

## Rapporter

## Projekter

### DE 'STORE TEGN' I DEN BYZANTINSKE MUSIKALSKE NOTATION

Samlebegrebet *megala semadia* ('store tegn', forkortet MgS) betegner en omfangsrig neumegruppe, der i den byzantinske musikalske notation stilles op over for intervaltegnene. I dette ph.d.-projekt, som i perioden 1996-2000 er gennemført i München, Athen og ved Institut for Græsk og Latin, Københavns Universitet,<sup>1</sup> forsøges deres betydning belyst med udgangspunkt i byzantinske og postbyzantinske musikteoretiske skrifter, suppleret med musikhåndskrifter fra den sticherariske genre. Den aktuelle sangpraksis i Grækenland bliver også inddraget. Afhandlingen, *Studie über die 'grossen Zeichen' der byzantinischen musikalischen Notation, unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts*, omfatter et tekst- og to bilagsbind. Tekstbindet præsenteres i det følgende.

Del I: MgS i den moderne musikvidenskabelige diskussion (problemer ved den byzantinske notation, oversigt over forskningen i MgS). Del II: Beskrivelse af neumer ifølge byzantinske, postbyzantinske og nygræske musikteoretikere (glossar over neume- og formelnavne, synoptisk tabel over MgS, katalog over formlerne). Del III: Fortolkning af MgS. Som ledetråd tjener begrebsparret strukturplan (tonehøjderelationer) – opførelsesplan (musikalsk udformning). Forklaringen af begreberne *cheironomia* (håndtegn, grafisk tegn, musikalsk udformning) og *exegesis* (traditionelle afkodningsformer) er centrale. Del IV: MgS og eksegesen i den sticherariske genre (paradigmer). Konklusion: MgS er i den middelbyzantinske notation tegn for musikalsk leddeling og udformning inden for områderne tid, tonerum og udtryk. De er ansvarlige for neumeteksten på opførelsesniveauet (rytme, agogik, ornamentik, modulation, dynamik, artikulation, klangfarve, frasering, karakter) og muliggør, at sangerne og komponisterne hurtigt kan gribe til deres musikalske viden. Indtil det 17. århundrede kunne MgS kobles med en kunstfærdig gestik. Den mundtlige traditions rolle er af primær betydning for forståelsen af MgS.

Det kan slutes fra sene teoretikere, at MgS tilhører en "musikalsk tænke­matrix";<sup>2</sup> hvor relationen mellem tegn (MgS, men også intervaltegnene; her betegnet  $x$ ) og det betegnede er  $x:y$ , hvor  $y$  kan afhænge af følgende faktorer: 1. formel, 2. komplekset tonehøjde/tonart/tonkøn, 3. komplekset genre/kompositorisk form/tempo,<sup>3</sup> 4. sangstil. Derfor kan en standardtransskription af MgS kun anses for en "diplomatisk omskrift".<sup>4</sup> Studiet af både de musikteoretiske traktater, musikhåndskrif-

<sup>1</sup> For den sproglige revision af denne rapport takker jeg Christian Troelsgård.

<sup>2</sup> Laurenz Lütteken: "Notation", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* VIII (1997) sp. 328.

<sup>3</sup> Dette kompleks bestemmer eksegeseformen (forbindes i den moderne forskning også med opførelsessituationen og besætningen).

<sup>4</sup> Alexander Lingas: "Reconstructing medieval sound: Transcription and performance of Byzantine Chant", foredrag holdt ved Københavns Universitet, 8. november 1999.

terne (specielt det 17. århundrede har vist sig at være meget vigtigt) og de traditionelle afkodningsprincipper i deres sammenhæng med den mundtlige overlevering i den liturgiske kontekst må derfor udgøre grundlaget for stilistisk troværdige transkriptioner af de middelbyzantinske neumetekster og deres MgS.

*Maria Alexandru*

## DEN KLINGENDE TALE

Den overordnede idé i dette ph.d.-projekt, som i perioden 1998-2001 gennemføres ved Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, er at redegøre for de første hofoperaers solosang ud fra en tværfaglig synsvinkel, hvor jeg betragter retorikken som et strukturelt formningsprincip for musikken og desuden belyser senrenæssansens og den tidlige baroks retorikreception ud fra musikken. Den recitativiske stil, hofoperaens *raison d'être*, har nemlig den følelsesfulde tale som forbillede og kan opfattes som fikseret mundtlighed, en kilde til belysning af *actio*, den retoriske fremførelse og overordnede sceniske repræsentation.

Set overordnet som videnskaber inden for datidens undervisningssystem, der byggede på antikke forskrifter for *septem artes liberales*, de syv frie kunstarter/videnskaber, undergik både musikken og retorikken store forandringer i slutningen af det 16. århundrede: Fra at have været en del af *quadrivium*, der repræsenterede en viden baseret på proportioner af tal, knyttedes *ars musica* stærkt til *triviums* sproglige discipliner, hvor musikken tænkes ind i en sproglig-retorisk model, fra et evighedsbegreb baseret på skolastikkens filosofi til en dimension i tid. Inden for retorikken sås samtidig en dynamisk brydning, idet de såkaldte *elocutio-actio*-retorikker anfægtede fagets oprindelige enhed af form og indhold.

