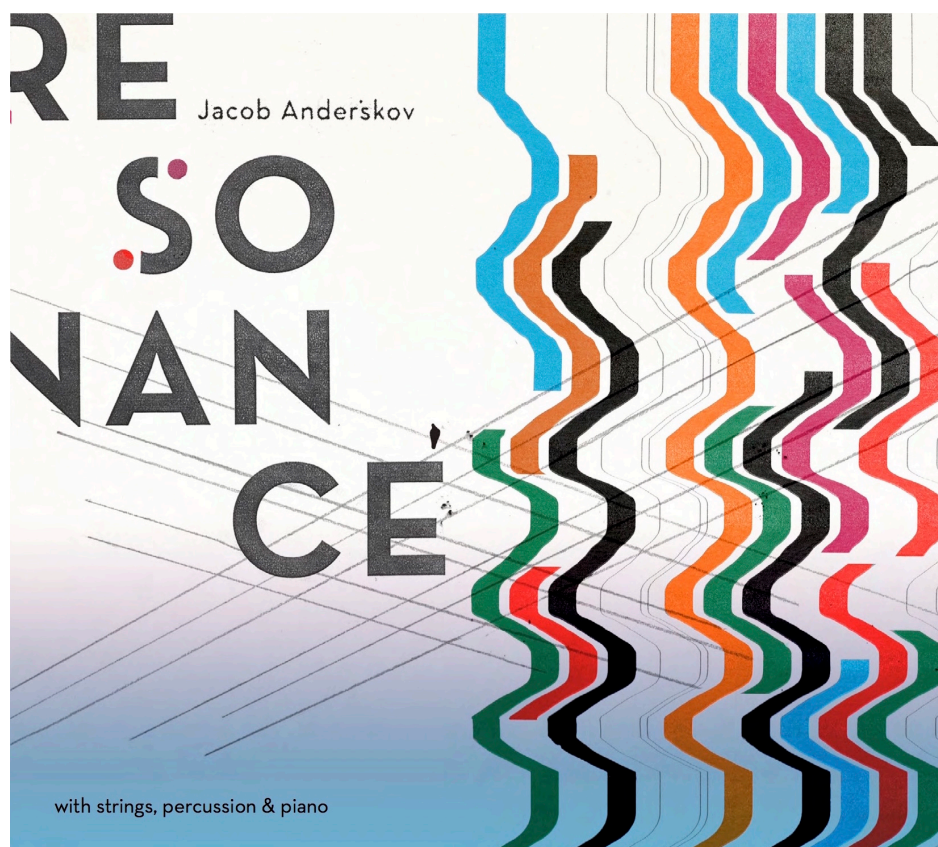


Aktion vs. Reaktion.

FoU-rapport
Jacob Anderskov
RMC, august 2016



Mødet er hævet

Rapport om projektet **Aktion vs. Reaktion. Såkaldt "crossover" og mødet med "det andet"**, et etårigt KUV-projekt i mellemstørrelse, 2015-2016, i forbindelse med min ansættelse på RMC.

Projektets primære kunstneriske output er albummet **"Resonance"**, udkommet på Sundance, september 2016.

Dette projekt handler om et møde. Et møde mellem mindst 2 musikkulturer, som jeg vil komme mere ind på i løbet af teksten.

Derfor er denne tekst også et møde. Eller måske er teksten bare en sammenstilling. Et møde eller en parallel præsentation af nogle forskellige måder at formidle noget om projektets indhold, intension, forløb, og de resultater og erkendelser som projektet har ført med sig.

Første del af teksten, Kleio, er et forsøg på at redegøre for hvordan denne musik blev til, hvilke overvejelser jeg havde undervejs, fortalt som en personlig, lettere associativ historie. Kleio (Κλειώ) er i den græske mytologi muse for historie.

Anden del, Athene, er et rids gennem de tanker, begrundelser og erkendelser, som projektet berørte i løbet af processen. Athene (Αθηνη) er græsk gud for bl.a. intelligens, dygtighed, håndværk, og visdom.

Tredje del, Techne, indeholder noder på de kompositioner som er indeholdt i projektet. I det gamle Grækenland var Techne (Τέχνη) personificeringen af kunst og dygtighed.

Indholdsfortegnelse

Mødet er hævet.....	2
Indholdsfortegnelse	3
Kleio (Κλειώ)	4
Athene (Αθηνη)	8
Techne (Τέχνη) / nodeeksempler	11

Kleio (Κλειώ)

Airto Moreira har fortalt mig, at mens han arbejdede sammen med Miles Davis var der én ting som Miles sagde mange gange gennem årene, selv om Miles var en mand af ekstremt få ord: *"you listen, then you play"*.

Der ligger, som Airto og jeg snakkede en del om, en dyb erkendelse om ikke bare musikken, men om vores plads i verden, gemt i dette korte udsagn. En relation lige så grundlæggende som vores vejrtrækning: vi indånder luften, vi udånder luften. *You listen, then you play*. For, som Airto sagde, har vi virkelig overvejet HVAD det vil sige at lytte? Hvor dybt eller intenst lytter vi – til musikken, til hinanden, til de andre, til os selv – før vi mener at vi har noget at sige..?

Man kan også snakke om at *vi sanser, derefter bidrager vi*. Og, igen, hvad vil denne sansning sige? Hvordan sanser vi? Hvor receptive er vi egentlig? Og, når vi derefter bidrager, er vi stadig receptive mens vi bidrager? Det er vi i hvert fald i musikken, hvis den skal lykkes. Men er vi også i stand til som mennesker virkelig at lytte og at bidrage samtidigt? Eller tripper vi så meget over eget bidrag at vi glemmer at sanse hvad situationen egentlig kræver? Eller – omvendt, og lige så kunstnerisk utilfredsstillende: er vi så optagede af at lytte, at vi glemmer hvad vi har at sige, hvem vi er, hvad vi står for, og hvor vi kommer fra?

Denne plade er stærkt præget af mine overvejelser af de nævnte spørgsmål. Jeg oplever det som om at mange musikalske genremøder lider under uafklarede balancer omkring *mødet*: hvor meget kan man være tro mod sig selv, mens man er oprigtigt imødekommende overfor den andens musikalitet? I det ideelle møde er begges identitet og integritet intakt – tænker vi måske. Eller: kunne man sige at I det intenst gnistrende møde bliver begge parter forandrede?

