

# *PubliMus*

En skriftserie om musik

Per Vadmand  
**Duke Ellington og den store form**

PubliMus nr. 41-17

Århus, april 2017

Skriftserien Publimus  
v/ redaktør Carl Erik Kühl  
Klintevej 24  
8240 Risskov  
Tlf: +45 300707830 · e-mail: [kontakt@publimus.dk](mailto:kontakt@publimus.dk)

Redaktion:  
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)  
Karsten Aaholm  
Finn Jespersen  
Henrik Marstal  
Valdemar Lønsted  
Henrik Nebelong  
Søren Schou  
Kristine Ringsager  
Rasmus Rex Pedersen

Tryk: [Endnu ikke trykt]

ISBN [Endnu ikke trykt]



## *Per Vadmand*

# **DUKE ELLINGTON OG DEN STORE FORM**

### *Med særligt henblik på 'Harlem-Suiten'*

For en jazzmusiker af generationen født omkring år 1900 var Duke Ellingtons baggrund atypisk. Han blev født i 1899 i Washington D.C. i en relativt velstående familie – faderen var butler for en velhavende, hvid familie og tilhørte som sådan noget dengang så usædvanligt for sorte som den højere middelklasse, hvor de fleste af de første toneangivende jazzfolk stammede fra slumkvartererne i det stærkt raceopdelte New Orleans. Når det skal nævnes her, er det blandt andet, fordi det giver et fingerpeg om, at Duke fra sin barndom må have stiftet bekendtskab også med ”finere” – dvs. klassisk – musik. Men at dette beskyttede og relativt velstående miljø ikke betød, at racefordomme var et ukendt fænomen for Ellington, fremgik dog tydeligt – som vi vil få at se – af især hans mere ambitiøse værker. Men Edward Kennedy Ellington – der allerede som barn fik kælenavnet ”Duke” på grund af sin smag for flot tøj – har vel aldrig for alvor været ”down and out” som så mange af sine kolleger. Om end han som så mange andre havde sine problemer med ”hvide” managere, der levede fedt af hans arbejde, i dette tilfælde Irving Mills, der står som medkomponist på mange af Ellingtons største succeser fra de tidlige år.

Allerede fra begyndelsen, nærmere betegnet med sit første orkester *The Washingtonians* fra 1926, viste Duke Ellington sine evner for komposition. Flere af hans allermest kendte melodier stammer fra før 1930, som for

eksempel ”Mood Indigo”, ”Black and Tan Fantasy”, ”The Mooche” og ”Solitude”.

Med værker som ”Reminiscing in Tempo” fra 1935 og ”Diminuendo and Crescendo in blue” fra 1937 viste han en begyndende interesse for at udforske større og mere sammensatte former, men var i disse år stadig begrænset af lakpladernes begrænsede længde. Det sidstnævnte nummer genoptog han nogle år senere på koncertrepertoiret, og det var med dette – med de to satser kædet sammen af en forrygende, over 30 kor lang solo af tenorsaxofonisten Paul Gonsalves – at han fik et afgørende come-back med sit store orkester og opnåede en enestående popularitet, der varede til hans død i 1974 – og vel i hans egne øjne blev kronet med fejringen af hans 70-års fødselsdag i Det Hvide hus – hvor han spillede firhændigt med præsident Nixon (der faktisk var en habil pianist)!

Det var først med ”Black, Brown and Beige – a tone parallel to the American negro” fra 1943, at han for alvor tog fat på den store form – i originalversionen fra Carnegie Hall varer den mere end tre kvarter! – men værket blev ikke særligt godt modtaget af kritik eller publikum, om end myten nok har gjort det til en større fiasko, end der er belæg for. Men især kritikere har ofte haft det svært med musik, der ikke passer i faste kategorier: Nogle fandt værket ”for klassisk”, andre ”ikke klassisk nok”, men publikums modtagelse var dog ikke mere negativ, end at Ellington også de følgende år havde ”suiter” på programmet, dog i betydeligt mindre format, herom nedenfor. Men ”Black, Brown and Beige” blev ikke, og er aldrig siden blevet indspillet eller udgivet i en tilfredsstillende studieversion. Kortere, redigerede brudstykker under titler som ”Work song”, ”Come Sunday” og ”Emancipation Celebration” blev dog indspillet kort efter koncerten, og tyve år senere genoptog han værkets første del, ”Black”, på sit koncertrepertoire, i hvert fald på europaturneerne. Heldigvis findes der en privatoptagelse af hele værket fra koncerten i 43, som sidst i tresserne blev tilgængelig på lp. Men lyden er langt fra tilfredsstillende og skæmmes af et par klip, hvor der skulle vendes bånd eller plade. En del af værket blev også indspillet med gospelsangerinden Mahalia Jackson som solist, men også her i beskåret form og med hovedvægt på ”Come Sunday”-delen.

