

# Resumeer af udvalgte specialeafhandlinger

Silvia M. P. Cabrera Berg: *Fremkomsten af national musik i Brasilien: Alberto Nepomucenos forudsætninger i brasiliansk og europæisk musiktradition.*

Alberto Nepomuceno (1864-1920) er den første brasilianske komponist som begyndte at forsøge sig med national musik. Typisk for sin tid, tager Nepomuceno til Europa for at færdiguddanne sig både som pianist/organist, komponist og dirigent. Tilbage i Brasilien i 1895, placerer han sig som en central figur i Rio de Janeiros musikliv, dengang Brasiliens hovedstad og kulturcentrum. Hans virke som pædagog og den (dengang) nye musiks dirigent og komponist er et kraftcenter for den spirende brasilianske nationale musik. Et kuriosum er, at hans hustru Walborg Bang, var en norsk pianist, elev af Grieg. Ifølge Nepomucenos biografier, skulle kendskab til Grieg selv og hans musikalske idealer stærkt havde påvirket Nepomucenos musikalske virke i Brasilien.

Det blev klart for mig, at Nepomucenos værker alene ikke kunne bære hverken en dyb analyse, eller bare en analyse der inddrog periodens extra-musikalske omstændigheder.

På den måde blev de ekstra-musikalske omstændigheder ikke bare baggrund for Alberto Nepomucenos værker, men vigtigere og vigtigere for forståelse af hele processen: dannelsen af den nationale musik i Brasilien.

Fremkomsten af national musik i Brasilien er i afhandlingen analyseret ud fra tre hoved-synspunkter:

1. Den kulturelle identitet: hvordan magtforholdene mellem koloniserede og koloniserere blev væsentlige for den brasilianske kultur, herunder de brasilianske musiktraditioner.
2. Trangen der opstod, lige efter at landet blev udråbt til republik (1889), til at markere sig som et frit, selvstændigt, stolt, republi-

- kansk og ungt land, med en værdi, der kulturelt, og herunder også musikalsk, var på højde med de europæiske landes.
3. Forsøg på at etablere et musikliv og et musikalsk sprog i lighed med det der skete i de europæiske centre, som både kunne tjene romantismens idealer, og de europæiske og brasilianske musiktraditioner. På dette område er Nepomucenos indsats central.

Specialet er delt op i 12 afsnit:

1. Indledning
  2. Brasiliens historie
  3. Den oprindelige musik: indianerne, kolonisatorerne og afrikanerne.
  4. Den 1. syntese: indianernes, kolonisatorerne og afrikanernes kulturer blandes.
  5. Den 2. syntese: guldfebren og dens kommercielle aktiviteter. Skabelsen af den nationale bevidsthed. De første brasilianske musikformer, lundú, modinha, maxixe e freveo.
  6. Den klassiske musiktradition i Brasilien fra og efter 1808.
  7. Alberto Nepomuceno (og partitur analyse)
  8. Konklusion
  9. Litteraturliste – 40 titler
  10. Discografi – 2 titler
  11. Kortliste – 2 titler
  12. Partiturliste – 11 titler
- Bilag. Partiturer – analyserede partiturer

Allan Pihl Christensen: *L'Exotisme Musical. Orienten som musikalsk inspiration i Frankrig i 1800-tallet. En undersøgelse af fænomenet med udgangspunkt i komponisten Félicien David og hans ode-symphonie, Le Desert.*

Félicien David (1810-76) var en kendt komponist i Paris' musikliv i midten af 1800-tallet. Gennembruddet kom med hans symfoniske ode, *Le Désert*, der vakte en del opsigt hos kritikerne i årene 1844-45. At værket i dag kan virke pudsigt, skyldes bl.a. forskellige elementer, der tydeligt er hentet fra en arabiske kultursfære.

Kontakten med den orientalske verden fik David gennem sin nære tilknytning til den utopisk socialistiske bevægelse, saint-simonismen, hvis medlemmer i kraft af deres romantiske, politiske overbevisning fo-

retog en længere rejse til Ægypten i midten af 1830'erne. For Davids vedkommende varede opholdet i det fremmede knap 2 år – 1833-1835.

Hos David finder man musikalske og kulturelle træk, der i hvert fald går tilbage til perioden omkring Lully og Molières samarbejde i 1670'erne; en linie, man efter David ser fortsat gennem komponister som Gounod, Saint-Saëns, Bizet, Délibes; og senere Debussy og Ravel.

Afhandlingen omfatter 2 bind, og forløber i 3 større dele. 1. del (Kap. I-III) beskriver i store træk den franske opfattelse af fremmede, orientalske kulturer i perioden ca. 1600-1900. Først gennemgås forskellige politiske og kulturelle tendenser, der har influeret på den europæiske kultur frem til i dag. Dernæst beskrives udviklingen inden for især de musikdramatiske genrer.

2. del (Kap. IV-VIII) fokuserer på tiden omkring Davids udvikling frem mod skabelsen af *Le Désert*. Efter en beskrivelse af de politiske og kulturelle tilstande i Paris i 1830'erne kommer afhandlingen ind på den saint-simonianske bevægelses udvikling frem til det store Ægypten-projekt. Efter en biografisk redegørelse for Davids virke, rundes denne del af med en detaljeret gennemgang og analyse af *Le Désert*.

Sidste tredjedel af afhandlingen (IX-XI) gør rede for eksotiske og orientalske aspekter hos to komponister i generationerne efter David; nemlig Georges Bizet og Claude Debussy. Den afsluttende sammenfatning søger yderligere at trække tråde frem til i dag.

Bind 2 består af noteapparat, et appendiks med 18 nodeeksempler fordelt på 16 numre, samt en bibliografi på 59 titler.

Jacob Enggaard: *Looking Through A Glass Onion. Analyse af John Len-  
nons sange 1966-67.*

Sammenholdt med Beatles' tidligere produktion markerer de sange, der kan tilskrives Lennon i årene 1966-67, et markant stilbrud både på det tekstlige plan og på det musikalske plan. Temaet i denne periodes sange er bevidsthedsudvidelse. I næsten alle sangene påtager Lennon sig rollen som vejviser, og sangenes "you" er ofte et synonym for den fremvoksende modkultur.

Teksternes søgen efter forandring modsvares musikalsk af eksperimenterende indspilninger af sangene. Eksperimenter der slet ikke i samme grad kan iagttages i tidligere Beatlessange. Af de 14 sange, der analyseres, ville de fire Beatler kun kunne have reproduceret et fåtal live

med to guitarer, bas og trommer. (I august 66 indstillede Beatles i øvrigt deres turnevirksomhed for helt at hellige sig arbejdet i pladestudiet). Karakteristisk for indspilningen af Lennons numre var, at arrangementerne ofte udsprang af abstrakte ideer, man dernæst forsøgte at genskabe i lyd. I realiseringen af disse ideer spillede Beatles' producer George Martin en stor rolle.

Periodens sidste sang I Am The Walrus markerer på en gang højdepunktet og afslutningen på disse to år med eksperimenter. Efter denne sang, der kan ses som et drilsk svar på samtidens fortolkninger af Beatles' sange, antager Lennons sange det følgende år (1968) et mere direkte og enkelt udtryk både musikalsk og tekstligt.

Næsten alle de analyserede sange har en spændende forhistorie. Særligt grundigt behandles bogen *The Psychedelic Experience* (Timothy Leary m.fl.) og Lewis Carrolls fortællinger *Alice's Adventures in Wonderland* og *Through The Looking-Glass*. (Inspirationen fra *The Psychedelic Experience* er tydelig i sangen *Tomorrow Never Knows*, og Carrolls bøger er en vigtig brik til forståelse af sangene *Lucy In the Sky With Diamonds* og *I Am The Walrus*).

I musikanalyserne er der især lagt vægt på at vise, hvorledes de musikalske virkemidler understreger teksten. (Specialet bør læses med indspilningerne og en transskription af sangene ved hånden).