Mit orkester "Jacob Anderskov's Strings, Percussion & Piano" består af 3 strygere, alle med baggrund i klassisk musik/ ny musik, samt Peter Bruun på trommer og mig selv på klaver. Jeg har i orkesteret arbejdet med de ovennævnte spørgsmål igennem længere tid, og er nået frem til at min primære nysgerrighed ligger i området omkring spørgsmålet: "Hvordan kan alle parter være aldeles tro mod deres gennem årtier opbyggede musikalske intuition?"

Ikke mindst i de lag hvor denne differentiering er allermost undefinerbar: hvordan man opfatter pulsering, klang og frasering. Jeg har søgt at skabe et univers som giver plads til at strygernes klang og tekstur skal udspringe af deres musikalske DNA. At den skal understøtte deres intuitive forhold til den musikalske helhed. At de ikke spiller hverken mere eller mindre metronomisk i dette orkester end de ville gøre i en strygekvartet skrevet mellem 1850 og 2020. At deres instrumenter er et ligeværdigt element i musikken, og ikke bare en påklistret baggrund.

Jeg er ligeledes optaget af at selv om Peter og jeg klangligt møder 3 strygere som står fast på hvem de er, og hvor deres musik kommer fra, så er vi også tro mod vores måder at gå til improvisation, momentum, initiativ, flow, energi, etc. At vi i mødet kan bevare vores egen musikkulturs tilgang til puls, selv om strygernes samtidigt står fast på deres.

Hvis der er en kvalitet i den nye plade, "Resonance", som er forskellig fra orkesterets 3 år gamle 1. udgivelse, så ligger det i dette forhold til feeling. Puls som et større område hvor vi kan mødes, udveksle og strides om hvad vi synes at frasering er. Hvad frasering kan. Hvad vi oplever når vi fraserer sammen og imod hinanden.

Hvordan vi kan reagere på hinanden på en måde hvor det er tydeligt at en re-aktion indeholder en aktion. Forudsætter en aktion. At evnen til at reagere meningsfuldt på hinanden forudsætter evnen og modet til at agere selvstændigt. Og, forudsætter evnen til at sanse omgivelserne intenst imens man agerer som den man er.

Jeg tænker at det vellykkede musikalske møde er et billede på menneskets ideelle måde at møde andre mennesker på - at møde virkeligheden, samfundet, og i sidste ende at møde sig selv.

...

Jeg har tit oplevet når jeg har hørt andre musikeres bud på genremøder at jeg som lytter har savnet en reel interaktion mellem æstetikkerne. At den ene musik ikke blot er taget som gidsel i den anden musiks selvrealisering. At klassiske musikere får lov til at spille med den klanglige virtuositet og den fraseringsmæssige åbenhed overfor de stadige fortolkninger af pulsen, som ligger i deres musik. Og, at de musikere fra den rytmiske verden som deltager i dette møde, forstår og respekterer dette andet element, og agerer ud fra at selv om alt er forandret, så er man selv alligevel den samme. At man ikke smider årtiers erfaring med at forholde sig til småbitte nuancer i feeling, i hvor på beatet man lægger sig, bare fordi at nu er der strygere med. Og, at hvis det ligger i eens musikalske DNA at tingene skal kunne groove, så skal de kunne groove - når de skal det....

...

Under arbejdet med at komponere musikken til pladen modtog jeg nyheden om Ornette Colemans død. Det satte en lang række tanker i gang hos mig. Få musikere har som ham betydet så meget for min måde at tænke på musik, på irrationalitetens vigtighed i kunsten, på potentialet i sammenstillingen af vidt modsatrettede elementer.

Jeg vil nærmest sige om en anden af mine store helte, som man også måske vil kunne høre musikalske hilsener til hist og her på pladen, nemlig Charles Ives, at Ives i mine dengang unge ører blev forstået og hyperaktualiseret netop gennem måden Ornette Coleman reaktualiserede Ives' tilgange til samtidigheder af stærk modsatrettede elementer. Derfor måtte Ornette æres med et nummer på pladen, nemlig vores version af hans egen komposition What Reason Could I Give, oprindeligt fra Ornettes legendariske Science Fiction album.

...

Lidt om nogle af de andre numre:

Resonance:

Jeg var strandet på en ø uden vanlig kontakt til omverdenen. Den ekstreme situation bragte mig til et punkt, hvor jeg begyndte at hallucinere. Jeg forestillede mig en måde hvorpå en stor strygerklang voksede ud af én eneste dyb tone i klaveret. En lettere forvredet udfoldelse af mulighederne inde i klaverets kerne. Og, at klaveret og trommerne samtidig dansede en simpel rituel dans rundt om dette klanglige fatamorgana. Der har vi åbningen af nummeret. Resten af hallucinationen dikterede det videre forløb. Jeg skrev det ned på det sidste nodeark jeg havde tilbage.
(Øen hed Manhattan).

8th Avenue Tranquility:

Nummeret er også skrevet i NYC, nær 8th Avenue (på 19th street) i Greenwich Village / Chelsea. Titlen var i første omgang et lidt uforpligtende ordspil over det paradoks at et så roligt/introvert nummer er skrevet på et sted hvor alting går så hurtigt. Samtidigt er der den detalje at netop kombinationen af ro/tranquility, ny musik, og NYC også findes hos Morton Feldman, som boede ganske få blokke væk (på 6th Avenue og 14th street). Så titlen - ikke nummeret - er samtidig en slags indforstået hyldest til Feldman.

Som jeg tænker dette nummer, så er der en række forskellige karakterer eller lag i nummeret:

Strygernes melodi kombinerer en ret mørk emotionalitet med dissonans og melodisk retning. Ved første lytning fremstår det måske dissonant, men det viser sig hurtigt at især cellostemmen, midt i strygerklangen, er en ganske ren og umiddelbar melodi, som måske udtrykker en næsten naivistisk længsel. En længsel væk fra de andre strygeres dissonans, måske? Længsel efter tranquility/ ro? En længsel væk fra den støj/storby/dissonans som omgiver celloen?. Eller en hjemve? Eller en længsel efter den elskede? Der er noget vægtløst over strygerens melodi. En stedløshed? En forvirring? Eller et frihedspotentiale?

Efter halvandet minut spiller strygerne en kort fanfare. Fanfaren giver trommerne en puls at kaste sig over, og herefter er nummeret nærmest dansabelt.

