

Specialer

1993

Inger Damsholt: Forholdet dans/musik i danseforestillingen.

Tine Frank: Rued Langgaards symfonier 6-16.

Mette Halling Frederiksen og Anne Granfeldt Thomsen: Rytmask sang.

Jesper Juellund Jensen: Pop/rock-harmonik.

Thomas Michelsen: Alexander Zemlinsky og hans kompositioner med særligt henblik på Lyrische Symphonie.

Claus Hartvig Olsen: Ny teknologi i gymnasiernes musikundervisning.

Max Sydendal: Alexander Skrjabin. Analyse af de symfoniske værker med henblik på form og harmonik.

Erik Ørum von Spreckelsen: Herbie Hancock.

1994

Lars Bernack: »Det grå sendebud«. En analyse af, hvordan omstændighederne omkring Mozarts Requiem bliver fremstillet gennem tiderne samt en undersøgelse af publikums opfattelse af requiet.

Søren Christensen: Igor Stravinskys Histoire du soldat.

Lars Falbe-Hansen: Musikken i Twin Peaks.

Michael Fjeldsøe: Hanns Eisler – på vej mod en ny musik med en ny funktion. En undersøgelse med institutionsteoretisk udgangspunkt af Hanns Eislers teoretiske og musikalske produktion 1927-1933.

Rikke Schou Hammerum: Fulvio Rusticuccis musikpædagogiske metoder.

Inge Brik Hansen: Hildegard von Bingen og middelalderens musikopfattelser.

Oluf Hildebrandt-Nielsen: Alexander Skrjamins forvaltning af klangcentrum i hans små klaverstykker fra tredje periode.

Peter Ettrup Larsen: Dirigent – fra håndværker til kunstner.

Henrik Marstal: Mahler og Ives: Modernitetsaspekter.

Peter Nybo Andersen: Dissonansproblematikken i den harmoniske teori 1720-1920.

Jørgen Vesterby: Lutenisten Charles Mouton og hans musik.

Niels Erik Vestergaard: Lendvais Axis-system.

Resumeer af udvalgte specialeafhandlinger

Kristian Bennike og Berit Brændsgård Madsen: *Karneval på Trinidad – set i musikalsk perspektiv*. (1993).

Specialet tager udgangspunkt i vores feltstudier på Trinidad januar – marts 1990. Specialet søger at kortlægge såvel den historiske udvikling som den aktuelle situation for karnevallets musik.

Hvert år til fastelavn afholdes karneval i den caribiske østat Trinidad og Tobago. Selve karnevallet finder sted fastelavns mandag og tirsdag, men forberedelserne starter allerede to måneder før. Året rundt spilles der på Trinidad og Tobago musik, der er specielt knyttet til forskellige årstider. F.eks. høres de sidste måneder før jul en spansk inspireret stilart, der kaldes parang, mens der efter nytår og indtil karnevallet overvejende spilles calypso og dens videreudvikling soca (*soul og calypso*). I de såkaldte calypso-afdelinger optræder calypsonians hver aften med deres egne sange, der enten har et aktuelt politisk indhold eller er humoristiske (ofte med stærke seksuelle undertoner).

I forbindelse med karnevallet afholdes konkurrencer for steelbands. Denne orkestertype, hvor hele instrumentariet består af olietønder og slagtøj, er opstået på Trinidad og findes i dag overalt på øen, ofte med op til 120 musikere i hvert band.

Karnevallet og dets elementer, calypso og steelband, hænger tæt sammen med Trinidad og Tobagos historiske udvikling og er derfor påvirket af både afrikansk, fransk, spansk og indisk kultur. I denne kulturelle smeltedigel har calypso og steelbands den dag i dag en stor samfundsmæssig betydning.