Efter Ellingtons død i 1974 er der dog blandt de privatoptagelser, som blev overladt til Danmarks Radio, dukket så mange brudstykker op indspillet midt i tresserne med god studielyd, at de næsten kan stykkes sammen til en komplet version. Disse optagelser er ikke for tiden at finde på Spotify eller Youtube, men er udgivet på CD'en "Ellington Private Collection vol. 10".

Men den kølige modtagelse gjorde, at Ellington med en enkelt undtagelse ikke siden på noget tidspunkt forsøgte sig med den helt store form – ikke som "ren musik", i hvert fald. Ganske vist havde han som nævnt næsten hvert år en eller flere nye "suiter" på programmet, men de bestod alle af enkeltnumre løst kædet sammen af en samlende idé, der – i denne skribents ører i hvert fald – ofte kun har sammenhæng gennem titlerne. De mange private live- og piratoptagelser, der er kommet på markedet i de senere år, viser da også, at adskillige af "satserne" i disse suiter har optrådt på orkestrets koncert- og danserepertoire som enkeltnumre under varierende titler. Det gælder for eksempel pragtnumre som "Isfahan" fra "Far East suite" og "The Star-crossed Lovers" fra Shakespeare-suiten "Such Sweet Thunder", begge solonumre for altsaxofonisten Johnny Hodges, og sågar ouverturen fra hans gendigtning af Tjajkovskijs "Nøddeknækker-suite".

Tv-balletten, eller hvad man nu skal kalde den, "A Drum is a Woman" fra 1956-57 kan godt kaldes et sammenhængende værk i stor form, men er snarere brugs- end koncertmusik, idet ikke ret meget af den kan stå alene uden dansen eller især Dukes vittige og underfundige talte kommentarer. De fleste er også enige om, at den er mere interessant som forsøg end egentlig vellykket. Den har da heller ikke siden sat sig spor i Ellington-repertoiret, men blev i 1988 sat op på et teater i New York. Hvad de tre stort anlagte "Concerts of Sacred Music" for bigband, kor og solister angår, som optog Ellington meget i de sidste ti år af hans liv, handler det også her om enkeltnumre, der ved forskellige lejligheder spillede i forskellige kombinationer og rækkefølge, alt efter hvad der stod til rådighed af kor og solister. Disse koncerter findes i flere nedskrevne versioner og har haft et langt efterliv blandt såvel professionelle som amatørorkestre og kor og foreligger i nodeform som transskriptioner af blandt andre Barrie Lee Hall og Wynton Marsalis fra undervisnings- og forskningsinstitutionen *Jazz at Lincoln Center*. Herhjemme har blandt andre kordirigenten John Højbye og

forfatteren til denne artikel arrangeret og opført dele af disse værker. De bærer dog som alle Ellingtons værker præg af at være skrevet til bestemte musikere med lige netop disses specielle klangfarver, og det gør det jo ikke lettere, at et par af vokalsoloerne er skrevet til den enestående svenske sangerinde Alice Babs og vel næppe kan udføres korrekt af ret mange andre. Det var netop et af Ellingtons særkender, at han skrev sin musik til præcis de musikere, der skulle spille den. Derfor betød udskiftninger i orkestret også ofte udskiftninger i repertoireet eller i det mindste ændringer af de numre, hvor de afgående musikere havde haft en fremtrædende rolle. Ellington lagde selv stor vægt på dette aspekt og sagde ved flere lejligheder med karakteristisk understatement: ”You can’t write music for a man, if you don’t know, how the man who is going to play it, plays poker”!

Men tilbage til de oprindelige suiteer.

