



Thomas Agerfeldt Olesen

REAKTIONÆR OG MODERNE

Om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss

PubliMus

Skriftserie fra *SMKS*
Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek *SDUB*

Thomas Agerfeldt Olesen
Reaktionær og moderne

PubliMus nr. 31-14

Esbjerg, oktober 2014

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole
Kirkegade 61
6700 Esbjerg
Tlf: +45 63119900 · Fax: 63119920 · e-mail: publimus@smksnet.dk

Redaktion:
Carl Erik Kühl, SMKS (ansvarshavende)
Anne Helle Jespersen, SDUB
Margrethe Langer Bro, SMKS
Jesper Dyhre Nielsen, SMKS

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN
Aarhus Universitet
Universitetsparken, bygn. 1163
8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-37-9

Thomas Agerfeldt Olesen

REAKTIONÆR OG MODERNE

Om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss

2014 er 150-året for Richard Strauss' fødsel, og det vil vi også gerne være med til at markere i *PubliMus*. Vi har derfor bedt komponisten Thomas Agerfeldt Olesen om at skrive en artikel om Strauss.

Thomas Agerfeldt Olesen (årgang 1969) vakte opsigt i 2013 med operaen *The Picture of Dorian Gray*, der blev uropført af Den jyske Opera (nomineret til Reumert-pris) og øvrigt hjembragte komponisten flere priser og legater. Thomas Agerfeldt Olesen har aldrig fornægtet sin store affinitet til Richard Strauss, og mange tilhørere (også jeg!) bemærkede i lange passager inspirationen fra Strauss' velklingende og komplicerede instrumentation.

Thomas Agerfeldt Olesen s artikel til *PubliMus* handler om det harmoniske sprog hos den sene Richard Strauss primært belyst ved eksempler fra Richard Strauss' sidste instrumentale hovedværk *Metamorphosen*.

Carl Erik Kühl

Da jeg i 2008 skulle i gang med at planlægge min opera *The Picture of Dorian Gray*, betød det, at jeg fik mulighed for at virkeliggøre en drøm, jeg havde haft længe. Allerede i 1997, da jeg studerede i London hos Poul Ruders, var jeg gået i gang med et monstrøst orkesterstykke, hvor orkestret var delt i to: blæsere + slagtøj + harpe i en gruppe, strygere i en anden. Jeg ville lave et stykke, der blev drevet frem af kampen/samtalen mellem det nutidige (skematisk sagt) og det fortidige – hver gruppe skulle have hver sin musik. Det var nok begyndelsen til det i min musik, jeg i dag ville kalde det “inkluderende”: Jeg ville inkludere en historisk musik i en nutidig. Stykket døde undervejs og findes kun i en samlemappe med alt for omfattende projekter...

Den nye opera skrevet i 2009-2013, *The Picture of Dorian Gray*, betød en slags virkeliggørelse af det gamle konceptstykke på en uventet og anderledes måde. Jeg opfattede de fleste af operaens figurer som skikkelser, der lever i hver deres forestillingsverden – drømmere, på hver deres måde. Det ville jeg virkeliggøre ved at bringe en fortidig klang til live, som skulle symbolisere og klangliggøre dette “forestillings”-univers, men samtidig have et “virkeligheds”-univers, der kunne bryde igennem, alt efter hvad historien krævede. På den måde havde jeg igen to musikalske universer, der kunne have et parallelt liv.

