

Resumeer af udvalgte specialeafhandlinger

Christian Brendholdt Andersen: “*Arrigo Boitos Mefistofele*. Fra “litterær” opera til musikdramatisk værk”.

Specialet omhandler den italienske komponist og librettist Arrigo Boitos opera *Mefistofele*. Dets centrale tema er Boitos revisioner af operaens oprindelige, fiaskoramte version fra 1868 og resultaterne af disse revisioner, 1875- og ’76-versionerne.

Specialets første del indeholder en redegørelse for baggrunden for Boitos opera, herunder kulturlivet i Italien efter Samlingen samt Boitos uddannelse og hans aktiviteter som kritiker og digter. Derpå gennemgås den oprindelige version af *Mefistofele*, altså udgangspunktet for Boitos revisioner. Eftersom Boito efter fiaskoopførelsen i 1868 omskrev store dele af værket, er musikken kun delvist bevaret. Derfor tager min gennemgang sit udgangspunkt i den trykte, originale libretto, betragtet som et musikdramatisk dokument, og i datidens reception af operaen.

I specialets anden del gennemgås Boitos revisioner og deres resultat, operaens endelige version. Først undersøges reorganiseringen af det dramatiske forløb i librettoen og musikkens funktion i dette. Dernæst følger en gennemgang af de rent musikalske virkemidler, herunder de musikalske karakteriseringer af operaens hovedpersoner. Endelig behandles det sceniske aspekt ud fra den officielle opsætningsmanual, *Disposizione Scenica*, og jeg diskuterer herunder den sanglige opførelsespraksis samt miljøskildringerne. Resultatet af mine undersøgelser er, at det i høj grad lykkedes Boito at forvandle *Mefistofele* fra en filosofisk og litterær opera til et musikdramatisk velfungerende værk, der har bibeholdt en vis position hos publikum frem til i dag.

Afslutningsvis redegør jeg for Boitos og *Mefistofeles* betydning i den italienske operas videre historie.

Dea Diemar og Line Rosted Skov: *“Fra oplevelse til oplevelsesanalyse. En undersøgelse af musikperception – med et pædagogisk perspektiv.”*

Specialet er delt i tre hovedafsnit: I Teoretisk baggrund, underopdelt i kapitlerne 1. Merleau-Pontys fænomenologi, 2. En psykologisk definition af begrebet perception og 3. Lyttertyster. II Fra oplevelse til oplevelsesanalyse med kapitlerne 4. Roland Barthes: Det, der bevæger!, 5. Lorenzers symbolforståelse – en sammenkædning med psykoanalysen, 6. Søren Nagbøls perceptionsanalyse og 7. Et illustrerende eksempel – forsøg på Rysensteens Gymnasium. III Musikoplevelse som disciplin i gymnasiet, med ét kapitel 8. Pædagogiske forudsætninger for musikoplevelse i undervisningen.

Specialets formål er at undersøge om det er muligt at finde frem til en oplevelsesorienteret metode, der kan supplere de mere struktureret bestemte analysemetoder, der almindeligvis anvendes i fx gymnasiets musikundervisning.

Behandlingen af dette spørgsmål går først og fremmest gennem et studium af eksisterende teorier om perception. Merleau-Pontys filosofi kobles sammen med psykologien for at få en så bredspektret belysning af perceptionsbegrebet som muligt, og det understreges, at det er kroppen, der er det primære udgangspunkt for perceptionen. Yderligere suppleres perceptionsbeskrivelsen med kapitlet om lyttertyster, hvor både psykologiske (C. S. Myers) og sociologiske (T. Adorno) faktorer danner baggrunden.

I specialets anden del findes en fremstilling af filosofen R. Barthes' forsøg på at sætte ord på sansningen af fotografiet. Barthes' begreber er meget personlige og knyttes til hans erindring gennem kroppen, idet han 'mærker' oplevelsen; Barthes' oplevelse af fotografiet er altså en kropslig oplevelse. Gennem en afdækning af psykoanalytikerens Lorenzers (og S. Langers) symbolforståelse og en beskrivelse af den danske ide-historiker og sociolog Søren Nagbøls anvendelse af Lorenzers symbolske og sceniske forståelse i sin bog *Berøvende Arkitektur – en oplevelsesanalyse af Arkitektmuseet i Frankfurt am Main* vises hvorledes en oplevelsesanalyse kan foretages.

