



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

Inre sökande

Hardi Kurda

Masters Thesis
2010-2012

Degree Project, 30 higher education credits

Master of Fine Arts in Music Composition

Academy of Music and Drama, University of Gothenburg

Spring Semester 2012

Author: Hardi Kurda

Title: Inre sökande (Inner search)

Supervisor: Joel Eriksson

Keyword: Creation, Composition, Interpretation, Reflection, Interaction and Improvisation

Abstract

This research explains and describes the role music notations may play in an unconventional way. The aim of this research is to show that by balancing composition, interpretation and improvisation, the performer(s) could produce or open the door to a reservoir of new sounds, which could emerge through a composer's awareness of the need to balance these elements. That act of balancing depends on the musician's interpretation through their interaction with the music notation, with their action process on the instrument and each other. This ultimately results in providing listeners' with a possibility of the new and exiting sound experience.

Till Khabat och Hano

För min mor

I åminnelse av min far

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

Förord

s. 5

Inledning

s. 6

Bakgrund

s. 7

Konstnärlig metod

s. 8-14

Tolkningen av tonmaterialet

s. 15-17

Klingande scen

Den egna upplevelsen under musikens klingande

s. 18

Reflektioner över musikerns upplevelse och tolkningen under repetitioner och konserter

s. 19

Utvärdering av repetitioner och konserter

s. 20-23

Sammanfattning

s. 24

Bilagor

Reflektionstexter från musiker

Notmaterial

CD (2 stycken)

s. 25

Källförteckning

s. 26

Förord

Hur jag lyssnar på musik och hur jag tolkar ljud beror på mina egna erfarenheter. Erfarenheter från olika platser och olika tider har sin egen historia och detta påverkar mitt lyssnade. De är grunden för min förståelse och för hur jag uppmärksammar ljud, klang och musik i nuet. Att uppleva musikens väsen är för mig som ett atmosfäriskt rum och att ha möjlighet att hitta en egen värld i musiken genom att ge lyssnade möjligheter till nya upplevelser under varje framförandet. Det handlar om vårt förhållningssätt till klang genom våra egna referenser. Mitt arbete syftar till att ge möjligheter till var och en som musiker och mig själv som tonsättare att skapa ett eget universum via musiken.

Inledning

”Musiken öppnar ett okänt rike för människan, en värld, som inte har något gemensamt med den yttre sinnesvärlden som omger oss, en värld, där människan lägger åt sidan alla bestämda känslor för att hänge sig åt en ousäglich längtan . . .”

Hoffmann ¹

Vad musik betyder för mig, och hur jag kan hitta mig själv i musiken är ett sådant mysterium som driver mig till att vara nyfiken, till att hitta nya spår och nya frågeställningar. Därför har jag lärt mig att ställa frågor till mig själv och kritisera varje steg när jag är inne i kompositionsprocessen, under repetitionen och efter uppförandet. En sådan tankeprocess ger möjligheter att höra musik som en öppen fråga som har sitt eget flöde oavsett hur jag tänker och uttrycker mig. Med referens till Schönberg skriver Finn Benestad: ”Denna Hegel-inspirerade trosbekännelse med inslag av shopenhauerska tankar är grundläggande för Schönbergs estetik. Musik är för honom ett mysterium som man aldrig kan tränga in i med sitt intellekt”. ²

Komponerandet handlar för mig om att arbeta med att skapa nya föreställningar och att vara i nuet så att man kan ha fler möjligheter att kommunicera med musiken. Den musik som leder till en egen värld och delar med sig av sina fantasier och den musik som har eget språk, eget rum, egen klang genom sättet att tolka och reflektera.

Att arbeta djupt i musikens klingande är att skapa egna ramar för att sedan hitta nya vägar till att skapa nya ramar osv. alltså en fri process med fokus på varje steg. Med nya ramar menar jag nya tolkningar, nya metaforer, nya sätt att uttrycka sig på. Det känns som att viljan och intresset fördjupar sig inom mig. Viljan och intresset skapar energi i den skapande processen. Denna tanke har hämtat inspiration i boken *Adorno's aesthetics of music*, under rubriken *The development of a theory of musical material*.

Composition is the working of the spirit in material capable of being spiritualized [*ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material*] ... As the creation of a thinking and feeling spirit it follow from this that musical composition has to a high degree the capacity itself to be intelligent [*geistvoll*] and expressive [*gefühlvoll*]. ³

Jag vill skapa musik som öppna upp för tolkningen, en tolkning som är centralt så att musiker har chansen att skapa sin egen tolkning av verket. Det hjälper musiker att se och höra verket som en del av sin personliga gestaltning. Ett öppet partitur ger möjligheter att höra klangfärgens potentialer, beroende av musikernas reflektioner kring verket under framförandet genom *att spela sig in i verket och inte bara spela verket*. På så sätt medverkar alla i den kreativa processen (kompositören med sin komposition och musikern med sin tolkning), vilket skapar spänning i det klingande flödet samt söker efter ett rum för lyssnandet. Detta är konceptet bakom den komposition. Men hur realiserar jag en sådan tanke? Det är en central fråga i min konstnärliga forskning. En sådan frågeställning är vägen som leder till en konstnärlig utvecklingsprocess och ger möjligheter till discussionsutveckling i den konstnärliga tankegången.

¹ Benestad, Finn: *musik och tanke*, s.197

² Benestad: *musik och tanke*, s.295

³ Paddison, Max: *Adorno's aesthetics of music*, s. 66

Bakgrund

*Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet,
Till Earth and Sky stand presently at God's great Judgment Seat;
But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth,
When two strong men stand face to face, though they come from the ends of the earth!*

Kiplings⁴

Att kombinera två traditioner, öst och väst, drev mig i början av tonsättargärning och de två traditionerna visar sig i mina tidigare verk mer på ett berättande sätt. Jag ville berätta något om mina personliga historier och om hur de två traditionerna har påverkat mig. Problemet är att jag inte hittar mig själv efter klingandet. Mitt komponerande handla om att kombinera två olika traditioner, samt att försöka visa tydligt vad jag menar med mötet mellan de två traditionerna. Enligt min åsikt stämmer detta med begreppet *musica reservata* hos Benestad⁵ där han menar att ”Musikens första uppgift är att framhålla textorden och därvid också representera de stämningar och affekter som texten vill förmedla”. Fast mitt arbetssätt (skapandeprocess) handlar om något annat att förmedla om något i de två traditioner. Arbetssättet var ett sökande efter mitt eget musikaliska uttryck. Därför att komponera och höra min musik från ett berättande perspektiv minskat och det blev ointressant. Jag har upplevt känslan av att isolera mig själv i en berättande atmosfär med väldigt privata historiska referenser som ledde till missförstånd mellan mig och musikern.

⁴ Kiplings, Rudyard: *The ballad of East and West, Ur boken Just So Stories*

⁵ Benestad: *musik och tanke*, s. 72.

Konstnärlig metod

En process från tanke till ljudande material,
En process som skapar frågeställningar medan processen utvecklas.

Mitt sätt att arbeta handlar om att söka och hitta en metod som genererar tonmaterial. Metoden innebär att varje fundering ger nya ledtrådar till att hitta lämpliga arbetssätt. Arbetssätt som skapar intresse och nyfikenhet för att fortsätta. Processen bär med sig intressanta föreställningar i skapandet. Arbetssättet handlar om att se mig själv från insidan och utsidan av ett ljud vid bearbetningen. Att jobba i nuet och visa närvaro i musikens utveckling är också viktigt liksom att hålla energin kvar under skrivandet och samtidigt skapa ny energi till fortsättningen genom att vara motiverad, intresserad, ha lust och vara lekfull. Det handlar om att vara undrande, och att skapa ett tillstånd i processen.

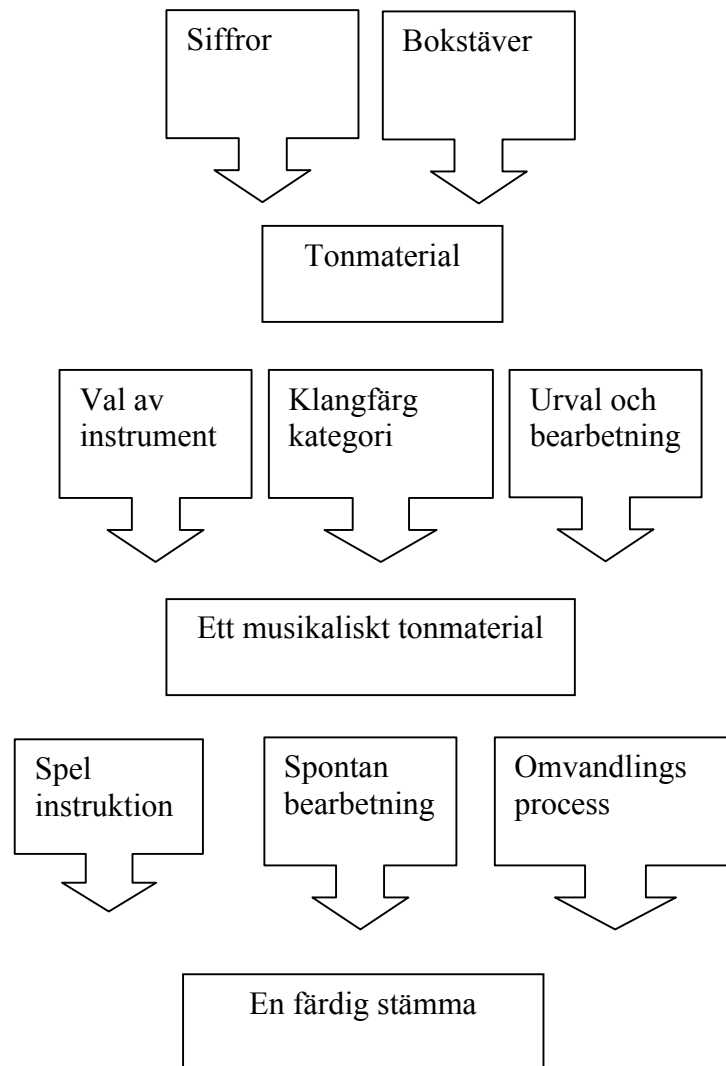
DET PÅMINNAR MIG OM SCHACKSPEL.
ATT FÖLJA REGLERNA I SPELET ÄR VIKTIGT
MEN HUR MAN SPELAR, DET ÄR FRITT
DET HANDLAR MYCKET OM EFTERTANKE.

Processen ger möjligheter att utveckla grundtanken till arbetet. Det första är att skapa en metod för att komma närmare tonmaterialet i syfte att tonmaterialet utvecklar processen. Processen är självförståelse för tanken bakom det klingande och klangfärgens olika nyanser i tonmaterialet. Därför är det nödvändigt att processen byggs först av en struktur, en formalisering och sedan av en spontan bearbetning som handlar om det omedvetna valet.

Metoden kan vara godtycklig genom att välja. Och ett bra resultat beror på hur jag får fram tonmaterialet och hur tonmaterialet används. En sådan arbetssätt ger möjlighet att fortsätta. För att kunna utveckla metoden måste det finnas balans mellan metod och tolkning av tonmaterialet, och det krävs att organisera tonmaterialet när det skall transformeras till musikaliskt uttryck.