Og med dette gamle, nu vågnende væsen i mig, vågnede også en særlig klang fra et særligt værk til live: Richard Strauss’ *Metamorphosen* for 23 solostrygere, som jeg har lyttet til siden min barndom; et værk fra 1946, skrevet lige efter krigen, og nok et af de tilsyneladende mest vedholdent stædige romantiske værker, der er skrevet, efter at romantikken for længst var erklæret død. Selv Webern og Alban Berg var døde, og som om disse værker og den musiktænkning, de repræsenterede, ikke eksisterede, opstod dette værk,

sammenligneligt med værker af Bach, der blev skrevet længe efter at helt andre tænke måder var slået igennem hos den yngre generations komponister (bl.a. Bachs sønner). Man kan fundere over, om Strauss var en “moderne” komponist. Var han håbløst gammeldags? Var han en “fuldender” af romantikken? Kom han ud over romantikken? En pragmatiker, der kun tænkte på at mætte sit publikum med “tertser”. “Tertser er sukker for folket”, skulle han have sagt. Måske – eller helt sikkert – var han en konservativ komponist, men han var dog i stand til at skrive en fuldt ud vital musik, og det kan man kun, hvis éns forhold til sit kunstneriske materiale er levende. Og de tanker, jeg har gjort mig om Strauss’ sene harmoniske sprog, skulle gerne vise nogle få aspekter af det.

Metamorphosen

Det følgende skal handle om *Metamorphosen* med undertitlen “Studie für 23 Solostreicher”. Besætningen er 10 violiner, 5 bratscher, 5 celli og 3 kontrabasser. Jeg har en lille bog, skrevet af Karl Schumann (*Das kleine Richard Strauss-Buch*, Zürich: Ex Libris, 1978), som nævner, at Strauss fremfor alt fandt inspiration i en (anden) “fuldender” (af wienerklassikken): Mozart. Det er for så vidt rigtigt, idet adskillige breve dokumenterer Strauss’ fascination af det melodiske hos Mozart. Det gælder især de modnere værker, og *Rosenkavalieren* er et godt bud på et romantisk forsøg på at genfinde en melodisk ånd, der engang havde været Mozarts. Hvad bogen så også hævder, er, at man (derfor) skal lede længe efter en komponist, der befinder sig fjernere fra Bach end Strauss. Det er en gammel bog uden megen autoritet blandt Strauss-bøger, men jeg vil bruge tanken som anledning til at komme med min egen, modsatte opfattelse af Strauss. *Metamorphosen* står for mig for det første som Richard Strauss’ største mesterværk, for det andet som beviset på, at Schumann konkluderer forkert. Hvis noget karakteriserer wienerklassikken, så er det gennemsigtigheden, der opstår ved at det melodiske og dets akkompagnement er hierarkisk ordnet, som et monarki. Det melodiskes beføjelser er til alle tider overordnet, og de tidspunkter (hos Mozart er de talrige, og som regel vellykkede), hvor den “kongelige” melodi blander sig med flere andre, ligeberettigede melodier (kontrapunkt...), lyder det ofte, som om

flere konger til en kongelig fest med tykke maver mæsker sig i overdådig mad, mens undersåtterne venter på, at livet skal gå videre. Det er ofte en stiløvelse, der mere er til for at bevise, at den ærede komponist stadig kan noget håndværk, ligesom den kongelige fest er et bevis på, at kongen har magt og midler. Mozart er en af de komponister, der sætter kontrapunktet så højt, at han er i stand til at transcendere sin egen musik heri og bevare sin personlige integritet.

Selvfølgelig er der andre wienerklassikere, der også kan, men der er mange wienerklassikere, også de store, der excellerer i “det tykmavede kongekontrapunkt”. Slutningen på Strauss’ *Metamorphosen* er en tætføring af et fremtrædende indledningsmotiv og de fire første takter af temaet fra 2.-satsen af Beethovens 3. symfoni, der brudstykkevis benyttes flere andre steder i satsen. Tilmed er Beethovens tema en sørgemarch, hvilket er et symbolistisk tænkt greb fra Strauss’ hånd. Vi har altså her med en kø af samtidige, vigtige budskaber at gøre, og som lytteren kan fokusere på efter eget valg: et vigtigt motiv fra indledningen af værket, en sørgemarch, der burde være de fleste dannede lyttere bekendt, og en symbolik, der har med den netop overståede krig og dens udfald og ødelæggende virkning på Tyskland at gøre (en association, der måtte opstå i en tysk lytters hoved, som spurgte sig selv, hvilken plads en sørgemarch kunne have som kronen på et tragisk tysk værk, skrevet i 1946). Ikke det store slægtskab med Mozart skulle jeg mene, nærmere med - ja: Bach. Wienerklassikkens projekt var et helt andet end samtidigheden af flere ligeberettigede parametre. “Erfindet eine schöne Melodie, und eure Musik, welcher Art sie auch sei, wird schön sein und gefallen.” (“Opfind en smuk melodi, og jeres musik, hvordan den end er beskaffen, vil være smuk og behage”.) Dette Haydn-citat rammer måske kernen af dette projekt.