Perceptionsanalysen kan betragtes som en proces, der består af tre stadier. Disse stadier skal dog ikke forstås som stærkt afgrænsede og på

hinanden følgende, fordi alle stadier er del af den samme enhed: kroppen. Første stadiet er perceptionsbeskrivelse med genkaldelse af den oprindelige perception som det væsentligste element, andet stadiet er interpretationen og tredje stadiet i processen er refleksionen.

Denne del indeholder også et forsøg, hvor fire musikeksempler blev spillet i musikklasser på Rysensteen Gymnasium og fire lyttemåder blev analyseret. Et forsøg hvis primære formål var at anvende de teoretiske resultater i praksis.

Specialets tredje del er en gennemgang af de overvejelser, man som lærer må gøre sig før man benytter sig af musikoplevelse i gymnasiet. Der er på ingen måde tale om at underslå en strukturelt bestemt analysemetode, men at gøre opmærksom på, at den undertiden anvendes, hvor den ikke er egnet. Musikoplevelsen kan (som det gøres hos Nagbøl) inddeles i de tre ikke skarpt adskilte faser: perception, interpretation og refleksion. Den første tilhører ars-dimensionen og de to sidste scientia-dimensionen (F. V. Nielsen). Og det er i forbindelse med de to sidste, at den strukturelt bestemte analyse skal ind i billedet. Det er imidlertid ikke specialets ærinde at tage stilling til, hvordan den skal supplere analysen; først og fremmest understreges vigtigheden af perceptionsanalysen. Den kan spille en afgørende rolle i bestræbelsen på at gøre eleverne mere bevidste om, hvilken musik de lytter til, og lære dem at lytte koncentreret, for at de derigennem med gymnasiebekendtgørelsens ord kan nå til en "dybere forståelse af egen identitet".

Dennis Pierre Mikkelsen: *Techno – stil og effekter.*

Specialets mål er at få et nogenlunde overblik over en genre, der allerede har eksisteret i over 15 år, den elektroniske dansemusik. Da der ikke har været gjort noget universitært forsøg på at behandle musikken tidligere, har jeg set mig nødsaget til at beskrive og behandle musikken helt overordnet. Der er stort set ikke skrevet noget om emnet på højt musikalsk niveau. Derfor har jeg koncentreret mig om technomusikkens indforståede spil med stilarter og de områder, hvor technoen bryder med "traditionel" musik.

Jeg har delt emnet op i to:

I) Beskrivelse og teoretiske overvejelser.

I beskrivelsen indgår musikkens fora, publikum, distributionsmetoder og miljøets hierarki. Dernæst beskrives DJ'ens rolle som komponist og udøvende musiker, en splittet rolle, hvor man producerer råmateriale, tracks, til andre DJs mix på dansegulvet.

Af teoretiske overvejelser kommer jeg ind på emner som samplingens rolle – brugen af allerede indspillet, kendt materiale-, subkultur versus massekultur, brugen af pseudonymer til bekendtgørelse af stil og trancedansens funktion i miljøet.

II) Empirisk analyse af 600 numre inddelt i stilarter.

Analysen består af genrebestemmelse ud fra forventede kriterier, noget jeg kalder effekter. Effekterne er nogle bestemte elementer, som kendetegner den stil eller konvention, et nummer er skrevet ind i. Jeg har valgt at lytte efter 50 forskellige effekter som jeg har fundet sammen med 4 informanter, som alle er aktive DJs indenfor 4 forskellige genrer. Disse 50 effekter (f.eks. stortrommens lyd, hihat, BPM, harmonik, lydantal, vokal, strygere, lydlandskab, lydeffekter som "BJOING") lyttes efter i 600 numre, som er blevet inddelt i genrer af de 4 DJs. Derefter undersøger og beskriver stilarternes karakteristika ud fra disse 50 effekter.