Specialet indledes med en øjenvidneberetning fra karnevallet 1990. Dernæst følger et kort resumé af Trinidad og Tobagos historie. Herefter følger to store hovedafsnit om henholdsvis calypso og steelband. Begge afsnit er bygget op efter samme model: Først en redegørelse for den historiske udvikling, derefter en diskussion af situationen i dag – det første på

baggrund af litteratur (hvoraf meget kun var tilgængeligt på Trinidad), det sidste på baggrund af egne optagelser og interviews. Afslutningsvis sammenfattes undersøgelsen i et resumé. I bilaget findes desuden en række transskriptioner af calypso- og steelbandarrangementer.

Michael Fjeldsøe: *Hanns Eisler – på vej mod en ny musik med en ny funktion.*

Formålet med mit speciale er at belyse Hanns Eislers udvikling som komponist i perioden fra 1927, hvor han bryder med Schönberg-kredsens modernistiske æstetik og udvikler sig til at blive den tyske venstrefløjs betydeligste komponist. Frem til 1927 lå vejen åben for en karriere som ny musik-komponist. Schönberg anså ham for at være den mest talentfulde af sine elever i generationen efter Berg og Webern, han fik sin musik opført med succes i Wien, Donaueschingen, Prag og Venedig (og en enkelt gang i København) og fik tidligt kontrakt med Universal Edition om udgivelse af sine værker.

I 1926 skifter han spor. Han flytter til Berlin, bliver kommunist og begynder at skrive musik til Berlins arbejderpublikum. Bruddet med Schönberg fremprovokeres af, at Eisler ytrer sig skeptisk om den nye dodekafone musik, men den dybere årsag er deres uforenelige syn på musikkens samfundsmæssige funktion. Eisler kan ikke leve med at skrive Ny Musik, der – som han ser det – befinder sig i et vakuum totalt afsondret fra det omgivende samfund.

Denne erkendelse fører han videre ad to spor. På den ene side skriver han værker som »Zeitungsausschnitte« op. 11, hvor avisudklip, f.eks. en ægteskabsannonce, tages alvorligt og behandles som var det et inderligt kærlighedsdigt – det er ikke ment som ironiseren over teksten. På den anden side arbejder han som kapelmester i agitprop-gruppen »Das rote Sprachrohr«, den røde megafon, hvor han leverer den musik, der er brug for i agitations- og propaganda-stykkerne: underlægningsmusik, kampsange og talekor.

Frem mod 1930 arbejder han på at forene disse to spor i en form, hvor det funktionelle og kravet om musikalsk kvalitet ikke udelukker hinanden. Ikke tilfældigt bliver den tyske arbejderkorbevægelse udgangspunkt for dette forsøg: dels havde arbejderkerne et højt musikalsk niveau, dels var der især i Berlin en stærk politisk venstrefløj, der ønskede en politisering

af repertoire. Især det første af de fire stykker for kor op. 13 og kantaten »Tempo der Zeit« peger, idet de tematiserer kritikken af selve koncertformen, frem mod den syntese, der finder sin endelige form omkring 1930-31 med de store værker »Die Maßnahme«, »Die Mutter« og musikken til filmen »Kuhle Wampe«, der alle er blevet til i samarbejde med Bertolt Brecht.

Specialet er bygget op i 3 hoveddele: en teoretisk indledning, hvor jeg – specielt inspireret af Peter Bürgers »Theorie der Avantgarde«- opstiller en begrebsramme, hvor indremusikalske kompositionstekniske udviklinger lader sig forstå som en del af det system af samfundsmæssige rammebetingelser, kunsten udfolder sig indenfor og op imod: Institutionen Kunst. Anden del er en analyse af Eislers teoretiske skrifter, med hovedvægt på hans foredrag »Die Erbauer einer neuen Musikkultur« fra 1931. Tredje del består af en række analyser af Eislers musikalske produktion i perioden. På baggrund af Bürgers institutionsteori lader det sig påvise, at Eisler i begyndelsen af 30'erne opfatter begrebet funktionsændring i betydningen ændring af musikken og dens samfundsmæssige rammebetingelser samtidig, og at han i de nævnte værker opstiller en model for realiseringen af denne intention.