Bach anså tilstedeværelsen og overholdelsen af flere samtidige regler for afgørende og dyrkede derfor gerne de forskellige former for kanon’er. I en kanon har vi at gøre med musik, der udover at skulle overholde almindelige kontrapunktiske regler, også skal overholde reglen om regelret imitation. Især den sene Bach dyrkede gerne kanon’er med endnu flere regler, f.eks. krebskanon, hvor den imiterende stemme imiterer bagfra, diminutions- og augmentationskanon’er, hvor den imiterende stemme imiterer i halvt eller

dobbelt tempo, og spejlkanon'er, hvor den imiterende stemme imiterer i modsat retning op/ned. Denne "videnskabelige" tilgang til musik har sikkert været med til at sætte gang i wienerklassiken som en slags modbevægelse, hvor der højst var kødannelse, når "kongerne havde fest" - når Wolfgang eller hvem det nu var legede kontrapunktikere; de "kongelige fester" slutter heldigvis altid, så man igen kan nyde den tynde, friske luft i en musik, der dyrker melodians herredømme.

I forhold til Bach har Strauss i sin kontrapunktik haft langt friere tøjler. Centralt i det harmoniske står stadig dogmet om parallelterne (ingen kvint- og oktavparallelter) og dogmet om modbevægelse (at der skal være mindst én stemme i en tekstur, der bevæger sig mod de andre). Man støder i Strauss' musik dog ofte på parallelter. Også i *Metamorphosen* fx i t. 369-370, hvor Vl. 10 har parallelle kvinter i dobbeltgreb, og Kb. 1 og 2 både har parallelle oktaver og kvinter til samme stemme. Også i næste takt har Kb. 1 og 2 kvintparallelter med Vc. 5. Det giver dette sted sin særlige "djærve" klang og er sikkert helt bevidst fra komponistens side. Strauss var både praktisk i sit forhold til regler og bevidst om at bryde dem.

Men udover at tage sig disse friheder havde Strauss selvfølgelig en langt større harmonisk pallet end Bach. Selvom Bach til tider bevægede sig i mediantbeslægtede tonearter, så tangerer Strauss' brug af frie modulatoriske greb og svinkeærinder i frie modulerende forløb det fritonale, hvor grundtonefornemmelsen bliver flydende. Dette altid kun periodevist, da Strauss altid "lander" et sted, modsat f.eks. Schönberg i sine fritonale værker lige før tolvtonemusikken.

Dissonansfarver: den store sekst

En særlig status blandt Strauss' dissonansfarver indtager den store sekst. Her tjener indledningen til *Metamorphosen* godt som illustration (eks. 1). Den tredje akkord i eks. 1 (stykkets indledning) er i sin klang uforklarlig. Det er, som om der gemmer sig en dissonans, der ikke har nogen funktion. Det er, som om klangen i denne dissonans er forskellig fra andre, forklarligere dissonanser i tekturen. Der er en tomhed over den, som ikke går i spænd med de øvrige

