderligt resultat av geni. Datorunderstödda och/eller algoritmiska metoders legitimitet, vilar förmodligen, förutom på trendfaktorer och metodens effektivitet, på liknande grunder.

---

<sup>10</sup> Grisey, Gerard, *Partiels*, BMG Ricordi Music Publishing, 1975

Ytterligare ett exempel är det explicita refererandet till musikhistorien, där citat eller referenser till sedan länge sanktionerade former av uttryck ger musiken legitimitet. Exempelen skulle kunna, och kanske borde, göras många många fler, men jag stannar där.

Legitimiseringen styrs givetvis också genom ordval. Att kunna beskriva en skapandeprocess eller verkidé i termer med tydligare idéhistoriska/filosofiska konnotationer medför ett sannolikare socialt er-/godkännande. Jämför t.ex. med verkkommentarer i programhäften, eller med skyltarna bredvid konstverken på ett museum – det är som om en konsthistorisk blick, i kraft av sitt avstånd till det den betraktar(?) och sitt anspråk på objektivitet, genast är mer sann, korrekt, och förstås verkar mer genomtänkt.

Kanske är det just det alla dessa former av rättfärdigande har gemensamt, att de överhuvudtaget kan formuleras intellektuellt, snarare än enbart genom själva *görandet* i sig.

Kommer det sig också av att musikens mening tycks oss vag? Att vi önskar klarare förstå dess ritualers syfte? Att vi, när vi inte lyckas uppfatta och formulera en musikens yttersta mening, istället söker efter legitimitet i skapandeprocessens interna medel? Musik med exempelvis ett tydligt formulerat politiskt budskap är på något sätt redan rättfärdigad genom sitt mer explicita syfte, medan musik utan ett sådant måste berättiga sin existens i dess inre. Kort sagt, är verkets externa rättfärdigande otydligt verkar behovet av internt rättfärdigande större och vice versa.

Jag vill inte påstå att våra val helt styrs av dessa sociala strukturer – till stor del tror jag vi drivs av en nyfikenhet och skaparglädje, och metoderna är i grunden givetvis inga rättfärdigandeprogram, utan det görande som är vägen till något vi väljer att kalla ett verk. Men riskerna att detta kringskärs, att hämningar uppstår, tror jag är överhängande för nykomlingar i en kultur av det här slaget.

Vad som börjar(?) som ett sökande efter mening, tror jag lätt övergår i ett sökande efter legitimitet. Det är som om vi översätter meningssökandet när vi, i ett sammanhang vi fortfarande försöker förstå, inskräps en uppfattning om att något annat är viktigare.

När vi väl påbörjat vår socialisering i fältet, och skapat oss en uppfattning om hierarkier för stilar och metoder, fortsätter reproduktionen av värden inte minst genom lyssnandet på musiken själv: genom vårt ramverk av förståelse har varje musikaliskt verk förmåga att förmedla dess upphovspersons olika slag av preferenser<sup>11</sup>, och beroende på vår inställning till upphovspersonen drar vi olika slutsatser om dess relevans.

+--++

#### *VEM STÄLLER FRÅGAN?*

Vem är det som uppmanar oss till att internt rättfärdiga det vi håller på med? Det efterfrågas aldrig eller sällan uttryckligen, det pratas inte om. Ändå vill jag hävda att det finns där, osynligt, något som vi stundtals upplever kräva av oss att ”veta vad vi håller på med”, som vi själva är med och skapar.

Jag skulle vilja prata om en spökauktoritet: en vag summa av ideal, berättelser, auktoritetsfigurer (levande och döda), samhälleliga krav på nytta och disciplin o.s.v. som vi internaliserar, jämför oss med, ställer bredvid oss och våra likar. Den påminner i hög grad om Freuds överjagsbegrepp, men skiljer sig från det på några punkter, framförallt genom att begreppet är anpassningsbart till en specifik social situation, och är ett slags sammanblandning av individuella och mellanmännsliga faktorer. Delvis utifrån den som måttstock placerar vi in oss i en skiftande hierarki.

Spökauktoriteten är helt suddig i konturerna, men har enorm makt i kraft av att den representerar en sådan massa av idéer. Ett slags inkarnation av

---

<sup>11</sup> Baserat på ett resonemang av Susan McClary i McClary och Leppert, *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*

traditionen, samtiden och historien, som vi definierar vårt skapande, våra idéer och metoder utifrån.