Orkestersuiten er en musikform, der dukker op allerede under barokken, som regel bestående af en ouverture fulgt af en række kortere dansestykker, der ikke nødvendigvis har andet indbyrdes slægtskab end instrumentationen og eventuelt tonearten. Johann Sebastian Bach har skrevet fire af slagsen, som stadig hører hjemme på det klassiske koncertrepertoire. Denne form benyttes i sin reneste udgave i Ellingtons ”Liberian Suite” fra 1947, en bestillingsopgave til republikken Liberias 100 års fødselsdag. Det var det første store værk efter kritikerfiaskoen med ”Black, Brown and Beige” og formmæssigt klart et tilbageskridt, eller om man vil en forenkling i forhold til denne. Herefter kom suiteerne i en lind strøm fra Ellingtons hånd med Shakespeare-suiteen ”Such Sweet Thunder” fra 1957 som kulmination – i alt tolv numre, alle dedikeret til personer eller citater fra Shakespeare, ofte programatiske ned i detaljerne, som når forskellige instrumentpar illustrerer elskovsparrerne i *En skærsommernatsdrøm*, drillet og vildledt af Puk i trompetisten Clark Terrys skikkelse i satsen ”Up and down”. Værket blev, som Ellington yndede at annoncere numrene fra det, skrevet til ”The Shakespearean Festival in Stratford (*lang kunstpause*) Ontario!”

Men som nævnt hænger selv dette velkomponerede og afrundede værk ikke mere sammen, end at enkeltsatser i årene efter blev spillet til koncerter – som

det jo for den sags skyld også sker med suitesatser som ”Air” fra Bachs Orkestersuite nr. 3 (kendt som ”Air for G-strengen”). Blandt de senere suiter som ”Afro-Eurasian Eclipse” (1971) og ”Togo Brava” (1971, også dette en bestillingsopgave fra en afrikansk stat) bliver det mere og mere tydeligt, at det for en stor del drejer sig om numre, som bliver stykket sammen til lejligheden og forsynet med passende titler, selv om de tidligere har optrådt på bandets repertoire under andet navn. Selvfølgelig forekommer der også nyt materiale i disse suiter, men en gennemlytning af de offentliggjorte dele af Ellingtons private båndarkiv, hvor mange af suitesatserne optræder under andre titler, viser, at der i høj grad er tale om ad hoc-løsninger. At der er masser af fremragende musik imellem, giver sig selv – det *er* jo Ellington, vi taler om!

Men nu til undtagelserne.

Når man ser på titlerne, får man indtryk af, at de pågældende værker, den allerede nævnte ”Black, Brown and Beige” (herefter benævnt *BB&B*) og ”Harlem” fra 1950 (skrevet til en koncert med NBC Symphony Orchestra, men først indspillet – uden symfoniorkester – i 1952) også i Ellingtons egen bevidsthed udgjorde en undtagelse, idet det er de eneste to, hvorom han bruger betegnelsen ’tone parallel’, et begreb, han tilsyneladende selv har opfundet – Google giver i hvert fald kun Ellington-relaterede ”hits” på udtrykket. Det må vel forstås som en slags fortælling i musik, altså toner, der bevæger sig ”parallelt” med sproget og fortæller en historie uden ord. Der er ikke tale om ”programmusik” à la Richard Strauss’ symfoniske digtninge, idet der snarere er tale om billeder og stemninger end om beskrivelse af handlingsforløb som i fx *Till Eulenspiegel*.

Fælles for disse to værker er emnet, og i betragtning af, at begge i høj grad tager udgangspunkt i racekonflikter, har Ellington muligvis følt, at visse ting kun kunne udtrykkes på denne måde. I øvrigt siges det, at Ellington ved tilblivelsen af *BB&B* udelod nogle vokale indslag, der også i ord skildrede slaveriets grusomheder, ord, som han angiveligt var bange for, var for stærke. Man skal huske på, at disse værker udkom, før borgerrettighedsbevægelserne for alvor havde sat deres præg på det amerikanske samfund – bevægelser, som Ellington i øvrigt i høj grad sympatiserede med og støttede.