akkorder. Med tomhed mener jeg ikke, at akkorden lyder tom, den er jo en firklang, men den er “douchet” på sin egen måde, som om den dissonerer, ikke af nødvendighed, men som om den “smykker sig” med en overflødig farve. Mellem første og anden akkord består der ingen tonal forbindelse. Anden akkord opstår ved alteration af første. (Jeg bruger her og i det følgende udtrykket ‘alteration’ som betegnelse for en hvilken som helst akkordforbindelse, der fremkommer ved stemmernes bevægelse i halvtonetrin.) Anden og tredje akkord høres mest nærliggende som subdominant og dominant i Es-dur, hvor dominanten (bestående af tonerne B-D-F) er tilføjet en sekst (tonen G). Når tredje akkord høres i forbindelse med fjerde, hører vi mest nærliggende subdominant og dominant i d-mol, hvor dominanten (A-C#-E) er tilføjet en septim (igen tonen G). I begge tilfælde indebærer tonen G i tredje akkord en dissonans, der giver akkorden farve snarere end spænding og retning – hverken fremad eller bagud.

e-mol	T				
Es-dur		S/5	D ⁶		
d-mol			S ⁷	D	∅ ⁹
Ces-dur					∅ ⁹ T

Eks. 1

Mit øre siger mig, at denne måde at bruge seksten på er personlig for Strauss. Selvfølgelig: den tredje akkord bliver omtydet. Men fordi skiftene er så tætte, som de er, vil man overvejende opleve den som en dominant i Es-dur med tilføjet sekst, fordi perceptionsapparatet ikke omstiller sig hurtigt nok.

Jeg vil se på flere eksempler fra indledningen (eks. 2). Takt 9 og 10 er tydeligvis i c-mol, og musikken lander igen i takt 12 på en c-mol-akkord. Det giver altså mening at se alle fire takter som værende i c-mol. Men hvorledes med den anden, meget dissonerende akkord i t. 11? Jeg oplever den som ikke-ledende, med den samme “tomhed” eller “ferskhed” som den første akkord, jeg omtalte (tredje akkord i eks. 1). Harmonisk er den lidt anderledes. Jeg hører den som en ufuldkommen, altereret vekseldominant med tertsen i bassen: altså en D-dur noneakkord uden septim, uden grundtone, med lille none og sænket kvint. (Fis optræder her som Ges.) Den “tomme” dissonans udgøres igen af seksten (H eller Ces¹), vi har altså igen at gøre med en dominantisk akkord med sekst. (I forhold til den efterfølgende akkord, dominanten, forbereder H tertsen/ledetonen.) Man kan i øvrigt diskutere, om det er H, der er seksten, eller om det er As. Øret hører gerne As som seksten tilføjet en H-durakkord (As=Gis). I alle tilfælde forbliver seksten i akkorden en farve.

9

p espr.

p

c-mol

T/3

S $\text{D}_6^{\flat 5-7}$ D

T/3

Eks. 2

Et sidste sekst-eksempel (eks. 3): T. 16-17 er en variation over indledningen. Og som i indledningen opstår den anden akkord som alteration af den første. (Bevægelsen C-Ces føles tydeligt som en alteration, så c-mol følges af as-mol.) Es bliver liggende og forbinder de to akkorder. Tt. 17-18 står entydigt i h-mol.

¹ H og Ces optræder af for mig uforklarlige årsager samtidigt i teksten – jeg ville selv have noteret et h i overstemmen.

Hvorledes med den tredje akkord? Hørt i sammenhæng med de første akkorder bevarer den sit as-molpræg, idet tonikas terts i overstemmen bevæger sig til kvinten i dominanten (Ces til B), mens tonikas grundtone i bassen bevæger sig til ledetonen i dominanten (As til G). Hørt fremad i den meget klare h-molkontekst har akkorden derimod samme funktion som den sære akkord i eks. 2: Den fungerer som en ufuldkommen altereret vekseldominant med tertsen i bassen: altså en Cis-dur noneakkord uden septim, uden grundtone, med lille none og sænket kvint. (F optræder her som Eis.) Til den tilføjes seksten som “tom” dissonans (Ais noteret som B). En mystisk klang, der kommer igen mange gange i *Metamorphosen*. Seksten som farve er hos Strauss ikke begrænset til dominantiske akkorder, men i *Metamorphosen* er den særlig signifikant.