Strygernes baggrundsrytme i netop dette nummer har en nøglefunktion på pladen. Den er et hovedeksempel på den ambition som gennemsyrrer hele pladen om at skabe et musikalsk univers med plads til både de klassiske strygeres baggrund og egen musikalitet, også rytmisk, mens klaver og trommer kan være tro mod vores baggrund i jazz og improvisationsmusik. Strygerne siger selv, som jeg havde tænkt oprindeligt, at rytmen i deres musikhistorie-associationer minder dem om noget tidlig barok, eller en italiensk renæssance-dans. Der kan være noget lidt uforpligtende, noget rent, noget (europæisk) forhistorisk over denne rytme. MEN - som strygerne også selv sagde da vi havde spillet nummeret i et stykke tid - det gik op for dem at det jo også er en afroamerikansk worksong. Hvilket var netop den anden side af hvordan jeg havde tænkt nummeret. Et meget langsomt gospel groove. En virkelig dræven blues. Denne dobbelthed løber gennem hele nummeret - og hele pladen: er det klassisk musik, på de klassiske musikeres præmisser? Eller er det jazz, med dybe rødder i jazzens urhistorie?

Trommebeatet under strygerens baggrundsrytme peger klart ind på arbejdssang-metaforen. Det er Venedig i 16-tallet, og det er en bomuldsplantage i sydstatene i 18-tallet. Og, så er der en klaversolo ovenpå.

Klaversoloen er på dette take tænkt som en ret dansende, men stadig emotionel/ekspressiv glædesytring. Selv om tonesproget er bluesy, så er der en slags fest inde i det. Der er en venten i soloen, en nysgerrighed, en legen rundt om strygerne. En melodisk forløsning af materialet. Og måske en dyb dansk højskole-sangbogs-melodik et sted inde bag ved.

Og så kommer storby-cello-længsels-melodien ovenpå (fra 2.52)

Nu, i denne sammenhæng, står celloens længsel måske tydeligere end i introen. Melodien er i et "subdominantisk tempo" i forhold til strygernes øvrige rytmer. Jeg tænker dette forhold som at melodien befinder sig i et varmere, mere emotionelt lag end backing-rytmens ret neutrale ståsted.

Capone:

Da jeg fik ideen til åbningen hørte jeg det til dels som en lidt skæv blanding af Duke Ellington og Herbie Hancock. Men måden strygernes melodier forløber ret upåvirket af det ret jazzy comp, er mest af alt en hilsen til Charles Ives' 4. symfoni, som altid for mig har stået som hans sidestykke til Ornette Coleman's "the Shape of jazz to come". Klaversoloen får lov til at krænge sjælen på pladen ud. Det er lys og mørke. Det venten og forløsning. Det er – forhåbentligt – en sansning, en lytten, og et bidrag, et udsagn, opstået ud af den intethed som er en ingrediens i al dyb lytning.

Open Society:

Det er et bjerglandskab. Det er tåget. Noget kommer frem. Det folder sig langsomt ud. Det viser sig at være en elegi over vores accelererende samfunds svigtende evne til at praktisere den form for lytning – til hinanden, til historien, til realiteterne - som er forudsætningen for at vi kan bevare et åbent samfund fremover. Klaversoloen udtrykker denne sorg, men også håbet om at det kan lykkes.

...

Det er mit håb at pladen lyder som en frugtbar sammenstilling af de elementer den består af. At den både stritter i flere retninger og samles i lytterens oplevelse.

At det, trods alle ord man kunne knytte til den, fremstår som en umiddelbar oplevelse.

Som en sine steder magisk tilstand.

Som uafrystelig.

Som nærværende.

Som lyttende og givende.

... håber jeg...

Enjoy.

Athene (Αθήνη)

Projektets baggrund:

Under overskrifterne "Aktion vs. Reaktion", "Mødet med "det andet"", og "New music for Strings, percussion & piano", satte jeg mig i 2015 for at lave et projekt hvor jeg skaber ny musik som bygger en sand bro mellem på den ene side klassiske/ny musik-strygere og på den anden side klaver og trommer med stærk forankring i jazz/improvisation. Ensemblet "Strings, percussion & piano" havde allerede udgivet et album i 2013, og det var derfor en volume 2 vi arbejder frem mod, men også båret af et bevidst valg om at gøre en række ting anderledes denne gang.

Udfordringen, tænkte jeg, er, om et sådant møde sker uden at den ene part underlægger sig den andens æstetik ubetinget. Jeg har forsøgt at kombinere disse to udtryksformer på en måde hvor alle involverede musikere er 100% tro mod deres udgangspunkt og baggrund, samtidigt med at der sker et reelt MØDE mellem dem.

Kunstnere som har bevæget sig ud i dette område på en lignende (men ikke identisk) måde med såvel succes som et vist slægtskab med mit projekt (...) er bl.a.:
Fra den klassiske verden: Krzystof Penderecki, Witold Lutoslawski, Frederik Rzewski – og til dels Igor Stravinski, Bela Bartok, Arvo Pärt, Georg Friedrich Haas.
Fra en mere rytmisk orientering:
Max Roach, Oliver Lake, Steve Lehman, Mat Maneri, Scott Walker, David Longstreth, Kat Hernandez, Jon Balke, Nils Wogram, Benoit Delbecq, Sylvie Courvossier, Mark Feldman.

Min undersøgelse handlede primært om:

a) at lede efter typer af pulsering, rytmik, momentum og flow, som FORENER de to verdener.

b) improvisation: at lade strygerne improvisere. En improvisationsform, som ikke er modal/helt fri – da de ikke er trænet i nogen af dem – men som måske er noget tredje, eller skaber et fælles udgangspunkt for en type improvisation som ikke har den totale frihed som mål, men snarere en kombination af en klar æstetisk/kunstnerisk retning samtidigt med en processualitet som skaber liv og nerve i udtrykket.

c) forhåbentlig at skabe interessant ny musik i samme omgang.

Mit oprindelige *Research question* var som følger:

- 1) På hvilke måder kan jeg skabe musik som i sandhed forener de to typer baggrunde som findes i mit orkester, hvor musikerne har baggrunde inden for klassisk/ny musik hhv jazz/improvisation – med begges identitet/faglige integritet helt intakt – i en ny, stærkt poetisk totalitet?
- 2) Med hvilke pulseringsformer kan jeg skabe musik som forener de to verdener / med særligt fokus på pulseringsformer som kan forstås af og fungere i denne kombination af musikere og mennesker.
- 3) I hvilke former for indeterminans/uforudsigeligheder kan vi mødes et æstetisk tilfredsstillende sted, når kun nogle af os har omfattende erfaring med improvisation..?