Alt i alt kom vi frem til 27 genrer fordelt på 4 stilarter: House, Techno, Trance, Breakbeat. Konklusionen er ikke en overraskelse, men nærmere en beskrivelse og oversigt over den måde, man inddeler technomusikken på.

Specialet kan bruges til at få et godt indblik i og overblik over, hvordan technosubkulturen lever i Danmark (i hvert fald indtil '98). Der er mange interessante spørgsmål i emnet, som jeg håber, andre en dag vil uddybe og udtømme. Fra universitetets side har jeg mødt mange fordomme om emnet ("trivielt", "ensformigt", "nemt at lave", osv.), som nemt kan afkræftes, hvis man endelig sætter sig ind i musikken og beskæftiger sig med den store palet af stilarter, der rent faktisk findes. Men det er vist ikke noget nyt.

Henrik Nevers: *Salsa – en semantisk af analyse af betegnelsen salsa samt en diskussion af dens karakteristika.*

Salsa blev i 1970'erne kendt over hele verden, og den store udbredelse skyldtes især det amerikanske pladeselskab *Fania*, der som det første brugte betegnelsen *salsa* som et kommercielt "mærke". Selve ordet *salsa* har været anvendt til forskellige formål og er oprindeligt det spanske ord for en stærk sauce. Salsa er også blevet brugt som et tilråb, der kunne tilkendegive en tilfredshed med musik, der swingede godt. Endelig er *salsa* anvendt som navn til en musikform, der blev internationalt kendt igennem 1970'erne. Salsa blev etableret som musikform engang i slutningen af 1960'erne, og det er uvist, hvem der startede med at bruge navnet. Salsa har igennem tiden været genstand for megen diskussion. På den ene side er *salsa* blevet kritiseret for blot at være et nyt navn til gammelkendt musik, der før blev kaldt *latin*, og som grundlæggende bestod af ældre cubanske musikformer. På den anden side mener andre, at *salsa* er et produkt af en naturlig udvikling mellem musikalske strømninger fra Caribien.

På denne baggrund er det muligt at opstille et skel mellem hele *betegnelsen salsa* og *musikformen salsa*, og det er specialets mål at foretage en semantisk analyse af *betegnelsen salsa*, og derefter beskrive de bestanddele, der findes i denne. Det viser sig, at *tegnet salsa* kan optræde i forskellige sammenhænge og har andre anvendelsesmuligheder end blot som en musikform. I *musikformen salsa* er det muligt at finde seks semantiske lag, og det diskuteres hvilket eller hvilke, det kan siges at være karakteristiske for *betegnelsen salsa*. Det første lag er det *stilistiske* – det rent klanglige og hørbare ved musikformen *salsa*. Det andet er *navnet salsa*, og det tredje er det *kommercielle* lag. Det fjerde er det *retrospektive* og det femte er det *moderne* lag. Det sjette og sidste lag er det *politiske*. Summen af de seks semantiske lag udgør musikformen *salsa*, der sammen med de førnævnte anvendelser, hele *betegnelsen salsa*. På denne måde sidestilles den rent hørbare og klanglige del af musikformen *salsa* med de andre lag eller betydninger, og det viser sig at det klanglige ikke kan udnævnes til at udgøre det karakteristiske i musikformen *salsa*.

Salsa kan beskrives som en kulturform, der kan variere og ændre sig alt efter dens udøvere, brugere, omgivelser og sammenhæng. For nogen er

salsa en del af deres identitet, og for andre er salsa stadig en sauce. For andre er salsa en musikform, der primært er blevet spredt ud over hele verden af kommercielle interesser, og således er musikformens funktion som “voice of the barrio” i New York ofte blevet glemmt. I kraft af musikformens sammensætning af de førnævnte semantiske lag, vil salsa være en musik, der kan antage forskellige skikkelser og funktioner, fordi musikkens brugere kan betone et eller flere af lagene. Analysen af *betegnelsen* salsa viser, at musikformens identitets – og autenticitetsbærende elementer skal findes i den del af salsa, der primært udsprang blandt den store gruppe af puertoricanere i *El Barrio* (den latinamerikanske ghetto i New York). I denne del af salsa er to lag de mest betonedede. Det *moderne* lag, der musikalsk kan betegnes som en *newyorker-salsa*, der har været identitetsbærende for en gruppe puertoricanere i El Barrio, og det *politiske* lag, der er relateret til den etnicitet, som er opstået i El Barrio og har udviklet sig til en pan-latinamerikansk ideologi. Salsa er på grund af tilstedeværelsen af de beskrevne semantiske lag en synkretisk musikform, hvor de autentiske elementer og dermed det karakteristiske primært skal findes udenfor det stilistiske lag og dermed ikke i det musikalske og klanglige.