As--mol	D ⁺ 9	T			
h-mol		Tvp	DD ₆ ⁹ b5-7	D	T

Eks. 3

Tonika med none


Tonika med none – nonen gerne indført fra dominantens terts som noneforslag (se eks. 4) – er et kendt virkemiddel fra barokken og frem, men Strauss bruger akkorden meget personligt. Den er f.eks. med til at accentuere et diatonisk “brus” i en tekstur. I den bid, jeg vil bruge (eks. 5), indføres nonen først ganske efter bogen (t. 371), og lige umiddelbart efter, stadig på tonika: seksten! Her har

vi altså begge dissonansfarver tæt opad hinanden. Seksten indføres hårdt (*f espressivo*) af fire instrumenter og er således i tekturen den kraftigst instrumenterede stemme overhovedet og bliver først opløst, efter at akkorden er skiftet (nedad i t. 372). Den indføres umiddelbart efter en pause på 1-slaget i t. 371, der får den til at virke næsten uformidlet, selvom stemmen før pausen leder trinvist hen til den. Dette er stykkets glædesbrusende højdepunkt (midt i megen tragik!), og derfor anser jeg brugen af disse to dissonansfarver her for særlig signifikant. Det er højdepunktet i et stykke, der synes at formidle smerten over den tyske kulturs undergang, og at han bruger de to dissonanser hér, synes jeg giver dem en særlig status. (Læg i øvrigt mærke til de nogle af de før omtalte paralleller (→), der er ret synlige i dette eksempel!)



C-dur D T⁹ - 8

Eks. 4



370 *f* Hér indføres seksten (= a²)

C-dur Sp⁷ D⁷

Eks. 5

Jeg vil vove at påstå, at en sådan brug af dissonanser – nemlig uden specifik funktion (der er mange beslægtede eksempler i Strauss' produktion) – slægter impressionisterne på, og det er da også sådan, jeg ynder at se Strauss: som en tysk romantiker, der er "moderne" ved at bruge akkorder som farve, uden "hensigter". Jeg vil endda sige, at han skaber en del af sin "signaturklang" ved at inkludere det farvebetonede stiltræk i sin musik. Og det er et stiltræk, der i mine øjne er med til at gøre Richard Strauss en smule mindre konservativ, end hans kritikere (især Adorno) beskyldte ham for at være. Man kunne endda sige, at hvis man mener, at impressionismen havde mere "fremtidsmusik" i sig end tolvtonemusikken, så er det måske Strauss, man burde anse for fremsynet, og ikke Schönberg.

Det diatoniske brus – Strauss som impressionist

Strauss var en komponist, der, muligvis for ikke at stifte kreativt, inkorporerede sin tids musikalske strømninger i sin musik. Der er passager i operaerne *Elektra* eller *Salome*, der er fritonale på en måde, der strejfer Schönberg. Han bruger disse grellere virkemidler som en måde at forlade "hjemme" på, og vi lander altid "hjemme" på et eller andet tidspunkt. På en måde kan man sige, at tolvtonemusikken, som Strauss adopterede i små bidder, kan ses som en konsekvens af romantikken, både som en reaktion mod den og som en videreførelse af den. Tolvtonemusikken som reaktion mod romantikken ses måske tydeligst hos tolvtonekomponisten Anton Webern, mens tolvtonemusikken som videreførelse af romantikken ses tydeligst hos Alban Berg, der aldrig helt forlod romantikkens tankegang. På den måde er det atonales måde at farve Strauss' musik på "hjemlig" – germansk! – det er ikke "nye impulser", og det mærker man tydeligt på den naturlighed, hvormed det fritonale eller lejlighedsvist "tolvtonale" integrerer sig i Strauss' musik.

Anderledes forholder det sig med den impressionistiske farvning, der som beskrevet også integrerer sig i Strauss' musik. For mig at se lægger den sig til Strauss' palet som en berigelse og en vitalisering – som en ny impuls.