Projektets Kunstneriske resultat er primært en række nye kompositioner for mit ensemble "Jacob Anderskov's Strings, Percussion & Piano", og en CD-udgivelse på Sundance (september 2016) hvor 8 kompositioner er medtaget.

Jeg er selv opvokset med såvel den klassiske musik som den improviserede musik tæt inde på livet, langt tilbage i min barndom. Jeg spillede violin, herunder klassisk violin, i ca. 10 år i min skoletid. Sideløbende spillede jeg jazz og improviseret musik på klaver, også igennem hele min opvækst.

Ofte når jeg hører nutidige kunstners bud på møder mellem stilarterne, mest udtalt hvis det drejer sig om jazz/rock/pop-artister som bruger klassiske instrumenter i deres musik, så savner jeg ofte en dyberegående stillingtagen til hvilke dele af hver musikkultur som skal have lov at komme med ind i dette møde.

- Groover det stadig, for eksempel? Eller har den ellers så karismatiske bandleader kastet al sin egen identitet fra sig for at stille sig i den klassiske musiks tjeneste? Og, hvis dette er tilfældet, er det så interessant klassisk musik som kommer ud af det?

- Eller, omvendt, og lige så udbredt: får de klassiske musikere lov at spille med den form for frasering/klang som er deres styrke – måske endda deres dna?

Dette spørgsmål er også berørt i foregående kapitel.

Jeg kan udtrykke det som en historie: Jeg havde taget min 6-årige søn med til en samarbejdsconcert mellem RMC og DKDM. De studerende fra de to konservatorier skulle skabe musik sammen, hvor genrerne mødtes. "Rytmask" og "klassisk". Min søn vidste ikke noget om disse begreber på det tidspunkt. Han sad i sin stol og lavede en kvalitativ måling på hvornår musikken i sådan et samarbejdsprojekt swinger. Det var nemlig så enkelt at han sad og rockede med så snart der var en puls i musikken. Og, det henledte min opmærksomhed på hvor stor en del af koncerten som ikke havde noget groove. I hvert fald ikke noget som talte til en 6-årig krop. Hvilket, med mine voksne ørers erfaringer for hvornår musikken så var spændende på andre parametre end puls, ikke var helt uproblematisk – primært fordi der ikke var sat noget andet i stedet for pulsen til at give musikken en intension eller retning.

Jeg nåede frem til at spørgsmålene her også for mig handler om en slags etisk dilemma. Et etisk dilemma som måske endda virker påtaget, men som ikke desto mindre har rumsteret i mine tanker: I og med at jeg som etableret kunstner, og som underviser på konservatoriet, laver musik som udgør en slags referencepunkt for en række yngre musikskabere, har jeg så en slags forpligtelse til at tydeliggøre for mine interesserede yngre kolleger at jeg ikke kun i dette orkester læner mig ydmygt ind på klassiske banehalvdel, når jeg skaber dette møde. Jeg er lige så optaget af ikke at forlade mine egne rødder i den såkaldt rytmiske musiks opfattelse af især flow og spontanitet. Jeg fik lyst til at demonstrere at man ikke skal forlade sin baggrund for kunne lykkes med at møde "det andet".

Jeg spurgte mig selv: Kan jeg være endnu mere åbenlyst tro overfor min egen musikalske baggrund, mens jeg rækker endnu mere ud efter det andet, og efter fremtiden..?

Udfordringen, som sjældent løses til fulde, er om et sådant møde kan ske uden at den ene part underlægger sig den andens æstetik eller metoder ubetinget. Jeg vil forsøge at kombinere disse to udtryksformer på en måde hvor alle involverede musikere er tro mod deres

udgangspunkt og baggrund, samtidigt med at der sker et reelt møde mellem dem. (... og spørgsmålet er – til hvilken grad kan det lade sig gøre?).

Jeg følte på dette tidspunkt at min tilgang på vores plade nummer 1 indeholdt en form for kompromis eller en for stor imødekommelse af den klassiske musiks fraserings-tilgang i forhold til hvor jeg stod nu. At jeg på pladen havde underlagt mig en frasering som ikke var min egen, i lidt for høj grad. Jeg savnede tydelighed fra min egen side. Det havde også noget at gøre med den såkaldte rytmiske musiks rødder i det fysiske/kropslige. Havde jeg bevæget mig for langt væk fra det?

Plade nummer 1 havde fået strålende anmeldelser i en række internationale tidsskrifter. Alligevel var det tid for mig at kigge på mine egne tidligere værker og sige ja, det er fint, men i dag vil jeg gøre sådan og sådan anderledes. Jeg ville finde et andet sted at gå til det fra, hvor jeg ikke lænede mig lige så meget ind i den klassiske musiks æstetik. Jeg tænkte simpelthen at der var for meget reaktion fra min side i musikken, og for lidt aktion.

Med aktion mener jeg her at sige noget, udtrykke noget, som ikke kun er en reaktion på hvad nogen andre har sagt. At jeg ikke kun improviserer rundt om et klassisk fraseringsideal, men at jeg selv definerer i mine kompositioner, i min direktion og i mit spil, hvilken retning musikken skal, og hvor på banen mellem rytmisk og klassisk musik jeg synes at musikken skal finde sted.

Det handlede om hvilke aktiviteter det ligger bag den lyd jeg ønskede. Hvilke argumenter ligger til grund for kompositoriske valg, valg af approach i studiet, valg af takes, beslutninger om hvilken grad af styring fra min side under indspilningerne som ville resultere i den balance mellem udtryksformerne som jeg ledte efter. Skulle jeg give cues til alting for at strygerne udtrykte det jeg havde tænkt? Eller blev det endnu stærkere hvis jeg lod dem finde deres egen pulsering i materialet? Under indspilningerne blev svaret et både-og.

Det viste sig også at jeg måtte ændre besætningen i orkesteret før jeg blev tilfreds med lyden. Jeg fandt ud af at jeg havde brug for strygere som havde mere erfaring omkring rytmisk musik end jeg oprindeligt havde troet var nødvendigt. Jeg tænker nu at de måske skulle forstå mindst lige så meget om min verden som jeg forstår af deres, før jeg var tilfreds med resultatet.

Jeg ville have at de tager fat, også i puls og frasering. At de indtager en ligeværdig rolle, også i forhandlingen om beatet, inde i musikken. At de også arbejder for at bygge bro mellem de to verdener.