Da mængden af litteratur om Lennon og Beatles er kolossal, ledsages bibliografien af et længere afsnit, der beskriver kildematerialet og de kriterier, der ligger til grund for den udvælgelse, som har fundet sted.

Lisbeth Frederiksen: *Kurt Weills opera Der Zar läßt sich photographieren set i forhold til tidens musikkulturelle tendenser og Kurt Weills operateorier.*

Kurt Weill (1900-1950) slår sig for alvor ned i Weimarrepublikkens Berlin i 1921, hvor han bliver elev af Ferruccio Busoni. Sideløbende med sin komponistvirksomhed arbejder Kurt Weill fra 1925 som musikjournalist på et ugemagasin, der er tilknyttet den tyske radio. Bl.a. derigennem har han fingeren på pulsen, hvad angår det tyske musikliv. Som mange andre samtidige seriøse kunstnere/komponister mener Kurt Weill, at tidspunktet er inde til at få et større og nyt publikum i tale. Hans store interesse bliver operagenren, som han ved nye midler vil gøre mere vedkommende og lettere tilgængelig.

Disse bestræbelser ligger også bag operaen *Der Zar läßt sich photo-*

*graphieren* (1927), som ofte sættes under betegnelsen Zeitoper. I operaen gør Kurt Weill brug af tidstypiske elementer både indenfor librettoen, musikken og scenografien. Handlingen foregår i 1920'ernes Paris, hvor en zar på humoristisk vis fremstilles som en mand med identitetsproblemer. Han er splittet mellem sin officielle rolle og det moderne menneske han er inden i. Dette illustreres musikalsk, bl.a. ved at den moderne side af zaren understreges af en jazz- og kabaretinspireret musik. Sceneriet foregår i et moderne fotoatelier, som bl.a. er udstyret med en grammofon og et fotografiapparat. På daværende tidspunkt er disse moderne ingredienser i en opera benyttet meget bevidst for at virke tidssvarende og vedkommende for et nyt publikum.

Specialet er bygget op i tre hovedafsnit, hvoraf det første starter med at belyse nogle ydre omstændigheder, nemlig Weimarrepublikken set politisk, samfundsmæssigt og kulturelt samt nogle musikkulturelle tendenser i tiden. Derefter følger et afsnit om Kurt Weill dels en kort biografi med fokus på hans operainteresse, og dernæst et rids over hans operateorier. Det sidste afsnit består af en analyse af *Der Zar läßt sich photographieren*, og munder i afrundingen ud i en undersøgelse af, i hvor høj grad denne opera afspejler tiden musikkulturelle tendenser og Kurt Weills operateorier.

Thomas Hammer: *James Brown – i r&b, soul og hip-hop*

James Brown (f. 1933) er en sort amerikansk sanger, komponist, bandleder og kultskikkelse. Han debuterede i 1956 og har med enkelte pauser (bl.a. på grund af et fængselsophold) været aktiv lige siden. Hans væsentligste produktion faldt i 60'erne inden for den musikhistoriske periode man kalder soul – hvilket kan ses afspejlet i hans tilnavne *Soul Brother Number One* og *Godfather of Soul*. Browns musik anses dernæst for en vigtig forudsætning for 70'ernes funk og 80'ernes hip-hop.

Mit skrift lægger sig ind i en efterhånden længere række af soul-specialer fra danske universiteter, men som titlerne siger med en betoning af en større historisk ramme, samtidig med at jeg har begrænset mig til en enkelt figur på scenen. Min vinkel er generelt musikhistorisk med en betoning af det musikalsk-stilistiske, og implicit dettes forhold til periodebetegnelser/stilarter som soul, r&b og delvis funk.

I et indledende kapitel beskrives Browns solide forandring i 50'ernes

forskellige r&b-stilarter, specielt med hensyn til den blanding af gospel og r&b som vokalgrupperne stod for. I andet kapitel ses nærmere på hans musik i begyndelsen af 60'erne, hans scenefremtræden og dennes mulige rod i den sorte prædikantradition. I specialets hovedkapitel (tredje kap.) gribes til en mere håndfast analyse af den stilistiske udvikling Browns musik undergik mellem 1965 og 70, fra en egentlig "gammeldags" soul med tydelige r&b-rødder frem mod en minimalistisk, repetitiv og dybt personlig stil, han selv kalder funk. Analyserne lægger deres hovedvægt på begreber som ostinater, ostinatstrukturer, melodiske, rytmiske og tekstlige figurer og deres næsten uendelige refiguration både inden for det enkelte nummer og i det originale musikalske univers som helhed.

I 60'erne opnåede Brown også en position som kulturel lederskikkelse, hvorved musik, politik, rødder og personlig succes smeltede sammen i hans egen selvforståelse. En næsten tilsvarende sammensmeltning finder ofte sted i litteraturen om soul, hvorfor kapitlet også indeholder en kritisk gennemgang af soul som henholdsvis musikhistorisk og ideologisk begreb. I det afsluttende fjerde kapitel undersøges den kultstatus Brown senere fik i hip-hop, og hvordan hans musik her konkret blev genanvendt og kommenteret.

Litteraturlisten omfatter 112 titler af mere eller mindre relevans, speciale og bilag indeholder derudover transskriptioner af og tekster til 36 indspilninger, en "læserservice"-diskografi og et register.

Jette Barnholdt Hansen: *Svulst eller hermeneutik? Et speciale om retorikkens indflydelse på vokalmusikken i første halvdel af det 17. århundrede.*

Begyndelsen af det 17. århundrede repræsenterer en brydningstid i musikhistorien, hvor man kan spore nye krav og idealer. Musikken skulle nu først og fremmest have et *formidlende* sigte og *berøre* lytterne. Man vendte sig derfor imod de forrige århundreders vokalpolyfoni, hvis tekstforlæg ofte fremstod uforståeligt, fordi forskellige ord blev afsunget samtidig. Som en følge heraf oplevede lytterne heller ikke kongruens imellem poesens følelsesindhold (affekt) og musikken. Der kan derfor spores en øget interesse for retorik i musikæstetiske skrifter, og retoriske elementer overførtes direkte til musikken.

Afhandlingens overordnede mål er at belyse retorikkens betydning for den eksperimenterende vokale stil i begyndelsen af 1600-tallet. Det-

te gøres ved en redegørelse for retorikkens begreber og redskaber, arven fra det antikke musiksyn og barokkens æstetik.

Da den retoriske indflydelse her først og fremmest viser sig ved en syntese af ord og musik – man kan sige, at musikken giver afkald på sit eget væsensindhold for at gå fuldstændig i ét med teksten – er to store områder inden for den retoriske teori af særlig betydning, nemlig *affekt-læren* og *figurlæren*. Afhandlingen fokuserer derfor på disse områder som diskuteres og eksemplificeres ved en gennemgang af Jacopo Peris *Euridice* og Heinrich Schütz' *Musikalische Exequien* (SWV 279-281) og musikalsk-retoriske analyser af dele af værkerne.

Afhandlingen har syv kapitler med et forord og et efterord. Desuden bibliografi og nodebilag.

I forordet præciseres det, hvordan en retorisk indflydelse på den sene barokmusik gentagende gange er blevet beskrevet, mens forskningen som oftest har forbigået tidligere værker. Kapitel I er en gennemgang af nogle af retorikkens grundbegreber og en påvisning af, hvordan elementer fra retorikken og musikken gensidigt belyser hinanden. Kapitel II er en kortfattet redegørelse for barokkens æstetik og dennes tætte forbindelse med retorikken. Det sidste af de mere overordnede, indledende kapitler (kap. III) fremhæver en række vigtige træk fra antikkens filosofi og musikteori, som får stor betydning for både den retoriske teoris udformning og senere tiders musiksyn. Herefter følger afhandlingens to hoveddele, belysning og eksemplificering af *affekt-læren* (kap. IV-V) og belysning og eksemplificering af *figurlæren* (kap. VI-VII). I efterordet drages der praktiske konsekvenser af den påviste retoriske indflydelse, og der peges på denne musiks uoversættelighed (*opacitet*). Dernæst diskuteres den generelle holdning til retorik, og til det som denne lære kan tilføje musikken. Der argumenteres imod den ofte fremherskende holdning til faget som slet og ret følelsesmanipulation, og plæderes for retorikken strukturdannende indflydelse på musikken som en avanceret hermeneutik, en musikalsk fortolkning af den foreliggende tekst helt på tekstens præmisser.