Både retorikken og musikken blev desuden påvirket af et møde mellem renæssansens stærke mundtlige tradition og en fremstormende skriftlighed, bl.a. betinget af udbredelsen af trykte bøger og partiturer. Dette beskriver jeg både på baggrund af primære kilder og nyere retorikforskning af bl.a. Jacques Derrida, Walter J. Ong og Steven B. Katz, som beskæftiger sig med mundtlighedens væsen og vilkår set i relation til skriftlighedens. Overgangen til en mere skriftlig kultur forårsagede ændringer i både musikkens og retorikkens teori og metode og i de retoriske traktaters og musikalske værkers form og indhold. Også komponisternes generelle opfattelse af kommunikationsforløbet mellem komponist, sanger/musiker og lytter påvirkedes af denne større grad af logocentrisme (dvs. den skriftlige perception), hvilket kan spores i såvel samtidige udsagn som i den måde hvorpå vokalmusikken fremstår som fikserede skriftlige bearbejdelser. Fokus flyttes således i nogen grad fra den fremførende sanger til komponistens *elocutio*, hans nedskrift og adækvate tekstudlægning, som repræsenteres af det trykte partitur, der i højere grad gør krav på at blive taget for pålydende.

Tidligere nedskrifter af solosang i italienske manuskripter og tryk fra begyndelsen af det 16. århundrede havde i nogen grad status af skitser, som sangeren kunne forholde sig relativt frit til, variere, tilføje forsiringer og improvisere ud fra. I den tidlige baroks ekspressive monodi er sangeren derimod bundet af kompo-

nistens vokale realisering, idet hans opgave først og fremmest er at realisere den fortolkning, der ligger implicit i nedskriften, og som også indbefatter eksempler på udarbejdede forsiringer.

*Jette Barnholdt Hansen*

## MUSIK OG TEOLOGI I DET 17. ÅRHUNDREDE

Ph.d.-projektet *Musik og teologi i det 17. århundrede: En kirke- og intellektualitets-historisk undersøgelse af det poetisk-musikalske kunstværk som teologisk-spirituel og kulturel ytring i den lutherske tradition belyst ud fra Heinrich Schütz' værk* afvikles i perioden 1995-2000 ved Institut for Kirkehistorie, Københavns Universitet, det sidste år med støtte fra Statens Humanistiske Forskningsråd.

Med udgangspunkt i komponisten Heinrich Schütz' værk er det undersøgelsens intention på det overordnede plan at afdække hovedlinjer og strukturer i det tætte samspil, som finder sted mellem kunst og kristendom i den lutherske ortodoksis tidsalder. Mere specifikt drejer det sig om på den ene side at tolke Schütz' værk i sammenhæng med det konkrete luthersk-teologiske miljø, som det historisk var en integreret del af, på den anden side er det afhandlingens mål, at et sådant anlagt studium af Schütz kan dokumentere værdien af et æstetisk-musikalsk materiale som en genuin kirke- og intellektualitetshistorisk kilde, der kan bidrage til en nuancering af kristendomshistorien i det 17. århundrede.

Heinrich Schütz (1585-1672) fremstår som den vel mest betydelige tyske komponist på luthersk grund i det 17. århundrede. I sine værker demonstrerede Schütz de musikalsk-kunstneriske muligheder for at udlægge først og fremmest den bibelske tekst, men også – i mindre omfang – middelalderlige spirituelle tekster. Musikken er her i bemærkelsesværdig grad underlagt teksten eller ordet; specielt det tyske sprog bæres her musikalsk frem på en sådan måde, at det for første gang for alvor artikuleres som meningsbærende og følelsesformidlende. Schütz' musikalske tekstfortolkninger rummer således, hvad man kunne kalde en objektiv side, for så vidt som de søger at afdække en meningsstruktur i teksten, men også en subjektiv side, idet de ved en affektmæssig appel søger at nedbryde afstanden mellem tekst og lytter.

Afhandlingen stiller på denne baggrund spørgsmålet om den religiøse fundering af det poetisk-musikalske kunstværks 'funktionsmåde'. Hvorledes forholder den objektive og subjektive side af musikken sig til hinanden? Hvad er overhovedet denne musiks centrale ærinde? Det er afhandlingens tese, at det netop er den subjektive dimension ved musikken, der er et af de helt centrale anliggender hos Schütz; bestræbelsen går her i retning af at *involvare lytteren* – på det affektmæssige plan – i den virkelighed, teksten refererer til. Dette tilegnelsesaspekt ved musikken tolkes i afhandlingen dels på baggrund af det musikbegreb, der var fremherskende i den luthersk-protestantiske tradition, og som Luther selv og hans musikalske rådgiver Johann Walter satte sit afgørende præg på; dels i sammenhæng med samtidens teologiske litteratur. Her er der – ikke mindst i den religiøse brugslitteratur (bønne- og andagtsbøger) – tydelige tendenser til at artikulere troens

erfaringsmæssige dimension, hvad der i en luthersk kontekst kan opfattes som en nytolkning af det, der kaldes 'pro-me'-aspektet i det lutherske trosbegreb, og som dækker den særlige 'jeg'-relatering, som er så fundamental i Luthers frelsesforståelse.

*Sven Rune Hørsten*

#### COOL-TRADITIONEN I AMERIKANSK JAZZ CA. 1927-85

Emnet for mit ph.d.-projekt, som afvikles i perioden 1998-2001 på Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, hører til jazzforskningens område og vedrører specielt jazzhistorie.

Afhandlingens målsætning er at undersøge, hvordan der kan opereres med forestillingen om en cool-tradition i jazzen, hvordan cool-traditionen har udviklet sig og hvad musikken har betydet. Tesen er, at der gennem jazzhistorien eksisterer to deltraditioner, en hot- og en cool-tradition, med hver deres musikideal. De to musikidealer opfattes som udtryksmæssige poler i et kontinuum, hvilket indebærer en grad af relativisme, og deres udvikling rummer heteronome momenter, idet de gennem jazzhistorien har påvirket hinanden og optaget træk fra andre musikkulturer end jazzen.