Med nazisternes magtovertagelse i 1933 forsvinder grundlaget for periodens arbejde. Eisler går i eksil og vender først tilbage til Tyskland i 1949.

Hvad jeg har lært af at skrive speciale, kan nok bedst udtrykkes med dette citat fra »Die Maßnahme«: »*Klug ist nicht der keine Fehler macht, sondern der sie schnell zu verbessern versteht.*«

Tine Frank: *Rued Langgaards Symfonier 6-16. En analyse af forholdet mellem den symfoniske stil og det religiøst-symbolistiske indhold i Rued Langgaards symfonier 6-16.*

Specialets hovedanliggende er symfonierne 6-16. Kravet om begrænsning har ikke muliggjort en detaljeret analyse af samtlige symfonier. Derimod er de karakteristiske træk i Langgaards kompositionsstil søgt fremdraget.

Der trækkes linjer tilbage til symfonierne 1-5 samt til produktionen som helhed. Endvidere bringes en oversigt over opførelsen af symfonierne 1-16 frem til i dag, hvorunder problemerne i forbindelse med receptionen belyses.

Langgaards kantede personlighed, hans afvigende tonesprog i forhold til hovedstrømningerne i samtidens musikliv og – ikke mindst – hans særprægede idéverden, som manifesterer sig i besynderlige titler, står for mange som en barriere for forståelsen af hans musik. I et ønske om at nå ind til det, Langgaard selv betragtede som musikkens kerne, har det været nødvendigt at inddrage det åndelige univers, som var forudsætningen for – og tildels målet med – hans skaben:

Langgaards syn på tilværelsen, på kunsten og på kunstnerens rolle i samfundet peger tilbage mod 1890'ernes symbolisme. Dette forhold spiller en væsentlig rolle for forståelsen af hans symbolsprog. Men også andre faktorer indgår, navnlig hans yderst sammensatte religiøse livssyn, iblandt hans opfattelse af udviklingen i dansk musikliv og sin egen betydning for samme.

Det belyses, hvorledes symbolindholdet manifesterer sig i de musikalske parametre, ligesom betydningsindholdet bag titlerne er søgt afdækket. Endelig diskuteres Langgaards anvendelse af symfonibegrebet samt hans placering i den symfoniske tradition.

Afhandlingen er forsynet med rigelige nodeeksempler, idet kun symfonierne 4, 6 og 7 foreligger på tryk. Eksemplerne er i videst mulige omfang anbragt inde i teksten. Længere forløb findes i et særskilt bilag.

Oluf Hildebrandt-Nielsen: *Alexander Skrjabins forvaltning af Klangcentrum i sine små klaverstykker fra tredje periode.*

Formålet med specialet har været at undersøge, hvorledes Skrjabin forholder sig til form, når han i 1910 løsriver sig fra tonaliteten og lader et fikseret tonemateriale i form af en klanglig-æstetisk fremtoning determinere det horisontale/vertikale musikalske rum.

Specialet indledes med et kapitel, der har til formål at tilføre læseren en generel baggrundsviden om Skrjabin, herunder en historisk oversigt over de vekslende indfaldsvinkler til Skrjabinanalyse, man finder i litteraturen, en gennemgang af Skrjabins produktion og dens periodeinddeling, en år-for-år biografisk gennemgang samt et afsnit, der redegør for de filosofiske retninger, der prægede Skrjabin og hans samtid, og søger at afklare, hvorfor det for Skrjabin blev et kald at skabe en kunst, der som et magisk-religiøst ritual kunne forløse verden. Specialets andet kapitel omhandler evolutionen af Skrjabins harmonik og klangcentrumsbegrebet.

Her undersøges hvorledes Skrjabin ud af en stærkt dominantisk harmonik kommer frem til den såkaldte »Prometheus-akkord«, og hvorledes Skrjabin løsriver sin harmonik fra tonaliteten og muliggør en fri sekvensering af denne akkord. Endelig undersøges, hvordan Skrjabin ved at lade dissonanser emanciperes i akkorden og dermed gradvist at udvide sit konsonerende koncept udvikler nye op til 9-tonige klangcentrumsstrukturer med udgangspunkt i den 6-tonige Prometheus-akkords klang.