Rigmor Hasselager: *Elisabeth Jacquet de La Guerre's Tragédie en Musique Céphale et Procris og den franske operapolemik i 1694*. (Konferens).

Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729), en af sin samtid velkendt og anerkendt komponist, organist og cembalist, tilbragte efter en barn-



dom som musikalsk vidunderbarn en række år ved Louis XIV's hof, hvor hun bl.a. modtog undervisning i komposition. Efter sit bryllup i 1684 med komponisten Marin de La Guerre (1658-1704) bosatte hun sig sammen med sin mand i Paris, hvor hun tilbragt resten af sit liv.

Eftersom Elisabeth Jacquet de La Guerre tilsyneladende var agtet og værdsat både ved hoffet og i Paris, forekommer det underligt, at hendes hovedværk, operaen *Céphale et Procris* fra 1694, ikke blev nogen succes, men blev taget af plakaten efter nogle få opførelser og ikke senere genoptaget på repertoireet. I afhandlingen forsøges det at finde frem til grundene hertil.

Mens den af Lully og hans tekstdigter Quinault skabte model for la tragédie en musique udtrykkeligt var konciperet med henblik på at skulle fungere i kongens tjeneste og understøtte ideologien omkring kongen og hans magt, repræsenterer hovedhandlingen i *Céphale et Procris* tværtimod et mere eller mindre tilsløret angreb på kongen og den herskende samfundsorden. Operaen viser sig derved i nogen grad at fungere som bærer af et personligt udtryk for komponist og tekstforfatter (Duché de Vancy). Tiden var dog ikke moden for en så radikal ændring af genrens funktion, og dette i forening med den operapolemik, der brød ud i lys lue nogle få uger efter førsteopførelsen af *Céphale et Procris*, har utvivlsomt danne baggrunden for, at operaen ikke senere blev genoptaget.

Efter en indledning, der kort gør rede for specialets teoretiske referenceramme, omfatter afhandlingen *La Guerre's biografi med omtale af hendes øvrige produktion, en redegørelse for den franske operas oprindelse og udvikling op til Lully's død i 1687*, tre analytiske kapitler omhandlende teksten og musikken til *Céphale et Procris* samt *La Guerre's idiom*, og endelig *en redegørelse for operapolemikken i 1694 og dens forudsætninger samt en analyse af dens konsekvenser for La Guerre's opera*. Efter en afsluttende konklusion følger litteraturfortegnelse og fem appendices, herunder en af forfatteren på grundlag af det trykte partitur fra 1694 udarbejdet transskription af operaen.

Gerda Munch Kofoed: *Stravinsky som neoklassicistisk og seriel balletkomponist – set i lyset af værkerne Apollon Musagète, Orpheus & Agon*.

Via en klarlæggelse af Stravinskys æstetiske tanker fra begyndelsen af 1920'erne til slutningen af 1950'erne og via en analyse af de tre balletter *Apollon Musagète* (1928), *Orpheus* (1947) og *Agon* (1957) søger spe-



cialt at påvise, at Stravinsky i sine værker arbejder ud fra en model, der hedder *form over indhold*.

Specialets titel rejser to væsentlige spørgsmål: 1) Hvordan kan Stravinsky via omveje over tidligere århundreders musik nå frem til den serielle kompositionsteknik som værende den, for ham, mest ideelle? 2) Hvorfor er han så stærkt tiltrukket af klassisk ballet som udtryksform? Begge spørgsmål kan overordnet set besvares med ordet *orden*. Stravinskys æstetiske ideal i såvel den neoklassicistiske som den serielle periode bygger på et ordensprincip, et princip om forenkling, begrænsning, disciplinering. Det at komponere er for ham et håndværk, der går ud på at 'ordne' tonerne i rent arkitektoniske konstruktioner, og han er konstant på jagt efter det koncept, som udtrykker denne orden på klare vis.

Specialet fremstilles i to dele: Den teoretisk-historiske 1. del indeholder, foruden en kort biografi, en klarlæggelse af Stravinskys æstetik-syn sat i forhold til de generelle æstetiske bevægelser i samtiden, samt en nærmere redegørelse for sammenhængen mellem disse æstetiske tanker og hans koreografiske koncept. Den analytiske 2. del indeholder en analyse af hver af de tre balletter og efterfølges af en sammenlignende analyse, hvor fællestræk og signifikante forskelle trækkes frem. Den musikalske analyse består af en blanding af traditionel analyse og analyse efter Forte-metoden, idet de to metoder hver for sig har vist sig at være utilstrækkelige i forbindelse med en analyse af Stravinskys musik. Den traditionelle analyse anvendes i forbindelse med tematiske forhold, tonalitet (hvor der kan tales om en sådan), registrering, orkestrering, rytmiske og dynamiske forhold. Fortemetoden, der især er anvendelig i forbindelse med atonal musik, anvendes ved analyse af tone- og intervalforhold indenfor de harmoniske enheder for bedre at forstå Stravinskys komplekse harmoniske system. Tone- og intervalforholdene angives dog, for de helt serielle satsers vedkommende, tillige i henhold til de gængse rækkebetegnelser: primærform, inversion, retrograd version og retrograd inversion. Med henblik på en sammenligning de tre værker imellem anvendes Forte-metoden som supplement i de sats, der egentlig godt kan 'nøjes' med en traditionel analyse. Der foretages tillige henvisninger til anderkendte forskeres analyse-resultater af Stravinskys musik. Efter en sammenfatning og konklusion, samt efterskrift, følger en række appendices: En gengivelse af Stravinskys artikel "*Some Ideas about my Octuor*", noter, oversigt over de i de tre værker anvendte

instrumenter, samt en bibliografi inddelt i primære kilder – Stravinskys egne 10 publikationer – og sekundær litteratur omfattende 53 titler. Som selvstændige appendices er desuden vedlagt partiturer til de tre værker samt to kassettebånd med musikken indspillet.

Annelise Kokholm: *Rock som filmmusik – en analyse af rockmusiks funktion og betydning i spillefilm.*

Siden starten af 1980erne har rockmusik indtaget en markant plads i det filmmusikalske landskab, hvilket bl.a. skal ses i lyset af et forstærket samspil mellem plade- og filmindustrien. Oftest vurderes rockmusikens effekt i spillefilm udelukkende ud fra denne kommercielle kobling og/eller den kritiseres for ikke at leve op til de traditionelle filmmusikalske normer.

Afhandlingen beskæftiger sig med den æstetiske og betydningsmæssige effekt i forbindelse med brugen af rockmusik i spillefilm. Rockmusikken indtager som regel en fremtrædende og selvstændig rolle i forhold til billedsiden, f.eks. i forbindelse med *intercessive* sekvenser, hvor musikken fremstår som et ligeværdigt element på linje med billeder og handling. Dette forhold skal ses dels i lyset af selve rockmusikkens væsen, hvor musikkens gentagende struktur samt pågående rytmiske og soundmæssige udtrykspotentiale spiller en væsentlig rolle, og dels under indtryk af forholdet mellem musik og billede i musikvideoen. Der er en tendens til, at rockmusiksekvenser får samme fremtrædelsesform som musikvideoer, hvor rockmusikalske strukturerings- og receptionsformer træder i forgrunden. Rockmusikken indskrives sig således i den filmmusikalske sfære som et ofte opmærksomhedsskabende og sanseprovoerende element, der får konsekvenser for måden filmen skrues sammen på, og for den måde vi ser, hører og oplever film på.