För att skapa ett musikaliskt uttryckssätt är det nödvändigt att hitta en metod som ger intresse för att bearbeta vidare. Därför är metoden en balans mellan två olika konstnärliga hantverk, den ena är att sätta gränser för sig själv med en strukturerad process, och den andra är tolkningen och reflektionen kring tonmaterialet som kommer från metoden. Så i min balansgång har jag mer eller mindre frihet att arbeta för att kunna påverkas av mitt eget hantverksarbete, vilket kommer att spela stor roll för att hålla energin kvar under komponerandet.

En grafisk beskrivning av den konstnärliga metoden



Bokstäver och siffror (Fibonacci talserie), är element jag arbetat med från början, vald som start punkt för att börja med att generera tonmaterial utan att tänka på hur den klingar. Syfte är att ge möjligheter att gå ifrån min vana att komponera med ett klingande tonmaterial i början av skapandeprocessen. Detta är ett alternativ som ger någon slags spänning under arbetet. Resultatet är en abstrakt läsning av bokstäver och siffror genom tabeller. Läsningen och tolkningen av mätningen och relationen mellan siffror och bokstäver är väsentliga, eftersom det är jag själv som bygger processen och regelverket för hur det skall fungera. Därför det är viktigt att försöka finna en sorts struktur i formaliseringen och inte minst möjlighet för utveckling i själva processen att anpassa metoden på olika sätt. Metoden måste fungera som ett system för musikens utveckling.

Tanken bakom att använda Fibonacci-serien i kombination med bokstäver är att skapa möjligheter att fritt generera eget tonmaterial och att ha kontrollen över tonmaterialets skapande och inte tvärtom. För att ha olika valmöjligheter i hur talserien används behöver tabellen börja från och med fyrasiffrig 1597 till niosiffrig talserie 267924796.

Så fungerar Fibonacci talserie:

$$0+1=1$$

$$1+1=2$$

$$1+2=3$$

$$2+3=5$$

$$3+5=8$$

$$5+8=13 \text{ osv.}$$

Talserien som står i tabellen: 1597, 2584, 4181, 6765, 10964 tills den sista talserien 267924796

Varje bokstav (A-Z) innehåller några siffror hämtade enligt ordningen från talserien, bokstav A fyra siffror - bokstav Z nio siffror, se bild nr.1. Siffrorna läsas vertikalt istället för horisontellt i syftet att varje bokstav blir en enhet och kunna läsas bokstäverna från vänster till höger i syftet att ha möjligheter att välja mellan fyra till niosiffriga enheter. Att ha valfriheten i systemet är grunden i arbetsättet.

Bild, nr.1

Kombinationen mellan bokstäver och Fibonacci talserie

Fibonacci tal serie: 0 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144 233 377 610 987 1597 osv.

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
1	2	4	6	1	1	2	4	7	1	1	3	5	8	1	2	3	5	9	1	2	3	6	1	1	2
5	5	1	7	0	7	8	6	5	2	9	1	1	3	3	1	5	7	2	4	4	9	3	0	6	6
9	8	8	6	9	7	6	3	0	1	6	7	4	2	4	7	2	0	2	9	1	0	2	2	5	7
7	4	1	5	4	1	5	6	2	3	4	8	2	0	6	8	4	2	7	3	5	8	4	3	8	9
			6	1	7	8	5	9	1	1	2	4	2	2	3	5	8	9	0	8	9	8	3	8	2
								3	8	1	9	0	6	0	7	8	8	6	8	8	6	4	8	6	4
													9	9	8	7	7	5	5	1	6	8	1	6	7
																		2	2	7	9	4	5	4	9
																			8	8	6	8	5	4	6
																			5	7	9	6	5	1	6
																									6

Parallellt med tabellen i bild nr.2 används en annan tabell som fungerar som transformationsmetod, så att metoden har den funktion att transformera siffrorna till register, intervall, tonhöjd och rytm. Siffror som kan läsas på olika sätt i tabellen i varje enskild bokstav, i bild nr.2. Sättet att läsa siffrorna i tabellen ger mer möjligheter att vara öppet med metoden.

Bilden nedan innehåller två tabeller: 1) Övertonskalor. 2) Intervaller och rytmiskt värde.

- Första delen i tabellen innehåller 10 övertonskalor 0 till 9. Varje skala innehåller 10 toner 0 till 9. Tio toner av en C grund övertonskala används i början och vid varje ny skala används samma C grund övertonskala, tio toner, på ett nytt sätt, t ex. första skala är under siffra nr.0, tonen C. Nästa skala är under siffra nr.1 deltonen (partialen) G. Nästa skala under siffra nr.3 är partialen C osv. Andra delen i tabellen innehåller olika intervaller och rytmiskt värde 0 till 9, de börjar med det minste värde.

Resultatet från bild nr.2 är 1+ och 5

- Siffra 1 i övertonskala systemet hänvisar till övertonskalan under siffra nr.1, + plus tecken betyder i riktningen uppåt, se punkt tre nedan.
- Siffra 5 i den valda övertonskala (nr.1) hänvisar till tonnamn C under siffra nr.5
- Siffra 5 i intervall tabellen hänvisar till ett och ett halvt steg uppåt = D#, i riktningen uppåt hämtades från + pluset i punkt ett ovan.
- Jag använder siffra 5 igen för att bestämma en rytmisk värde också = en punkterad åttondel.

Klangen är fortfarande otydlig till vilket instrument tonmaterialet kommer att användas. Att leka med tabellen och ha kvar intresse är viktigt för att fortsätta med min process bit för bit. Det är möjligt att ändra innehållet i tabellen beroende på kompositionens idé. Jag har använt mig den här gången av övertonsserie spontant, men det kan vara något annat material. Metoden har möjligheter att användas på ett annat sätt också.

Bild, nr.3

Pitch System

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Intervals	1/4	2/4	3/4	1	1, 3/4	1, 3/4	1, 3/4	2	2, 1/4	2, 3/4
Rhythms	♩	♩.	♩	♩.	♩	♩.	♩	♩.	♩	♩.

Bild, nr.4 innehåller tre horisontella rader.

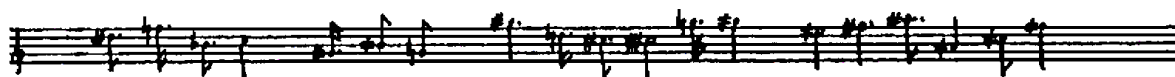
Första raden i tabellen: Talserien är grunden för min tolkning över siffrorna

Andra raden i tabellen: Mätningen mellan siffrorna hänvisar mig till register och direktion

Tredje raden i tabellen: Egen vald siffra utifrån bokstavens innehåll visar mig tonnamn, intervall och rytm

Bild, nr.4

Numbers from the letter table, linearly	7	8	1	1		1	4	1		1	2	5	2	1	9		4	1	1	6	5	6	(7)
Overtone system (pitch) and tone direction (up+, down -)	1+	7-	0	0		3+	3-	0		1+	3+	3-	1-	3+	5-		3-	0	5+	1-	1+	1+	
Tone name, Intervals and Rhythm (Free choose number from the letters specific table)	5	3	5	6		1	4	4		7	3	5	8	1	6		8	9	5	6	4	5	



Att dela tonmaterialet i olika musikaliska fraseringar är grunden för hur tonmaterialet kan bearbeta och utveckla. Processen har utvecklats nu. Föreställningen till det klangliga materialet inspireras. Processen (metoden och den spontana bekräftelse) ger möjligheter att få fram den bearbetningsmetoden som passar tonmaterialet.

Bild, nr.5

Tone material result



Ett sätt att skapa dialog med tonmaterialet är val av instrumenten och sedan hitta balansen mellan den spontana bekräftelsen och metoden. En balans grundar sig på instrumentens teknik möjligheter. Därför speglar tonmaterialet sig och utvecklar sig naturligt. Dels genom tonens egen funktion såsom register, hög, låg och mellan. Intervall, stor, liten osv. Dels genom relation och distans utifrån tidslängden på ett fragment eller en fras.

Vad den spontana bekräftelsen grundar sig beror på dels kompositionens idé, t ex. jag har används mig till texten jag har skrivit själv (*INTO THE FOREST SHADOW*), dels på instrumentens klangmöjlighet och dels på min subjektiva smak som är baserad på mitt konstnärliga uttryckssätt.

Första experimentet är för tre olika låg register instrument, Basklarinett, Basflöjt och Cello. Jag fick förfrågan från Högskolan för scen och musik att skriva till ensemblen *Mimitabu* i Göteborg. Men jag har vald själv att skriva till de tre instrumenten.

Tolkning och gestaltning av tonmaterialet

Tankar som utvecklas från nuet i rummet.

Tankar som vandrar mellan olika platser,

olika tid för att hitta sig själva, letar efter sitt tillstånd.




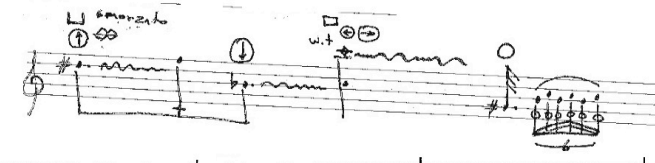

Tolkningen och gestaltningen av tonmaterialet är grunden för hur musiken ska klinga. Jag har två olika sätt att tolka och gestalta tonmaterialet. Det första är att söka efter kombinationer och variationer av en och samma klangfärg genom att se funktionen av tonmaterialets parametrar: register, intervall, rytm, längd, fragment och fras. Varje parameter har en egen tolkningsfunktion genom att sätta sig själv i föreställningsposition om hur verket klingar. Och detta är centralt när jag föreställer mig hur notationen kan förverkliga det klangliga perspektivet. Denna tanke har hämtat inspiration hos Paddison under rubriken *Towards a critical method: levels of interpretation*.

From the above thematic analysis of Adorno's work, which has focused on the early writings on music and situated them in relation to influences from Lukás and Benjamin, a number of key concepts have emerged. It now remains to see these in a larger context of Adorno's later work, within which the centrality of particular concepts (for example 'Meditation', 'musical material' and form can be made evident. That aim here is to put forward a schematic model through which to understand the oppositional interpretation levels on which Adorno's music theory operates.⁶

Bild nr.6

Tabellen nedan representerar Basflöjts stämma som innehåller fem vertikala rader, varje rad representerar en grupp med både gemensamma och skilda klangfärger. Gruppen ändrar riktning från vertikalt till horisontellt i spelstämman, se stycket *3 Solo for Bass flute, Bas clarinet and cello*.

Sound Colors Categories Basflute

<p>✂</p> <p>↓</p> <p>✂ flz, Tongue Amp.</p> <p>↓</p>	
<p>↓E] trem.</p> <p>↓</p> <p>x] ↓</p> <p>x] ↓</p> <p>x] ↓</p>	
<p>↓</p> <p>gliss</p> <p>↓</p>	
<p>⊕ Air direction (⊕ ⊗ ⊙)</p> <p>⊕ Mouth position</p> <p>⊗ Air funktion (soprano)</p> <p>vib</p> <p>⊕ (aid)</p> <p>Sing</p>	
<p>⊕ Mouth position</p> <p>⊕ ⊗</p> <p>gliss</p> <p>⊗ diaph. vib</p>	

⁶ Paddison: *Adorno's aesthetics of music*, s.52

Urval och bearbetning av givet material är ett annat sätt att utveckla tonmaterialet ännu mer genom att lägga till, ta bort, ändra och splittra tonmaterialets resultat. Urvalet är baserat på den subjektiva smaken. Nedan visas fem olika variationer av första takten i bild nr.6 i vertikal riktning.

