

Specialer

1991

Lene Ravn: Så syng mig dog! Om at lære sig selv at kende gennem stemmen – belyst ved en undersøgelse af Roy Hart teatrets stemmearbejde.

1992

Esther Barfod: Michael Praetorius: »Damit es nicht auf einerlei Weise durch und durch fortgeht«. (Konferens-speciale).

Jens Cornelius: Ludolf Nielsen (1876-1939). Fra den glemte danske senromantik.

Jan Falkencrone: Musikforeningen i København 1886-1937.

Per Hansen: Jeff Beck – en gennemgang af Beck's betydning for guitar-improvisationen inden for rockmusik, samt en analyse af hans spilleteknik.

Dolly Kjeldsen: Anne Linnet og Marquis de Sade.

Anette Larsen: Phil Collins. En karakteristik af komponisten, sangeren, trommeslageren og produceren Phil Collins' musik, både som solist og som medlem af Genesis.

Klaus Ib Munk-Nielsen: Johannes Brahms belyst ved kammermusikken.

Resumee af udvalgte specialeafhandlinger

Jens Cornelius: *Ludolf Nielsen (1876-1939). Fra den glemte danske senromantik*. Hensigten med specialet er at belyse en repræsentant fra den generation af danske komponister, som kom i klemme mellem Gade-Hartmann-tidens traditioner og Carl Nielsens gennembrud i deres egen samtid. Arbejdet med opgaven blev fremprovokeret af de sære indtryk disse komponisters værker gjorde, når de dukkede op i omgangen med den danske musikhistorie i almindelighed og det danske mandskorrepertoire i særdeleshed. Den udprægede mangel på information om de sidste danske romantikere pirrede til nærmere undersøgelser, og af dem valgte jeg Ludolf Nielsen fordi jeg fik adgang til en mængde materiale i privateje, og fordi han typisk repræsenterede denne generation.

Specialet rummer følgende afsnit:

1. Biografisk skitse af Ludolf Nielsens liv og karriere. Teksten er udarbejdet på grundlag af scrapbøger, mundtlige erindringer osv., fordi der næsten ikke er overleveret privat materiale fra Ludolf Nielsens hånd.

2. En kronologisk og systematisk værkfortegnelse over Ludolf Nielsens værker. Listen andrager ca. 130 værknumre, inkl. enkelte sange, i alt omkring 200 kompositioner.

3. En kort gennemgang af Ludolf Nielsens oeuvre.

4. En analyse af Ludolf Nielsens 2. symfoni op. 19 fra 1907. Der fokuseres især på tematiske og formale forhold, da værket er udpræget cyklisk, som det kendes fra Cesar Francks symfoni i d-mol.

5. Receptionen af Ludolf Nielsen og hans værker. Modtagelsen af Ludolf Nielsens, og til dels også andre samtidige komponisters (Enna, Glass, Henriques, Børresen, Langgaard, Carl Nielsen) musik følges fra århundredeskiftet til vor tid, på baggrund af presseomtale og de væsentligste fremstillinger af dansk musikhistorie. Til sidst nogle forhåbninger for en fremtidig opfattelse af denne periodes danske musikkultur.

Udover at få beskrevet Ludolf Nielsens position og virke i dansk musikliv o. 1895-1935 mener jeg at kunne se, at det endelige smagsskift væk fra den danske senromantik først fandt sted efter Carl Nielsens død, og blev forstærket af nationale strømninger under og umiddelbart efter besættelsen. Jeg mener at den udbredte myte om Carl Nielsen som romantikkens undertrykker er usand, og blot et af resultaterne af den skrappe musikpolitiske holdning i 1930erne og 1940erne, som stadig gør det vanskeligt at forstå denne periode klart. Et væsent-

ligt skridt mod en bedre forståelse må være, at meget mere af den danske musik fra denne tid bliver tilgængelig i form af noder og især indspilninger. Derefter kunne man drømme om en ny, stor dansk musikhistorisk fremstilling.

Jan Falkencrone: *Musikforeningen 1886-1937*.

Med dette speciale har jeg søgt at skrive den vel nok betydeligste af de private københavnske musikforeningers historie igennem dens sidste 50 leveår. Efter V. C. Ravn og Angul Hammerichs store festskrift i anledning af foreningens 50 års jubilæum i 1886 har der hidtil hersket en udtalt mangel på interesse for dens videre skæbne, hvorfor det trykte materiale om emnet hovedsagelig har været begrænset til kortfattede omtaler i forskellige musikhistoriske oversigtsværker og erindringer samt diverse datidige avisartikler. Følgelig har langt hovedparten af specialets indhold måttet sammenstilles ved hjælp af diverse håndskrevet materiale – primært beroende i Musikforeningens Arkiv på Det kgl. Bibliotek. Endvidere har jeg også haft det held, at et enkelt medlem af foreningen med tydelige erindringer om den, stadig er i live i dag – nemlig komponisten Finn Høffding (f. 1899, medlem fra 1910), hos hvem jeg har fået adskillige nyttige oplysninger.