Afhandlingen består af en teoretisk del og en empirisk/analytisk del. Indledningsvis redegøres for afhandlingens sigte, metode og opbygning, hvorefter der gives en oversigt over udviklingen af og terminologien omkring den traditionelle filmmusik som baggrund for den følgende diskussion af brugen af rockmusik i film. En historisk oversigt belyser brugen af rock i film siden 1950erne samt musikvideoens indflydelse og påvirkning op gennem firserne. Herefter indkredses rockmusikalske karakteristika og betydninger, og samspillet mellem rockmusik, billeder og fortælling diskuteres. På baggrund af de teoretiske udredninger ana-

lyseres musikbrugen i to væsentlige spillefilm fra midten af 1980'erne, mainstream-filmen *Top Gun* og den mere eksperimenterende *Subway*. Til afhandlingen hører et bilagshæfte med transskriptioner af musikken i de to film.

Pia Ludvigsen: *Revyen som våben. PH-revyen 1929-39.*

PH-revyernes arkitekt og chefideolog, kulturkritikeren Poul Henningsen markerede sig i 1930'erne som en af kulturradikalismens centrale forkæmpere. Poul Henningsen betragtede kunst og kultur som politiske våben og fandt det derfor stærkt foruroligende, at de parlamentariske partier i Danmark ikke tillagde kunst og kultur nogen væsentlig politisk betydning – ikke mindst fordi der i Tyskland blev ført en bevidst nazistisk kulturpolitik. Poul Henningsen var overbevist om, at lod man kulturen ligge ubeskyttet hen, ville reaktionen slå ind over den. Han efterlyste derfor et bevidst udformet kulturprogram hos de parlamentariske partier – et kulturprogram, som styrkede de frisindede humanistiske idéer og dermed imødegik den nazistiske offensiv på kulturområdet.

Det interessante spørgsmål er, om Poul Henningsens kulturradikale ståsted samt hans opfattelse af kunst som et politisk våben afspejler sig i hans syn på revyen og dermed i PH-revyernes indhold og udformning.

Afhandlingen beskæftiger sig med PH-revyerne og forsøger at verificere to hypoteser: at PH-revyen både indholdsmæssigt og formelt (musik/scenografi) indgik som et led i den kulturradikale bevægelses antifascistiske agitation i 1930'erne og at receptionen af PH-revyerne afspejler den tiltagende reaktion i samfundet.

Kapitlerne 1 og 2 giver en oversigt over kulturradikalismen i Danmark i 20'erne og 30'erne samt hovedlinjerne i revyens udvikling forud for Poul Henningsens indsats. Disse kapitler danner afsæt for fremstillingen i kapitel 3 af Poul Henningsens kritik af den eksisterende revy og de generelle idéer, der lå bag hans egne forsøg på en fornyelse. Herefter følger i tre store kapitler afhandlingens tyngdepunkt. I kapitel 4 tematiseres PH-revyernes angrebsmål: seksualmoralen, opdragelsen, borgerligheden og pressen. Kapitel 5 giver et rids af den danske jazz's vilkår og ideologiske implikationer i mellemkrigstiden; en diskussion af Poul Henningsens idéer bag sammenkædning af jazzmusikken og hans specielle brug af det danske sprog; betydningen af scenografi og dekoratio-

ner samt en formel og musikalsk analyse af 5 viser med musik af Bernhard Christensen. Kapitel 6 viser på baggrund af samtidigt avisstof samt andre kilder, hvorledes modtagelsen af PH-revyerne svingede i takt med de politiske konjunkturer i Danmark. Afhandlingen afrundes med en sammenfattende konklusion. Herefter følger en fyldig litteraturliste, ligesom afhandlingen bringer en række instruktive fotografier.

I et tilhørende bilag gives en annoteret registrant over undersøgelsens revyer, en fotokopi af Det kgl. Biblioteks indgang til PH-arkivet samt noder og analyser til de 5 udvalgte Bernhard Christensen viser.

Dorte Lundgreen-Nielsen: *Receptionen af amerikansk jazzmusik i Weimartyskland og dens indflydelse på kunstmusikken med særligt henblik på Ernst Krenek.*

Jazzen blev modtaget med interesse og nysgerrighed i Weimartidens Tyskland. Især i hovedstaden Berlin indgik den i tidens almindelige Amerikabegejstring. I årene umiddelbart efter 1. verdenskrigs slutning havde kun få musikere og komponister adgang til autentisk amerikansk jazz. Nogle skaffede dog, enten via egne tourneur eller andre forbindelser til USA, noder og plader til Tyskland. Det egentlige gennembrud for jazz og hot-dance-music kom i midten af tyverne og må ses i sammenhæng med den økonomiske stabilisering. Udenlandske musikere og orkestre kom nu i stigende grad til Tyskland. Her var tale om såvel sort kvalificeret jazzmusik, som den mere polerede, hvide udgave. Især sidstnævnte fik stor succes, og den blev model for mange tyske danse- og jazzorkestre og for jazzinteresserede avantgardekomponister.

I Tyskland var det først og fremmest Paul Hindemith, Kurt Weill og Ernst Krenek, der gjorde brug af jazzelementer i deres eksperimenterende musik. En samlet undersøgelse af jazzindflydelsen hos Krenek forelå ikke ved specialiets begyndelse. Krenek fik som den første af de tre stor succes med en Zeitoper – “Jonny spielt auf” – hvori der indgår elementer fra amerikansk populærmusik. Trods en stor produktion af skrifter om musik – har Krenek næsten forholdsvis sig tavs om sin anvendelse af amerikansk populærmusik og om denne musik i øvrigt.

Kildematerialet udgøres af tidsskriftsartikler og aviser, anmeldelser, bøger, trykt og utrykt nodemateriale, tyske jazzindspilninger fra samtiden samt senere tilgængelige indspilninger af enkelte af Kreneks jazzinspirerede værker.

Struktureringen af fremlæggelsen er foretaget således, at man indledningsvis får en forskningsoversigt, der dækker emnets væsentlige sider. Jazz, populærmusik og kunstmusik søges dernæst defineret. For at sætte emnet ind i et bredere historisk perspektiv følger et afsnit om kulturen i Weimarrepublikken.

Jazzmusikkens indflydelse på europæisk kunstmusik omtales kort, hvorefter der gøres nærmere rede for jazz og populærmusik i Tyskland.

Opgavens første hovedafsnit, *Træk af jazzdebatten i tyvernes Tyskland*, tematiserer behandlingen af jazzen i udvalgte tidsskrifter og monografier om jazz. På baggrund heraf tegnes et billede af de forestillinger en række toneangivende komponister, journalister og musikskribenter havde om denne nye musikform. I specialets anden hoveddel, *Ernst Krenek og hans anvendelse af jazzelementer*, gennemgås samtlige de værker af Krenek fra årene 1920–29, hvor der kan spores jazzelementer i kortere eller længere afsnit. Krenek skrev tidligere end før antaget musik, der var inspireret af jazz, nemlig så tidligt som i 1920. Operaen *Der Sprung über den Schatten* – påbegyndt i 1922 – indeholder i højere grad, hvad man med en vis forsigtighed kan betegne som autentisk jazz end den senere *Jonny spielt auf* – påbegyndt 1925. På trods af dette er det først og fremmest den sidstnævnte, der er blevet kendt som “Jazzoper”. Paradoksalt nok kom *Jonny spielt auf* til at spænde ben for musikken til balletten *Mammon* – komponeret før men opført efter *Jonny*. Med sin tydelige anvendelse af jazzelementer – især fra tidens populære danse, var *Jonny* populær blandt store dele af publikum. I *Mammon* havde Krenek på mange måder opnået en større syntese af moderne kompositionsmusik og elementer fra jazz. Her befandt man sig gennemgående på et niveau, som lå langt fra den umiddelbart tilgængelige og let genkendelige jazz. Men nu ønskede flertallet blandt publikum og anmeldere den mere iørefaldende musik, man havde hørt i *Jonny spielt auf*. Et stiltræk andre hånede Krenek for.