Hur har vi både tillsammans och enskilt lyckats konstruera den? Den existerar emellan oss, men uppträder (som vilket annat abstrakt fenomen som helst) i lika många skepnadsvarianter som vi är utövare.

Genom de inbillade assimileringskraven vi ärver vid inträdet i fältet och som del av vår tillhörighet fortsätter vi att reproducera den. I hur vi tillskriver somliga idéer och utövare högre grad av tillhörighet än andra, genom hur vi hävdar vår smak, våra preferenser och genom vilka idéer vi högljutt eller för oss själva godkänner eller avfärdar, och på alla andra sätt som vi demonstrerar att vi socialiserats<sup>12</sup>.

-=-=-

### *MENING OCH IDENTITET*

Kommer vår vilja att göra musik i första hand ur en vilja att kommunicera, att komma nära? Väljer vi att fortsätta eftersom det aldrig riktigt verkar gå att skapa en bestående närhet? Musiken har en paradoxal förmåga att genom sin allmänna trubbighet och brist på vedertagen semantik utgöra – eller förvandlas till – ett vasst medium för den som är mottaglig.

Oavsett vad som får oss att en gång träda in hos musiken, så tror jag att vi någon gång, högst troligt gång efter annan, stannar kvar hos den åtminstone delvis för att någon musik gjort ett särskilt starkt intryck på oss. Om vi är mottagliga, känsliga, för denna påverkan som får oss att välja att göra musik, är det också troligt att vi fortsätter att lyssna och se och låter oss påverkas. Det här reflekteras i vårt förhållande till andra: att vår vilja delvis består i att skapa samma form av intryck i andra, en vilja att påverka och besitta makt (även om vi efter hand förstås kan välja att aktivt motverka den här viljan, att definiera våra grunder på andra sätt). Koncisare uttryckt: Om viljan att göra musik föds ur en

---

<sup>12</sup> Bourdieu, *Konstens Regler*; t.ex. s. 410, sv. översättning och *La Distinction*

upplevelse av annan musik, är viljan att påverka intimt förbunden med viljan att skapa?

Den här cirkulära påverkansstrukturen tror jag är en inbyggd del i människans sociala musikskapande aktivitet.

Detta tänker jag är en av orsakerna till hur vi (naturligtvis ofrånkomligen) verkar formulera vår musik och dess idéer i relation till andra, och det kan ses som fond till nästa resonemang.

En betydande del av vår musikaliska skolning kretsar kring att hitta en egen ”röst”. Det unika och säregna i ett verk, en utövares aura och dennes samlade verkkatalog är ofta det som först framhålls, och även ur det rent tekniska försöker vi dra slutsatser om hur det förhåller sig till vår estetiska praktik, med vilken metoderna som sagt är intimt förbundna.

I ett fält där vi som gör musik är de samma som tar del av den (producenterna är konsumenterna<sup>13</sup>), där vi som skapar och konsumerar delar på eller konkurrerar om samma utrymme, blir de interna formerna för rättfärdigande betydelsefulla för att kommunicera vår egenart.

Jag tror också vi måste se det i sitt samhälleliga sammanhang; hur vi i en utpräglad identitetskultur, där både våra små och stora val påverkas av bilder om jaget, skapar oss själva i förhållande till det rum vi vistas i, med de för rummet godkända medlen.

Vi definierar oss i enlighet med eller i motsättning till det vi har ikring oss, och p.g.a. egenartens höga värde inom fältet finns här en konflikt: att å ena sidan hålla sig inom ramarna för det godkända, men å den andra odla det utmärkande och tydliggöra det genom vad det *inte* är. Dessa former av negativt formulerade konstnärliga metoder och program har den sannolika konsekvensen att de är instabila. Eftersom idélandskapet utifrån vilket de är formulerade i sig är lynnigt och skiftande, behöver de formuleras om och utarbetas på nytt.

---

<sup>13</sup> Bourdieu, *Konstens Regler*.

Dess påverkan på hur vi upplever musik riskerar medföra ett rent instrumentellt lyssnande och skapa rent instrumentella relationer.

, ; ; ; ; ; ; ,

#### AVSLUTNING

Är det dynamiken i dessa strukturer som delvis driver oss? Kanske är det ofrånkomligen så.