Samtidigt bliver paradokset her ultra-tydeligt: jeg ledte efter noget ligeværdigt i musikken, og indså at jeg måtte lave personaletilpasninger i orkesteret for at opnå lyden af ligeværdighed. Dette må siges at tydeliggøre at der i dette projekt er tale om et æstetisk, ikke et organisatorisk ideal om ligeværdighed. Eller, det handler om ligeværdighed i musikken, og om ledelse uden om musikken, hvor en klar ledelsesform gav mulighed for en mere udtalt ligeværdighed i det klingende resultat.

Techne (Τέχνη) / nodeeksempler

Et udvalg af de indspillede kompositioner er vedhæftet.

Det drejer sig om, i alfabetisk rækkefølge:

- **8th Avenue Tranquility**
- **Alpha**
- **Capone**
- **Impermanence II:**
 - *Attack and textures*
 - *Pitch material relations*
- **Open Society**
- **Potrait**
- **Resonance**

Pladen "Resonance", som udkom på Sundance i september 2016, findes på LP, CD, og digitalt (streaming + download).

Jacob Anderskov, November 2016

"8th Avenue Tranquility"

DRUM intro:
improv, no time,
peaceful or not

apr16 version

Anderskov 2014-16

$\text{♩} = 105$

A

drums continue...

Violin

Viola

Violoncello

p

Lead: *p*

f

5

Vln.

Vla.

Vc.

9

Vln.

Vla.

Vc.

3

3

3

13

Vln.

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

Drum solo ends

B Drums with strings:
hints of slooow shuffle,
plus det løse

18

Vln.

Vla.

Vc.

C

23

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

27

Vln.

Vla.

Vc.

D Behind Pno SOLO:

31

Vln. PNO SOLO "slow shuffle" *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

36

Vln.

Vla.

Vc.

E

41

Vln. *p* 2nd time only

Vla. *f* *p*

Vc. *ff* *p*

p LEAD 2nd time only

First system of musical notation for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Violin part begins with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The Viola part also starts with *f* and features a triplet of eighth notes. The Cello part provides a steady accompaniment with a triplet of eighth notes. Dynamics alternate between *f* and *p* across the measures.

Second system of musical notation for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Violin part continues with *f* and *p* dynamics, including a triplet of eighth notes. The Viola part features a triplet of eighth notes and dynamic markings of *f* and *p*. The Cello part maintains its accompaniment with a triplet of eighth notes.

Third system of musical notation for Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Violin part includes a triplet of eighth notes and dynamic markings of *f* and *p*. The Viola part features a triplet of eighth notes and dynamic markings of *f* and *p*. The Cello part continues with its accompaniment and a triplet of eighth notes.

F Outro:

Fourth system of musical notation, marking the beginning of the 'Outro' section. The Violin part starts with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The Viola part also begins with *mp*. The Cello part continues with its accompaniment and a triplet of eighth notes.

Fifth system of musical notation, concluding the 'Outro' section. The Violin part features a triplet of eighth notes. The Viola part includes a triplet of eighth notes. The Cello part continues with its accompaniment and a triplet of eighth notes.

Alpha

april 2016 version

Anderskov

drum
impro

A

$\text{♩} = 80$

poco ponticello, molto express

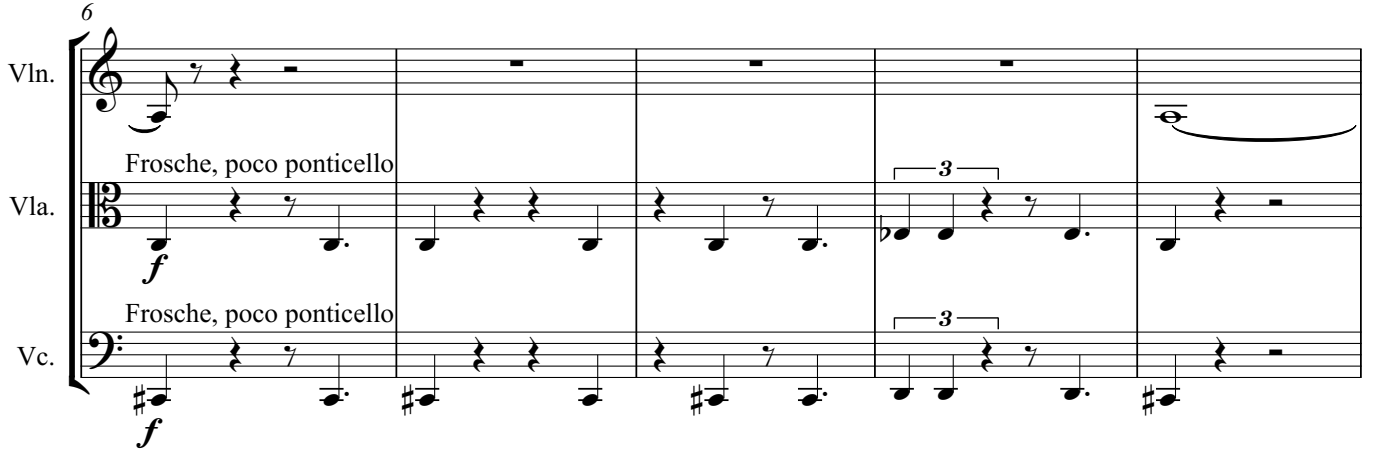
Violin



Vln. 6

Vla. *Frosche, poco ponticello*

Vc. *Frosche, poco ponticello*



Vln. 11



Vln. 14

Vla. **B**

Vc. **B**

Perc.



Vln. 19

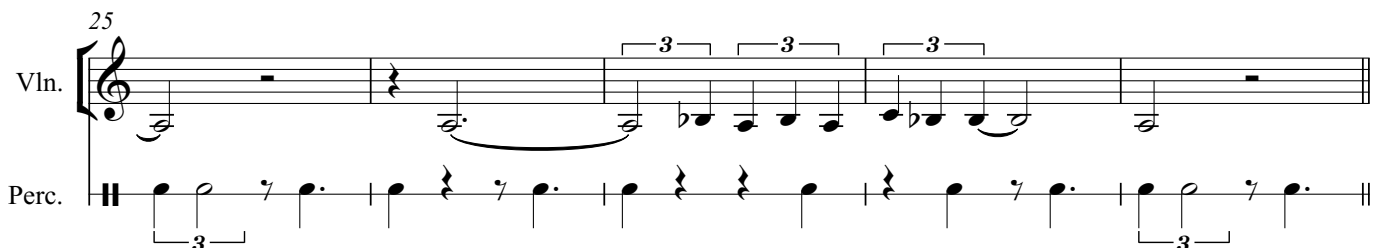
Perc.

tremolo, ponticello



Vln. 25

Perc.