Det er stadig et åbent spørgsmål, hvorvidt Krenek anvendte jazzelementer for at opnå berømmelse og penge. Måske var han opportunist, da han skabte *Jonny spielt auf*. Analyserne viser, at graden og måden, hvorpå han anvendte disse jazzelementer i andre værker, peger i en anden retning. Noget tyder på, at han her forsøgte at skabe en personligt præget syntese mellem ældre stilarter, jazz og moderne kunstmusik.

Henrik Marstal: *Arvo Pärt – fra Bach til gregoriansk sang. Musikalske og æstetiske aspekter af komponistens collagebevidsthed – belyst ud fra udvalgte værker i perioden 1964-1991.* (Konferens).

Inden for det meget storstilede forsøg på at rekonceptualisere eller rehabiliterer tonaliteten som princip, som har fundet sted de seneste 30 år hos en lang række komponister, står den estiske komponist Arvo Pärt (f. 1935) centralt placeret. Hans værker siden 1976 er således alle tonale, og de forholder sig i kraft af komponistens materialeanvendelse alle til længst forgangne epokers brug af tonalitet.

Afhandlingen tager udgangspunkt i den antagelse, at Pärts produktion siden debut'en på den internationale scene omkring 1960 og frem til i dag overvejende har haft en collagemæssig tankegang som grundlag. I løbet af 1960'erne eksperimenterede komponisten med at indarbejde citater af bl.a. Johann Sebastian Bachs i sine værker, indtil en krise indtrådte i 1968 efter færdiggørelsen af de religiøse værk *Credo*. Krisen medførte, at Pärt stort set indstillede sin virksomhed. Han anvendte i stedet tiden til indgående studier af gregoriansk sang samt en række komponister fra middelalderen og renæssancen.

Da Pärt i 1976 genoptog sit virke var det med værker komponeret i en helt ny stil, tonale og med en udbredt anvendelse af stilelementer hentet fra den tidlige musik. Han udtrykte sig her i et tonesprog, der anvendte adskillige førreformatoriske stiltræk, hvilket umiddelbart kunne få værkerne til at klinge som stammede de fra en svunden tid. Imidlertid var stiltrækkene hentet fra vidt forskellige epoker i historien fra ca. 900 til 1600, og komponisten lod således tidligt uforenelige musikalske verdener klinge samtidigt. Den historiske distance til disse epoker gjorde det nemlig muligt for Pärt at foretage en syntese af ikke tidligere sammenstillede stilelementer.

I komponistens collageværker fra 1960'erne lod komponisten ligeledes forskellige epoker – eksempelvis Pärts egen nutid og barokken – klinge samtidigt. Det forhold: at stille nutid og fortid op mod hinanden var her resultatet af en erkendelse af, at den lineære, historiske tid var brudt sammen, og at alle forudgående musikalske frembringelser principielt stod til rådighed for enhver komponist som potentielt musikalsk materiale. Men i værkerne siden 1976 er grundmetoden ikke meget anderledes. Også her sammenstilles forskellige epoker, nutid og fortid, og værkerne udgør ligeledes en form for collage. Man må formode, at den-

ne fremgangsmåde ikke havde været mulig for Pärt uden de forudsætninger, som 1960'ernes collagebeskæftigelse bibragte ham. Dog er der sket en bevægelse fra en eksplicit til en implicit citatanvendelse: komponisten anvender ikke længere verificérbare citater, men i stedet stilciter, som er et produkt af hans indgående beskæftigelse med den tidlige musik.

Afhandlingen er forud for selve undersøgelsen forsynet med en grundig musikhistorisk gennemgang af begreberne citat og collage. Desuden indeholder den to appendices bestående af henholdsvis en kronologisk værkfortegnelse og en diskografi.

Anders Müller: *Melodisk-improvisatorisk akkordsubstitution indenfor beboptraditionen.*

Afhandlingen udspringer af iagttagelser vedrørende forholdet mellem melodik og harmonik i en lang række improviserede jazzsoloer med udgangspunkt i beboptraditionen. Det drejer sig om en tilbagevendende forekomst af melodisk stof, der baserer sig på andre akkorder end de på forhånd givne – dvs. forekomst af akkord-substitution som et melodisk-improvisatorisk fænomen.

I den eksisterende litteratur findes denne melodisk-improvisatoriske akkord-substitution spredt omtalt, men der savnes en nærmere belysning af fænomenet, der bygger på en harmonisk-analytisk systematik.

Afhandlingens primære emne er undersøgelsen af, om det er muligt at finde et mønster i anvendelsen af disse substitutionsakkorder, og om der kan opstilles en forklaringsmodel for fænomenet. Et sekundært emne er at belyse, hvordan et klarere billede af denne akkordsubstitution kan give nogle pædagogiske og musikalske fordele i forhold til at lære at improvisere indenfor bebop og dermed besægtede stilarter.

Efter en indledning, hvori baggrunden for afhandlingen samt dens forudsætninger og afgrænsninger ridses op, følger et kapitel, der sætter bebop'en i historisk/stilistisk perspektiv samt en fremlæggelse af de teoretiske problemstillinger og forudsætninger for undersøgelsen af substitutionsakkordernes forekomst og anvendelse.

I afhandlingens centrale del redegøres der først for den anvendte analysemetode, hvorpå der på baggrund af ca. 100 melodiske passager (stammende fra 47 soloer), alle indeholdende melodisk-improvisatorisk akkordsubstitution, foretages en beskrivelse og en kategorisering af ak-



kordsubstitutionerne, primært ud fra en funktionsharmonisk systematik; resultaterne opsummeres i en sammenfatning.

Derudover findes et kapitel, der belyser anvendelsen af undersøgelsens resultater i forbindelse med indlæring af færdigheder i improvisation, med fokus på en metodisk indfaldsvinkel til stoffet.

Efter en konklusion følger en litteraturliste omfattende 57 titler, en krydsrefereret liste over de anvendte solo-eksempler med såvel bibliografiske som diskografiske oplysninger samt en diskografi over andre inspilninger, omtalt i afhandlingen. Desuden findes et emne-, et navne- og et titelregister samt tre appendikser indeholdende I) ikke udgivne transskriptioner, benyttet i analyserne, II) en oversigt over de anvendte harmoniske, melodiske og skalamæssige analysetermer samt III) øvelser til indlæring af akkordsubstitution.

*Karen Møller: Stiltræk i Janáčeks tredje periode. Forskellige ydre og personlige påvirkningers indflydelse på stiltrækkene i Janáčeks tredje periode belyst ved udvalgte værker.*

Komponisten Leoš Janáček (1854-1928) blev født og opvokset i Hukvaldy en lille by i Mähren i det nuværende Tjekkoslaviet. Hans barndoms oplevelser og forskellige ydre og personlige påvirkninger, han senere blev berørt af, skabte grundlag for hans sociale og nationale interesse.

De forskellige forhold, han kom i berøring med, indvirkede på hans stiltræk. Dette fører til, at hans skabende udvikling falder i tre perioder.

I første periode begyndte han at indsamle folkesange og talemelodier, som blev hans store inspirationskilde. Desuden fik folkesange og talemelodier betydning for hans stiltræk, idet disse inspirationskilder gav ham det bedste grundlag for hans musikalske realisme, ligesom de gav ham den bedste mulighed for i sine værker at udtrykke både folkeånden og hans nationale interesse. Indenfor denne periode begyndte han at tage afstand fra klassicisme, i stedet begyndte han at bruge folkesang og talemelodisk materiale.

I den følgende periode blev han inspireret af de daværende avantgardistiske strømninger.

Janáček blev inspireret til især i sin tredje periode at bruge stiltræk både fra klassisk-romantisk musik, tjekkisk musiktradition, impressionisme og avantgardistiske strømninger. Selv om han var udsat for for-

skellige strømninger, bevarede han sin kompositoriske egenart, idet hans nationalitetsfølelse bevirkede, at han holdt fast ved den tjekkiske musiktradition, samtidig med at han var en banebrydende komponist. I denne periode skabte han bl.a. værkerne *Anden Strygekvartet* og *Glagolitisk Messe*. Disse bliver i afhandlingen henholdsvis analyseret og gennemgået med særligt henblik på, dels forbindelsen mellem den syntaktiske opbygning og den semantiske betydning, dels metamorfoseteknikken, som er en af hans meget anvendte kompositionsteknikker.