Hvis man ser på den kontrapunktiske struktur i *Metamorphosen*, er det slående, hvor mange akkordfremmede toner, de forskellige stemmer lader passere, uden at man mister den tonale fornemmelse. Det er en anden lighed med visse kontrapunktiske teksturer hos Bach, der kan være så tæt besat med gennemgangstoner, at der aldrig opstår en akkord, der ikke er farvet af akkordfremmede toner. Men i modsætning til Bach, hvor musikken altid er på vej et nyt sted hen (til en ny funktion eller toneart), så er der mange af Strauss' ubetonede dissonanser, der ikke befordrer musikken noget sted hen. I *Metamorphosen* er der lange stræk, hvor musikken står stille på et harmonisk trin og på et orgelpunkt blot fyrer løs af hele den diatoniske skalas toner på det pågældende trin. Se f.eks. t. 377-380 (eks. 6). Denne periodevise stilstand er et fænomen, som de ovenfor beskrevne dissonansfarver også er en del af: at musikken lever af sit farvespil, ikke af sin fremdrift. Også dette støder man tit på i fransk musik i første halvdel af det 20. århundrede.

The image shows a musical score for piano, measures 377-380. The score is written in treble and bass clefs. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is common time (C). The music is marked *ff* (fortissimo). The score consists of two systems. The first system (measures 377-380) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melodic line is a sequence of eighth notes, and the bass line consists of chords. The second system (measures 379-380) shows a similar structure, with the melodic line continuing and the bass line consisting of chords. There are triplets in the bass line in measure 380.

Eks. 6

På den måde kan Strauss siges at være i trit med sin tid, al den stund at impressionisternes projekt – på anderledes radikal vis selvfølgelig – var det samme: at udforske klangfarven og at anse dissonanser som farver, og ikke som redskaber til at bevæge musikken noget sted hen. Strauss inkorporerer det selvfølgelig i sin aldeles tyske stil, der har masser af fremdrift, men inspirationen fra den impressionistiske tankegang er ikke til at tage fejl af. Særligt er det noget, Strauss dyrker i orgelpunkter af forskellig beskaffenhed (se igen eks. 6).

Som jeg tidligere skrev, støder man i Strauss' musik ofte på kvint-og-oktavparalleller, og mht. sidstnævnte ses der bort fra oktavforstærkede stemmeføringer af melodiske passager. Det er en egenskab, der nærmest dyrkes i impressionistiske partiturer. Strauss holdt af den farve, de kunne give hans musik, og brugte tit parallelterne subtilt, i modsætning til f.eks. Puccini, der ofte (fx i *Turandot*) bruger parallelterne overtydligt, næsten karikeret. For Strauss' vedkommende udgør de et andet parameter, der tydeliggør et slægtskab til impressionisterne. Hvor ofte har jeg ikke undret mig over de paralleller? Jeg hørte dem som "fejl". Jeg har i musikhistorietimerne på konservatoriet i sin tid hørt, at *Verklärte Nacht* af Schönberg blev afvist i Wien (til opførelse), fordi man i partituret fandt paralleller (af en eller anden slags). Jeg læser nu på Wikipedia, at det var på grund af en "ukategoriseret omvendning af en noneakkord"(!), at værket blev afvist. Men lige meget: Strauss' paralleller måtte i så fald i det wienerske harmonipolitis øjne udgøre en endnu større "forbrydelse"! Mon ikke wienerne ledte efter en undskyldning for at slippe for Schönberg? Indrømmet: nogle gange tror jeg (især for oktavparallelernes vedkommende), at Strauss var ligeglad, eller uopmærksom.