Mens hot-idealet kendetegnes ved en kraftig udtryksintensitet og afro-amerikanske elementer som blues og kropslig-motorisk rytmik, er cool-idealet kendetegnet ved en nedtoning af disse egenskaber og ved en lyrisk, forfinet karakter, der repræsenterer en specifik assimilation af hvid amerikansk middelklassekultur, af hvid populærmusik og af klassisk-romantisk kompositionsmusik. Cool-idealet er traditionelt blevet forbundet med hvide musikere, og det er i højere grad forbundet med hvid kultur, end hot-idealet er det. Dette projekt søger imidlertid at belyse, hvordan hot- og cool-idealet krydser de kulturelle raceskel. Cool-idealets etnicitet er årsag til dets marginale status i jazzkritikken, hvor det dominerende jazz-begreb er afgrænset over for hvid kultur og kompositionsmusik, og kritikken af cool-idealet er derigennem indspundet i en postkolonial diskurs om hvides udnyttelse af sort kultur.

Projektets skelnen mellem hot og cool medfører også en skelnen mellem forskellige musikere. Til hot-traditionen hører musik af især Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Charlie Parker, Horace Silver, Art Blakey, John Coltrane, Cecil Taylor og John Scofield. Til cool-traditionen hører musik af især Bix Beiderbecke, Frankie Trumbauer, Lester Young, Miles Davis, Stan Getz, Lee Konitz, Bill Evans, Gary Burton og Pat Metheny.

*Fabian Holt*

#### OMIS, ET FORSKNINGS- OG UDVIKLINGSPROJEKT VED AALBORG UNIVERSITET

OMIS er akronym for Optical Music Interpretation System og navnet på et forsknings- og udviklingsprojekt ved Aalborg Universitet, finansieret af universitetet og EU's Mål 2-midler for Nordjylland. Projektet løber i en treårig periode fra

primo 1998 til ultimo 2000. Projektets mål er at udvikle et computerbaseret nodeskrivningsprogram, der i en række henseender afviger fra gængse nodeskrivningsprogrammer som Finale, Sibelius, Score, New Scannote, Smartscore og hvad de nu alle sammen hedder. Projektet er bemanded med undertegnede samt to medarbejdere med højt udviklede edb-kvalifikationer.

Ideen til programmet er opstået i forbindelse med udgiversarbejdet på Gadeudgaven. Et af udgangspunkterne var almindelig irritation over den store mængde tid, der 'spildes' på indtastning af partiturerne, og da det netop i forbindelse med udgivelser af den art typisk drejer sig om musik, der tidligere har været udgivet i trykt form, var det en nærliggende tanke at indscanne de gamle noder, lade computerprogrammet fortolke det indscannede og benytte resultatet som input til det nodeskrivningsprogram, i hvilket den nye udgave produceres. Eksisterende software til nodescanning stiller temmelig store krav til den rent trykkemæssige kvalitet af forlægget, krav om at f.eks. et løst fortegn er klart adskilt fra det nodehoved, det hører til, at der ingen 'huller' er i nodelinier og andre tegn, at der ikke er for mange 'flueklatter' m.m. Med det resultat, at der normalt er et stort efterfølgende redigeringsarbejde og dermed meget lidt vundet ved at bruge sådanne programmer på nodetryk fra bare det 19. århundrede. Vores mål er altså at udvikle en scanner-software, der kan bruges på gamle nodetryk.

I 1800-tallet og tidligere var det meget almindeligt at udgive løse stemmer til musik, der i øvrigt ikke blev trykt i partitur. Det omvendte ses langt sjældnere, om overhovedet. Vi valgte derfor at tage udgangspunkt i indscanning af løse stemmer. Det indebærer yderligere den fordel, at løse stemmer er trykt med større noder end partiturer og at der normalt kun står en stemme pr. nodelinie, begge dele noget, der vil øge chancen for succes. Valget af løse stemmer som input medfører også, at det er lettere at få programmet til at tage alle 'tilsatstegn' såsom dynamiske tegn, kiler og buer med.

Hvad angår selve den metode, man anvender til genkendelsen af de forskellige notetegn, findes en bred vifte af muligheder spændende fra en simpel registrering af sammenfaldet af sorte punkter i den indscannede node og en 'model' af det enkelte tegn til meget sofistikerede metoder med brug af højere matematik, såvel statistik som andet. En stor del af projektet består i at implementere sådanne metoder og afprøve, hvilke dele af genkendelsesprocessen de hver for sig er bedst til. Det er på indeværende tidspunkt (primo 2000) vanskeligt at sige noget sikkert om, hvor meget bedre end eksisterende programmer vores software ender med at blive. Det er heller ikke så vigtigt som man umiddelbart skulle tro. Sat en smule på spidsen kan man sige, at det er mindre vigtigt, om et program er i stand til at genkende et par procent af notetegnene mere eller mindre end det er, at det går lynhurtigt og sikkert at rette de ting, genkendelsesprogrammet har fået galt i halsen. Udviklingen af en optimal editeringsteknik i forbindelse med korrektion af de genkendte noder udgør en central del af projektet.

Det gælder for de fleste eksisterende nodeskrivningsprogrammer, at de af indlysende grunde tilstræber – og i hvert fald i salgsbrochurerne hævder – at være fantastisk generelle, dvs. at de med lige stor succes kan bruges som produktions-

værktøj i udgivelsesøjemed, som vehikel for en kompositionsproces, og som input-medie i sequencersammenhæng m.m. Da der i disse forskellige sammenhænge stilles ret forskellige krav til programmets ideelle virkemåde og ikke mindst brugerflade, vil programmer, der prætenderer at kunne det hele lige godt, nødvendigvis blive præget af kompromisser som kunne være undgået, hvis programmet vedkendte sig en af funktionerne som sin vigtigste.