Afhandlingen består henholdsvis af en biografisk og stilhistorisk del og af en analytisk del. Efter første afsnit, hvor den historiske, kulturelle og biografiske baggrund ridses op, følger et afsnit, der handler om periodeinddelingen af hans produktion. Derefter belyses stilen med hensyn til inspirationskilder, indflydelser, stilbegreber og forskellige stilistiske kendetegn, som han brugte i de to omtalte værker. Herefter følger en analyse af *Anden Strygekvartet*, første sats, hvorimod de tre følgende satser er flygtigt omtalt. Efter et afsnit der handler om baggrundsforståelse for *Glagolitisk Messe* og en værk gennemgang af denne følger en konklusion og en litteraturliste.

Svend Hvidtfelt Nielsen: *Verdenssyn – teknik – musik – og vekselvirkningen områderne imellem hos Per Nørgård.*

Per Nørgård har gennem årene været flittig til at kommentere, analysere og på anden måde fremlægge sine egne værker. Dette som regel på en frapperende og original måde, der viser en tæt forbindelse mellem hans forskellige kompositionsteknikker og en særlig oplevelse af verden. Faktisk er disse fremstillinger af Nørgårds egne værker i lige så høj grad fremstillinger af Nørgårds syn på verden. Og det særlige ved denne forbundethed er, at Nørgård efterviser den konkret og detaljeret ved disse analyser af værkernes tekniske fundament. Går man som lytter til koncert med et værk, som således er blevet analyseret, er det imidlertid så godt som umuligt at høre alle disse aspekter, som Nørgård ellers så grundigt og indlysende har lagt frem. Spørgsmålet om hvordan forholdet mellem Nørgårds teknik, verdenssyn og den klingende musik egentlig er, rejser sig. Hvad kommer først, hvad er vigtigst, hvad betyder mest i kompositionsprocessen.

Det er disse spørgsmål afhandlingen søger at besvare. Det gør den i tre dele.

Første del fremlægger Per Nørgårds verdenssyn i en så samlet og sammenhængende form som hans forskellige interviews og skriftlige fremstillinger tillader det. Her gennemgås hans syn på menneske og bevidsthed, menneske og samfund, og menneske og kunst. Herunder falder også en fremlæggelse af hans tanker omkring forholdet mellem musik og myter, om musikken som redskab til videnskabelige erkendelse, samt et forsøg på at skitsere, hvad synes at være Nørgårds æstetik.

Hele første del igennem perspektiveres Nørgårds verdenssyn ved opridsning af de forskellige filosofiske positioner, som han verdenssyn tangerer (Aristoteles, Kant, Schoppenhauer og Heidegger).

Anden del gennemgår tilblivelsen af en særlige kompositionsteknik, eller snarere kompositionsgrundlag, de såkaldte "tonesøer". Her vises deres forbundethed med astrologi, uendelighedsrække og overtonerækken. Ligeledes vises de trin – og fejltrin – som førte fra et tolvtonefragment til de til tider over tusind-tonige søer.

Tredje dels mål er at vise hvorledes metafysik og kompositionsteknik spiller sammen i selve kompositionsprocessen. Det er her forholdet mellem verdenssyn, teknik og musik skal afklares. Det forsøges gjort via detaljerede analyser af musik komponeret ved brug af tonesøer. Den analyserede musik viser eksempler fra tre trin af tonesøernes udviklingshistorie.

4. sats af Helle Nacht (1986-87) står som eksempel på den tætteste sammenknytning af metafysik og kompositionsteknik og er komponeret med baggrund i den såkaldte Supersekvens (1. trin af tonesøernes udvikling). Midterdelen af 5. Symfoni (1986-90) viser en lidt mere pragmatisk brug af tonesøerne end "Helle Nacht", en tendens der synes forstærket i orgelstykket *Mattinata* (1992), det tredje eksempel.

Afhandlingen suppleres af en eksempelsamling, samt nodebilag til den analyserede musik.

Specialet er siden udkommet i en lettere udbygget form for titlen "Virkeligheden fortæller mig altid flere historier", Det Fynske Musik-konservatorium, 1995.

Henrik Næsted: *"Jazzkomposition efter 1960 – nogle tendenser i de kompositoriske virkemidler i jazzen efter 1960"*.

På mange områder betegner tiden omkring 1960 et brydningstidspunkt i jazzhistorien. Efter 40ernes bebop-revolution skulle overgangen

til 60erne blive det tidspunkt, hvor jazzen oplevede sin “anden modernisme”. En periode, som er utrolig vigtig for den akustiske jazz i dag.

De tydeligste brud med fortidens jazz sås nok i forbindelse med Ornette Coleman og hans *free-jazz*, men der var også indlysende tegn på en “ny tid” hos “moderate modernister”. “Stammen” i denne bevægelse var kredsen omkring Miles Davis – med Herbie Hancock og Wayne Shorter som de vigtigste eksponenter på det kompositoriske område. Det er disse komponisters og deres efterfølgeres virkemidler, som specialet forsøger at indkredse. Det var de musikere, der ikke sprængte rammerne som Coleman, men tværtimod forsøgte at udvide rammerne i alle mulige retninger idet de udtrykte sig *indenfor* dem.

Specialet behandler træk i de kompositoriske virkemidler, som jazzkomponister har benyttet siden 1960 – altså en periode på 35 år. Form, harmonik, melodik og rytmik behandles i hvert sit kapitel.

Formafsnittet indkredser bruddene med de “klassiske” jazzformer med rødder i *popular songs*, og viser eksempler på hvordan de moderne former kan fremstå. Frase- og periode-længder samt forholdet mellem tema og improvisation behandles.

I afsnittet om harmonik belyses hvordan der i 60erne skete en sammensmeltning af modal- og funktions-harmonik på en måde så de to harmonik-typer blandes, f.eks. hos Wayne Shorter. Nye akkord-klange og deres notation gennemgås og der analyseres “moderne” måder at sætte akkorder sammen på.

Afsnittet “Melodik” indkredser nogle tendenser i den moderne jazz’ melodik og begrebet *tonalitet* diskuteres. Melodiske intervaller og altererede/udvidede akkordtrin i melodien belyses og der gives eksempler på kompositioner med pentatone, heltone, frygiske og altererede skalaer.

Det rytmiske afsnit viser eksempler på brugen af andre taktarter end 4/4 og hvordan skiftende taktarter benyttes. Den omfattende tilsløring af den melodiske rytme i den moderne jazz diskuteres og der gives eksempler på hvordan *additiv* rytmik benyttes i den moderne jazz.

Anders Pahu: *Musik i det antikke Israel – beskrevet ud fra Bibelens skrifter, det Gamle Testaments apokryfiske og pseudepigrafiske bøger samt Qumran-teksterne.*

Når der tales om musik i det antikke Israel, har alle en eller anden fornemmelse af, hvad det drejer sig om. Det er noget med engle, der syn-

ger og trutter i trompeter, David, som spiller harpe og folk, der musicerer i templet. De forestillinger, vi har om musik dengang, er dog alt for ofte præget af vor tids tankegang og andre personers tolkninger. Afhandlingens formål er at se helt præcist på, hvad de ovennævnte tekster siger om musikken i det antikke Israel.