*BB&B* falder, som titlen angiver, i tre satser, hvoraf den sidste består af flere på hinanden følgende temaer, der på den officielle pladeindspilning fra 1944 betegnes som ”dances”, men som ved uropførelsen går direkte over i hinanden uden pause – og uden klar adskillelse, hvor man kan sige, at det ene ender, og det andet begynder. Førstesatsen ”Black” er derimod nærmest i klassisk sonateform med to stærkt kontrasterende temaer – ”Work song” og ”Come Sunday” – der først præsenteres hver for sig og derefter i en noget kaotisk ”gennemføring” (for nu at holde fast ved det symfoniske begrebsapparat) moduleres, bearbejdes og sættes op imod hinanden. Satsen munder dog ikke ud i en egentlig reprise, blot med en kort strofe af hvert af de to hovedtemaer, hvorefter satsen slutter noget bombastisk med en række lidt skæve akkorder, der bringer tanken hen på Mahler i det svulstige hjørne. Anden- og tredjesatsen, ”Brown” og ”Beige”, har ikke samme strukturelle helhed, men er en serie løst sammenhængende numre, der nok i titlerne har sammenhæng med værkets hovedidé, men som kunne have fungeret lige så godt som enkeltnumre – og som nævnt ovenfor også i flere tilfælde gjorde det. Især sangnummeret ”The Blues” stod gennem årene hyppigt på koncertrepertoiret med skiftende sangere. ”Come Sunday”-temaet blev siden forsynet med en tekst og blev en af Ellingtons mest elskede og indspillede sange (versioner med så forskellige kunstnere som Nathalie Cole, Johnny Mathis, Cannonball Adderley, Ben Webster, Keith Jarrett, Eric Dolphy og Abbie Lincoln m.m.fl. er tilgængelige på YouTube) og var jævnlige på orkestrets koncertrepertoire som feature for altsaxofonisten Johnny Hodges. Men også hele førstesatsen kunne som nævnt i en periode først i tresserne høres på orkestrets Europa-turneer – Ellington sagde selv, at det europæiske publikum var mere lydhørt end det amerikanske over for hans mere ambitiøse værker. Og når man som jeg har oplevet dette, er man ikke i tvivl om, at det for Ellington virkelig *var* seriøst: Fra den første tone blev slået an, stod han som dirigent foran orkestret, dybt koncentreret. Hans tilbage-læenede, affable showman-attituder var pist borte, og det var tydeligt, at her handlede det om hjerteblod. Også musikerne, der ellers ved de mere ”almindelige” numre af og til kunne virke ligeglade og sløvt rutinerede, kom pludselig frem i skoene – basunisten Lawrence Brown tog sågar sine briller på,



for nu skulle der spilles efter noder! Jeg har desværre ikke kunnet finde denne version på YouTube, men den findes på en filmoptagelse fra København den 31.1.65, som har været vist i dansk tv et par gange. Jeg oplevede som sagt selv koncerten og havde på det tidspunkt endnu ikke hørt Carnegie Hall-udgaven fra 43, men kun den kortere pladeversion, så det var noget af en oplevelse pludselig at høre dette værk, som det *skulle* lyde, kulminerende med Johnny Hodges' underskønne saxsolo i "Come Sunday"-delen.

Det andet værk, "A Tone Parallel to Harlem" fra 1952, er kortere (knap 20 minutter) end *BB&B*'s mere end tre kvarter og som følge heraf også mere koncentreret. Opbygningen kan minde om "Black"-satsen i *BB&B* med to kontrasterende temaer, der sættes op imod hinanden for til sidst at gå op i en højere enhed, det sidste i højere grad her end i *BB&B*. Værket blev oprindeligt skrevet til stor besætning – Ellington-orkestret udvidet med symfoniorkester – og blev også opført sådan et par gange, men denne version blev først mange år senere på lp'en "The Symphonic Ellington" indspillet i 1963 sammen med flere andre kortere værker ligeledes skrevet for denne besætning. Disse værker – foruden "Harlem" bl.a. "Night Creature" (der senere blev brugt til en ballet af Alvin Ailey) og "La Scala – She Too Pretty To Be Blue" – opførte Ellington adskillige gange på sine turneer med forhåndenværende symfoniorkestre, og de er i årene efter hans død dukket op i flere ret forskellige versioner, ofte suppleret med numre fra det almindelige repertoire tilsat strygere m.v. for at fylde koncerten ud. Uanset sin seriøse komponistrolle var Ellington også altid som den turnerende orkestermusiker ad-hoc-løsningernes mand. Men ved fremkomsten i 1952 blev "Harlem" som nævnt kun indspillet med bigbandet alene, og det er den version, der er blevet stående. Faktisk er det minimalt, hvad man egentlig hører til symfoniorkestret på den senere indspilning med stor besætning på "The Symphonic Ellington", hvilket vækker mistanke om, at det med symfoniorkestret oprindeligt bare var staffage i et forsøg på at blive taget mere "seriøst" som komponist. I øvrigt skal det lige nævnes, at "Harlem" er skrevet – og indspillet – i den korte periode fra 1952 til 1956, hvor altsaxofonisten Johnny Hodges havde forladt orkestret for at prøve lykken med eget orkester. Derved er den atypisk, fordi så godt som alle Ellingtons øvrige suiter krones med en lang solo til Hodges, en rolle, der her overtages af

klarinetlisten Russell Procope og basunisten Lawrence Brown i den langsomme del.