C Non tremolo, non-pont, molto espress.

30

Vln. DRUMS coll cello Ponticello *f*

Vla. Ponticello *mf*

Vc. *mf*

36

Vln. *f*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

42

Vln. *f*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

46

Vln. *f*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

50 **D** 1st X only

Vln. pno solo start, each rep is 2 x.

Vla. *p. cresc*

Vc. *p. cresc*

1.

54

Vla.

Vc.

59

OPEN PNO SOLO
w/ drums, in time

Vla.

60

E

Vla.

Vc.

mf, cresc

mf, cresc

64

Vln.

Vla.

Vc.

f, cresc.

f, cresc.

f, cresc.

68

F

G

Vln.

Vla.

Vc.

Perc.

subito mp

f

mf

mf

74

poco a poco cresc.

Vln.

Vla.

Vc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

80

Vln.

Vla.

Vc.

85

H

Vln.

Vla.

Vc.

p, cresc

p, cresc

p, cresc

90

Vln.

Vla.

Vc.

cresc molto

cresc molto

cresc molto

93

Vln.

Vla.

Vc.

cresc molto

cresc molto

cresc molto

Intro: pno+drums tkt 1-8, twice

Capone Strings

2014-16

Anderskov 2014-16

Swing 8th

$\text{♩} = 110$

A

Musical score for measures 1-5. The score is in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor). The instruments are Violin, Viola, Cello, Piano, and Drums. The Piano part includes chords Db^7 and $\text{Bb}^7(\text{b}9\text{SUS}4)$. The Drums part is marked "IN TIME! with hints of swing 4/4 in real time, + swing in halftime, plus evt. etc" and features a triplet pattern.

Musical score for measures 6-11. The instruments are Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Piano (Pno.). The Piano part includes the word "simil" and the chord Db^7 .

Musical score for measures 12-15. The instruments are Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Piano (Pno.). The Piano part includes chords $\text{Bb}^7(\text{b}9\text{SUS}4)$ and Em/G .

B

17

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

A \flat (SUS4)

G \flat 13(SUS4)

22

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

Em/G

27

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

A \flat m 6

33 **C** rubato, not in sync staggered repeat - then variation on same pitches

Vln. rubato, not in sync staggered repeat - then variation on same pitches

Vla. rubato, not in sync staggered repeat - then variation on same pitches

Vc. rubato, not in sync staggered repeat - then to D

Pno. repeat forever

40 **D** Vln + Vla + cello: continue - then fade out **E**

Vla. ON CUE

Vc. PNO SOLO - gradually set up: (open repeat) Db7 (or with cello)

Pno.

46 **F**

Vln. p

Vla. f

Vc. open repeat

Pno. Bb7(b9SUS4) Db7 Pno vibs evt. Da Capo al Capone

52

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. Bb7(b9SUS4)

Capone 14-16

58

Vln. *8va*

Vla.

Vc.

Pno. *f*

Db7

G

Bb7(b9SUS4)

Detailed description: This system covers measures 58 to 63. The Violin I part starts with a *8va* marking and features triplet eighth notes. The Violin II and Viola parts play a steady eighth-note accompaniment with a '5' fingering. The Violoncello part has a similar accompaniment with a '5' fingering. The Piano part features a triplet eighth-note pattern with a '5' fingering. Chords Db7 and Bb7(b9SUS4) are indicated. A box labeled 'G' is placed below the piano part in measure 61.

64

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. *mf*

Em/G

Ab(SUS4)

Ab(SUS4)

Detailed description: This system covers measures 64 to 68. The Violin I part has triplet eighth notes and then moves to a 7th fret. The Violin II and Viola parts continue with eighth-note accompaniment. The Violoncello part has a similar accompaniment. The Piano part has a 7th fret accompaniment. Chords Em/G, Ab(SUS4), and Ab(SUS4) are indicated. Dynamics *mf* and *p* are marked.

69

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. *Gb13(SUS4)*

Detailed description: This system covers measures 69 to 71. The Violin I part has a 7th fret accompaniment. The Violin II and Viola parts have a 5th fret accompaniment. The Violoncello part has a 5th fret accompaniment. The Piano part has a 5th fret accompaniment. Chord Gb13(SUS4) is indicated.

72

Vln.

Vla.

Vc.

Pno. *mf*

RITARDANDO

Em/G

pno + drums dissolve groove but dont stop momentum

Detailed description: This system covers measures 72 to 75. The Violin I part has a 7th fret accompaniment. The Violin II and Viola parts have a 5th fret accompaniment. The Violoncello part has a 5th fret accompaniment. The Piano part has a 5th fret accompaniment. Chord Em/G is indicated. The instruction 'RITARDANDO' is written above the Violin I part. A note at the bottom right says 'pno + drums dissolve groove but dont stop momentum'.

76

Vln. 5

Vla. Synchronized:

Vc. Synchronized:

Pno.

83

together:
(not with piano)

Vln. together:
(not with piano)

Vla. together:
(not with piano)

Vc. together:
(not with piano)

Pno.

88

Vln.

Vla.

Vc.

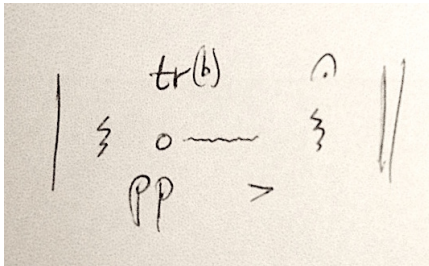
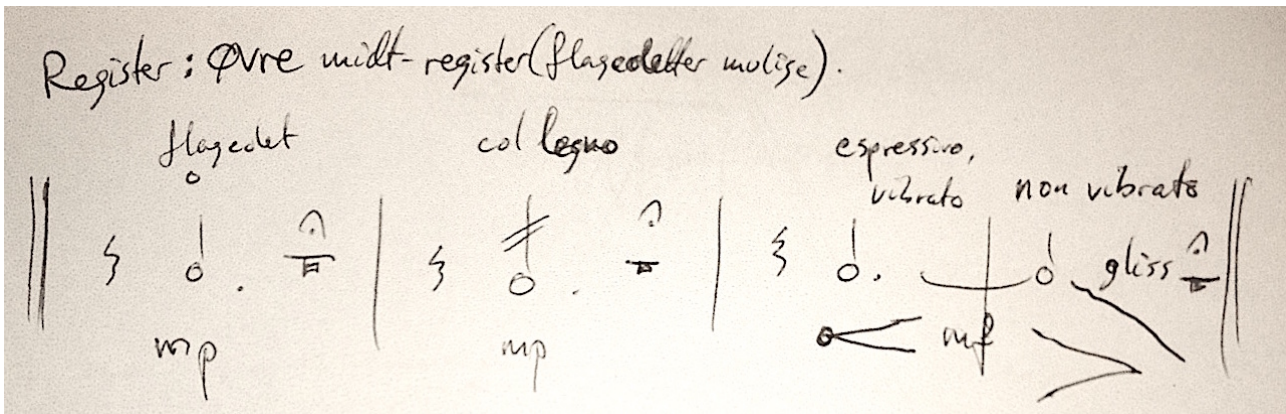
Pno.