Først er der en generel beskrivelse af musikinstrumenterne i antikken og deres udseende. Teksterne her taler næsten udelukkende om brugen af musik. Når det gælder musikinstrumenternes udseende må vi inddrage kilder fra Israels nabolande. Hvordan musikken lød, ved vi desværre ikke, da der ikke er fundet nogen form for notation. Dernæst er der en gennemgang af de nævnte skrifter, hvor alle de steder, som på en eller anden måde relaterer til musik, omtales. Så vidt vides, er dette ikke gjort før for de apokryfiske og pseudepigrafiske teksters vedkommende og i al fald ikke for Qumran-teksternes, der kun har været offentliggjort i deres fulde omfang i få år. Efter dette ser jeg på anvendelsen af de enkelte instrumenter samt brugen af musik i forskellige sammenhænge. Derved fås et billede af musikkulturen og musikkens udvikling i Israel på baggrund af teksterne. Til sidst er skrevet lidt om brugen af musik i Israels nabolande for at vise forskelle og ligheder mellem dem og Israel. Udover litteraturliste er der bagest en kronologisk oversigt, hvor teksterne, der bruges, er indplaceret i Israels historie.

Kildeteksterne er religiøse tekster med et religiøst formål; de giver altså ikke et udtømmende billede af musikken i det antikke Israel, men beskriver en afgrænset del af musikken. Det jeg har gjort, er at beskrive denne afgrænsede del så grundigt som muligt. Teksterne siger dog så meget om musik, at der forhåbentlig er dannet et tilfredsstillende billede af musikken i det antikke Israel.

Anne Pedersen: *Táncház. Den ungarske dansehusbevægelse og dens brug af folkemusikken fra Transsylvanien.*

I begyndelsen af 1970'erne begyndte mange unge i Budapest at mødes jævnligt for at danse folkedans, synge og spille sammen. *Táncház* [dansehus] kaldte man sine møder og refererede dermed til en velbevaret tradition hos det store ungarske mindretal i Transsylvanien. Man rejste over grænsen til Rumænien og lærte af de transsylvanske ungarere, for hvem folkedansen og -musikken indgik og stadig indgår som en naturlig del af dagliglivet.

Interessen for den traditionelle musik og dans voksede, og fra midten af 70'erne kunne den årlige tánchezfestival tiltrække over 20.000 unge ungarere – man talte om dansehusbevægelsen. I dag er der ugentligt godt ti forskellige tánchez-arrangementer i Budapest, og der er som regel stuvende fuldt af lårklaskende unge mænd i Levis cowboybukser og piger i lange kjoler, som danser og synger med på de nationale sange. Om sommeren er der omkring 20 lejre i tánchez-regi, hvor både børn og voksne kan blive bedre til de nationale trin og melodier.

Dansehusbevægelsen tog fra begyndelsen afstand fra det kommunistiske Ungarns stort opsatte og stramt koreograferede folkloreshows, som fremførtes af statsansatte ensembler. Bevægelsens medlemmer mente, at de med musikken og dansen fra Transsylvanien havde genfundet den *ægte* ungarske folkekultur. Det officielle Ungarn havde svært ved at finde ud af, hvordan det skulle forholde sig til den spontant opståede bevægelse, som ikke fungerede inden for rammerne af de kommunistiske ungdomsorganisationer. Bevægelsen blev derfor i begyndelsen udsat for megen og forskelligartet kritik. Især vakte det modstand, at bevægelsen koncentrerede sig om det nationalt ungarske repertoire, som man hentede fra Transsylvanien, et tidligere ungarsk – nu rumænsk område. Det blev tolket som et tegn på nationalisme. Denne politiske udlægning af dansehusene ledte til, at bevægelsen i sine første år førte en usikker tilværelse, hvor arrangementer blev kraftigt infiltreret og kontrolleret fra officielt hold og fra tid til anden afbrudt.

I løbet af de snart 25 år, der er gået, siden det første dansehus åbnede sine døre i Budapest, er bevægelsen blevet en fuldt ud accepteret og værdsat del af det ungarske kulturliv.

Litteraturen om dansehusbevægelsen er meget sparsom. Dette skyldes dels, at den musiketnologiske forskning i Ungarn er meget materialebaseret og kun i begrænset omfang beskæftiger sig med kontekst og dels, at interessen for revivalbevægelser, der genopliver folketraditioner har været lille blandt musiketnologer og folklorister generelt. Afhandlingen bygger derfor primært på et års feltarbejde i Budapest og Transsylvanien og har to hovedformål: at beskrive dansehusbevægelsen i dens samfundsmæssige kontekst og undersøge, hvordan dansehusbevægelsens musik adskiller sig fra musikken spillet af de statsansatte ensembler, som bevægelsen tog afstand fra. Afhandlingen er antaget til udgivelse på Museum Tusulanums Forlag.

Kirsten Flensborg Petersen: *Arnold Schönbergs strygekvartetter – en undersøgelse af op. 8, 10, 30, 36 med henblik på Schönbergs anvendelse af traditionelle formtyper.*

For Arnold Schönberg (1874-1951) var strukturering af hans kompositioner i traditionelle formtyper ikke noget, han egentlig valgte. Det var nærmest en selvfølgelighed. Schönberg var meget velfunderet i den musikhistoriske tradition – hans skriftlige arbejder, bearbejdelser af andre komponisters værker og mange udtalelser fra hans undervisning viser det. De traditionelle formtyper forekommer både i tonale, atonale og dodekafone kompositioner af Schönberg.

Ovenstående strygekvartetter kan belyse dette forhold. I materialet undersøges sonateformer, scherzo/menuetformer og variationsformer. At netop disse formtyper er valgt, skyldes, at de i meget høj grad er funderet i tonale kontraster og at det derfor er interessant at se på ligheder og forskelle mellem brug af formtyperne i tonal og dodekafon sammenhæng. De udvalgte satser er analyseret ved brug af traditionel formanalyse: Der ses på satsens temaer og på satsens form. Desuden diskuteres de elementer, som har formdannende karakter. For de dodekafone værker redegøres endvidere for temaernes relation til grundrækken.

De traditionelle formtyper – sonateformer, variationsformer m.v. – er en del af den tradition, som Schönberg var fortrolig med. Han forholder sig til formtyper og bruger formtyper i forlængelse af traditionen – udvikler dem og kombinerer dem – men aldrig som et mål i sig selv. Formen er en ramme for indholdet. Formen er et middel til at gøre indholdet forståeligt og til at skabe overordnet sammenhæng. Fordi arbejdet med indholdet – temaer og motiver – kan erstatte funktionstonaliteten i de dodekafone kompositioner, kan Schönberg bruge de traditionelle formtyper i kompositioner, der ikke har funktionstonalitet som grundlag.

Petur Birgir Petersen: *Den færøske komponist Waagstein i romantikkens perspektiv.*

Enhver færing kender Jógvan Waagsteins (1879-1949) sangkompositioner. Afhandlingens formål er at sætte Waagsteins produktion i sammenhæng med romantiske strømninger indenfor litteratur, filosofi og mu-



sik. Bemærk, at det hverken er Waagstein og hans kompositioner eller romantikken som er i focus, men derimod sammenhængen mellem Waagstein og romantikken.

Først forsøges romantikbegrebet afgrænset ved et antal teser, som kan hjælpe til at påvise nogle fælles træk ved henholdsvis litteraturens, filosofiens og musikkens romantikbegreber. Svagheden ved en sådan teseagtig bestemmelse er så, at den er firkantet og udifferentieret. På den anden side har en teseagtig bestemmelse den styrke, at den fremstår klar, præcis og sammenhængende. Behandlingen af romantikbegrebet munder ud i en omtale af stiltræk, som må siges at være karakteristiske for den musikalske romantik. Specielt vil en mulig sammenhæng mellem romantikbegrebet og romantisk harmoni blive påpeget.