Det karakteristiske i musikformen kan i stedet findes i de to semantiske lag det *moderne* og det *politiske*: Det *moderne* lag beskriver, hvordan den største gruppe, puertoricanerne, i New York over en lang periode har tilegnet sig cubanske musikformer og har tilsat disse et moderne indhold, der er præget af storbyens betingelser. Således er det muligt at skelne imellem to retninger i New York, hvor den ene er orienteret mod en *tipico*-traditionen, mens den anden kan beskrives som en egentlig *newyorker-salsa*, der stilistisk og musikalsk har en vis selvstændighed. På den måde bliver musikken bærer af en identitet, der sammen med det ideologiske indhold danner et autenticitetsbærende element, der igen karakteriserer musikformen salsa. Identiteten og autenticiteten kan både findes udtrykt klangligt i det stilistiske og i det tekstlige i salsa. Et givent salsanummer kan da beskrives ud fra en vægtning af de ovennævnte semantiske lag, hvor det *stilistiske* lag er en forudsætning.

Jens Fuglsang Nielsen: *Django Reinhardt, Sigøjnerguitaristens rejse fra Musette til Swing og Bebop.*

Specialet omhandler den belgisk fødte sigøjnerguitarist Django Reinhardt (1910-1953), der levede hovedparten af sit liv i Frankrig og havde sit musikalske virke i Paris (1928-53). Fra den sidste halvdel af 1930'erne blev Reinhardt anset som en af jazzens mest indflydelsesrige guitarister, der stadfæstede guitarens rolle som et soloinstrument i jazzen. Reinhardt er især kendt som akustisk swingguitarist og inden sin død nåede han at lave i alt 854 pladeindspilninger, hvoraf størstedelen blev indspillet med orkestret *Quintette du Hot Club de France*. Modsat andre pionerer inden for jazzen var Reinhardt ikke fra Amerika. Han var derimod europæer og først og fremmest sigøjner. Det forhold havde en vigtig indflydelse på hans musikalske karriere og prægede hele hans tilværelse. Reinhardt gennemgik i sit liv to markante musikalske stilskit. Det første var fra bals-musette til swingmusik. I denne proces skiftede Reinhardt instrument fra banjo til guitar. Endvidere fik han ved en brand beskadiget sin venstre hånd, og måtte derfor udvikle en ny spilleteknik. Ved det andet stilskit fra swing til bebop blev den akustiske guitar afløst af en elektrisk guitar, hvilket igen krævede en ændring af hans spilleteknik og musikalske opfattelse.

Specialet er opdelt i to hovedafsnit, et biografisk og et analytisk afsnit på hver 4 kapitler.

Den biografiske del belyser, hvilken indflydelse Reinhardts liv og opvækst som sigøjner havde på hans person og musikalske virke. Kapitel 1 indeholder en kort kronologisk biografi og en introduktion til Reinhardt som myte og menneske. Kapitel 2 omhandler en beskrivelse af sigøjnernes tusindårige lange rejse fra Indien, deres identitet i Europa og deres forhold til musik. Kapitel 3 behandler de mange forskellige sider af Reinhardt som musiker. Der redegøres først for musikmiljøet i mellemkrigstidens Paris, hvor *revy* og *music hall* sammen med musikgenrer som *bals-musette* og *tango* dominerede. Kombineret med jazzmusikkens ankomst dannede disse genrer grundlaget for en af Europas første originale jazzmusikere og orkestret *Quintette du Hot Club de France*. I samme kapitel gennemgås Reinhardts rolle som komponist og solovirtuos. Som komponist spændte Reinhardts repertoire fra regulære jazznumre og bigband-arrangementer til ufærdige klassiske symfonier. Hans inspi-

ration fra de klassiske komponister, især Bach, Debussy og Ravel, kommer specielt til udtryk i hans mange solo-improvisationer. Kapitlet 4 ser på Reinhardts store rejse til USA i 1946 og hans turné med Duke Ellington. I USA konfronteres han for første gang med bebopmusikken, og mødet med den moderne jazz giver sig efterfølgende udslag i en længerevarende spillekrise, der tilsidst resulterer i et stilskeft til elektrisk guitar og bebop.