Retfærdigvis må en tredje Ellington-suite nok føjes til undtagelserne, hvad den tematiske sammenhæng angår, nemlig "Suite Thursday" fra 1960, angiveligt skrevet over romanen *Sweet Thursday* fra 1954 af John Steinbeck (dansk udgave "En dejlig torsdag", 1954). Den består af fire satser bundet sammen af et tema på kun to toner: en nedadgående lille sekst eller, om man vil, en forstørret kvint. Disse to toner udgør grundstammen i alle fire satsers temaer (om end de i andensatsen "Schwiphti" kun citeres en enkelt gang) og giver således en tættere forbindelse mellem enkeltsatserne end i Ellingtons andre suiteer fra perioden. Men også disse satser blev ofte spillet enkeltvis i forskellige koncertsammenhænge og er således nærmere beslægtet med det, jeg vil kalde "dancesuiteerne" fra "Liberian Suite" og fremefter.

Tematikken i de to "symfoniske" værker, dvs. første sats af *BB&B* og "Harlem", udviser nogle interessante ligheder og forskelle. I begge værker kontrasteres, hvad man kunne kalde et verdsligt og et religiøst tema. I "Black"-satsen fremgår indholdet af titlerne "Work song" og "Come Sunday", der siden blev skåret til som enkeltnumre, hvorimod de i "Harlem" er så tæt sammenflettet, at de ikke uden videre har kunnet adskilles.

*Eks. 1*



*Brudstykker af "Work song"-temaet i BB&B, først præsentationen i dybe saxer i en tung, "slæbende" rytme, og derefter basunisten Joe Nantons efterligning af et "lead man holler", det vil sige sjakbajsens rytmiske kald, der besvares af slavernes kor. (Dette tema har en vis lighed med sangeren Huddie Ledbetters "Take this hammer".)*

*Eks. 2*

(SLOW)

# COME SUNDAY

- DUKE ELLINGTON

The musical score is handwritten and consists of six systems. Each system contains a treble clef staff with a melody and a bass staff with chords. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 4/4. The tempo is marked '(SLOW)'. The score ends with a double bar line and the word 'FINE' in the final system.

Chords and notes visible in the score:

- System 1: F7, Eb7, F7, D7, G7
- System 2: C-7, F7, Bb (Guitar B7), Eb, Bb (E=15)
- System 3: D7, Eb7, D7(9) (b9), G-7, C7
- System 4: F7, C-7, F7, Ab7, G7, C7, F#7
- System 5: F7, Eb7, F7, D7, G7
- System 6: C-7, F7, Ab7, A7b9, Bb, FINE

"Come Sunday"-temaet i BB&B. Som det ses, er melodien rytmisk ganske enkel (om end denne nedskrevne udgave ikke medtager Johnny Hodges' forsiringer og glidende intonationer), men harmoniseringen er stærkt kromatisk med fire- og femklange i akkompagnementet, altså en stærk kontrast til "Work song"s enkle pentatonik. (Her i en udgave fra The Real Book.)

I begge værker er det også et pentatont tema, der sættes op mod et harmonisk og melodisk mere krydret, men hvor det i ”Black” er det hårde hverdagsliv i bomuldsmarkerne, der har et pentatont og enkelt tema (eks. 1), og kirken repræsenteres af det harmonisk krydrede ”Come Sunday”-tema (eks. 2), er det omvendt i ”Harlem”, hvor hverdagen er karakteriseret af en lille, nedadgående tert, der efterfølgende vrides og vendes harmonisk og i mere og mere hektisk tempo (eks. 3), indtil det brydes af et par majestætiske, tomme kvinter, der via en kort reprise af tertsen glider over i en rolig, meditativ rytme, der efterhånden efter endnu et par antydninger i basunerne af terts-temaet breder sig ud i det smukke ”spiritual”-tema, der præsenteres af Lawrence Browns majestætiske basun og derefter får lov at udfolde sig igennem en serie delvis improviserede variationer først og fremmest af Russell Procope på klarinet (eks. 4), indtil det kontrapunktisk forbindes med tertstemaet og slutter med en kort koda af opstigende, hamrende akkorder, der ifølge Ellingtons talte indledning ved koncertopførelserne symboliserer ”our march to freedom”. At ”spiritual”-temaet skal forstås som et sådant, fremgår også af Ellingtons mundtlige introduktion, ikke af nedskrevne programnoter. I denne introduktion udtrykker han også slutningens syntese mellem det verdslige og det kirkelige med ordene ”We are represented in Congress by a minister”.

Den pentatone skala bliver hos mange komponister anvendt som et ”folkeligt” eller folkloristisk træk, et symbol på enkelhed som for eksempel flere temaer i Dvoraks ”Fra den nye verden”, Gershwins ”I got plenty of nuttin” eller, for at gå over i en helt anden grøft, i Rod Stewarts ”Gasoline Alley”, der jo også handler om at gå tilbage til rødderne.