Är det jag söker en omfattande ”låt gå”-inställning till vårt skapande? Inom vilken det, paradoxalt nog, *även* finns plats för denna dynamik av genom motsättning definierade konstnärliga program, metoder och identiteter? Och ett förhållande till traditionen i vilket den finns till för oss, snarare än tvärtom?

Kanske verkar allt jag hittills sagt peka mot en uppmaning att avveckla oss själva. Men tvärtom så är min förhoppning att vi genom att öppnare tala om dessa mer eller mindre dolda företeelser fortsättningsvis behövde ägna mindre tid och energi åt att frigöra oss från de hämningar som inskräps i oss genom det vi hör mellan raderna, och att vi så vågade skapa något med en mer särskild kraft.

Och är det så att vi glömmer något mycket enkelt som ligger bortom fältets gränser, bortom det akademiska rummets väggar: att arbetet med att rättfärdiga våra val enbart utifrån detta ganska lilla rum är en smula poänglöst i denna samtida massa av uttryck vi automatiskt tillhör, i vilken vi får vår kraft genom att vara många som håller på?

## Referenslista

Bourdieu, Pierre, *Konstens regler*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2000

Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University press, 1984

Grisey, Gerard, *Partiels*, BMG Ricordi Music Publishing, 1975

Horn, Maria, Kandidatuppsats: *Pressure and Movements*, Kungl. Musikhögskolan, Stockholm, Institutionen för komposition, dirigering och musikteori, 2013

McClary, Susan i *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, red. McClary och Leppert, Cambridge University Press



# TRATT

for flute, guitar, viola and double bass

## Unabating yet intimate

Anton Alfvén

$\text{♩} = \text{ca } 57$

Piccolo

Guitar

Viola

Double bass

tune down E to D

### Slightly more machine-like

picc.

gtr.

background

pp

### Slightly more machine-like

vla.

db.

pizz.

mp

picc.

gtr.

vla.

db.

pizz.

mf

10

picc.

gtr.

vla.

db.

13

picc.

gtr.

vla.

db.

15

picc.

gtr.

vla.

db.

A

solo

arco senza vibr.

ppp

18

picc.

gtr.

vla.

db.

21

picc.

gtr.

vla.

db.

24

**B**

picc.

*pp*

gtr.

**B**

*pizz.*

*mf*

vla.

db.

27

picc.

gtr.

vla.

db.

Musical score for measures 27-28. The Piccolo part features a long melodic line with a triplet of eighth notes. The Guitar part has a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The Viola part has a triplet of eighth notes. The Double Bass part has a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes.

29

picc.

gtr.

vla.

db.

Musical score for measures 29-30. The Piccolo part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The Guitar part features a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. The Viola part has a triplet of eighth notes. The Double Bass part has a triplet of eighth notes.

31

picc.

gtr.

vla.

db.

Musical score for measures 31-32. The Piccolo part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The Guitar part has a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. The Viola part has a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. The Double Bass part has a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes.

**C** Impatiently, not too forceful  
♩ = ca 89 (tempo II)

34

picc. *mf*

gtr. *mf*

vla. *f*

db. *f* *p* *f*

**D** Still **Tempo II**  
♩ = ca 38 (tempo III)

38

picc. *p* *pp* *p* *pp* *mf*

gtr. *mp* *mf*

vla. *arco* *p* *pp* *p* *pp* *f* *mp* *f*

db. *arco* *p* *pp* *p* *pp* *f* *p* *f*

**D** Still **Tempo II**  
♩ = ca 38 (tempo III)

42

picc. *p* *pp*

gtr. *p* *mf*

vla. *arco* *p* *pp* *p* *pp* *f* *mp* *f*

db. *arco* *p* *pp* *p* *pp* *f* *p* *f*

**E** **Tempo III**

switch to flute

flute *p* *pp*

vla. *arco* *p* *pp*

db. *arco* *p* *pp*

45  $\text{♩} = 89$  **F** Tempo I

fl. *mp*

gtr. *f*

vla. *f* pizz. *mp* < > *f* *p*

db. *f*

48 **Tempo III**

fl. *p*

gtr. *mf* dampen immediately after *p* sim.