Specialets analytiske del ser på Reinhardt som udøvende musiker og guitarvirtuos. På grund af sit handicap, bestående af to bevægelseshæmmede fingre på venstre hånd, måtte han udvikle nye guitar teknikker, der siden har skabt skole og i dag indgår som standardteknikker indenfor moderne jazz- og rockguitar. Kapitel 5 beskæftiger sig med teori og metode samt kildeproblematik. I kapitel 6 og 7 gennemgås de mest karakteristiske guitar teknikker, standardfraser og arpeggiomønstre fra Reinhardt. Det gøres ved at kategorisere teknikker og standardfraser i udvalgte soloer (der dækker perioden 1935-53) i et harmonisk og fingersætningsmæssigt system. Det danner i kapitel 8 grundlaget for en sammenlignende analyse af to versioner af Reinhardts mest berømte komposition *Nuages* indspillet i henholdsvis 1940 på akustisk guitar og i 1953 på el-guitar. Analysen illustrerer Reinhardts skift fra swing til bebop stilistisk såvel som spilleteknisk. I kapitel 9 diskuteres Reinhardts indflydelse på guitarister i USA og sigøjnerguitarister i Europa. Kapitel 10 indeholder konklusionen.

I både den biografiske og analytiske del bliver der henvist til musik-eksempler fra Bilag 1, som er en CD indeholdende 19 udvalgte numre af Reinhardt. Endvidere bliver der henvist til nodeeksempler fra Bilag 2, der rummer transskriptioner af *Nuages* og andre numre fra CD'en.

Nila Parly: *Kundrys Afspejlinger Parsifal (1882) – Salome (1905) – Lulu (1937)*.

Hvordan afspejles Wagners Kundry i kvindefigurerne Salome og Lulu, kan der i den musikalske og tekstlige udformning af de 3 figurers karaktertræk spores en socialhistorisk og kunst-ideologisk udvikling? Sådan lyder problemformuleringen i mit speciale. Andre har tidligere – i artikler, programmer og lign. – haft blik for de typemæssige ligheder mellem de tre kvindefigurer, men en egentlig videnskabelig musikdramatisk sammenligning har jeg ikke kunnet opspore; hensigten med specialet var derfor

at udforske og analysere – ikke bare de tekstlige – men også de musikalske sammenhænge og sætte resultaterne ind i en social- og kunsthistorisk ramme.

Det er min pointe, at Richard Strauss' Salome og Alban Bergs Lulu, lige som adskillige af femme fatalefigurerne i litteraturen og malerkunsten, var inspireret af Wagners sidste kvindefigur. Kundry var nemlig en helt ny *tvetydig arketype*, hun var på een gang luder og madonna, offer og bøddel, forløser og den, der bliver forløst, og det samme var alle hendes efterfølgere. De er mytiske urkvinder, sanselige, dyriske, dæmoniske, immanente og skadefro naturer, der er fordømt til at leve i en ond cirkel af ufrugtbare gentagelser og genfødsler, og deres identitet bestemmes altid af mændene omkring dem. Kvinderne i de tre operaer optræder kun som individ én gang i hver opera, og deres forsøg på at træde i karakter som personligt individ bliver hver gang operaens vendepunkt; kvindens magt er tiltaget indtil dette øjeblik, men dette ultimative oprør mod mændene fører ubønhørligt til fordømmelse, personlig opløsning og snarlig død.