OMIS-projektet har nodeproduktion af høj æstetisk standard som sit primære mål, medens øvrige funktioner om ikke nedprioriteres helt, så i hvert fald tillægges mindre vægt. I det følgende omtales et par forhold som er centrale for smuk nodeproduktion, men som ikke spiller den store rolle, hvis programmet skal bruges som kompositionsværktøj, og slet ingen, hvis formålet er sequencering med henblik på lydgenerering.

Det første er problemerne i forbindelse med de dobbelte stemmer, typisk blæsestemmer, men også *divisi* i strygerstemmer. En dobbelt blæsestemme (for eksempel 1. og 2. obo noteret på samme nodestav) kan noteres på fem forskellige måder.

A. De to stemmer noteres med hver sit sæt halse, 1. stemmen konsekvent med halsene opad, 2. stemmen med halsene nedad. I princippet noteres tilsatstegn over 1. stemmen og under 2. stemmen, men i en række tilfælde kan man nøjes med at notere dem under 2. stemmen. Denne måde må betragtes som den mest generelle notationsform for dobbeltstemmer og vil blive den måde sådanne 'fødes' på i vores system.

B. De to stemmer noteres på en enkelt nodehals, hvis retning bestemmes af de almindelige regler herfor. Denne måde forudsætter, at de to stemmer har samme rytmiske forløb. Den er mindre pladskrævende end A, dels fordi halsene ikke stritter så langt opad og nedad, dels fordi tilsatstegnene for de flestes vedkommende kun noteres under nodestaven, og den er den æstetisk mest afbalancerede af de to.

C. Hvis de to stemmer spiller det samme, vil man i nogle tilfælde vælge A, medens man i andre vil nøjes med at skrive en stemme med normal halsretning og tilføje et "az" ved den unisone passages begyndelse.

D. Hvis 2. stemmen har pause, medens 1. stemmen spiller, vil det ofte være uskønt at notere 1. stemmen med alle halse opad og med 2. stemmen repræsenteret af lutter pauser, således som det må gøres, hvis man holder sig til A. Alternativet er at skrive "1." ved passagens begyndelse, helt at udelade 2. stemmens pauser og notere 1. stemmen som om den var alene om nodestaven.

E. Den sidste notationsmåde er den samme som D, blot er det her 2. stemmen der spiller og 1. stemmen der pauserer.

Man kan godt opstille regler for, hvornår man bør anvende hver af de fem notationsformer; men erfaringen viser, at valget alligevel meget ofte beror på udgiverens personlige smag, og i øvrigt på hvordan komponisten har noteret stemmerne i udgavens hovedkilde. Vi satser derfor på at udvikle en brugerflade, der med meget få og enkle armbevægelser (eller museklik) kan ændre en passage fra en af de fem notationsformer til en anden.

Et andet væsentligt problem er fordelingen af en hel sats på et antal sider. De fleste programmer, der selv er i stand til at tage stilling til, hvor mange takter der kan

være på en side, benytter forholdsvis primitive kalkyler til at regne sidefordelingen ud, og ofte kommer programmet ud med sider, der enten er for åbent spatierede eller for sammenpressede. Det er forbundet med betydelig vanskelighed at udforme en kalkyle, der i enhver situation vil komme ud med et æstetisk tilfredsstillende resultat. Målet i vores projekt er i dette spørgsmål dobbelt. På den ene side prøver vi naturligvis at lave en så god kalkyle som muligt, dvs. en kalkyle der tager hensyn til så mange relevante forhold som muligt; men vi ved godt, at vi ikke når det perfekte. Derfor er det andet mål at lave en hurtig og effektiv korrektionsprocedure.

*Finn Egeland Hansen*

#### ROCKKRITIK I ET HISTORISK OG KOMPARATIVT NORDISK PERSPEKTIV

Fremkomsten af begrebet og sagsforholdet rockmusik i midten af 60'erne indikerede nogle meget væsentlige skift i vestlig populærmusik og ungdomskultur. Man begyndte at tage popmusikken alvorligt og udviklede bestemte kritiske kategorier til at bedømme den. Kategorierne findes først og fremmest formuleret i rockkritikken. Inspirationen hertil kom både fra den borgerlige kritikinstitution i det hele taget og mere specifikt fra jazz- og filmkritikken samt fra den nyere journalistiske tendens, der går under navnet *New Journalism*. Fra midten af 70'erne var kategorierne fuldt udviklede, og nye generationer af kritikere har forholdt sig til dem på forskellig vis uden dog grundlæggende at drage dem i tvivl.

Rockkritikkens æstetiske kategorier er udviklet i USA og England, og lige som musikken har haft enorm indflydelse på nordisk rockmusik, har de kritiske kategorier det også. Mens den ene halvdel af projektet er viet angelsaksiske forhold, er den anden viet fire nationale studier, hvor det er hensigten at påvise ligheder og forskelle i forhold til den engelsksprogede kritik.

Kildematerialet er uoverskuelig stort og til tider svært tilgængeligt, og området er p.t. forskningsmæssigt underbelyst. Det har medført, at flere tentative kategoriseringsmodeller har måttet afprøves for at kunne definere og beskrive de væsentligste kritikere og musikmagasiner. Vigtige kilder til at skabe klarhed om dette er egne interviews med et større antal kritikere og redaktører samt omfattende arkivstudier. Men vi har måttet sande, at det ikke for øjeblikket – og inden for projektets tidsmæssige og økonomiske ramme – lader sig gøre at skrive en egentlig historisk fremstilling.