Til at slutte med vil jeg tillade mig at bringe et eksempel (eks. 7) fra *Rosenkavalieren*. En Debussy kunne have skrevet dette. Et blik på tonerne, og det første hovedet siger, er "skrækkelige dissonanser!". Det næste hovedet gør, er måske at kigge på konteksten: den delikate instrumentation og G-dur-akkordens sikre tilstedeværelse: Det er ikke dissonanser i funktionsharmonisk

forstand, men det er farver i impressionistisk forstand. Vi er i sikker havn i G-dur, og omkring denne akkord smyger sig let som en sommervind As-dur, Fis dur og E-dur, de to første er begge kromatisk forskubbede dur-akkorder i forhold til G-dur-orgelpunktet, mens E-dur akkorden er en kromatisk mediantakkord, fremmed i forhold til G-dur, men meget anvendelig som farvetone. En delikat og fransk-klingende musik. I eksemplet har jeg reduceret akkorden, så den er forståelig.

305

pp

ppp

ppp

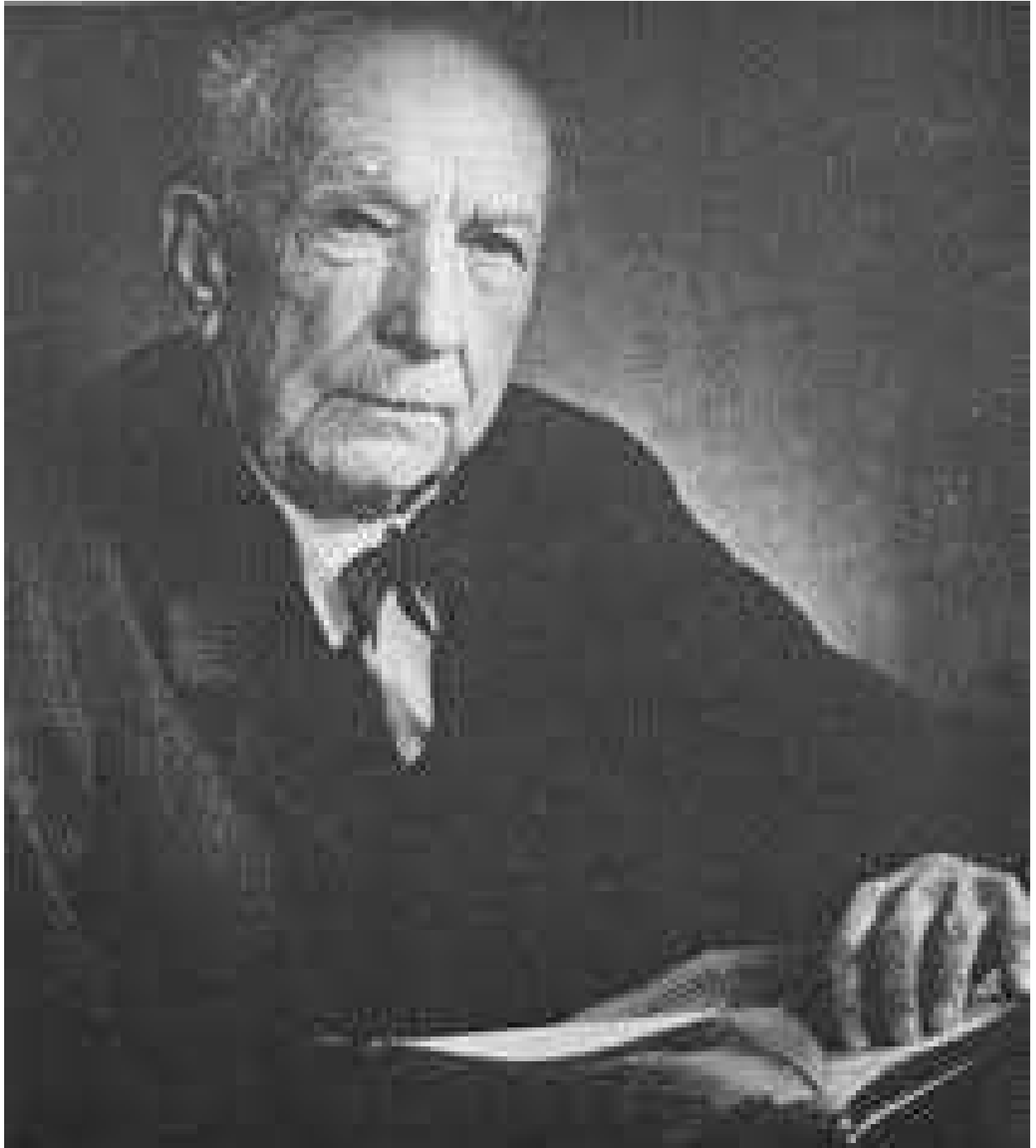
Celesta, Hp. I+II, Picc., 2 Fl., 3 Solo Vn.
Str.+Ob., 3 Clar., 3 Bn., 4 Hn., 3 Trp., 3 Trne., Timp.