vla. *p* arco sul tasto

db. *p*

52 **G** Tempo II

fl. *pp* *mp* *p* *mp*

gtr. *mf*

vla. *pp* *f* pizz. *mp* < > *f* *mf*

db. *pp* *f* *mf*

55

fl. *p*

gtr.

vla. arco I *mp* < pizz *f* arco *mp* <

db. *mp* <

Detailed description: This system covers measures 55 to 57. The flute (fl.) part begins with a series of eighth notes, including a triplet, and ends with a dynamic marking of *p*. The guitar (gtr.) part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The viola (vla.) part starts with a triplet, followed by a section marked *arco I* and *mp* with a hairpin, then a section marked *pizz* and *f*, and finally another section marked *arco* and *mp* with a hairpin. The double bass (db.) part consists of a steady eighth-note triplet pattern.

58

fl.

gtr.

vla. pizz. *f* arco *mp* < *mp* <

db. *mp* <

Detailed description: This system covers measures 58 to 60. The flute (fl.) part has a few notes with slurs. The guitar (gtr.) part continues with its rhythmic pattern. The viola (vla.) part starts with a triplet marked *pizz.* and *f*, then moves to *arco* with *mp* and a hairpin, and continues with *mp* and a hairpin. The double bass (db.) part continues with the eighth-note triplet pattern.

61

fl.

gtr.

vla. *mp* *p*

db. *mp* <

Detailed description: This system covers measures 61 to 63. The flute (fl.) part has a few notes with slurs. The guitar (gtr.) part continues with its rhythmic pattern. The viola (vla.) part starts with a few notes marked *mp*, then has a section marked *p*. The double bass (db.) part continues with the eighth-note triplet pattern.





76

fl. *p* *p*

gtr. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

vla. *p*

db. *p*

Measures 76-78. Flute: *p* dynamics, triplets. Guitar: *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*. Viola: *p*. Double Bass: *p*. Includes triplets and slurs.

79

fl. *p* *pp sub.* even gliss.

gtr. *mf* *3* *3* *p* *3*

vla. *p* *pp sub.* even gliss.

db. *p* *pp sub.* even gliss.

Measures 79-82. Flute: *p*, *pp sub.*, even gliss. Guitar: *mf*, triplets, *3*, *p*, *3*. Viola: *p*, *pp sub.*, even gliss. Double Bass: *p*, *pp sub.*, even gliss. Includes triplets and slurs.

83

fl. *p*

gtr. *mf* *p* *mf*

vla. *p*

db. *p*

Measures 83-85. Flute: *p*. Guitar: *mf*, *p*, *mf*. Viola: *p*. Double Bass: *p*. Includes triplets and slurs.

Excited

♩ = ca 102 (tempo IV)



86

fl. *p* *pp sub.* *mp* *mf*

gtr. *p* *mf*

vla. *p* *pp sub.* *f*

db. *p* *pp sub.* *mf* pizz. *f*

89

fl. *p* *pp sub.* *mf* *p* *mp* *mp*

gtr. *f* *mf* *f*

vla. *f* *pp* *mp* *mp* *f* *ord.*

db. *f* *pp* *mp* *f*

92

fl. *p* *mp* *mp* *f*

gtr. *f* *f* *f* *f*

vla. *p* *mp* *mp* *f* *p*

db. *f* *mp* *mp* *f* *p*

96

fl. *p poss.* *mf*

gtr. 3 3 3 3 3 3

vla. *mf* pizz. *p*

db. *p*

99

rit. . . . . tempo IV **K** Tempo II  
switch to picc.

fl. *mp* *ppp*

gtr. 5 5 5 5 5 5

vla. arco *mp* *fp* *ppp* *pp*

db. arco *fp* *ppp*

103

piccolo *pp*

fl.

gtr. 3 3 5

vla. ord. I II I flaut. ord. flaut.

db. pizz. *p* *<mf* *p*

106

Picc.

gtr.

vla. flaut. ord.

db.

*mf* *p* *mf*

3 3 3 3 6 *8vb*

108

Picc.

gtr.

vla. flaut. ord.

db. arco

*p poss.* *tempo I* *tempo I*

tune down 6 to D

3 5 *p*

111

Picc.

gtr.

vla. molto flaut. ord. flaut.

db. pizz. 3 *mp* *8vb*

*mp*

114

Picc.

gtr.

vla.

db.

ord.

flaut.

*mp*

8<sup>va</sup> 15<sup>ml</sup>