Metodisk trækker projektet på flere teoridannelser fra litteraturteori og moderne musikvidenskab, men væsentligst bygger projektet på den franske sociolog Pierre Bourdieus arbejder. Dvs. at rockkritikken anskues som et felt med en autonom og en heteronom pol. Feltet omfatter institutioner og kritikere, der beskæftiger sig med rockmusik, og de strides ud fra et fælles værdigrundlag om dominansen i feltet og dermed retten til at afsige domme og udpege kandidater til optagelse i kanon. Sammenlignet med f.eks. den litterære kritiks felt er rockmusikfeltet stadig ret svagt defineret, men det interessante er, hvorledes det alligevel har bidraget til at destabilisere det højt/lavt-hierarki, som tidligere har været det centrale organi-

sationsprincip i det kulturelle felt, uden dog at eliminere det. Derfor står både rockkritikfeltet selv og dets indflydelse på det kulturelle felt centralt i projektet.

Projektet er tværfagligt og har fire deltagere fra fire nordiske lande: litteraturforskeren Ulf Lindberg, sociologen Gestur Guðmundsson, musiknologen Hans Weisethaunet og undertegnede. Det er finansieret af NorFa, forløber over 2½ år og forventes afleveret sommeren 2000. Indtil videre har projektet resulteret i en fælles artikel om den engelske rockkritiks historie, skrevet til en amerikansk antologi, flere individuelle artikler og foredrag, og det er planlagt, at den endelige rapport udgives i bogform.

*Morten Michelsen*

### POLYRYTMISKE OG POLYMETRISKE STRUKTURER I MODERNE JAZZ

Målet med mit projekt er at kortlægge de polyrytmiske/-metriske hændelser i Miles Davis' 60'er-kvintets musik og benytte dette som udgangspunkt for at udvikle en teori til analyse af disse fænomener i moderne jazzmusik. Projektet har hjemsted ved Det jyske Musikonservatorium og er finansieret af en et-årig bevilling fra Kulturministeriets forskningspulje. Arbejdet forventes at udkomme i bogform i begyndelsen af 2000.

Projektet beskæftiger sig med polyrytmik/-metrik (herefter benævnt som polyrytmik, i det omfang der ikke skelnes mellem polyrytmik og polymetrik), som man anvender den i de stilarter, der normalt samles under betegnelsen rytmisk (improvisatorisk) musik. Det udspringer af en studie af den produktion, som Miles Davis' kvintets indspilninger fra årene 1963-68 repræsenterer. Kvintetten bestod af Miles Davis (trompet), Ron Carter (bas), Tony Williams (trommer), Herbie Hancock (piano) samt skiftende saxofonister med George Coleman og Wayne Shorter som de væsentligste. En del af synspunkterne er inspireret af semiotisk tankegang, og anskuelserne knytter sig fortrinsvis til musikken på et perceptionsniveau, opfattet fra lytterens synspunkt. Denne betragtningsmåde giver samtidig information om konceptionen, idet aktørerne/kunstnerne i improviseret jazz også er at opfatte som lyttere, der dog i modsætning til pladelytterne har mulighed for at reagere på, hvad de hører. Empirien omfatter præcise aflytninger af dele af kvintettens musik samt interviews med Ron Carter og George Coleman foretaget specielt med henblik på musikkens polyrytmiske aspekter.

Delmålene i arbejdet har været: 1) at forsøge at afdække den rytmiske grammatik i kvintettens kommunikation: at muliggøre forståelse af forløb, hvori polyrytmiske forekomster indgår samt produktion af samme. Det forsøges (så vidt muligt) behandlet på paradigmatiske og syntagmatiske niveau; 2) at diskutere det semantiske indhold i polyrytmiske fraser, specielt det begreb som jeg refererer til som polyrytmisk styrke; 3) at forsøge at beskrive kommunikationen i kvintetten og sammenligne den med andre kommunikationsformer bl.a. ved hjælp af Roman Jakobsons kommunikationsmodel; 4) at forsøge at indsætte polyrytmikken i en forståelse af det tidslige forhold i musik på makro- og mikrostrukturniveau og



hermed indikere en mulig forståelse af den polyrytmiske forekomst som fænomen; 5) at placere polyrytmikken i forhold til kvintettens musik, og kvintettens samlede produktion i et musikanalytisk og jazzhistorisk perspektiv.

Bogen består af to overlappende dele: generelle teoretiske betragtninger vedrørende polyrytmik samt polyrytmikkens anvendelse af Miles Davis-kvintetten. Den omhandler således på den ene side det alment musikalske grundlag for det fænomen, der refereres til som polyrytmiske forekomster. Denne del kan ikke blot benyttes til at analysere kvintettens musik, men kan også appliceres på en bredere vifte af musikalske stilarter/retninger inden for den rytmiske musik. For selv om eksemplerne i de mere almene teoretiske afsnit mestendels er hentet fra kvintettens produktion, har de alene i kraft af kvintettens musikhistoriske og stildannende betydning for samtidens og eftertidens jazzmusikere gyldighed for et større musikalsk landskab, der når så langt som til f.eks. Frank Zappas eller Stings senere plader.