IMPERMANENCE II

For pitch material, see "Impermanence 4,5"

(graphic representation of only moving by the following intervals:
major third, perfect fourth, perfect fifth and minor sixth)

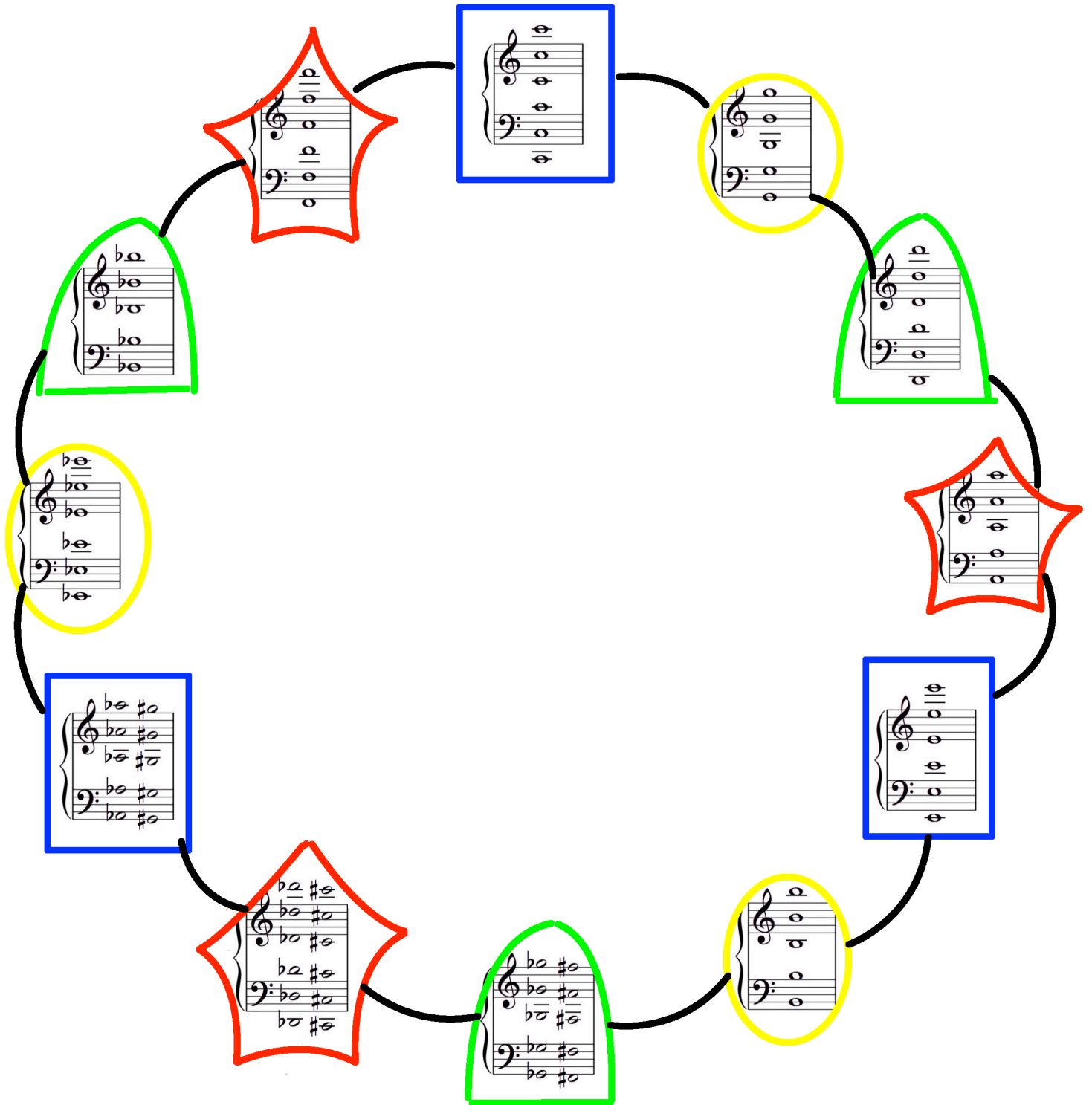
Attack and textures:



Impermanence 4,5

Alternate freely between:

- Following the black lines, and
- jump to the same color & shape



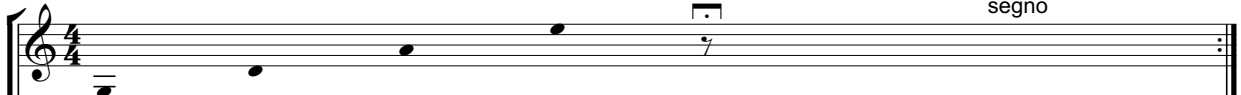
Open Society (april 16)

Anderskov 2015-16

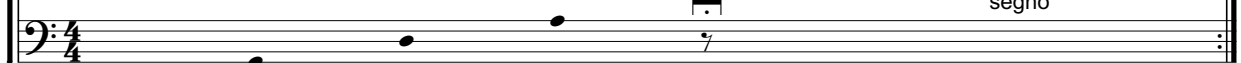
A

OPEN REPEAT til cue/
segno

Violin



Violoncello




IMPROV on OPEN STRINGS ONLY! - as a background for viola.
Slowly unfolding, with a warm sound. Static, not epic.
Single notes, double stops and arpeggios. Use all 4 strings (regularly).
Occasional short rests. Fade ins and fade outs. AD LIB - VERY loose.

ON TOP
OF THIS: *espress.,
molto legato*

2 $\text{♩} = 100-130$

Vla.



mf

Vla.



Vla.



mf

24 Vln & Cello $\text{♩} = 130, \text{ca.}$

FADE OUT


Vln.



Vla.



Vc.



mp

IN TIME, w. drums

B

Vln.



espress.
mf

Vln.