Bild, nr.7

1:rs system
Material result from sound colorscategories

2:nd system
Add and Remove

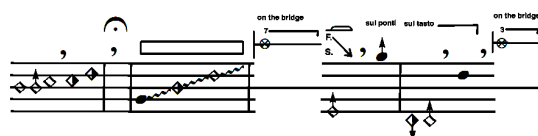
3:rd system
Change register and rythem

4:th system
Remove pitches from 1:st system

5:th system
Remove rythem from 1:rs system

Det andra är att gestalta tonmaterialet utifrån den spontana bekräftelsen. Oftast handlar dessa spontana bekräftelser om dels avvikelser i likheten i tonmaterialet och dels bygger på eget erfarenhet för bearbetning av ett ljud. Detta är i syftet att hitta balansen när jag gestaltar tonmaterialet i för att skapa ett rum och en klang. Det är gestaltningen av en klingande miljö som speglar sig själv i mitt lyssnande som påverkas av den subjektiva bekräftelsen. Exemplet nedan är skrivit för stråk instrument. Den visar hur det musikaliska tonmaterialet spontant bearbetas ingen inför ett nytt stycke.

Utdrag av stycket *4Solo for strings*



Tidsperspektiven i kompositionen har två olika aspekter. Det första är klangfärgens tidslängd genom instrumentens aktivitet. Klangfärgen är baserat på hur naturligt tiden skapas utifrån aktivitetens process på instrumenten via tryck, hastighet och dynamik. Hur lång tid behöver klangen spelmässigt för att klinga? Det andra är musikens tidsram som handlar om interaktion mellan musikerna på ett naturligt sätt utifrån tonmaterialets funktion och tolkning. Ett sådant arbete inspirerar mig på olika sätt för hur jag noterar ljudet på ett funktionellt sätt som reflekteras av de moment som finns beskrivna ovan.

Tanken är att skriva musik på ett monofoniskt sätt, alltså verket har bara en stämme med fler system som har möjligheter att spela genom systemen ganska fri. Att komponera hela verket bit för bit, och hitta olika sätt att sätta ihop bitarna. Att ha fler system som spelas samtidigt är en stor möjlighet att ge musikerna ett öppet rum för naturlig musikalisk samspel för varje framförande. Och samtidigt lämna en del i verket till musikerna för att tolka öppet utifrån instruktion texten, instruktionstexten håller ihop stycket genom att skapades rammar. Att höra den naturliga reflektionen mellan musikerna är viktigt för musikens flöde. Vilken roll musikern har i musiken beror på hur verket tolkas, klingas och naturligtvis vilket instrument som används. Fri besättning innebär store öppenhet. I vilken miljö spelas verket? I en öppen eller stängd lokal, stor eller liten? Det kommer att påverka musikerna att reagera och hålla sig till musiken på olika sätt. Ett effektivare och bättre sätt är att vara en god musikalisk lyssnare för att skapa ett musikaliskt samspel som jag nämnde ovan. Min roll som tonsättare är att ge möjligheter för ett öppet musikaliskt samspel i min komposition. På så sätt skapar jag olika atmosfärer i musiken som påverkar lyssnandets upplevelse i realtid. Det skapar en oändlig konstnärlig utvecklingsprocess, och ger möjligheter till diskussion och utveckling i de konstnärliga tankarna.

Klingande scen

”Ty musikförståelsen beror på den dubbla förmågan till sinnesförnimmelse och minne; vi måste uppfatta det ljud, som existerar i det aktuella ögonblicket, samtidigt som vi kommer ihåg det ljud, som försvunnit. Det finns inget annat sätt att följa det musikaliska fenomenet.”(155 a:148 f) Aristoxenos

Den egna upplevelsen när musiken klingar

Att lyssna på musik är att vara i tiden. För mig får musiken sin betydelse när den spelas och mitt sätt att lyssna på egen musik påverkas av upplevelsen av det klingande får sin betydelse i nuet, med syftet att ge uppmärksamhet och möjligheter att kommunicera med musiken; att ha en förbindelse mellan tidlöshet och sinnet. Detta är nyckeln till min upplevelse av musiken i ögonblicket. Lyssningsupplevelsen är utgångspunkten för en reflektion som skapar frågeställningar genom att beskriva, kommentera och kritisera musiken. Av vikt är att höra relationen mellan tid och klingande, alltså den naturliga klangfärgens tidsperspektiv. När musiken hörs på det sättet som jag har beskrivit ovan då skapar musiken en ny referens i minnet. Detta är referenser som kan hjälpa till att tolka klangen och komma nära musikens väsen. Tolkningen speglar sig i klingandets miljö, vilket innebär att verket har en viss potential i klingandet för att få fram en ny tolkning under varje framförande. En av faktorerna som möjliggör att musiken erbjuder en bred potential i klingandet är att jag har flersystem i noterna som innehåller samma tonmaterial och spelas samtidigt. Ett sådant fritt utrymme för musikern ger större möjligheter att ge egen bekräftelse, i syftet att ge ett resultat som ger ett nytt flöde i musiken. Tid i kompositionen som jag nämnde ovan är en naturlig balans mellan aktiviteten hos instrumenten och musikernas reflektion över det klingande, en aktivitet som är baserad på tidens förlopp.

Verket är fortfarande underarbete, nästa steg är att fortsätter arbetet med att bestämma spelsätt för varje tons färg och med att visa hur tiden går genom aktivitetens process med varje fragment, proportion och fras. Tiden handlar om en naturlig reaktion mellan musikern och klingandets miljö, rummet, och aktivitetens process på sitt instrument. Därför är det viktigt att inte ha något tydligt tidsförlopp i noterna, istället det finns något slags hänvisningar i noterna (stämmorna) och instruktionstexten till hur tidslängden för varje ljud, fras och hela verket kan vara möjligt.

Musikernas roll är att tolka aktivitetens process på instrumenten under en tidsram. Att ha fokus på tiden för varje proportion och fragment är precis som att man mediterar. Man lägger ner sin energi för att ge kvalitet till nuet man befinner sig i. Det som intresserar är att verkets tidslängd skapas utifrån musikernas relation mellan noterna, aktivitetens process på instrumenten och musikernas reaktion till klingandet och andra musiker. Jag som tonsättare är medveten om hur ungefär verkets längd kan bli utifrån de möjligheter som finns i noterna. Valmöjligheterna är begränsade på ett visst sätt, vilket visar sig genom noterna och instruktionstexten i syftet att hålla kvar relationen mellan min kompositionsidé och musikerna.

⁷ Benestad: musik och tanke, s. 32

Reflektioner över musikerns upplevelse och tolkningen under repetitioner och konserter.

Blandning av ett komponerat verk och en öppen form med improvisations insatser skapar utmaningar hos musikerna som leder till att musikerna kommer nära musikens kärna och förstår musikens flöde. På så sätt blir musiken i fokus.

ATT SPELA SIG IN I VERKET OCH INTE BARA SPELA VERKET

Att spela sig in i verket handlar om att musikern måste reagera på ett naturligt musikaliskt sätt under framförandet, nästan som att improvisera. Meningen är att skapa ett bredare musikaliskt samspel. Man behöver komma fram till ett gemensamt språk för förståelse för hur verket skall tolkas, och detta är naturligtvis individuellt från musiker till musiker. Vad som kommer att hända med tolkning och flödet är öppet för musikerns relation och reaktion till tonmaterialet och det klingande under framförandet. Musikern kan påverka musikens flöde genom en öppen tolkning, vilket ger musikern möjligheter att leka med musiken genom att föreställa sig att verket är som en lek.

KONSTEN ATT LEKA MED KONST

Att skapa ny stämning i varje framförande för att möjliggöra en musik som lever i sin tid är grunden i min kompositionsidé. Att skapa nytt flöde i musiken ger ett nytt rum för klingandet, en ny upplevelse hos lyssnaren. Samspel och förståelse i den noterade musiken är i fokus med hänsyn till tiden genom att komma fram till olika åsikter i tolkningen för att berika sättet att uttrycka musikens innersta väsen. Musikerna kan ha olika tolkningar. Det finns inget svar på vem som har gjort den bästa, snarare försöker tonsättare och musiker att hitta sig själva på sitt sätt, välja sitt öde och hitta sin egen atmosfär i musiken. Då kan man höra musikens väsen.

Utvärdering av repetitioner och konserter

”Musiker är den som äger förmågan att värdera . . .”
Boëthius 8

• 3 Solo, Bass flute, Bass clarinet and Cello

- Framfördes av Mimitabu ensemble, Sara Eggelind, Basflöjt – Elin Finndin, Basklarinett – My Hellgren, Cello, Göteborg
 - Repetitioner: 02.02.2011 / 09.03.2011 / Ljudspår nr. 1 - 6
 - Konsert 11.03.2011 / Ljudspår nr. 7
- Solo for Bass flute
- Framfördes av Ingo Schebesch, Leipzig
 - Konsert 13.01.2012 / Ljudspår nr. 8

Reflektioner

”Det är en komponerad musik, fast man är friare än att improvisera”, säger My Hellgren, cellist.⁹

Eftersom verket har komponerats på ett linjärt sätt, har musikerna haft en annorlunda reaktion när de musicerar med varandra med de valmöjligheter som finns i verket. Valmöjligheterna ger friheten för musikerna att välja sitt sätt att spela musiken och musicera med varandra.

När verket spelades började musikerna upptäcka att det fanns en koppling mellan varje stämma genom tonmaterialet och de gemensamma klangfärgerna. Musikerna har valt eget sätt att spela sig in i verket. Den gav lyssnandet ett tillstånd för musikens karaktär som grunda sig för den naturliga interaktionen via musikerna.

Musiken klingade som ett vanligt komponerat stycke, utan att man hörde, märkte eller kände något slags improvisationsinsats vid lyssning. Musiken skapade intresse och tillstånd och höll lyssnandet kvar under framförandet. Det kändes som att man var nära klingandets atmosfär. En atmosfär som hjälpte att kommunicera med musiken. Ett sådant lyssnade perspektiv ger mer uppmärksamhet till klangen och tiden. Man blir nyfiken vid varje framförande för en och samma musik ger en ny smak.

⁸ Benestad: *musik och tanke*, s.49

⁹ Hellgren, My: *Reflektions text*, bilagor nr.1

”Det som skapade mycket osäkerhet i början med det här stycket, var om man skulle sträva efter att följa instruktionerna så gott det gick, eller bara se dem som inspiration”.

säger Eggelind, Sara. Flöjtist.¹⁰

Problematiken med verket var enligt Sara Eggelind att behöva tydliga med instruktionen för hur musikerna musicerar med tonmaterialet. Alltså vad är det för slags karaktär musiken har, utifrån den ljud? Speciellt när notationen innehåller för mycket information samtidigt, då har man få möjligheter som musiker att musicera med tonmaterialet i realtid på ”ett fritt sätt”, menade basflöjtisten.