På den anden side handler bogen om Miles Davis' kvintet, som er den ramme, disse forekomster er udviklet i. Kvintettens plads i musikhistorien er ikke sikret gennem de imponerende salgstal, som Davis' 50'er-kvintet opnåede blandt andet med udgivelsen af bestselleren *Kind Of Blue*, men kvintetten lever i kraft af den indvirken, den har haft på andre musikere, subsidiært den måde hvorpå de senere plader, studieindspilningerne, der er baseret på nykomponeret materiale af stor kompleksitet, danner bro til den udvikling, der bl.a. førte til fusionsmusikken. Kvintetten afslutter den epoke, hvor den akustiske standardjazz var toneangivende. Kvintettens live- og studieplader repræsenterer en sublimering og komplettering af standardjazzen samt en overordentlig sofistikeret og fri tilgang til rytmiske virkemidler som kommunikative optioner. Den færdiggør i en vis forstand standardjazzens metamusikalske projekt, idet den udspænder jazzens teoretiske improvisationskomponenter – harmonik, melodik, rytmik og kommunikation. Polyrytmikken er en afgørende katalysator i denne udvikling.

Peter Vuust

## Kongresser

### INDSIGT I DEN MUSIKALSKE BEVIDSTHED

*Conference on Musical Imagery* – CMI 99 – var titlen på den konference, der blev afholdt på Oslos Universitet 17.-20. juni 1999. Det var den sjette i rækken af musikvidenskabelige konferencer arrangeret af The International Society for Systematic and Comparative Musicology, og den samlede ca. 70 deltagere fra de fleste europæiske lande og USA. Emnet "Musical Imagery" var i oplægget til konferencen defineret som "vores mentale evne til at forestille os musikalsk lyd i fravær af en direkte hørbar lydkilde". Ud fra denne fokusering på den indre oplevelse af lyd og klang lykkedes det at samle vidt forskellige videnskabelige metoder om det fælles mål: at udforske musik som bevidsthedsfænomen. Det var konferencens udfordring at fremprovokere en nyorientering i musikvidenskaben ved at lade århundredgammel indsigt mødes med den nyeste højteknologiske forskning.

De mangeartede bidrag kan samles under fem overskrifter: overlevering, oplevelse, iagttagelse, simulering, nyformulering.

Overleverede filosofiske, æstetiske og psykologiske teorier blev nylæst, og deres relevans for en nutidig beskrivelse af musikalsk bevidsthed underkastet diskussion: Aristoteles', Platons, Descartes' og Kants erkendelsesteorier, Rameaus traktat om harmonien, Husserls fænomenologi, Koffkas gestaltpsykologi. Aristoteles anså forestillingsbilleder for at være suspekter, fordi de er irreelle og sekundære i forhold til sanseoplevelsen. Descartes mente derimod, at de imaginære billeder er en hjælp til at forstå det, som hverken sanserne eller fornuften kan gøre rede for. Hvem har ret?

Oplevelsen af den 'lydløse' musik blev belyst som kreativt fænomen i kompositionsprocessen og beskrevet fra forskellige synsvinkler: som livsyttring, erindring, sansning, klang og følelse. Oplevelsen af musik som bevægelse blev karakteriseret ved tre slags sproglige metaforer: vi kan opleve musik som objekter, der bevæger sig forbi lytteren – vi kan fornemme, at vi selv bevæger os henover et rumligt musikalsk landskab, eller vi kan føle, at musikalske kræfter bevæger vores krop og sind.

Iagttagelsen af de indre musikalske processer blev anskueliggjort af den seneste neurobiologiske forskning, som ved hjernescanning kan frembringe præcise snitbilleder af de aktive områder i den arbejdende hjerne. Når forsøgspersoner bliver bedt om at forestille sig en melodi 'inde i hovedet', viser det sig, at ikke blot de kendte 'auditive' hjerneområder aktiveres, men også områder, der har den funktion at forberede kropsbevægelse (supplementary motor areas). Indre musik synes altså at være forbundet med forestillingen om bevægelse. Denne antagelse underbygges af neurofysiologiens kortlægning af hjernens nervebaner, som viser, at sanseimpulser fra syn, hørelse og kropsbevægelse mødes i bestemte centre i midthjernen.

Simulering af lyd-fænomener med computerteknologi blev demonstreret som middel til præcist kontrolleret efterligning af handlinger der frembringer lyd (slå, stryge, blæse, synge, fløjte), forskellige objekters specifikke klangegenskaber (membraner, strenge, rør, tallerkener, kopper, stegepander), stemmeapparatets lydformende fysiologi (hulrum, tunge, læber) og resonansvirkninger i forskellige rum og omgivelser. Hensigten er en karakteristik af grundlæggende (prototypiske) lydoplevelser og deres forbindelse til andre aspekter af musikoplevelsen: kraft-udfoldelse, hastighed, intensitet og stemningsindhold.

Nyformulering af teorier, der giver et velunderbygget grundlag for forståelse af musik og lyd som bevidsthedsfænomener, kan blive resultatet af denne konference. Forskning inden for vidt forskellige videnskabelige områder viser fællestræk, der peger frem mod en samlende indsigt: Lytning som primær erkendelse af relationer til omverdenen, lydoplevelse som direkte perception, integreret oplevelse af sanseindtryk fra syn, hørelse og kropsfornemmelse, nært slægtskab mellem oplevelse af bevægelse og oplevelse af lyd.

Yderligere oplysninger om emner og deltagere på CMI-99 kan findes på Internet-adressen <http://www.lf.uio.no/imt/CMI-99>. Udvalgte emner fra konferencen vil blive samlet til en bog om Musical Imagery, som bliver den tredje i rækken af vægtige udgivelser fra det internationale selskab for systematisk og sammenlignende musikvidenskab.