Efter omtalen af romantikbegrebet følger en redegørelse for sammenhængen mellem romantik og nationalfølelse. Herefter tages fat på at diskutere Jógvan Waagsteins rolle i opbygningen af færingernes nationalfølelse. Waagsteins bidrag til en forøget færøsk nationalfølelse består dels i hans udgivelse af færøsk-sprogede skolesangbøger, dels i hans egne melodier til færøske digte, og dels af hans arbejde for bevarelsen af de gamle færøske salme- og kvadmelodier. Der søges i opgaven givet et bredt billede af kulturpersonligheden Waagstein og hans bidrag til færingernes selvforståelse. Nogle af forfatterne til de digte, som Waagstein har valgt at sætte i musik får en kort omtale, ligesom disse digteres forhold til en færøsk nationalbevægelse bliver antydnet. For at belyse forskellige facetter af Waagsteins sangkompositioner, bliver nogle udvalgte sange analyseret. Der ligger ikke noget kvalitetskriterium til grund for udvælgelsen af de sange, som bliver analyseret, men sangene er udvalgt således at de understreger Waagsteins stilistiske spændvidde samt sammenhængen mellem det tekstlige indhold i sangene og det stilgrundlag, Waagstein benytter sig af. Romantiske stilistiske træk i nogle af hans sangkompositioner søges påvist. Tilsidst opsummeres forskellige romantiske karakteristika ved Waagsteins personlighed og værk. En mulig opfattelse af Jógvan Waagstein som romantiker er et eksempel på hvor håbløs en opgave det er at afgrænse romantikken i tid: Hans liv spændte som sagt over årene 1879-1949.

Opgavens konklusion er, at Waagstein på flere områder af sit virke var i overensstemmelse med romantikken:

Han nærrede romantikernes interesse for den gamle folkekultur som udtryk for "folkesjælen". Denne interesse viste og udbredte han ved at

indsamle og harmonisere gamle færøske folkemelodier, og ved at skrive kulturpolitiske artikler om værdien af at bevare denne gamle folkekultur levende i det færøske folk.

Han var medvirkende til opbyggelsen af en færøsk nationalfølelse ved at komponere melodier til færøske fædrelandssange, og ved at udgive skolesangbøger, der betonedede det nationale i form af færøske fædrelandssange og folkesange.

Flere af Waagsteins sangkompositioner har et romantisk stilpræg. Det vil dog være for vidtgående at kategorisere Waagstein som romantisk komponist, eftersom Waagstein også har komponeret flere sange uden romantisk stilpræg. Waagsteins forbindelse til den musikalske romantik ligger i, at han vælger at anvende romantiske stilmidler, når han finder at forlægget indbyder dertil.

Ellen Birgitte Rasmussen: *Flamenco, en musik med gitanotræk?*

I Andalusien i det sydlige Spanien findes en musik- og danseform, som har fascineret mange mennesker de sidste to århundreder, denne udtryksform kaldes flamenco. Flamenco kendetegnes af et tæt sammen spil mellem en sanger, en eller flere guitarister og en danser, der bl.a. bruger et perkussivt, steplignende tramp.

Sang og guitarakkompagnement har et orientalsk præg, der bl.a. viser sig ved brug af den frygiske skala og komplicerede rytme-cykler. Eftersom Andalusien har været under indflydelse af mange forskellige kulturer, såsom græsk, romersk, maurisk, jødisk, keltisk og en del flere, har der været mange teorier om musikkens oprindelse. Flamenco er dog især knyttet til en bestemt befolkningsgruppe i Andalusien, nemlig *gitanoerne*. Gitano er det spanske ord for sigøjner. Sigøjnerne kom til Europa for ca. 500 år siden, sandsynligvis fra Nordindien.

På trods af at flamencoen fra de tidligste kilder hovedsagelig har været gitanoernes udtryk, har flamencoforskerne, *flamencologerne*, nærmest ikke beskæftiget sig med den indflydelse, gitanoerne kan have haft på musikken. Dette hænger sandsynligvis sammen med den andalusiske befolknings brug af flamencoen i et forsøg på at skabe en regional identitet efter at frankismens stærke centralisme forsvandt i 70'erne. Mit speciale har været et forsøg på at finde gitanotræk/indflydelse i flamencoen. Jeg har især koncentreret mig om sangen, både musikalsk og tekstligt. Her har jeg fundet træk, som kun findes i flamenco og andre

sigøjnermusikformer, ligeledes har jeg fundet mulig indflydelse fra indisk musik, samt træk, der afspejler den modkultur, som sigøjnerne har skabt overfor den til tider meget undertrykkende spanske kultur. Desuden har jeg søgt at vise, at mange af de træk, som er blevet fremhævet af andre flamencologer som f.eks. arabisk indflydelse, lige så godt kan være blevet tilført af gitanoerne eller kan have gjort sammensmeltningen af deres musik og den spanske nemmere.

Specialet består overordnet af to dele: 1. en historisk-teoretisk del og 2. en sammenlignende analyse. I den første del behandles forskellige teorier vedrørende bl.a. synkretisme, dvs. hvordan nogle kulturer optager træk fra andre kulturer, sådan som det sandsynligvis er sket i flamenco. Derefter gennemgås sigøjnerens kultur og historie, teorier om flamencoens opståen og ligeledes ser jeg på andre kulturpåvirkninger i Andalusien. I anden del findes så den sammenlignende analyse, hvor der tages udgangspunkt i en række parametre som rytme, tekst, melodik og form. Efter sammenfatningen følger en række bilag med tegnforklaring til node-eksemplerne, en ordforklaring, en diskografi og tilsidst en bibliografi.

Vibeke Wern: *John Cage og Merce Cunningham – Den æstetiske udvikling i et livslangt samarbejde.*

Modern dance blev indgangen til John Cages egentlige professionelle karriere som komponist. Specialet påviser den afgørende betydning, dans har haft gennem hele John Cages kompositoriske virke, og gør specielt rede for den æstetiske udvikling i det gensidigt inspirerende samarbejde mellem John Cage og koreografen Merce Cunningham. Da dette centrale aspekt af Cages kompositionsarbejde oftest er underbelyst eller helt udelukket i musikkulturen, understreges det, hvor stor betydning Cunningham og hans kompagni har haft som platform for Cages arbejde og udbredelsen af hans musik. Den generelle udvikling i Cages æstetik afspejles endvidere tydeligt i samarbejdet med Cunningham.

Indledningsvis skitseres specialets æstetik-historiske rammer gennem sammenstilling af teorier om modernisme, avantgarde og postmodernisme, og Cage og Cunningham biograferes kort til tiden omkring deres første møde i 1938. Herefter er specialet overordnet disponeret kronologisk frem til Cages død i 1992; dog er der visse steder inddraget te-

maer, som er centrale i samarbejdet, men som går på tværs af kronologien. Der er valgt en pragmatisk fremstilling af det omfangsrige materiale, hvilket vil sige, at der er lagt vægt på begivenhedsforløbet. Sideløbende hermed belyses den æstetiske udvikling især gennem Cages teoretiske skrifter, og gennem hele specialet kommer Cage og Cunningham i høj grad selv til orde gennem citater.

Specialet er koncentreret om værkbeskrivelse og skabelsesprocessen for musik og dans, og er bevidst gået uden om decideret analyse inklusive vurdering og fortolkning, ligesom værkernes reception generelt ikke diskuteres. Karakteristisk for Cage og Cunningham er da også deres egen interesse i processen frem for produktet. Kendetegnende for Cages kompositoriske virke er hans materialeudvidelse, som derfor vægtes i værkbeskrivelserne.

Udviklingen fra et samarbejde baseret på fælles rytmestruktur til et samarbejde baseret på non-relation mellem dans og musik og udkrystallisering af en fælles tilfældigheds-æstetik for Cage/Cunningham efter 1952 er behandlet indgående. Endvidere fastholdes belysningen af tid og rum som centrale begreber og parametre i Cage/Cunninghams værker. Arbejdet med Events efter 1964 samt brugen af elektroniske medier som video og computer behandles også.

Efter konklusionen følger en litteraturliste omfattende 112 titler og desuden en række videoer og tv-programmer. Som udgangspunkt for specialet er der udarbejdet en korresponderende værkliste for dans og musik, som findes i Appendix 1. Appendix 2-19 omfatter diverse oplysende bilag til specialeteksten. I det afsluttende Appendix 20 findes et referat på engelsk af et møde med Cunningham, som jeg overværede i Wien i 1994.