Meningen med att inte vara så tydlig med musikens karaktär var att ge utrymme för musikerna att få inspiration av tonmaterialet så att musikerna skapar en egen personlig karaktär i musiken. Visst är det individuellt. Jag tror att det handlar om att hitta sitt eget sätt att spela verket dels genom att kunna verket nästan utantill, och dels förmågan att tolka och reagera.

- **4 Solo, Sting Quartet** / Framfördes av ConTempo String Quartet, Dublin
 - Konsert / 22.07.2011 / Ljudspår nr. 9
- **Solo for Contrabas** / Framfördes av Jakob Petzl, Leipzig
 - Konsert / 13.01.2012 / Ljudspår nr. 10

Reflektioner

Olika klangfärg integrerar och bildar en enhet. I stycket hörs tydligt hur naturligt klangens färg klingar på olika sätt beroende på hur tanken bakom de insatser som görs via improvisation och val-möjlighet i verket framförs. Det skapar en öppen tolkning och ett stor musikaliskt samspel under framförandet. Stråkklagen uttrycker sig i små detaljer i klangfärgen. Och man upplever lyssnandets närhet i rummet med fokus på klangens olika nyansering.

Musikerna hade ett tydligt musikaliskt samspel genom att sätta en gemensam ram för hur långt verket skulle bli. Hur verket skulle spelas var fritt utifrån verkets instruktioner och tonmaterialet. Det gick mycket lättare att skapa ett naturligt musikaliskt samspel i realtid.¹¹

¹⁰ Eggelind, Sara: *Reflektion text*, bilaga nr.2

¹¹ Mantu, Adrian: *Reflektion text*, bilaga nr.3

- **For Vocal, free improvisation vocal group**

- Framfördes av Ninni Molin, Mezzo-soprano / Katarina Jepson, Soprano / Mikael Englund, Tenor, Leipzig
 - Konsert / 13.01.2012 / Ljudspår nr.11

Reflektioner

”Jag vill sjunga flera gånger, jag är nyfiken och intresserad av naturligt musikaliskt samspel i rummet som skapar en konstnärlig dialog i realtid”, säger Englund, Mikael. Tenor.¹²

Varje röst vill skapa sitt eget uttryckssätt i stycket. Att vara så öppen i hur varje röst har möjligheter att hitta sin egen röst i rummet och att reagera och tolka öppet beror på den musikaliska dialogens förmåga i realtid.

Sångarna var rädda och osäkra från början. Sedan hittade de sitt sätt att skapa ett musikaliskt samspel och skapa ett eget uttryckssätt i stycket. Då hittade de själva ett rum för att uttrycka musiken på sitt eget sätt som gjorde det möjligt för rösterna skapa ett tillstånd för lyssnandet.

I det här fallet har verket inte riktigt komponerats utifrån mitt eget tonmaterial. Att gå ur ut processen och tonmaterialet, istället ha kvar idén om samspel. Att använt bokstäver som ordklang, en källa till en slags ljudmiljö. Att ge möjligheter för ett musikaliskt samspel i realtid för sångarna är centralt. Genom att improvisera utifrån ordklangen fritt. Risken är att jag lämnar fritt hur tonmaterialet skapas via sångarna. Komposition handlar istället om att jobba med dynamik och en struktur för hur verket genomförs. Det hjälper mig att komma nära den karaktär som jag har tänkt i verket som helhet för hur det ska klinga. Tanke var att höra skillnader och likheter mellan de olika sätten att komponera ett verk. Alltså sättet att komponera är att testa egna gränserna för sitt musikaliska hantverksarbete för tolkningen av en kompositions idé till ett klingande verk.

¹² Englund, Mikael: *Reflektion text*, bilaga nr.4

- **Shadow Dimensions**

- Framfördes av Kammarmusik Musica Vitae, dirigent: Michael Bartoch, Växjö
 - Repetition 7, 8, 9, 10.05.2012 / Ljudspår nr. 12 - 13 - 14 - 15
 - Konsert 11.05.2012 / Ljudspår nr.16

- **Shadow Dimensions**

- Framfördes av fem stråkmusiker (2vln, vla, vln, kb), Leipzig
 - Konsert 16.05.2012 / Ljudspår nr.17

Reflektioner

Genom en naturlig dialog i realtid när musikerna agerar och reflekterar klingandes miljö i rummet skapas ett musikaliskt samspel. Noterna visar inget särskilt uttryck för hur musiken klingas snarare för hur varje ton klingas som ett objekt, en enskild klangfärg. Musikernas roll och ansvar är att hitta sitt sätt att tolka tonmaterialet på ett mer gestiskt sätt genom att frasera tonmaterialet fritt. Så här stycket förklarades för orkestern.

”Jag förstår inte vad den här musiken handlar om” sa violasten från Musica Vitae.

Musiken har sin mening, och hörs genom att du som musiker försöker spela varje tonfärg så bra som möjligt så att du själv blir intresserad av klingandet, och sedan fraserar de olika tonfärgerna utifrån spelsättet på ditt instrument. I noterna saknar jag metaforer för att beskriva processen som definierar instrumentella och improvisatoriska handlingar, svarade jag.

”Jag har ingen kontakt med musiken, vad händer” uttryckte sig konsertmästaren i Musica Vitae.

Det är din roll som musiker att orientera mig en sådan klangvärld och inte tvärtom. Om du lyckas att hitta dig själv och skapa din egen atmosfär i musiken så har du lyckats att föra fram det innersta budskapet i min musik till publiken, svarade jag.

Varje tonfärg ville ta plats i rummet och ge uppmärksamhet för lyssnandet genom klangens naturliga tidslängd via den handlingsprocessen som instrumentens spelsätt har i sin natur. Claus-Stefan Mahnkopf reflekterar: ”It sounds very complex. The pitches are sceptical and the form fade out, but the sound world is interesting. I feel that activity of sounds is a live, but I can't see these activities on the notation”.¹³ Klangens skapar kontakt med tiden. Och tiden med sina oändliga är atmosfären i rummet. Lyssnandet går ur sin verklighet och reagerar med sitt innersta väsen. Den skapade en obegränsad och oförståelig upplevelse. Musiken gör att vara medveten i tiden och ge uppmärksamhet till ljudet man hör. Detta påminner mig om vad John Cage skriver i *Silence i The future of music: Credo*. “Where we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating”.¹⁴

¹³ Mahnkopf, Claus-Stefan: Komposition Professor vid Akademi för musik och teater, Leipzig. hans reflektion över inspelningen av Musica Vitae konserten.

¹⁴ Cage, John: *Silence*, s. 3

Sammanfattning

Att komponera handlar om mer och mer i form av självkritik, att hitta egen svaghet och eget uttryck i syfte att utvecklas. Att kritisera sig själv är förståelse för det inre sökande. Vad betyder musik för mig? Musik är en reflektion över konstnärens egen värld som är svår att beskriva med text. Den obeskrivbara klangvärlden någonstans beskriver hur musiken är nära vårt innersta väsen. Beskrivning sker när processen kommunicerar med klangvärlden.

Det som fungerade i mitt arbete är balansen mellan metoden och den spontana bekräftelsen. Men notationen och instrumenteringen behöver utvecklas genom att se till de gränser både teoretiskt och praktiskt.

Den som driver mig i min musik är att kunna utveckla och hitta nya sätt att uttrycka. Jag har lärt mig mycket av mina misstag. Det är viktigt att misslyckas. Det handlar om att dra slut satsen bakom varje misstag som leder mig att utveckla mina konstnärliga tankegångar.

Resultatet i min konstnärliga forskning handlar om dels balansen mellan olika element i min komposition, dels musikernas tolkning till partituret och stämmorna och dels musikernas interaktion till varandra och till rummet.

Det är musiken som inte uttrycker sig, och inte berättar på ett visst sätt om mig eller om musikern utan musiken skapar förståelse för uppmärksamheten till ljudet och tiden mellan oss människor på olika sätt genom att tänka, reagera och reflektera.

Bilagor

Reflektionstexter från musiker

- 1) My Hellgren, cellist
- 2) Sara Eggelind, flöjtist
- 3) Adrian Mantu, cellist
- 4) Mikael Englund, tenor

Notmaterial

- 1) 3 Solo for Bass flute, Bass clarinet and Cello
- 2) 4 Solo for String Quartet
- 3) For Vocal, free improvisation vocal group
- 4) Shadow Dimensions for String Orchestra
- 5) Shadow Dimensions for String Orchestra, version for five strings

CD (Inspelningar av diskussioner, repetitioner och konserter)

CD 1:

- 1) **3 Solo for Bass flute, Bass clarinet and Cello.** Repetition.1 med Basflöjt.
- 2) **3 Solo for Bass flute, Bass clarinet and Cello.** Repetition.2 med Basklarinett.
- 3) **3 Solo for Bass flute, Bass clarinet and Cello.** Repetition.3 med Cello.
- 4) **3 Solo for Bass flute, Bass clarinet and Cello.** Repetition.4 med Basflöjt och Cello.
- 5) **3 Solo for Bass flute, Bass clarinet and Cello.** Repetition.5 med alla tre solon.
- 6) **3 Solo for Bass flute, Bass clarinet and Cello.** Konsert.
- 7) **3 Solo for Bass flute, Bass clarinet and Cello. Version for Solo Bass flute.** Konsert.
- 8) **4 Solo for String Quartet.** Konsert.
- 9) **4 Solo for String Quartet. Version for Contrabass.** Konsert

CD 2:

- 10) **For Vocal. Free improvisation vocal group.** Konsert
- 11) **Shadow Dimensions for String Orchestra.** Repetition dag 1
- 12) **Shadow Dimensions for String Orchestra.** Repetition dag 2
- 13) **Shadow Dimensions for String Orchestra.** Repetition dag 3
- 14) **Shadow Dimensions for String Orchestra.** Repetition dag 4
- 15) **Shadow Dimensions for String Orchestra.** Konsert
- 16) **Shadow Dimensions for String Orchestra. Version for 5 strings.** Repetition
- 17) **Shadow Dimensions for String Orchestra. Version for 5 strings,** Konsert

Källförteckning

Benestad, Finn. *Musik och tanke*. 1978. Lund: studentlitteratur 1994

Cage, John. *Silence*. 1961. USA: Wesleyan University Press, Middletown, CT 06459. 1973

Kipling, Rudyard. *The ballad of East and West, Ur boken Just So Stories*. 1889. UK: Vintage Classics. 2008

Paddison, Max. *Adorno's aesthetics of music*. 1993. New York: Cambridge University Press. 2001

Hej Hardi

Jag tittade precis på videoinspelningen av stycket från konserten. Det blev fint tycker jag:)

Jag måste erkänna att först när jag fick noter på ditt stycke var jag lite skeptisk. Jag förstod inte riktigt tanken med boxarna och alla soduko liknande siffror. Också första gången vi gick igenom det med Sara, när du berättade om dina tankar med stycket förstod jag inte riktigt hur du menade. Speciellt att det skulle vara 3 solo som spelar samtidigt. Jag tänkte att, då försvinner vitsen av att spela kammarmusik? Men, redan när jag och Sara provade att spela en liten bit av det hände något. Som vi också pratade om blir det på något sätt oundvikligt att inte lyssna på de andra. Fastän vi bestämde att sitta långt ifrån och inte lyssna på varandra gjorde vi det ändå. I vilket fall som helst påverkar de andras toner hur man spelar sina egna på något sätt.