Eks. 3

MUSIC COMPOSED BY  
DUKE ELLINGTON

from Alan  
Cohen's  
London 1915

MFD MUSIC, INC.  
1775 BROADWAY  
NEW YORK CITY

*a Tone Parallel*  
**TO HARLEM.**

Flemming Sjolund Jensen  
Statholdersvej 8,  
2406 NV Denmark

Flemming Sjolund Jensen  
Statholdersvej 8,  
2406 NV Denmark

Forsiden af en "dirigentstemme" til "Harlem", som jeg engang fik af den alt for tidligt afdøde basunist og Ellington-specialist Flemming Sjølund, der havde den fra et eller andet amerikansk arkiv. Man ser her tydelig de nedadgående, små tertser, der flyttes op og ned og rundt og rundt kombineret med masser af kromatik.





trompetisterne Dizzy Gillespie og Miles Davis – og traditionalisterne med ”revival”-bevægelsen, hvor man fandt de gamle New Orleans-musikere som Kid Ory og Bunk Johnson frem, købte nyt tøj og i enkelte tilfælde nye tænder til dem og indspillede dem, ”før det var for sent”. Det kom der en del god musik ud af, men desværre også i vide kredse en rigeligt museal holdning til jazzen. Og det betød, at den gruppe, man senere kaldte ”mainstream”-musikere som tenorsaxofonisten Coleman Hawkins og trompetisterne Buck Clayton og Harry Edison, der havde haft deres største succes i swingtiden i Fletcher Hendersons og Count Basies store orkestre, men hverken var rigtigt med på det nye eller ønskede at gå tilbage til tidligere former, ligesom stod lidt alene tilbage i en årrække, om end de fra tresserne og frem ligesom de gamle New Orleans-musikere før dem kom til ære og værdighed igen som næste generation af jazzens ”grand old men”. Ellingtons eksperimenter med den store form kan meget vel også have været et forsøg på at komme videre herfra, om end ad en anden vej end bopmusikernes. Ikke desto mindre holdt Ellington stædigt fast i sin stil og sit orkester. ”My secret? I pay them to stay!”, lød Ellingtons forklaring, som bygger på det faktum, at han brugte de rigelige royalties fra sine mange hit-sange til at holde orkestret i live. (Numre som ”Satin Doll” og Don’t get around much anymore” hører til de allerhyppigst spillede over hele verden). Det var afgørende for ham, at han altid havde orkestret til rådighed året rundt, når han fik en ny idé, der skulle afprøves, og Ellington-orkestret var faktisk det eneste af de ”store” bigbands, der overlevede 1950, da stort set alle de andre var blevet opløst, nogle for altid, andre for at gendannes nogle år senere. Der var mange årsager til dette, ud over skiftende konjunkturer først og fremmest at jazzen holdt op med at være pop-musik, en rolle der blev overtaget af ”bløde” sangere som Doris Day og senere af rock’n’roll-folket. Men Ellington holdt ud, og selv ved koncerter i 70’erne, da mange af orkestrets toneangivende personligheder var døde – her var Johnny Hodges, der døde i 1970 nok det største tab – blandede han i suveræn stil numre fra 1928 med materiale skrevet dagen før koncerten, eksperimenterede med for ham usædvanlige instrumenter som orgel og tværfløjte eller kastede sig over nye områder såsom musik til en aldrig fuldført dokumentarfilm om maleren Edgar Degas og til balletten ”The

River”. Begge dele er først blevet kendt af en større offentlighed gennem udgivelserne af Ellingtons efterladte båndarkiver.

Men er suiteerne så stadig jazz? Tja, kritikerne har ret på ét punkt, nemlig at et af jazzens væsentlige elementer, improvisationen, er så godt som fraværende i disse første suiteer, om end det i senere værker igen stikker næsen frem, så de enkelte satser bliver til features for orkestrets solister – hvilket igen understreger satsernes karakter af mere tilfældigt sammenbragte enkeltnumre. Men alt det andet, vi forbinder med jazz: klangfarverne, bluesmelodikken, rytmen – swinget – er stadig til stede i bredfyldt mål. Selv tror jeg egentlig, Ellington var ligeglad med, hvad man kaldte det. Hans største kompliment, hvad enten det gjaldt mennesker, musik eller anden kunst, var ”beyond category”.

Og det var han jo.