*Erik Christensen*

FORSKNING MED RELEVANS FOR MUSIKKONSERVATORIERNE

Overskriften angiver hovedtemaet for *First European Conference on Research Relevant to the Work of Music Academies and Conservatories*, der blev afholdt 2.-5. september 1999 i Lucerne af European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM).

I indledningsforedraget, som havde titlen "Behøver vi en teori om, hvordan man lærer at spille instrumenter?"; påpegede organisatoren bag konferencen, professor John Sloboda (Keele University, England), at forskere, kunstnere, lærere og studerende søger og har behov for forskellige slags teorier, hvilket kunne have resulteret i større perspektivrigdom blandt konferencens fire hovedforelæsninger og 32 indlæg, end tilfældet var. Der var et stærkt fokus på det at være eller blive musiker, mens f.eks. uddannelse af musikpædagoger eller forskning i kompositionsprocesser ikke blev omtalt.

Indlæggene var opdelt i otte undertemaer: 1. Instrumental praksis, 2. Musikpsykologi, 3. Repræsentation af lyd, 4. Undervisning, 5. At spille sammen, 6. Karriere, 7. Udvælgelse og bedømmelse, 8. Stemmen. Emnerne spændte vidt – fra akustik og musikalsk mening til studerendes læringsstrategier og scenskænk.

Flere forskningsprojekter søger at belyse, hvilke ikke-musikalske forhold der har betydning både ved optagelsesprøven til konservatoriet og ved senere ansættelse som instrumentalist eller sanger, samt hvordan disse forhold evt. kan inddrages i uddannelsesforløbet.

Ingrid Maria Hanken (Norges Musikkhøgskole, Oslo) omtalte problemer i forbindelse med studenters skriftlige evaluering af lærere, som det praktiseres i Norge. Forskning i, hvordan undervisningen kan evalueres, er påkrævet, men der blev fremført kritik af det ensidige fokus på læreren; andre aktører og ramme-faktorer bør medtænkes, hvis evalueringen skal være meningsfuld.

Anna-Karin Gullberg (Musikhögskolan i Piteå, Sverige) sammenlignede to grupper, hhv. studerende og selvlærte (alle ca. 20 år), der arrangerede og producerede en opgivet melodi i hhv. jazz/pop- og rock-version. Gruppernes valg af stil og arbejdsproces blev beskrevet som udtryk for forskellige men konstante kulturer.

Kari Kurkela (Sibelius Akademiet, Helsinki) fortalte om sine erfaringer med uddannelse op til doktorniveau med tre linier: kunstnerisk, videnskabelig og didaktisk/metodisk. Formålet er ikke at gøre kunstnere til forskere, men at artikulere en relation til den pædagogiske virkelighed. Indlægget affødte en diskussion om, hvilke typer af virksomhed der falder ind under forskning til forskel fra udviklingsarbejde og kunstnerisk virksomhed. Hvilke typer af forskning kan eller bør udføres i konservatoriernes regi, og hvilken værdi har den forskning, der drejer sig om konservatorierne men udføres af forskere, der ikke selv er en del af dette miljø? Disse spørgsmål er højaktuelle for Danmark, hvor der netop er etableret et Dansk Netværk for Musikpædagogisk Forskning, som omfatter konservatorierne, universiteterne og Danmarks Lærerhøgskole.

ESCOM har til hensigt at udgive udvalgte indlæg fra konferencen i en form, der (forhåbentlig) vil interessere såvel praktikere som forskere både inden for og uden for konservatorierne; og man vil arbejde på, at denne konference følges op af flere med samme tema, første gang tidligst i 2001. Yderligere oplysninger om

ESCOM og det samlede program for konferencen kan ses på Internet-adressen [www.mus.cam.ac.uk/ESCOM/](http://www.mus.cam.ac.uk/ESCOM/).

*Sven-Erik Holgersen*

## CURRENT TRENDS IN POPULAR MUSIC RESEARCH

Den nordiske afdeling af International Association for the Study of Popular Music (IASPM) har ligget stille de seneste år. Men nu har et par unge finske forskere taget initiativ til at genoplive afdelingen ved at arrangere dette seminar sammen med Stan Hawkins (Musikvidenskabeligt Institut, Oslo). Arrangementet, der fandt sted 11.-12. september 1999 i Oslo, samlede forskere fra alle de nordiske lande, ca. 35 personer i alt. Finnerne har desuden påtaget sig at arrangere den næste internationale IASPM-konference, der plejer at samle 3-400 mennesker, i Turku i 2001.

Oslo-seminaret indeholdt 14 oplæg og foredrag, der spændte fra ganske snævre emner, f.eks. formale analyser af The Beatles' musik, over brede, antropologisk inspirerede undersøgelser til teoretisk-æstetiske diskussioner. Lidt over halvdelen af oplæggene udsprang af ph.d.-projekter i forskellige stadier af færdiggørelse, mens ophavsmænd og -kvinder til resten var lidt ældre forskere. Ligeledes havde ca. halvdelen af oplægsholderne hjemsted på musikvidenskabelige institutter, mens den anden halvdel kom fra fag som litteratur og antropologi. Metodisk trak de fleste oplægsholdere på flere discipliner, kun de to repræsentanter fra Beatles 2000-projektet på universitetet i Jyväskylä fremførte en udelukkende musikvidenskabelig holdning.

Blandt de projekter, der anvendte en antropologisk indfaldsvinkel, var studier af forbindelsen mellem nationalitet og musik i hhv. Irland og England og en afdækning af den svenske black metal-kultur. Desuden blev der holdt oplæg om relationen mellem 70'ernes politisk inspirerede genopdagelse af folkekulturen og 90'ernes globale musik samt en undersøgelse af forskellige former for festivalkultur. Denne type emner afspejler en af de generelle tendenser i den internationale populærmusikforskning, hvor spændingen mellem det lokale og det globale er central.