Jag gillar den fria formen, det är lite som improvisation fast ändå inte... Improvisation kan vara väldigt svårt, speciellt om man spelar flera samtidigt, svårt att hitta en form. Svårt också tycker jag när man i vissa stunder inte riktigt vet vad man vill spela, koncentrationen försvinner, man blir lite osäker. Där kan man säga att i ditt stycke - som förvisso inte är improvisation, det är ju en komposition - att man känner sig friare än i improvisation. I alla fall för mig som främst spelar noterad musik (kan tänka mig att det kanske är annorlunda för renodlade improvisation musiker) känner jag mig friare i och med att det inte uppstår några stunder av osäkerhet - jag vet att det finns möjlighet att gå vidare till nästa box! Och inom varje finns det ju också stort utrymme för att tolka den som man vill. Det gör att i jämförelse med traditionellt noterad musik försvinner även där ett hinder, det finns ingen som helst oro för att spela fel, räkna fel osv. Inte för att jag brukar känna mig oroad eller osäker när jag spelar annan musik, men det uppstår nog ändå en slags mer avslappnad stämning på detta sätt, om än spänningsfylld!

Intressant koncept, och det var väldigt kul att spela på konsert faktiskt! Skulle gärna spela det eller något liknande igen.

Vänliga hälsningar

My Hellgren, cellist

13.04.2009

Göteborg

Hej Hardi!

Tack för senast, det blev en bra konsert tycker jag.

Väldigt roligt också att publiken var koncentrerad och med hela tiden.

Några reflektioner:

Första intrycket av ditt stycke, var att det var väldigt svårt att förstå.

Mycket information och en del instruktioner som sa emot varandra.

Sedan blev det lättare när du hade förklarat lite med tanken bakom.

Men du var också ofta vag i instruktionerna och hade olika svar på samma fråga.

Kanske var detta medvetet, för att skapa så mycket frihet och möjligheter som möjligt för musikerna. Detta gjorde, att det fanns väldigt många olika sätt att framföra stycket på.

För att kunna framföra det som ensemble, behövde vi ta ställning till väldigt många saker.

Skulle vi inspireras av varandra eller inte?

Börja/sluta samtidigt?

Tolka tid på samma sätt? osv.

Som musiker strävar man alltid efter att skapa musik i framförandet, oavsett om det är musik där allt är nedskrivet eller helt fri improvisation.

Det som skapade mycket osäkerhet i början med det här stycket, var om man skulle sträva efter att följa instruktionerna så gott det gick, eller bara se dem som inspiration.

För framtida framföranden av det här stycket, tror jag att det skulle vara bra med en instruktionstext.

-kort om tanken bakom stycket.

-Vad de olika raderna har för tema/karaktär

-Om tanken är att det ska spelas som 3 solostycken, eller om det går att välja att göra det som ensemble.

Lycka till med ditt fortsatta arbete!

Vem vet, kanske får vi möjlighet att samarbeta igen någon gång.

Allt gott

Sara Eggelind, flöjtist

30.03.2009

Göteborg

1.12.2011, Galway, Ireland

ConTempo String Quartet Ensemble in Residence on the West Coast of Ireland, since 2000

This year, during the Irish composition summer school, held in Dublin, we had the pleasure to meet Hardi Kurda and work, play and record his work "4 Solo".

From the beginning we've noticed that Hardi is aware of all the new techniques used nowadays in contemporary music, which he successfully used them in his work.

The use of solo concept is one of ours favorite effects, made his work to get a perfect shape.

"4 Solo" is an interesting and challenging work, which we enjoyed very much.

We are curious how a longer piece for string quartet would sound in Hardi's hands!

All the best and good luck,
Adrian Mantu, cellist

Jag tyckte att det verkade mycket intressant när vi två pratade mera ingående om det, om själva grundidén. Men, inför att verkligen göra det, själv, konsertant, gjorde mig ärligt talat lite nervös och jag kunde inte låta bli att känna lite motvilja. Dock, när vi sångare sedan gick ihop och bestämde oss för att så att säga "repetera" tillsammans, blev jag mycket lugnare.

I och med att vi inte skulle veta om hur någon annan än "jag" själv sjöng eller hade för "sång väg" i noterna, (vilket var väldigt bra val, och gjorde det mer spännande) så kunde vi inte repa på själva stycket. Istället satt vi, tillsammans alla tre sångare, i ett rum (mot slutet ett kolsvart rum) och började sjunga och improvisera smått över enkla visor, senare blev det helt improviserat, mot slutet bara massa ljud och alla möjliga uttryck man kan göra. Det var väldigt avslappnande och lösgörande, på många plan. Varför nämner jag det här, jo, för att det känns som att detta är lite grundidén i själva stycket. Att man istället för att ha någon annans inre tolkning av något, en text t.ex. så har man bara sig själv och allt man har möjlighet att uttrycka. Med, nästan, rent ut sagt "egna ord", ljud kan man uttrycka vad som kommer för en i stunden.

När man sedan stod där på konserten, vi tre sångare, tillsammans, utan en aning om hur länge eller över huvudtaget vad de andra skulle sjunga, så insåg jag en annan sak. Jag tror tack vare vår gemensamma repetition tidigare, kom vi varandra lite närmare, på många plan. Det gjorde att vi, även om musiken var så att säga improviserad och vi hade tre helt olika okända musikstycken, under konserten kom tillsammans, och skapade 1 enda stycke. Vi gick på varandras små impulser, om någon började med något, en melodi, eller stackato, en slinga av någonting, så hängde vi andra på. Det blev som i ett skådespel, man har olika roller, man har skapat sig en viss tolkning av sin roll, sedan kommer man i kontakt med andra roller/karaktärer, och reagerar på dem utifrån sin tolkning. Om en av de andra "skådespelarna" ger mig en impuls, så går jag på den, vilket skapar ett skeende och en historia, skulle man kunna säga.

Jag tycker det, så här efteråt, gav mig mycket att få möjlighet att göra detta. Och, känner att jag gärna skulle vilja göra det igen, många gånger. Och det roliga är också att, precis som i skådespel, och i världen, finns det ingenting som är helt det samma, varje gång blir någonting helt annorlunda. Jag vill sjunga flera gånger, jag är nyfiken och intresserad av naturligt musikaliskt samspel i rummet som skapar en konstnärlig dialog i realtid.

Hoppas du är nöjd med min lilla reflektion, Hardi

Micke
Stockholm 03.04.2012

3 SOLO

For . . .
Bass flute
Bass clarinet
Cello

Hardi Kurda
2010

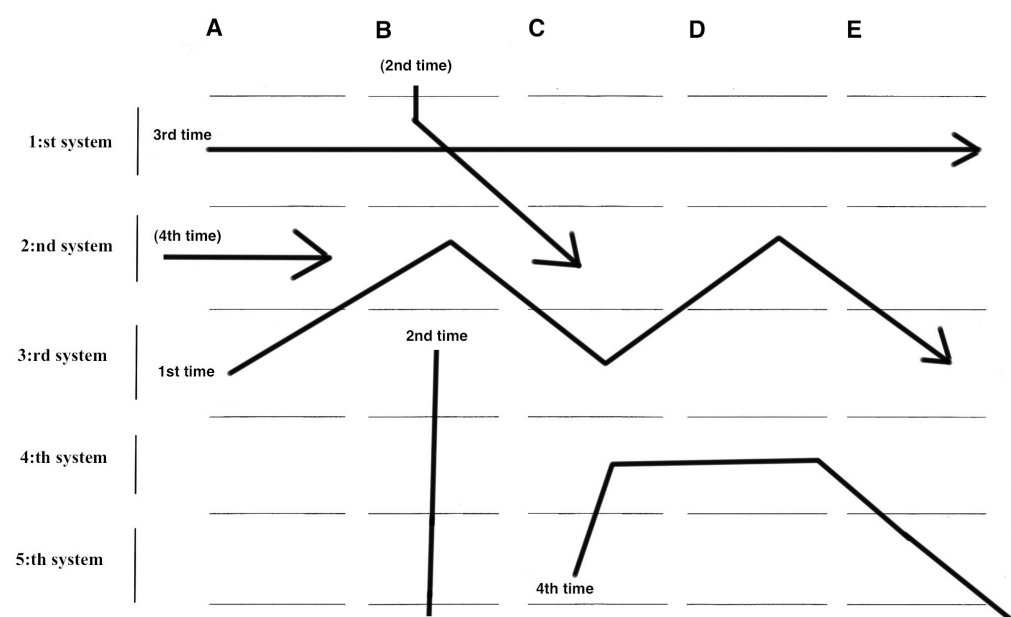
Duration, minims 6 min.

INSTRUCTIONS

The piece consists of three different parts where each part has a five-system constructions:

1. The piece can start with any parts (a) part 1 or 2 or 3 (b) part 1+2 or 1+3 or 2+3 (c) part 1+2+3.
2. The musicians are free to enter at anytime but independently from one another, sometimes overlapping each other.
3. Play from left to right from sections A – E as shown below (the example). Each letter like a box or measure.
4. Begin at any letter of their choice, then using any freely chosen system, for each letter, from 1:st to 5:th system (e.g. A2, B5, C1, D3, E3).
5. Play five letter, measures, box in sequence, no more. Then take a pause (a) 3 - 6 sec. (b) 8 - 12, and restart in the same way, preferably taking another route each time.
6. Duration for the whole piece should be between 8, 9 or 10 sections (5 measures for each section).
7. The length of a piece create through (a) the musical material interpretation (a:1) **Black** note, mean **Short** length, **Black & White** note, mean **Normal** length, **White** note, mean **long** length.
(a:2) The action process on the instrument. (b) according to the musician`s response.
8. The piece finish when the last musician complete his part.










Example!



Paper Size A3

For any questions
please contact!
info@hardikurda.com
0046 70 49 23 778

Notation symbols for Bass flute

	One quarter tone upp
	Aeolian Sounds, different embouchures, from maximum tone quality to only air. Also named "Aeolian sounds" or "Soffiata" (it.), "Souffle" (fr).
	Flagulet soundcolor changing
	Flattertongue
	Keyclick
	Pizzicato
	sing same pitch
	Low air pressure
j.w	Jet whistle. By closing the whole mouthpiece with the mouth and blowing with great force directly and without tone into the instrument, you will obtain a sound similar to "aeolian sounds", but louder and with a more whistling character.
	Mothpiece at the distance / Normal mouthpiece distans / Blocket mouthpiece by lips
	Different vowels (or consonants) in the oral cavity. Written phonetically
	Smorzato: Lip Vibrato
	Vibrato by diaphragm
	Air direction in to the mouthpiece: Down - Upp - Right - Left - Normal (center)

A

B

C

D

E

1st system

2nd system

3rd system

4th system

$\downarrow = ca. 60$
Free pitches/event free

$\downarrow = ca. 90$

Pause

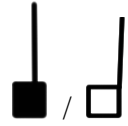
$\downarrow = ca. 80$

5th system

Free duration/event free

Play very Free

Notation symbols for Bass clarinet



Produce more air noise / Air noise with pitch



Flz, fluttertounge



Hand pops.
with the open palm of the right hand. Pitches can be changed by employing different fingerings with the left hand. Hand pops require the careful coordination of the right hand with the changing of pitches by the left



keyclick



slapkey



Smorzato. also referred to as smorzando. The effect consists of an attack and release by means of embouchure and air column pressure exclusively

Bas Clarinet

Hardi Kurda
2010-11

A

1st system

B

C

D

E

2nd system

3rd system

4th system

$\downarrow = \text{ca. } 60$
free pitches/event free

$\downarrow = \text{ca. } 90$

$\downarrow = \text{ca. } 40$

$\downarrow = \text{ca. } 80$

5th system

Free duration/event free

Notation symbols for Cello



Body instrument, Top - Middle - Bottom



Small circel action by the bow

c.l.b.