I december 1890 døde Niels W. Gade, Musikforeningens ubestridte (men ikke enevældige, eftersom foreningen formelt styredes af en Administration udvalgt blandt Repræsentantskabets medlemmer) leder siden 1850, hvilket udløste en bitter strid om, hvem der skulle efterfølge ham. Gades egen kandidat havde været den i Baltimore virkende Asger Hamerik, men dette ignoreredes nærmest fuldstændigt, og valget faldt da på den yderst nervebetonede *dansker* Emil Hartmann (kraftigt støttet af faderen, foreningens formand siden 1839, J. P. E. Hartmann) i skarp konkurrence med den i København igennem mange år virkende bøhmiske cellist Franz Neruda. Hartmanns æra varede dog kun én sæson, hvorefter han frivilligt trak sig og blev efterfulgt af Neruda. Denne bestred nu dirigentposten frem til sin død i 1915, i løbet af hvilken periode medlemstallet faldt drastisk (1891: 2.453 medlemmer, 1915: 898 medlemmer), hvilket man dog næppe kan bebrejde Neruda, men snarere det øgede koncertudbud – rent bortset fra, at Gade var en svær mand at efterfølge.

Dirigentposten overdroges nu Carl Nielsen (nylig fratrædt som kapelmester ved Det kgl. Teater), der i starten fik pustet nyt liv i foreningen (og fik bragt medlemstallet op på ca. 1.200), men efterhånden tabte interessen sig noget, hvorfor medlemstallet, da han i 1927 – formelt på grund af sygdom – trak sig tilbage, var nede på ca. 700. Foreningens sidste dirigent blev den noget stridbare Ebbe Hamerik (Asger Hameriks søn, nevø til foreningens formand siden

1915, Angul Hammerich), der under stadig (ikke mindst økonomisk) større vanskeligheder stod i spidsen igennem 4 sæsoner. Den sidste sæson gennemførtes med et nydannet orkester (da Hamerik var raget uklar med det gamle, af alle de 4 »store« københavnske musikforeninger benyttede, »Københavns Filharmoniske Orkester« (= Tivolis Symfoniorkester)), men da Statsradiofonien i 1931 gik på hugst i dette med stor møjje nydannede orkester, måtte man indstille koncertvirksomheden.

Det forsøgtes gennem et samarbejde med de andre musikforeninger at holde Musikforeningen i live frem til 100 års jubilæet i 1936, men efter i sæsonen 1933/34 at have indgået i »Koncertsammenslutningen« sammen med Det kgl. Kapel og Filharmonisk Selskab var det definitivt slut (en skæbne de tre andre store musikforeninger også led i de samme år).

Tilbage stod nu kun at afvikle foreningens ejendom, der primært bestod i et ganske righoldigt nodebibliotek, som det efter lange og seje forhandlinger lykkedes at få solgt til Kultusministeriet (og Det kgl. Bibliotek) for 5.000 kr., der anvendtes til at få bragt en del af den gæld, som foreningen gennem mange år – trods det at den havde modtaget statsstøtte siden 1907 – havde fået opbygget hos banker og enkelte offervillige medlemmer (særlig skal fremhæves overretssagfører Brorson).

I øvrigt redegøres der for foreningens opbygning og almindelige drift, og i et afsluttende kapitel søges det forklaret, hvorfor alle de private koncert-institutioner bukkede under i midten af 30'erne. En væsentlig årsag hertil skal nok søges i den såkaldte »mekaniske musik« (grammofon, radio etc.) – et forhold man allerede dengang var opmærksom på – og i det efterhånden ganske store koncertudbud (da Musikforeningen startede i 1836, havde den på det nærmeste monopol på markedet), idet det dog må konkluderes, at nogen éntydig forklaring på fænomenet næppe kan gives.

Klaus Ib Munk-Nielsen: *Johannes Brahms belyst ved kammermusikken.*

Mit speciales formål var at belyse Brahms' særlige kompositoriske principper for derigennem at bidrage til en dybere forståelse for forholdet mellem struktur og musikalsk udtryk i Brahms' musik. Endvidere havde jeg til hensigt gennem en overvejende analytisk undersøgelse at nå frem til et stilistisk underbygget grundlag for opfattelsen af Brahms' særlige stilling i det 19. århundredes musik.