I specialets tredje kapitel undersøges de formale konsekvenser af, at Skrjabin har bragt den tonale harmonik til stilstand, og ikke mere kan anvende den tonale kadence som formalt afgrænsende middel.

I kapitlet stilles Skrjabins form endvidere i forhold til Skrjabins esoteriske univers og hans egne filosofiske og musikalske anskuelser, som de kommer til udtryk i hans skrifter, hvor bl.a. aspekter om oplevelsen af tid berøres.

I fjerde kapitel, der udgør ca. halvdelen af specialet, analyseres 14 af de 20 små klaverstykker, man finder mellem opus 61 og 74 for gestaltningen af klangcentre og den formale forvaltning af disse.

Her ser man bl.a. at Skrjabin hele tiden søger nye pirrende klanglige kvaliteter, men til gengæld i formal forstand holder sig meget skematisk til gammelkendte 2- og 3-delte former i hele perioden. Skrjabin udnytter da inden for disse enkle skemaer mulighederne for at sekvensere sit klangcentrum, at kontrastere forskellige klangcentre, at farve forskellige klangcentre ind i hinanden og at afspalte dele af sit klangcentrum. Skrjabin tøjer således sine klangcentre i disse metrisk enkle former, og der konkluderes, at hvert enkelt stykke danner sin egen norm for forvaltningen af klangcentrum.

Peter Ettrup Larsen. *Dirigent – fra håndværker til kunstner.*

Fra ægypternes højt udviklede og differentierede musikalske formidlings-system – kironomien – over den græske storhedstids stærkt rytmiske fiksering samt udviklingen af et egentligt musikteoretisk system, beskrives sammensmeltningen af disse systemer i den tidlige kristne musiktradition, hvor den gregorianske sang blev ledet ved hjælp af kironomisk tegngivning, understøttet af en primitiv neumenotation. Som følge af deres musikalske ekspertise indtog de koralkyndige munke en særstilling i forhold til de menige korsangere og nød således en ikke ubetydelig håndværksmæssig respekt.

Med operaens opståen skete der en sammensmeltning af kirkens vokale og den folkelige instrumentale musiktradition, og det blev gradvis almindeligt at »dirigenten« ledede musikken fra cembaloet. Grundet cembaloets begrænsede volumen kneb det dog ofte for cembalisten at holde sammen på såvel sangere som orkester, og med udgangspunkt i Italien opstod »dobbeltdirektionen«, hvor ledelsesfunktionen deltes mellem cembalisten og koncertmesteren (deraf navnet).

På Pariser-operaen indførte Jean Baptiste Lully en praksis med en selvstændig takt-giver. Udstyret med en stor stav bankede denne rytmen ned i gulvet. Teknikken forsvandt med Lully, der døde af koldbrand efter at have ramt sig selv i foden med staven. Som modtræk til Lullys larmende taktering opstod gradvis – med rod i barokkens hof-dans – en lydløs taktering, som med Carl Maria von Weber og Louis Spohr for alvor vandt udbredelse. Med Hans von Bülow opstod begrebet »den professionelle dirigent«, og hermed steg kravene om personlig åndelig identifikation med komponisten i skabelsesøjeblikket. Dirigenten gik fra at være håndværker til også at være kunstner. Derfor fik dirigentens personlige udstråling og karisma nu også afgørende betydning (jfr. Toscanini, Karajan og Bernstein).

Det 20. århundredes tekniske landvindinger har haft enorm dirigenthistorisk betydning. Dels gennem en enorm markeds- og målgruppeudvidelse, dels gennem nye krav til dirigenten om kendskab til optageteknik, pladeproduktion og økonomistyring.

Trods alle ydre forandringer er dirigenten dog stadig i overført betydning en kironomist, der i kraft af sit kropssprogs udtrykskraft tyder og formidler musikkens indhold.