Om forfatteren:

*Per Vadmand* (f. 1944) forfatter, oversætter, musiker og komponist. Studentereksamen 1962, derefter flere kortere uddannelser, herunder AM-pædagog ved DKDM. Har ernæret sig som oversætter siden 1979 og har udgivet seks romaner siden 2003. På 30. år leder af amatør-bigbandet ”Basie Trust”. Har tidligere spillet med DKDM-bigband under Frans Rasmussen, Thad Jones, Ernie Wilkins m.fl. Instrumenter: sax, klarinet, fløjte, keyboard.



# PubliMus

## En skriftserie om musik

*PubliMus* udgiver artikler i form af monografier om alle emner inden for musikken og musiklivet. Mange af vore forfattere er professionelle musikfolk, men vi ser gerne, at det ikke kun er fagfolk, der skriver til os. En del af artiklerne henvender sig fortrinsvis til musikere, musiklærere etc., men de fleste vil kunne læses – og er blevet læst – af folk uden musikfaglig kompetence.

Hæfterne er almindeligvis blevet trykt i oplag på 300-500 eksemplarer. Hvert hæfte er forsynet med internationalt ISBN-nummer og kan søges på ethvert dansk bibliotek via '[www.bibliotek.dk](http://www.bibliotek.dk)'. Elektroniske udgaver af kan hentes på adressen: [www.publimus.dk](http://www.publimus.dk)

2009-15 blev skriftserien udgivet af Syddansk Musikkonservatorium, først under navnet *PUFF*, senere under navnet *PubliMus*. Fra 2016 udgives *PubliMus* af Foreningen PubliMus. CVR-nummer: 37909246.

## Oversigt over udgivelser 2009-2017

### 1-07. *Mogens Christensen*: Ugler i musen

Hvilke værdier bør dagens konservatorieverden sætse på, og hvorledes kan de levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning? Artiklen forsøger at formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

### 2-07. *Fredrik Søegaard*: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

### 3-07. *Carl Erik Kühl*: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

### 4-07. *Hans Sydow*: Tonespace – mere end musik.

*Tonespace* er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. *Tonespace* er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

### 5-07. *Charles Morrow*: Lydkunst i det offentlige rum

I disse år vokser mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vore auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lydkunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

### 6-08. *Elisabeth Meyer-Topsøe*: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini på verdens største operascener, til hun var langt op i 60'erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

### 7-08. *Niels la Cour*: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

### 8-08. *Orla Vinther*: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument.

### 9-08. *Eva Fock*: Du store verden!

Med udgangspunkt i et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. *Leif Ludwig Albertsen*: Brahms og Magelone

Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade sine 15 "Magelone-sange afspejle en sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. *Palle Jespersen*: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen *Zoltán Kodály* fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. *Peer Birch*: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnesten i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. *Magnus Tessing Schneider*: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera *Don Giovanni* i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. *Ole Kühn*: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det *ikoner*, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, *Motown* og *Bebop* antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. *Bendt Viinholt*: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastoraler'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommelig skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. *Leif Ludwig Albertsen*: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hvor det synges af en ung, gådefuld pige, Mignon. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. *Johan Bender*: Niensens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Niensens tid, liv og personlighed.

19-10. *Mads Bille*: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. *Finn Jespersen*: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk *Carmina Burana* er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. *Orla Vinther*: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. *Søren Ryge Petersen*: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV- programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. *Jørgen Erichsen*: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjtens Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

24-13. *Karl Aage Rasmussen*: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

25-13. *Thomas Vilhelm* og *Per Wium*: Frank Zappa

2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragsrække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wiums vedkommende startede allerede i 1960'erne.

26-13. *Henrik Nebelong*: Wagners parallelle tertser.

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs *Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008)* den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i *PubliMus* skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

27-13. *Manfred Eger*: Således talte Hanslick.

Filosoffen Friedrich Nietzsches "opgør" med komponisten – og mennesket – Richard Wagner er meget grundigt undersøgt. Men hvor Nietzsche i grunden samlede sit mere professionelt musikalske og musikteoretiske skyts, har derimod ikke stået helt klart. Manfred Eger giver et meget veldokumenteret bud.

28-14. *Mogens Wenzel Andreasen*: Erik Satie – lille komponist med stor betydning.

Det diskuteres stadig, om Erik Satie var en stor komponist. Men han fik umådelig stor betydning for musikkens udvikling fra 1890'erne til i dag, både for en række komponister og for flere af det tyvende århundredes musikalske stilretninger. Artiklen præsenterer hans liv, værk og indflydelse.