Når jeg valgte at afgrænse specialet til en belysning af stilistiske træk i Brahms' musik ved hjælp af hans kammermusik, hang dette dels sammen med den centrale og derfor repræsentative plads, hans kammermusikværker indta-

ger i hans produktion, dels skyldes det min egen interesse for hans værker indenfor denne genre.

Specialet behandler indledningsvis kammermusikkens stilling i Brahms' produktion. Dette afsnit omhandler endvidere de forskellige instrumentsammenstillinger, om Brahms anvender i kammermusikken, og samtidig bliver en periodeinddeling af kammermusikværkerne diskuteret.

I det næste kapitel søger jeg at belyse forholdet mellem de to forskellige retninger indenfor tysk kompositionsmusik i sidste halvdel af forrige århundrede. Denne redegørelse tager udgangspunkt i wienerklassikkens opfattelse af kammermusikgenren og føres videre frem til en gennemgang af Liszts og Hanslicks musikæstetik. Dette skal danne forståelse for Brahms' situation omkring år 1860 og dermed belyse, hvorfor Brahms var medunderskriver af den offentliggjorte protestskrivelse, der vendte sig imod nytyskernes musikæstetik.

Den analytiske del af specialet begynder med en gennemgang af Urbantschitschs og Mitchkas afhandlinger. Herefter fremlægger jeg forskellige Brahmsforskeres hovedsynspunkter med særlig vægt på den såkaldte »Schönberg-kritiske tradition«. Schönbergs begreb »entwickelnde Variation« bliver diskuteret, og endvidere bliver andre analytikeres metoder fremlagt.

Med udgangspunkt i den ovenfor omtalte redegørelse forholder specialet sig direkte til forskellige analyser. Således sammenligner jeg først tre analyser af 4. sats fra op. 51 nr. 2 for på den måde at iagttage forskellige indfaldsvinkler til belysning af Brahms' kompositionsteknik. Dernæst bliver analyser af Schönberg, Czesla, Wilke, Dunsby, Havnø, Frisch og Kempski-Racoszyna-Gander gennemgået og diskuteret, og på denne baggrund analyserer jeg til slut selv et kammermusikværk – cellosonaten i F-dur op. 99.

Konklusionen indeholdes i det afsluttende kapitel, hvor resultatet gøres op med hensyn til, hvad den musikalske analyse er i stand til at afdække af Brahms' kompositoriske egenart: Det af Schönberg lancerede begreb »udviklende variation« kan netop ved sin mangetydighed bruges til at karakterisere mangfoldigheden i Brahms' tilgang til de kammermusikalske udfordringer, hvad angår udvikling og variation af det motiviske og tematiske materiale.

Per Hansen: *Jeff Beck. En gennemgang af Becks betydning for guitarimprovisationen indenfor rockmusik, samt en analyse af hans spilleteknik.*

Specialet indledes med en biografi om Jeff Beck, hans historiske betydning, samt en karakteristik af musikeren, guitaristen og komponisten Beck. Hovedvægten af specialet er lagt på kronologisk gennemgang af Becks karriere med udgangspunkt i hans pladeudgivelser. I den kronologiske del analyseres hans

spilleteknik og sættes ind i en historisk sammenhæng f.eks. i forhold til Eric Clapton, Jimi Hendrix, Jimmy Page m.fl. Den kronologiske del er underopdelt og følger hans genremæssige udvikling, en udvikling der på mange måder afspejler den generelle udvikling indenfor rockmusikken.

Grundlaget for den moderne spilleteknik indenfor rockguitar tager form i gruppen Yardbirds i midten af 60'erne, hvor der sker en opløsning af den traditionelle bluesbaserede Rhythm & Blues, hvilket kommer til udyk i bl.a. raga rock/psykedelisk rock. I Yardbirds udvikler og indfører Beck *spilleteknikker* som Becks vibrato (rockvibrato), Becks bending, hammeron/pulloff og glissando. Han udvikler rockguitarens *klanglige muligheder* ved f.eks. kontrolleret feedback, forvrængning, wah-wah pedal, volumenkontrol, indisk inspirerede klange (raga rock/psykedelisk rock), slide guitar m.m. *Melodisk* har han betydning for inddragelsen af modal improvisation i rockmusik og inddragelsen af andre skalaer end bluesskalaen.

I slutningen af 60'erne hvor Beck spiller både heavy metal og bluesrock er nedtoning af bluesskalaen stadig central for Beck, det ses tydeligt i hans brug af kromatik og atonalitet. I hans jazz/rock-periode i 70'erne er hans største bedrift hans bendingteknik, som han viser i forskellige variationer, eksempelvis benderinger uden anslag, benderinger med alle venstre hånds fingre, samt benderinger på samtlige strenge.