Henrik Marstal: *Mahler og Ives: modernitetsaspekter. Kollage- og citatanvendelser i udvalgte værker af Gustav Mahler og Charles E. Ives.*

Denne afhandling er et forsøg på at påvise og forklare to innovative, kongeniale kompositionsteknikker – nemlig kollage og citat – hos de to komponister, Mahler (1860-1911) og Ives (1874-1954). Først etableres et grundlag for en sammenligning de to komponister imellem. Der tænkes her på en fælles tendens til at reagere mod den traditionelle værkæstetik bl.a. ved hjælp af nævnte kompositoriske nyskabelser, samt på, at Mahler og Ives både musikalsk og verbalt formulerer beslægtede værkæstetiske

opfattelser. Begge giver nemlig udtryk for, at det 19. århundredes musikalske værkæstetik har udspillet sin rolle, idet værket nu ikke længere nødvendigvis behøver at fungere som en organisk enhed, hvori alle elementer spiller sammen om at danne ét samlet udtryk. Med udgangspunkt i litteraturteoretikeren Umberto Ecos teori om »det åbne værk« opstilles dernæst den tese, at Mahlers og Ives' forsøg på at formulere en ny værkæstetik er et udtryk for en stærk modernitetsbevidsthed hos begge. Dette søges underbygget ved hjælp af to hovedkapitler om henholdsvis kollage og citat.

Kollagen har netop det brudte som udgangspunkt, og dens forudsætning er altså det desintegrerede kunstværk. I kapitlet reflekteres over værkproblemer i relation til kollagen, ligesom kollagens forudsætning, intention og konsekvens diskuteres. Der gives eksempler på verbale og skriftlige udsagn om kollage fra Mahlers og Ives' side, og endelig gives der en række eksempler på kollage i de to komponisters værker. I den forbindelse skelnes der mellem to former: (1) *simultankollage*, hvor flere lag i musikken forløber samtidig, uafhængigt af hinanden (gælder særligt for Ives), samt (2) *succesionskollage*, hvor væsensfremmede, kortere passager indtræder pludseligt som en slags lodrette nedslag i værkets lineære forløb (gælder særligt for Mahler).

Det forhold: at citere, som jo ellers er en kendt kompositorisk metode, bliver hos Ives og Mahler en så kompleks og tvetydig størrelse, at den ikke længere kan fungere uden at komme i strid med den gældende værkæstetik. Der skelnes her mellem i alt seks forskellige citatanvendelser, som kommer til udtryk i de to komponisters værker: (1) *trivialcitat* (dvs. citater fra hverdagsmusikalske kilder), (2) *selvcitering*, (3) *citering af andre komponister*, (4) *objet trouvé* (dvs. »funden genstand«, der ubearbejdet sættes ind i værket, f.eks. hyrdeklokker eller hele sange), (5) *kalejdoskopisk citat* (dvs. adskillige citatfragmenter placeret umiddelbart efter hinanden – ses kun hos Ives), samt (6) *metacitat* (dvs. indarbejdelse af citater, ikke på grund af deres musikalske betydninger, men på grund af deres semantiske konnotationer). Herefter reflekteres der over de konsekvenser, som citatanvendelsen har for værkets stilistiske kontinuitet.

Afhandlingen kommer på baggrund af ovenstående undersøgelser til den konklusion, at både Mahler og Ives besidder radikalt moderne træk, særlig angående værkæstetikken, og at dette – ikke overraskende – kun i nogen grad gælder for Mahler, mens det i eminent grad gælder for Ives.

Thomas Michelsen: *Alexander Zemlinsky og hans kompositioner med særligt henblik på Lyrische Symphonie*.