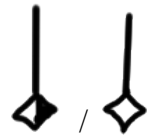
Col legno battuto



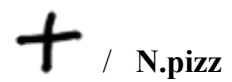
damp strings



finger tap



half finger pressure / light finger pressure



Lefthand pizzicato / Nail pizzicato



Normal bow pressure / overpressure



Over bridge

Sp /

Sul ponticello



Position from Sul tasto to Sul ponticello

A

1st system

Diagram: c.l.b. ord. s.t. s.p.

Notes: #2, b0, +, #x, #x

Dynamics: mp, pp, mf

B

1st system

Diagram: Tip the bridge ord. s.t. s.p. Hand Tap close to bridge

Notes: #2, #0, #0, #0, #0

Dynamics: f, mf, ff

C

1st system

Diagram: c.l.b. ord. Pizz

Notes: #0, #0, #0, #0, #0

Dynamics: f, mp, mf

D

free duration / event free

Notes: +, #0, b0, #0, #0

Dynamics: P

E

1st system

Diagram: s.t. c.l.b. ord. Tip over G string

Notes: #0, #0, #0, #0

Dynamics: ff, f, ff

Annotations: damp with hand, vibrate with hand

2nd system

Diagram: in D string N.Pizz s.t. s.p. gliss

Notes: #x, #x

Dynamics: mp, mf

2nd system

Diagram: s.t. s.p. ord.

Notes: #0, #0

Dynamics: ff, mf

2nd system

Diagram: vib s.t. s.p. Pizz

Notes: #0, #0

Dynamics: mp, f

free duration / event free

Notes: +, #0, #0, #0, b0

Dynamics: mp

2nd system

Diagram: s.t. c.l.b. ord.

Notes: #0, #0

Dynamics: f, ff

3rd system

Diagram: c.l.b. N.Pizz s.t. s.p.

Notes: #x, #x, #x, #x

Dynamics: mp, mf

Annotations: Tap

3rd system

Diagram: ord.-sp s.t. s.p. multo vib

Notes: #0, #0, #0

Dynamics: mf, f, ff

3rd system

Diagram: as fast as possible s.t. s.p. gliss

Notes: #0, #0, #0, #0

Dynamics: f, mp, mf, mp

free duration / event free

Notes: +, #0, #0

Dynamics: pp

3rd system

Diagram: s.t. c.l.b. ord.

Notes: #0, #0

Dynamics: ff, f

4th system

$\text{♩} = ca. 60$
Free pitches / event free

Notes: #0, #0, #0, #0

Dynamics: pp, mf

4th system

Notes: #0, #0, #0, #0, #0

Dynamics: ff, mf

4th system

$\text{♩} = ca. 90$

Notes: #0, #0, #0, #0, #0

Dynamics: mf, f, mp, mf

4th system

$\text{♩} = ca. 40$

Notes: #0, #0, #0

Dynamics: p

4th system

$\text{♩} = ca. 80$

Notes: #0, #0, #0, #0

Dynamics: f, cresc.

5th system

free duration / event free

Notes: #0, #0, #0, #0

Dynamics: mf, p

5th system

Notes: #0, #0, #0, #0, #0

Dynamics: mf, ff

5th system

Notes: #0, #0, #0, #0, #0, #0

Dynamics: f, mp

5th system

Notes: #0, #0, #0, #0

Dynamics: mp

5th system

Notes: #0, #0, #0, #0, #0, #0

Dynamics: fff, f

Premiered by ConTempo string quartet
Dublin-Ireland, 2011

4 SOLO

For strings

Hardi Kurda
2011

Duration, minima 8 min

INSTRUCTIONS. One of the musicians should be the leader

1. The piece consists of one general part for string instrument, the part has a four-system constructions:
2. Each part is five letters from A-E and each letter is 4 measures (3 measures is notated and 1 measure is graphic). The notated part is without clef and instrument names, its means you are free to choose instrument and clef.
3. When you are in the graphic section try don't produce any pitches, damp all strings.
4. The work performs (a) in horisontal way (b) in vertikal way. In both case the work should plays 5 times, each times it should be 5 measure.
5. The musicians is free to move through the measures in sequence from left to right.
6. The numbers on the each letters means how many puls it should be on this letter. The puls is irregular, its depend of your contact with sound and space (room, acoustic).
7. The piece could be played by 4 different string instrument, other combinations between string instruments or as a solo.
8. The work highly stresses pre-interpretations and agreements between the conductor and the musicians on one hand and the musicians of the duets on the other.
9. An other important element is that this work both emphasises and highly dependent on is the imperative role of improvisation by the both the conductor and musicians.
10. The piece can start with any instrument (a) Solo (b) Duo (c) Trio and etc...

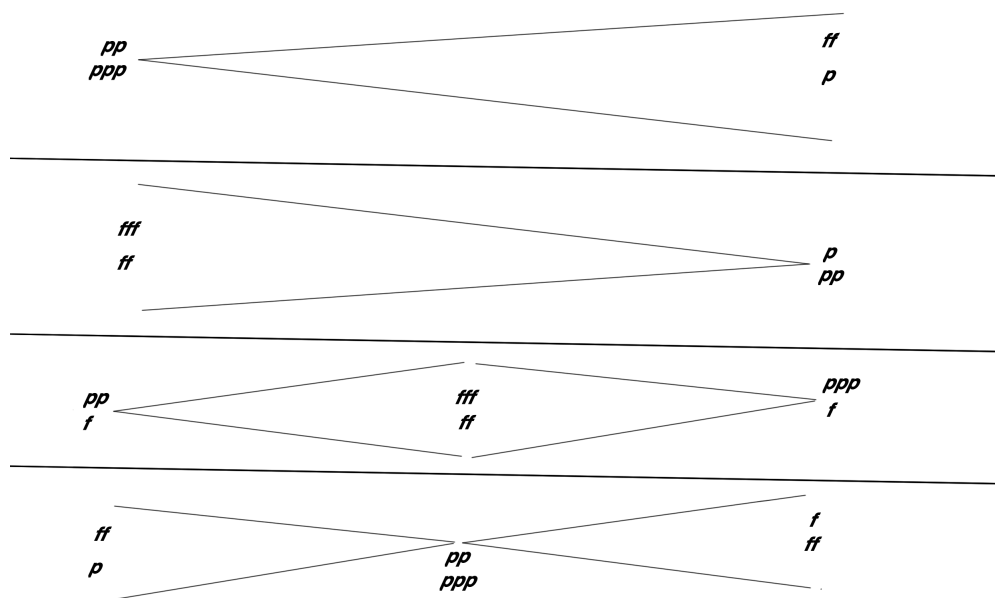
Option 1. In horisontal. Notation

A...10.....	B...16.....	C...13.....	D...10....	E....11....
				A5
A1				
	A2			
Graphic				
		A3	A4	

Option 2. In vertikal. Notation












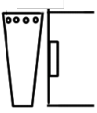


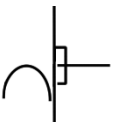
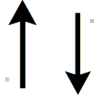



A...10.....	B...16.....	C...13.....	D...10....	E....11....
	B2			
	B1			
	B4			
Graphic				
	B3			

The work have a four diffrent dynamic forms, plaease make your chooes between one av them and write down on your own part, then play whole the work with the choosen dynamic.



Paper Size A3

Notation Symbols

	long / short		tap with finger
	light finger pressure	c.l.b. 	col legno battuto (strike the string with the stick of the bow)
	half finger pressure		Nail pizz (finger stroke up a flicking out finger nail)
	glissano		col legno battito and light finger pressure
	Bow direction from sul tasto to sul ponticello		Vibrato
	- Position of the Instrumets body. Top middle bottom		tailpeice
	Bow	sp	Sul ponticello
	Repeat (so many times)		Over bridge
	A quarter or half tone upp or down		Light bow pressure / overpressure
	Finger tremolo (more than two fingers)		Graduelly from overpressure to light bow pressure

For any questions
please contact!
info@hardikurda.com
0046 70 49 23 778

	A — 10	B — 16	C — 13	D — 10	E — 11
1st system					
2nd system					
3rd system					
4th system					

For Vocal

Hardi Kurda
2012

Duration: minima 5 min

Instructions

Combination between different voice types in a small or large groups, it is possible also to perform as a solo.

1. The work consists of one general part on three lines, suggesting the three different registers (High, Middle and Low).
2. Sing pitches freely on the suggesting register.
3. The vowels letter are in pitch in the suggesting register. But the consonants letter sings (a) normal talking (b) letter soundcolor.
4. The part has a six-system constructions, each system has a 24 letter and each letter is a object.
5. Perform from left to right, move from one to another letter between systems in sequence
6. Sing 4 times from left to right, each time is 24 letter.
7. The work is finish when the last singer complete his last 4 time.
8. The work highly stresses pre-interpretations and agreements between the singer.
9. An other important element is that this work both emphasises and highly dependent on is the imperative role of improvisation by the singers.
10. The work can start with any singer (a) solo (b) duo (c) free to enter at anytime but independently from one another, sometimes overlapping each other.
11. Length of each letter (a) Long (b) short
12. Make a vibrato freely, try to change a vibrato color by mounth, lips, hand or throat.
13. The singer can chooes accelerando and ritertando (a) freely (b) response to each other.
14. The singer choice one of the dynamic below freely for each times (a) some dynamic (b) different dynamic.