I kapitlet om jazz/rock-perioden bruger jeg Jeff Becks og John McLaughlins respektive udgaver af kompositionen »Goodbye Pork Pie Hat« (Charles Mingus) som eksempel på nogle *spilletekniske og udtryksmæssige forskelle imellem jazz- og rockguitar*. Dette kommer tydeligst til udtryk i den forskellige brug af de to teknikker; hammeron/pulloff og bendingteknikken. Op igennem 80'erne og 90'erne er Beck vendt tilbage til en mere traditionel form for rockmusik. I samme periode er Becks største landvinding hans arbejde med vibratorarmteknikken, hvilket er tydeligst på LP'en *Jeff Beck's Guitar Shop* (1989). Her åbner Beck nye muligheder for brugen af vibratorarmteknikken; han udvikler den fra at være et klangligt effektskabende redskab (jvf. Jimi Hendrix) til en teknik, der anvendes til at spille egentlige melodier.

Afslutningsvis søger jeg i specialet at diskutere problematikken omkring den grundlæggende viden indenfor rockmusik, som i den grad er inficeret af »kommercielt hykleri, løs snak og paratviden« og hvilke konsekvenser det har haft for Jeff Becks historiske placering, eksempelvis eksisterer der i pressen og hos almindelige brugere af ruckmusik et ønske om uforanderlighed; rockmusik skal være *enkel* og med *tydelige elementer af bluesmusik* som f.eks. Eric Clapton praktiserer det.

Sidst i specialet angives nogle mulige udenomsmusikalske grunde til at Beck, trods sine oplagte evner som fornyer af sit instrument, aldrig er blevet placeret i sin rette historiske sammenhæng.

Lene Ravn: Så syng mig dog! Om at lære sig selv at kende gennem stemmen – belyst ved en undersøgelse af Roy Hart Teatrets stemmearbejde.

Specialet er bygget op om en undersøgelse af tre teser vedrørende den menneskelige stemme. De drejer sig om stemmens afspejling af psyken, muligheden for at bearbejde det psykiske via stemmen samt den fulde kropsresonans bag stemmen som udtryk for psykisk integration.

Til undersøgelsen anvendes en fænomenologisk metode med inspiration fra musikfænomenologisk og musikterapeutisk forskning, dvs. særligt energetiske og intentionelle aspekter ved stemmelyd betones. Beskrivelses- og analyseside indgår i et samspil.

Undersøgelsen implicerer en egen teoridannelse omkring forhold mellem stemme, psyke og krop. Teorien sammenstilles ved først et »bidrag til stemmelydens fænomenologi«, hvor talemåder, højskolesange og myter m.m. fravristes oplevelsesaspekter ved stemmelyd. Til opstilling af et brugbart begrebsapparat indkredses så psyko-emotionelt indhold i forbindelse med stemmefunktionens og sangenes parametre – resonans, register, kompression, åndedræt, vokal, klang, tonehøjde m.m. Parametrene knyttes yderligere til det psykiske i et afsnit om erkendelsesmæssige aspekter ved sang – kategoriserende, symboliserende, følelsesmæssige og kropslige. Det psykiske indhold relateres til C. G. Jungs teorier, mens opfattelsen af det kropsligt-energetiske baseres på Alexander Lowens. Disse teorier fungerer som overordnet menneskelig forståelsesramme og danner således grundlag for det hermeneutisk tolkende i analyserne af stemmelyd. Specielt det sangmæssige udtryk for Jungs begreber animus og anima (oversat til energetiske termer) bliver vigtige redskaber. Også sammenstillingen af stemmetyper og arketyper spiller en rolle.

I den praktiske del afprøves stemmeteori i forhold til det franske »Roy Hart Théâtre«. Teatrets historie, hovedpersonerne bag – Alfred Wolfsohn og Roy Hart – samt forfatterens lærer, Nadine George, præsenteres. Der gives indblik i teatrets filosofi, holdninger og arbejdsmetoder: – stemmen som sjælens spejl, som bro mellem psykens mandlige og kvindelige sider og mellem bevidst og ubevidst, arbejdet med de fire basiskønskvaliteter i alle stemmer, med imagination, med at gå igennem stemmeknæk, med udvidelse af omfanget og med at skabe balance. Dernæst analyseres båndoptagede udpluk fra sanglektioner.

Til slut evalueres den anvendte metode og de fremkomne resultater. Roy Hart-metoden diskuteres perspektiverende i forhold til »klassisk stemmepædagogik«; pædagogiske og terapeutiske elementer fremdrages. Denne diskussion løber som en rød tråd gennem specialet.

Bilag 1: Interview med Kirsten Mikkelsen, stemmebrugslærer ved musikterapiuddannelsen, AUC, om faget »Terapeutisk stemmebrug«.

Bilag 2: Roy Hart Teatrets brochure.

Eksempelbånd.