29-14. *Valdemar Lønsted*: Byen uden jøder. Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938.

Er der en by, hvor jødiske musikere, musikforskere, musikskribenter og musikforlæggere mere end alle andre byer har præget musiklivet, er det Wien. Historien om jøderne i "Musikbyen Wien" er lang og dramatisk. 1867 bragte jøderne i Østrig-Ungarn den forfatningssikrede frihed, de aldrig havde haft før, men omtrent 70 år senere er de stort set alle fordrevet af nazisterne. Hvordan gik det for sig?

30-14. *Peter Wang*: Lille Lise – og andre småtterier.

Forfatteren viser, hvor rigt og kompliceret selv en kort og enkelt opbygget melodi er i sin fænomenologi, når denne foldes ud i en dynamiske foranalyse, han præsenterer.

31-14. *Thomas Agerfeldt Olesen*: Reaktionær og moderne.

Artiklen handler om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss primært belyst ved eksempler fra komponistens sidste instrumentale hovedværk *Metamorphosen*.

32-15. *John Frandsen*: Reaktionær og moderne – en messe for livet.

Anmelderne var begejstrede – og forbavsede – over John Frandsens 1½ time lange *Requiem* efter uropførelsen i 2013. For hvad er det dog, der kan få en komponist i det 21. århundrede til at tonesætte en tekst, der udtrykker et middelalderligt religiøst verdensbillede med rødder tilbage til oldkirken? Det spørgsmål er John Frandsen blevet præsenteret for mange gange. I sin artikel til *PubliMus* besvarer han det skriftligt.

33-15. *Henrik Nebelong*: *Aïda* – triumfmarcherende dystopi.

I 2013 fejrede *PubliMus* 200-året for Richard Wagners fødsel med bl.a. en artikel af Henrik Nebelong. Operaens anden gigant af samme årgang, Giuseppe Verdi, fejrer vi (forsinket!) med en artikel om komponistens måske mest elskede opera, *Aïda* – også denne gang af Henrik Nebelong.

34-15. *Michael Fjeldsøe, Søren Schou og Carl Erik Kühl*: Kulturradikal musik – en rundbordssamtale.

Kulturradikalismen var en idéstrømning og kulturpolitisk reformbevægelse, der udfoldede sig eller havde virkninger igennem det meste af 20. århundrede. Samtalen drejer sig om musikkens plads i dette landskab. .

35-15. *Johan Bender*: Synet af Nielsen.

Artiklen fortæller om komponistens vej gennem livet og musikken med udgangspunkt i en række billeder, hvoraf flere sjældent vises, og som lægger op til mere ukendte anekdoter.

36-16. *Henrik Marstal*: Ansigtet bag ansigtet. Om Carsten Dahls indspilning af Bachs Goldberg-variationer.

Den internationalt kendte danske jazzpianist Carsten Dahl indspillede i 2014 sin unikke fortolkning af Johann Sebastian Bachs Goldberg-variationer for præpareret klaver. I den anledning lod han sig interviewe af Henrik Marstal, der sidenhen har bearbejdet interviewet til denne artikel.

37-16. *Knud Sørensen. Suzanne Brøgger. Hanne Marie Svendsen. Trisse Gejl. Flere*: "Mig og musikken".

Påbegyndt antologi med forfatteres beretning om musikkens betydning i deres liv og skabende arbejde. (Foreløbig kun i digital version.)

38-16. *Per Aage Brandt*: Bellmans fødder – en metrisk meditation.

Artiklen præsenterer en ny semiotisk analyse af forholdet mellem sangens musik, metrik og prosodi og anvender den på Bellmans *Fredmans Epistel nr. 12*, "Gråt Fader Berg", hvor musikken og teksten samarbejder særlig tæt, så virkningen bliver oplevelsen af en art musikalsk teaterkunst. (Foreløbig kun i digital version.)

39-16. *Christina Dahl*: Musikkens mange formål.

"Musikudøvelse styrker hukommelsen! Musikudøvelse styrker læse og regneevnerne! Musikudøvelse styrker de sociale relationer!" Ja, musik kan noget andet og mere end være musik. Men hvorledes med musikken og musikudøvelsen for dens egen skyld? Artiklen drøfter denne problemstilling såvel teoretisk som under inddragelse af eksempler fra praktisk musikundervisning.

40-17. *Hans Henriksen*: Per Nørgård – de unge år.

Første udgivelse i en antologi om markante danske komponister i 1900-tallet, som de erindres af personer, der har kendt dem personligt eller fulgt dem opmærksomt. (Foreløbig kun i digital version.)