Letter sounds

Letter sing with Lips	P - F - V - M
Letter sing with Tongue	T - Ç (ch) - Ř (tongue tremolo) - S - Š (Show)
Letter sing with Throat	Ĥ (tremolo with throat) - X (Bach) - Q (Qum) - K - G - H
Letter sing with mouth	A - E - U - O - I

For any questions
please contact!
info@hardikurda.com
0046 70 49 23 778

high register

1 system (A) C H T (i) X H F (O) T C K M (E) (U) V R S S Q G (i) P V

2 system H T (i) X H F (O) T C K M (E) (U) V R S S Q G (i) P V (A) C

middle register

3 system H F (O) T C K M (E) (U) V R S S Q G (i) P V (A) C H T (i) X

4 system T C K M (E) (U) V R S S Q G (i) P V (A) C H T (i) X H F (O)

low register

5 system (U) V R S S Q G (i) P V (A) C H T (i) X H F (O) T C K M (E)

6 system Q G (i) P V (A) C H T (i) X H F (O) T C K M (E) (U) V R S S

F _____ Cres _____ dim _____
 P Cres _____ F _____ P _____
 P _____ dim _____ Cres _____ F _____
 P _____ dim _____ Cres _____ F _____
 P _____ dim _____ Cres _____ F _____
 P _____ dim _____ Cres _____ F _____
 P _____ dim _____ Cres _____ F _____
 P _____ dim _____ Cres _____ F _____

hardi kurda

For String Orchestra

SHADOW DIMENSIONS

In memory of my Father

Duration: minima 8 min

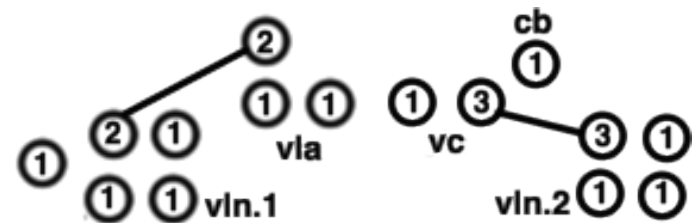
© 2012 Hardi Kurda

SEATING ARRANGEMENT

Violin 1, Viola, Cello, Contrabass, Violin 2

INSTRUMENTATION

1. First part: 11 strings (7 violins, 2 violas, violoncellos, double-bass)
2. Second part: Duo (Violin 1; *second stand on the left*, Viola; *second stand on the right*)
3. Third part: Duo (Violin 2; *first stand on the right*, Cello; *first stand on the left*)



INSTRUCTIONS FOR THE THREE PARTS

The piece consists of three different string parts where each part has a three-system constructions:

1. FIRST PART (11 Musicians) This part need a conductor.

- The part consists of five lines determining actual pitch.
- Musicians choose clef and register freely.
- Play from left to right from sections 1 – 8 as shown below.
First, second time:.....1,2,3,4,5,6,7,8
Second, Third time:.....2,3,4,5,6,7,8 (without 1)
Four, Fifth time:.....3,4,5,6,7,8 (without 1 and 2)
...
Fifteen, Sixteen time:.....8. (without 1,2,3,4,5,6 and 7) *End of the piece!*
- The conductor can choose freely a new system between the three-system constructions for every reprise.
- The conductor decides when the part starts, and it ends when it is performed sixteen times.
- The conductor show an approximate tempo according to the bar system.
- The conductor cues every numbers. The musicians wait until the conductor gives a new cue again for the next number.
- The length of the pause between cues is (a) 3 - 7 sec. (b) it depends of the conductor's response to the musicians.
- The conductor chooses the dynamic (a) through the musical material (b) according to the musician's response.

2. SECOND PART (Duo) One of the musicians should be the leader.

- This part consists of three lines, suggesting the three different registers (High, Middle and Low).
- Play pitches freely on the suggesting register.
- The leader gives cue for starting by looking to each other then they can play a specific number (box), (e.g. 1 through 8) which they can decide by (a) pre interpretation (b) improvisation, but the leader should find a way to show the chosen number.
- Play only one, two or all three systems. The section (number) is completed when the last musician finishes the number, then they wait until they cue each other again.
- After the decision upon the chosen number is made, the duet can move (play) freely between the systems (1: system 3 cycling back up to system 1, or system 2 and system 3, or system 2 and system 1).
- The length of the pause between cues (a) 3 - 7 sec. (b) 8 - 12 sec.
- The Duo can choose the dynamic by (a) response to each other (b) in coordination to the first or the third part (c) the musical material.

3. THIRD PART (Duo)







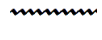

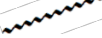









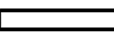

- This part consists of four lines indicating the four strings.
- Play pitches (positions) freely on the suggestions string (E, A, D, G or A, D, G, C).
- Both musicians are free to enter at anytime but independently from one another, sometimes overlapping each other.
- Play from left to right, begin at any number of their choice.
- Using any freely chosen system for each number (e.g. 3:1, 4:3, 5:2, 6:2).
- Play only two, three or four number in sequence but no more. Then take a pause (a) 3 - 7 sec. (b) 8 - 12, and restart in the same way, preferably taking another route each time.
- The Duo can choose the dynamic by (a) response to each other (b) in coordination to the first or the second part (c) the musical material.

GENERAL INSTRUCTIONS

- The work highly stresses pre-interpretations and agreements between the conductor and the musicians on one hand and the musicians of the duets on the other.
- An other important element is that this work both emphasises and highly dependent on is the imperative role of improvisation by the both the conductor and musicians.
- The piece can start with any parts (a) part 1 or 2 or 3 (b) part 1+2 or 1+3 or 2+3 (c) part 1+2+3.
- First part starts with the conductor, the two other parts will start (a) with the first part (b) max after 20 sec.
- When the first part completes the last section of number 8, the two other parts (a) either are finished with their material or (b) should play no more than 2 or 3 numbers through their remaining parts.
- The comma symbols indicate a pause between 1-2 sec. but the comma symbols with the fermata indicate a longer pause between 2-6 sec.
- Each note represents an object. The distance between the objects show an idea of a rhythmic figure, the objects have three different lengths (**Black** objects, mean **Short** length) - (**Black & White** objects, mean **Normal** length) - (**White** objects, mean **long** length).

Paper Size A3

NOTATION SYMBOLS

Left hand		Right hand	
	Light finger pressure		With bow
	half finger pressure		
	Quarter tone, half tone UPP		Tab with right hands finger
	Quarter tone, half tone DOWN		
	Vibrato without glissando		Fast - Slow bow speed
	vibrato with glissando		Draw bow from bottom to top
	Oregular vibrato		Bowing between sul tasto and sul ponticello
			Nail pizzicato
	Glissando		Hit with fingernail
		Inst. body	Play on the wood of the instruments body.
			Repeat seven times, it could be same pitch in same register or chooes freely
			Make a circle by the bow
		norm.	arco
			Move fingertop like glissando on the instruments body
			
			Light bow pressure
			overpressure

For any questions
please contact!
info@hardikurda.com
0046 70 49 23 778

Some examples!

Score (Hardi: Shadow Dimensions)

First part

1st system

2nd system

3rd system

1 2 3 4

Second part

1st system

2nd system

3rd system

1 2 3 4

Third part

1st system

2nd system

3rd system

1 2 3 4

Score (Hardi: Shadow Dimensions)

First part

1 2 3 4

1:st system

2:nd system

3:rd system

Second part

1 2 3 4

1:st system

2:nd system

3:rd system

Third part

1 2 3 4

1:st system

2:nd system

3:rd system

Score (Hardi, Shadow Dimensions)

5 6 7 8

sul tasto sul ponticello sul tasto c.l.t. sul ponticello sul ponticello sul tasto sul tasto

inst.body inst.body sul ponticello sul tasto norm. sul ponticello norm. sul tasto s.l. s.p. s.l. s.p. s.l. s.p.

inst.body inst.body on the bridge on the bridge on the bridge sul tasto sul tasto sul tasto inst.body inst.body

5 6 7 8

sul tasto sul ponticello sul tasto c.l.t. sul ponticello sul ponticello sul tasto sul tasto

inst.body inst.body sul ponticello sul tasto norm. sul ponticello norm. sul tasto s.l. s.p. s.l. s.p. s.l. s.p.

inst.body inst.body on the bridge on the bridge on the bridge sul tasto sul tasto sul tasto inst.body inst.body

5 6 7 8

sul tasto sul ponticello sul tasto c.l.t. sul ponticello sul ponticello sul tasto sul tasto

inst.body inst.body sul ponticello sul tasto norm. sul ponticello norm. sul tasto s.l. s.p. s.l. s.p. s.l. s.p.

inst.body inst.body on the bridge on the bridge on the bridge sul tasto sul tasto sul tasto inst.body inst.body

hardi kurda

For String Orchestra

SHADOW DIMENSIONS

In memory of my Father

Duration: minima 8 min

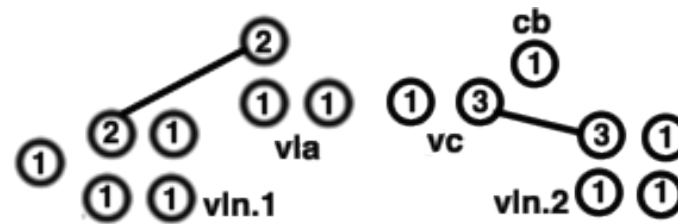
© 2012 Hardi Kurda

SEATING ARRANGEMENT

Violin 1, Viola, Cello, Contrabass, Violin 2

INSTRUMENTATION

1. First part: 11 strings (7 violins, 2 violas, violoncellos, double-bass)
2. Second part: Duo (Violin 1; *second stand on the left*, Viola; *second stand on the right*)
3. Third part: Duo (Violin 2; *first stand on the right*, Cello; *first stand on the left*)



INSTRUCTIONS FOR THE THREE PARTS

The work consists of three different string parts where each part has a three-system constructions:

1. FIRST PART (11 Musicians) This part need a conductor.

- The part consists of five lines determining actual pitch.
- Musicians choose clef and register freely.
- Play from left to right from sections 1 – 8 as shown below.
First, second time:.....1,2,3,4,5,6,7,8
Second, Third time:.....2,3,4,5,6,7,8 (without 1)
Four, Fifth time:.....3,4,5,6,7,8 (without 1 and 2)
...
Fifteen, Sixteen time:.....8. (without 1,2,3,4,5,6 and 7) *End of the piece!*

- The conductor can choose freely a new system between the three-system constructions for every reprise.
- The conductor decides when the part starts, and it ends when it is performed sixteen times.
- The conductor show an approximate tempo according to the bar system.
- The conductor cues every numbers. The musicians wait until the conductor gives a new cue again for the next number.
- The length of the pause between cues is (a) 5 - 20 sec. (b) it depends of the conductor's response to the musicians.
- The conductor chooses the dynamic (a) through the musical material (b) according to the musician's response.

2. SECOND PART (Duo) One of the musicians should be the leader.

- This part consists of three lines, suggesting the three different registers (High, Middle and Low).
- Play pitches freely on the suggesting register.
- The leader gives cue for starting by looking to each other then they can play a specific number (box), (e.g. 1 through 8) which they can decide by (a) pre interpretation (b) improvisation, but the leader should find a way to show the chosen number.
- Play only one, two or all three systems. The section (number) is completed when the last musician finishes the number, then they wait until they cue each other again.
- After the decision upon the chosen number is made, the duet can move (play) freely between the systems (1: system 3 cycling back up to system 1, or system 2 and system 3, or system 2 and system 1).
- The length of the pause between cues (a) 5 - 20 sec. (b) freely determined length.
- The Duo can choose the dynamic by (a) response to each other (b) in coordination to the first or the third part (c) the musical material.