Vln.



Vla.



Vc.



mp

46

Vln. *f* *mf*

Vla.

Vc.

51

Vln.

Vla.

Vc.

56

Vc. **C** PIANO SOLO **D** =155 OPEN REP

62

Vln. on Cue Background: OPEN REP

Vla. on Cue Background: *mp* OPEN REP

Vc. on Cue OPEN REP

66

Vln. (lead:)

Vla.

Vc.

Pno. end solo in unison with violin:

71

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

76

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

81

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

E **F**

STRINGS:
accompany
drums with
Impermanence:
major second,
perfect fourth/
fifth only, ending in
G area
(open strings).

DRUM SOLO

E **F**

86

Vln.

Vla.

G improv: OPEN STRINGS AND OCTAVE HARMONICS ONLY! (all 4 strings). Single notes, double stops and arpeggios.
As a background for cello. Occasional rests. Fade ins and fade outs. AD LIB - VERY loose.

OPEN STRINGS AND OCTAVE HARMONICS (except open C string). Single notes, double stops and arpeggios.
As a background for cello. Occasional rests. Fade ins and fade outs. AD LIB - VERY loose.

ON TOP
OF THIS, *espress.,*
loosely: *molto legato*

87

Vc. *mf*

97

Vc.

102

Vc. *f*

CADENZA, staggered:

107

Vln. "arpeggio" (as in G) Slow, loose: "arpeggio" Slow, loose: "arpeggio" "arpeggio" ETC. ... END: fade ad lib

Vla. CADENZA staggered: "arpeggio" (as in letter G) but now including C-string Slow, loose: "arpeggio" etc. ETC. ... END: fade ad lib

Vc. CADENZA (staggered): "arpeggio" (open strings, as in) Slow, loose: "arpeggio" ETC. ... END: fade ad lib

PORTRAIT OF ...

synchronization version

Anderskov 2014

$\text{♩} = 120$

A

Violin

GLISS gliss etc

Viola

GLISS gliss etc

Violoncello

GLISS gliss etc

Piano

2nd X only

Dm C#° C7 B° Bb+ A7

add 8ve down

7

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

Ab5 G(SUS4) F# F° E+ Eb13

B

13

Vln.

GLISS gliss

Vla.

GLISS gliss etc

Vc.

GLISS gliss etc

Pno.

D5

improv (or as is)

19 etc

Vln.
Vla.
Vc.
Pno.

8va up

25

Vln.
Vla.
Vc.
Pno.

etc.

31

C PNO SOLO **D** GLISS gliss etc

Vln.
Vla.
Vc.
Pno.

PNO SOLO

IN TIME

GLISS gliss etc

39

Vln.
Vla.
Vc.

46

E

Vln. GLISS gliss etc

Vla. etc

Vc. GLISS gliss etc

Pno. **E**

52

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

58

Vln.

Vla.

Vc.

Pno.

63

Vln.

Vla.

Vc.

Pulse: Strings in time,
with a beat/clave.

Resonance (apr.16)

(nu med clave)

Anderskov 2014-16

A

Molto legato *V*

f Molto legato *V*

f Molto legato *V*

Clave *f*

8

Vln.

Vla.

Vc.

Clave etc.

B

17

Vln. *pp*

Vla. *pp*

Vc. *mp* *mf* *Lead:*

f

C

28

Vln.

Vla. *mp* *lead:*

Vc. *f*

D

39

Vln. *mf* *pp* dolce

Vla. *mp* *pp* dolce

Vc. *f* *mp* *mf* *lead:*

50

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

E

61

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

drums dissolve/abstract..

E

72

Vln. *molto Rit*

Vla. *molto Rit*

Vc. *molto Rit*

NEW TEMPO: Slower than A, drums out of time, (strings alone?)

F sul G

p sul C

p

p

82

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

(pno evt. coll vla)

(pno coll strings)

92

Vln. *(pno coll vla+cel)*

Vla. *(pno coll vla+cel)*

Vc. *(pno coll vla+cel)*

102

Vln. *(o..?)*

Vla. *(o..?)*

Vc. *(o..?)*

G

H ON CUE

pno, drum enter

Pno, drums: Improv

113

Vln. Vla. Vc.

Musical score for measures 113-122. The system includes Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) parts. The music features a series of chords and melodic lines with repeat signs and fermatas.

123

Vln. Vla. Vc.

Musical score for measures 123-133. The system includes Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.) parts. The music continues with complex chordal textures and melodic fragments.

134

$\text{♩} = 220$
PIANO starts time, right at 1

J

Vln. Vla. Vc. Clave

Musical score for measures 134-143. This system introduces a Clave part. The tempo is marked as quarter note = 220. A dynamic marking of *f* (forte) is present. A box labeled 'J' is placed above the Violin staff. The Clave part consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

144

Vln. Vla. Vc. Clave

Musical score for measures 144-152. The system includes Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Clave parts. The Clave part continues with its rhythmic pattern. A '4' is written above the Viola staff.

153

Vln. Vla. Vc. Clave

Musical score for measures 153-162. The system includes Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Clave parts. The Clave part continues with its rhythmic pattern. A '4' is written above the Viola staff. The word 'etc.' is written below the Clave staff.

163

Vln. Vla. Vc.

Violin, Viola, and Violoncello staves for measures 163-171. The Violin part features a melodic line with slurs and accents. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with sustained chords and moving lines.

172

Vln. Vla. Vc.

Violin, Viola, and Violoncello staves for measures 172-181. The Violin part continues with a melodic line. The Viola and Violoncello parts feature more complex harmonic textures with some chromaticism.

182

Vln. Vla. Vc.

Violin, Viola, and Violoncello staves for measures 182-191. The Violin part has a more active melodic line. The Viola and Violoncello parts continue with sustained harmonic support.

192

Vln. Vla. Vc.

Violin, Viola, and Violoncello staves for measures 192-201. The Violin part features a melodic line with some grace notes. The Viola and Violoncello parts provide a steady harmonic accompaniment.

202

pno+dr: kind of keep time
strings dissolve

Vln. Vla. Vc.

Violin, Viola, and Violoncello staves for measures 202-207. The Violin part has a melodic line. The Viola and Violoncello parts feature sustained chords. A box labeled 'K' is present in the right margin.

208

Vln. Vla. Vc.

Violin, Viola, and Violoncello staves for measures 208-217. The Violin part has a melodic line. The Viola and Violoncello parts feature sustained chords. The text 'Repeat X 4' appears in the right margin for each staff.