Eks. 7

Jeg mener, at Strauss ved at være opmærksom på tidens strømninger undgik at blive konservativ, og at han ved at levendegøre sin ellers traditionsbundne musik med bevægelserne i tiden bevarede sin kreativitet.

Om forfatteren:

Thomas Agerfeldt Olesen (f. 1969) er komponist og cellist. Har studeret hos bl.a. Poul Ruders og Karl Aage Rasmussen. Medstifter og indtil 2007 leder af SPOR-festivalen i Aarhus. Hans værkliste omfatter bl.a. orkesterværker, kammermusik og værker for soloinstrument. Vakte opsigt i 2013 med operaen *The Picture of Dorian Gray*, der hjembragte komponisten flere priser og legater.



PubliMus

Skriftserie fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole
Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek

PubliMus bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole og Syddansk Universitet, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på skriftlig og elektronisk publikation.

Alle numre af skriftserien kan afhentes eller rekvireres gratis på fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole, så længe oplaget rækker.

Elektroniske udgaver af *PUFF/PubliMus* kan hentes på adressen:
<http://www.smks.dk/udgivelser/skriftserier/>

Indtil februar 2010 blev *PubliMus* udgivet af Vestjysk Musikkonservatorium under navnet *PUFF*.

I øjeblikket kan følgende skrifter i skriftserien *PUFF/PubliMus* rekvireres:

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

Musikkonservatorierne er skabt ind i en anden tid end vor og har et langt stykke vej fået lov til at leve med kraften fra denne undfangelse. I det nye årtusinde er vor tilgang til musik og til uddannelse dog ændret så meget, at konservatorieverdenen bør formulere et bud på, hvilke værdier den vil satse på, og hvorledes disse ideer kan levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning. Ugler i musen tager sig for at kridte nogle tanker op og henvise til, hvordan man kan formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

2-07. *Fredrik Sjøgaard*: 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

Inden for de seneste årtier er interessen for lydkunst (sound art) stadig vokset, både hvad angår publikum, museer, samlere, gallerier og offentlige kunstbestillinger. Mængden af lydkunstinstallationer i det offentlige rum vokser i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vores 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 60erne. 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. Dette belyses ved en sammenlignende analyse af Franz Liszts symfoniske digt *Les Préludes* og Gustav Mahlers symfoniske lied *Wo die schönen Trompeten blasen*.

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

Artiklen præsenterer historien om et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet: *Tværsnit i Musikken*, men historien rummer andet og mere end 'blot' erfaringerne fra et konkret case study fra gymnasieverdenen. Gennem overvejelserne omkring projektet 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

Musikgenren *Liederabend* udvikler sig på basis af Schuberts *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* i løbet af 1800-tallet fra sublim privatkunst til en seriøs offentlig koncertgenre med skiftende hensyn til en eventuel handling i tekstforlægget. Schumann-eleven Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade rækken af sange afspejle nogen 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 pige, Mignon. Hun er en gådefuld skikkelse, der drager omkring og synger anelsesfulde sange. 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*: Nielsens 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 Nielsens 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 Andreassen: 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 den dynamiske foranalyse, han præsenterer.