Som dirigent og komponist indtog Alexander Zemlinsky (1871-1942) en central plads i Wiens og siden Prags musikverden. Han havde et nært forhold til Arnold Schönberg, der var Zemlinskys elev, ven og svoger, og også som organisator deltog Zemlinsky i orienteringen mod det moderne omkring århundredeskiftet, blandt andet som medstifter af »Vereinigung schaffender Tonkünstler« i Wien. Zemlinsky fulgte imidlertid ikke Schönbergs radikale kompositionstekniske og -æstetiske udvikling. Han blev hurtigt glemt, og først efter 1971 har hans musik i stigende grad vundet musikvidenskabens interesse.

Afhandlingen beskæftiger sig med hovedværket *Lyrische Symphonie* op. 18 (1922-23) for stort orkester, sopran- og barytonsolist, der markerer afslutningen på den mellemste og mest interessante periode i Zemlinskys stilistiske udvikling. Værket eksemplificerer en tendens til at lade nyindvundne kompositoriske standpunkter forenes med traditionelle, der er typisk for Zemlinsky, samt et motivisk udviklingsarbejde efter metamorfoseprincippet, der karakteriserer hele Zemlinskys produktion, og som i den mellemste periode er ophøjet til bærende kompositorisk princip i forbindelse med fritonal harmonik og en fri behandling af klassiske formtyper. Dette på den ene side samt umiddelbare paralleller til Gustav Mahlers *Das Lied von der Erde* på den anden giver grundlag for at vurdere *Lyrische Symphonie* som udtryk for et særligt impressionabelt kompositorisk idiom, der konstituerer en egentlig personalstil.

Efter en indledning, hvori afhandlingens forhold til Zemlinsky-forskningen ridses op, følger 1. del om Zemlinsky biografi. 2. del beskriver komponistens samlede produktion med vægt på en vurdering af den stilistiske udvikling, idet karakteristiske værker er behandlet i detaljer. 3. del om *Lyrische symphonie* er inddelt i afsnit om tekstforlæg, form, orkesterbesætning og instrumentation, tonalitet og tonal disposition, harmonik, motivisk og tematisk arbejde samt værkets særlige forhold til *Das Lied von der Erde*. Efter en sammenfatning følger en litteraturliste omfattende 96 titler, en diskografi over Zemlinskys kompositioner og indspilninger som dirigent samt et personindeks. Endelig meddeles i to appendices tekstgrundlaget for *Lyrische Symphonie* og Zemlinskys bearbejdelse af det.

Max Sydendal: *Alexander Skrjabin. En analyse af de symfoniske værker med henblik på form og harmonik.*

Specialet indledes med en gennemgang af den historiske og filosofiske baggrund for de symfoniske værkers tilblivelse. Skrjamins interesse for bl.a. Schopenhauers og Nietzsches filosofier samt hans senere engagement i teosofien havde en dyb indvirkning på hans musikalske udvikling. Tanken om »forløsningen«, en påkaldelse af overnaturlige kræfter via en syntese af farver, tekst, filosofi, dans og musik, som skulle omforme den »eksisterende« verden, søgte Skrjabin at realisere i *Mysteriet*, et aldrig færdiggjort værk.

I afsnittet »*Form og Harmonik*« behandles forskellige teorier om Skrjamins harmoniske stil og udvikling, bl.a. udviklingen af *den syntetiske akkord* og brugen af det *metrotektoniske-system*.

Derefter følger en analyse af Skrjamins orkesterværker, d.v.s. symfonierne 1-3, samt *Poème de l'Extase* og *Prometheus*. Hvert orkesterværk behandles særskilt og indledes med baggrunden for værkets tilblivelse, dets uropførselse og modtagelse samt andre oplysninger vedrørende værket. Derefter følger den egentlige analyse, hvor der gives en detaljeret redegørelse for de enkelte satser og deres temaer/motiver. Trods en vis spredning i opusnumrene hænger Skrjamins orkesterværker godt sammen indbyrdes, og man fornemmer tydeligt en fortløbende udvikling.

Specialet slutter med en illustration af de tre symfonier udarbejdet vha. det *metrotektoniske-system*. Til *Poème de l'Extase* og *Prometheus* er der fremstillet grafiske partiturer.