I alle tre operaer beskrives den kvindelige hovedperson som sygelig, og det sygelige i hendes sind er forbundet med kvindelig seksualitet. Sygelighedens kønslige udspring ændres imidlertid i de to senere operaer. Hos Wagner var den seksuelle kvinde eet med den smitsomme sygelighed, hos Strauss udvides sygeligheden til at omfatte både kvinden og samfundet omkring hende, og hos Berg vendes udgangspunktet endelig 180 grader, så sygeligheden udgår fra samfundet, som projicerer den over på Lulu. Wagners (og hans tids) ambivalente forhold til kvinden forandres altså i løbet af de kommende årtier, Strauss og tekstforfatteren Oscar Wilde identificerer sig direkte med kvinden og hendes seksualitet (selv om de til sidst trækker i land og lader manden slå den provokerende kvinde ihjel), mens Berg, i lyset af bl.a. 1. verdenskrigs mange uskyldige ofre, stiller sig helt på kvindens side, idet han fremstiller den seksuelle arketype som et billede skabt af mændenes fantasi (men *billedgørelsen* af kvinden er ikke uden konsekvenser for selve operafiguren, meget af den *menneskelige* Kundrys gådefulde visdom og farlige dramatiske gennemslagskraft går tabt, når hun stivner som billede eller spejl).

De vigtigste midler til betydningsbærende associationer i et musikdrama (og alle tre værker er musikdramaer) er poetiske og musikalske ledemotiver og symboler. Men elementer som *klang, harmonik, toner og*

tonearter, interval, rytme m.m. har efter min mening også stor *tegnmæssig* associationsværdi både inden for de tre værker og *imellem* værkerne. Strauss bruger f.eks. tonearterne D-Dur/mol og As-Dur i den samme religiøse betydning som Wagner, og både Strauss og Berg bruger tritonus-intervallet som Wagner, nemlig som musikalsk tegn på den guddommelige genialitets/det erotiske vanvids længselsfulde karakter (Berg har ydermere overtaget det transcendent betydningsindhold, som Wagner nedlagde i kvintintervallet). Alle tre komponister knytter strygerne til kvinden og bruger i udpræget grad nodebilledets visuelle potentiale til at udtrykke operaernes filosofiske modsætninger.

Kundry har, som jeg opfatter det, ikke to ledemotiver men derimod eet enkelt dobbeltmotiv. De to dele af ledemotivet kan fortolkes som "årsag" og "virkning": Den kropslige Kundry udfordrer, med sin spottende latter, selve det patriarkalske samfunds fundament, Kristus (symboliseret ved det høje D), og hun kastes som hævn fra motivets klimaks (det høje D, med en underliggende Tristan-akkord) tilbage til sit udgangspunkt. Hun kan nu, som fordømt, kun gentage den formindskede septims lukkede lille-terts-kredsløb: D,F,As,H,D,F,As,H, osv., op og ned i én uendelighed.

Kundrys musik er uden sammenligning en farligere modstander for tonaliteten end den stedvis dissonerende, kromatiske koloratur-stil, som operagenrens grænseoverskridende kvindefigurer tidligere stod for. Hendes musik kan nemlig, p.g.a. Wagners opfindelse af ledemotivet, gribe ind i mændenes tonale univers, også når hun ikke selv er tilstede på scenen. Selve motivets skelet er næsten atonalt i sit udtryk, med en Tristanakkord og en formindsket septim, der kun søger sig selv, og ikke fremhæver nogen bestemt del af sig selv; den formindskede septim bruges da også som et betydningsladet element i både Salomes og Lulus musik, og deres ledemotiver er, som Kundrys, tvedelte med en tritonus i motivets midte.

Alle tre operaer bygger på krigen mellem kønnene, og den udspilles altid musikalsk som det "mandlige" – logisk tonale – hierarkis kamp mod den "kvindelige" – kaotisk ekspressive/atonale – ligestilling (det er altså kvinderne, der har den nybrydende musik). De tre værker fungerer desuden som forstørrede udgaver af kvindens ledemotiv: værkernes toneartsnet har kvindefigurens motivtoner som skabelon, og operaernes 2-delte psykologiske spændingsopbygning omkring en midterakse er formede efter kvindens ledemotiv, – kvindemotiv og opera er med andre ord eet og det samme.