3. THIRD PART (Duo)







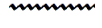

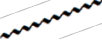



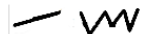







- This part consists of four lines indicating the four strings.
- Play pitches (positions) freely on the suggestions string (E, A, D, G or A, D, G, C).
- Both musicians are free to enter at anytime but independently from one another, sometimes overlapping each other.
- Play from left to right, begin at any number of their choice.
- Using any freely chosen system for each number (e.g. 3:1, 4:3, 5:2, 6:2).
- Play only two, three or four number in sequence but no more. Then take a pause (a) 5 - 20 sec. (b) freely determined length, and restart in the same way, preferably taking another route each time.
- The Duo can choose the dynamic by (a) response to each other (b) in coordination to the first or the second part (c) the musical material.

GENERAL INSTRUCTIONS

- The work highly stresses pre-interpretations and agreements between the conductor and the musicians on one hand and the musicians of the duets on the other.
- An other important element is that this work both emphasises and highly dependent on is the imperative role of improvisation by the both the conductor and musicians.
- The piece can start with any parts (a) part 1 or 2 or 3 (b) part 1+2 or 1+3 or 2+3 (c) part 1+2+3.
- First part starts with the conductor, the two other parts will start (a) with the first part (b) max after 20 sec.
- When the first part completes the last section of number 8, the two other parts (a) either are finished with their material or (b) should play no more than 2 or 3 numbers through their remaining parts.
- The comma symbols indicate a pause between 1-2 sec. but the comma symbols with the fermata indicate a longer pause between 2-6 sec.
- Each note represents an object. The distance between the objects show an idea of a rhythmic figure, the objects have three different lengths (**Black** objects, mean **Short** length) - (**Black & White** objects, mean **Normal** length) – (**White** objects, mean **long** length).

Paper size A3

NOTATION SYMBOLS

Left hand		Right hand	
	Light finger pressure		With bow
	half finger pressure		
	Quarter tone, half tone UPP		Tab with right hands finger
	Quarter tone, half tone DOWN		
	Vibrato without glissando		Fast - Slow bow speed
	vibrato with glissando		From bottom to top of the bow
	Oregular vibrato		Bowing between sul tasto and sul ponticello
			Nail pizzicato
	Glissando		Hit with fingernail
		Inst. body	Play on the wood of the instruments body.
			Repeat seven times, it could be same pitch in same register or chooes freely
			Make a circle by the bow
			Draw the bow quickly
			Move fingertop like glissando on the instruments body
			Light bow pressure
			overpressure

For any questions
please contact!
info@hardikurda.com
0046 70 49 23 778

First part (Hardi: Shadow Dimensions)

1 2 3 4

1:st System

1 2 3 4

2:nd System

1 2 3 4

3:rd System

First part (Hardi: Shadow Dimensions)

5 6 7 8

5 6 7 8

5 6 7 8

Second part (Hardi: Shadow Dimensions)

1

Musical score for system 1, measures 1-4. The score is written on three staves. The first staff contains various notes and rests, with annotations including 'on the bridge', 'sul ponti', 'F.', 'S.', 'norm.', and '7'. The second staff features a large black triangle and a dashed line, with annotations 'sul tasto', 'sul ponti', 'F.', 'S.', 'norm.', and '4'. The third staff includes notes and rests, with annotations 'col legno tratto', 'F.', 'S.', 'norm.', and 'col legno battuto'. The fourth staff shows notes and rests, with annotations 'c.l.b on the tailpiece', '3', '5', 'c.l.b on the bridge', and '9'.

2

Musical score for system 2, measures 5-8. The score is written on three staves. The first staff has notes and rests, with annotations 'sul tasto', 'on the bridge', '3', 'sul tasto', 's.t.', 's.p.', and '5'. The second staff contains notes and rests, with annotations 'on the bridge', 'norm.', and 'inst.body'. The third staff shows notes and rests, with annotations 'c.l.b on the tailpiece', '3', '5', 'c.l.b on the bridge', and '9'.

3

Musical score for system 3, measures 9-12. The score is written on three staves. The first staff features notes and rests, with annotations 'F.', 'S.', 'norm.', and 'on the bridge'. The second staff contains notes and rests, with annotations 'norm.', 'on the bridge', and 'on the tailpiece'. The third staff shows notes and rests, with annotations 'c.l.t on the bridge', 'on the bridge', and 'on the tailpiece'.

4

Musical score for system 4, measures 13-16. The score is written on three staves. The first staff has notes and rests, with annotations 's.t.', 's.p.', 'sul tasto', and 'sul ponti'. The second staff contains notes and rests, with annotations 'sul tasto', 'on the bridge', and 'c.l.b'. The third staff shows notes and rests, with annotations 's.t.', 'norm.', 's.p.', '8', 'sul tasto', 'on the bridge', and 'c.l.b'.

Second part (Hardi: Shadow Dimensions)

5 **6** **7** **8**

The score consists of four systems, each with three staves. System 5 includes instructions like 'sul tasto', 'sul ponti', and 'inst.body'. System 6 includes 'sul tasto c.l.t.', 'sul ponti', and 'on the bridge cl.b. norm.'. System 7 includes 'sul ponti', 'sul tasto', 'norm.', and 'on the bridge'. System 8 includes 'col legno tratto', 'norm.', 'bridge', 'tailpiece', 's.t.', and 's.p.'. The notation includes notes, rests, and various performance markings such as 'F.' and 'S.' with arrows.

Third part (Hardi: Shadow Dimensions)

1 **2** **3** **4**

1:st system

1 **2** **3** **4**

2:nd system

1 **2** **3** **4**

3:rd system

Third part (Hardi: Shadow Dimensions)

5 6 7 8

sul tasto, sul ponti, sul tasto c.l.t., sul ponti, sul tasto, sul ponti, sul tasto 6,

col legno tratto, norm., bridge, tailpiece

5 6 7 8

inst.body, inst.body, sul ponti, sul tasto, norm. sul ponti, norm., s.t., s.p., s.t., s.p., s.t., s.p.

5 6 7 8

inst.body, inst.body, on the bridge cl.b. norm., on the bridge, sul tasto, sul tasto, sul tasto, inst.body, inst.body

hardi kurda

For Strings

SHADOW DIMENSIONS

In memory of my Father

Duration: minima 8 min

© 2012 Hardi Kurda

INSTRUCTIONS

The work can play by three different string groups

- The part consists of five lines determining actual pitch.
- Musicians choose clef and register freely.
- Play from left to right from sections 1 – 8 as shown below.
First, second time:.....1,2,3,4,5,6,7,8
Second, Third time:.....2,3,4,5,6,7,8 (without 1)
Four, Fifth time:.....3,4,5,6,7,8 (without 1 and 2)
...
Fifteen, Sixteen time:.....8. (without 1,2,3,4,5,6 and 7)
- End the piece freely between reprise 10-16. It should be decided by (a) conductor (b) leader (c) musicians, before you start the piece.
- The work highly stresses pre-interpretations and agreements between the conductor and the musicians on one hand and the musicians of the duets on the other.
- An other important element is that this work both emphasises and highly dependent on is the imperative role of improvisation by the both the conductor and musicians.
- The comma symbols indicate a pause between 1-2 sec. but the comma symbols with the fermata indicate a longer pause between 2-6 sec.
- Each note represents an object. The distance between the objects show an idea of a rhythmic figure, the objects have three different lengths (**Black** objects, mean **Short** length) - (**Black & White** objects, mean **Normal** length) – (**White** objects, mean **long** length).
- The musicians must follow the order of the objects from left to right.

1. String group between 7-12 musicians with conductor

- The conductor is free and has the possibility for open interpretation through tempo, dynamic.
- The conductor can choose freely a new system between the three-system constructions for every reprise (1-8).
- The conductor decides when the part starts, and it ends when it is performed sixteen times.
- The conductor conducts a tempo-example before starting the part in order to show an approximate tempo according to (a) The bar system (b) The musician's response. Then let the musicians continue to play without conducting tempo until the next reprise.
- The conductor cues a new number after the number completed by the last musician. Then the musicians wait until the conductor gives a new cue again for the next number.
- The length of the pause between cues is (a) it depends of the conductor's response to the musicians (b) 5 - 10 sec.
- The conductor chooses the dynamic (a) the musical material (b) according to the musician's response.










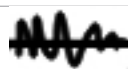




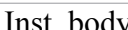






2. String group between 5-8 musicians, one of the musicians should be the leader.

- The musicians can choose freely a new system between the three-system constructions for every reprise (1-8).
- The leader decides when the part starts, and it ends when it is performed sixteen times.
- The leader conducts a tempo-example before starting the part in order to show an approximate tempo according to (a) The bar system (b) The musician's response. Then let the musicians continue to play without conducting tempo until the next reprise.
- The leader wait for next cues (next reprise) after the number completed by the last musician. Then the musicians wait until the leader gives a new cue again for the next number.
- The length of the pause between cues is (a) it depends of the leader's response to the musicians (b) 5 - 10 sec.
- The musicians can choose the dynamic by (a) response to each other (b) the musical material.

3. String group between 3-6 musicians

- The musicians are free to enter at anytime but independently from one another, sometimes overlapping each other.
- Using any freely chosen system for each number (e.g. 3:1, 4:3, 5:2, 6:2). The musicians are free to have a pause between each number, a pause not more than 7 sec.
And continue to complete the section (1-8) in the same way, preferably taking another route each time.
- The musicians can choose tempo and dynamic by (a) response to each other (b) the musical material.
- The musicians can choose freely a new system between the three-system constructions for every reprise (1-8).

NOTATION SYMBOLS

Left hand		Right hand	
	Light finger pressure		With bow
	half finger pressure		
	Quarter tone, half tone UPP		Tab with right hands finger
	Quarter tone, half tone DOWN		
	Vibrato without glissando		Fast - Slow bow speed
	vibrato with glissando		From bottom to top of the bow
	Oregular vibrato		Bowing between sul tasto and sul ponticello
			Nail pizzicato
			Hit with fingernail
	Glissando		Play on the wood of the instruments body.
			Repeat seven times, it could be same pitch in same register or chooes freely
			Make a circle by the bow
			Draw the bow quickly
			Move fingertop like glissando on the instruments body
			Light bow pressure
			overpressure

For any questions
please contact!
info@hardikurda.com
0046 70 49 23 778

1 2 3 4

1:st System

on the bridge, sul ponti, sul tasto, on the bridge, sul tasto, s.p., on the bridge, sul tasto, s.p., sul tasto, sul ponti

1 2 3 4

2:nd System

sul tasto, sul ponti, sul ponti, on the bridge, inst.body, norm., norm., sul ponti

1 2 3 4

3:rd System

col legno tratto, col legno battuto, c.l.b. on the tailpiece, c.l.b. on the bridge, c.l.t. on the bridge, on the bridge on the tailpiece, sul tasto, on the bridge, c.l.b.



5 **6** **7** **8**

sul tasto, sul ponti, sul tasto c.l.t., sul ponti, sul ponti, sul tasto, sul tasto, sul tasto

F. S., F. S., F. S., F. S.

col legno tratto, norm., bridge, tallpiece

5 **6** **7** **8**

Inst.body, Inst.body, sul ponti, sul tasto, norm. sul ponti, norm., s.t., s.p., s.t., s.p., s.t., s.p.

F. S.

5 **6** **7** **8**

Inst.body, Inst.body, Inst.body, on the bridge cl.b., norm., on the bridge, on the bridge, sul tasto, sul tasto, sul tasto, Inst.body, Inst.body

F. S., F. S., F. S.