Flere indlæg byggede på en filosofisk-æstetisk indfaldsvinkel, f.eks. om tid og form i funk, om æstetiske valg i sen-90'ernes populærmusik og om vandringer af et stryger-tema fra et Bernard Herrmann-partitur til Stevie Wonders "Past Time Paradise" og Coolios "Gangsta's Paradise". Disse oplæg viste de spændende resultater, der opstår ved at sammenføre nyere humanistisk teori og detaljeret musikanalyse. Også sociologisk baserede forskningsprojekter var der plads til i form af en undersøgelse af britisk rock-kritik på basis af Pierre Bourdieu og en redegørelse for den tidlige finske pladeindustri.

Alt i alt var der tale om en ganske tværfaglig sammensætning af programmet, hvor meget forskellig populærmusik blev diskuteret ud fra et væld af indfaldsvinkler. Samtidig indeholdt seminaret dog også noget af tværfaglighedens problem, nemlig at det bliver svært at føre kvalificerede diskussioner, fordi deltagerne har så forskellige baggrunde. Men grundlæggende var seminaret en positiv oplevelse, der forhåbentlig indvarsler en ny opblomstring af den nordiske populærmusikforskning.

*Morten Michelsen*

### BRITISH MUSICOLOGICAL SOCIETIES' CONFERENCE 1999

Skulle man i løbet af kun fire dage danne sig et repræsentativt billede af nutidens angloamerikanske musikforskning, kunne tiden næppe udnyttes bedre end ved deltagelse i *3rd Triennial British Musicological Societies' Conference*, afholdt 15.–18. juli 1999 på University of Surrey i Guildford – et resultat af samarbejdet mellem hele fem ofte kun fjernt beslægtede britiske forskningsfora: British Forum for Ethnomusicology, Conference on Twentieth-Century Music, Critical Musicology Forum, Royal Musical Association og Society for Music Analysis. Dette imponerende sammenskudsgilde omfattede i alt 99 bidrag, altovervejende fra britiske og amerikanske forskere, fordelt på 36 tematiske sessioner. Snarere end iøjnefaldende trends var det den tematiske og metodiske bredde, der tegnede billedet, som det turde fremgå af et lille udpluk af sessionbetegnelserne: “Film music”; “Fictional women and the idea of music”; “Influence and post-structuralism”; “Signifiers of the sacred in the nineteenth century”; “Social conditions and the Renaissance composer”; “Post-1945 avant-garde: aesthetics and techniques”; “Recordings: reception and performance tradition”; “Tradition and change in twentieth-century non-western music”.

Bredden blev ligeledes understreget af konferencens tre keynote-talere. Musiketnologen Timothy Rice (University of California, Los Angeles) forsøgte at opstille tre parametre (metafor, sted og tid) som en dynamisk ramme for forståelsen af etnisk musik i en tid med konstant kulturel udveksling og funktionel omdefinering. Som Englands *grand old man* inden for det 20. århundredes kompositionsmusik fældede Arnold Whittall (King's College, London) ved millenniumskiftet dom over andre forskeres forsøg på at opsummere og evaluere avantgarde-strømningerne i vort århundredes kompositionsmusik; især Roger Scrutons 'konservative' position i *The Aesthetics of Music* (1997) stod for skud. Endelig tog den italienske populærmusikforsker Franco Fabbri (Milano) den akademiske kategoriseringsmani og de klassiske taksonomier, bl.a. type, genre, stil, under nærmest encyklopædisk men samtidig meget underholdende behandling. Efter at have sporet deres kulturhistoriske udspring blev kategoriernes fortsatte anvendelighed i en stærkt pluralistisk musikkultur efterspurgt – en klar opfordring til kritisk refleksion over en central bestanddel i al musikforskning.

Som helhed fremstod konferencen som et veritabelt supermarked af tilbud, hvor hver deltager måtte lægge sin egen strategi for opfyldning af indkøbsvognen, hvilket ifølge en af arrangørerne gav anledning til en del kritik. Undertegnede fandt dog snarere samlingen af så bred en vifte af forskningsaktiviteter under et tag prisværdig, ikke mindst fordi den gav mulighed for at opleve de til tider uforenelige kontraster i tidens videnskabelige diskurser. Musikvidenskaben, hvis den da overhovedet længere kan omtales i singularis med den sproglige signalering af enhedskultur, befinder sig tydeligvis i en brydningstid, som først lige er begyndt. Konsekvenserne heraf vil utvivlsomt komme til at sætte et afgørende præg på musikforskningen i de kommende årtier.

*Steen Kaargaard Nielsen*

## *Institutioner*

### NORDISK NETVÆRK FOR MUSIKPÆDAGOGISK FORSKNING

Nordisk samarbejde om musikpædagogisk forskning på institutionsniveau er etableret i to faser. Fra midten af 1970'erne var en kreds af interesserede personer og institutioner aktive i Nordisk Arbejdskreds for Musikpædagogisk Forskning. Efter nogle år ebbede samarbejdet i formel forstand imidlertid ud – først og fremmest på grund af manglende tid hos de involverede personer, men måske også fordi tiden endnu ikke var helt moden.

Det næste forsøg, som blev gjort i begyndelsen af 1990'erne, har vist sig mere bæredygtigt. I 1992 dannedes Nordisk Netværk for Musikpædagogisk Forskning (NNMPF) ved et møde på Norges Musikkhøgskole, hvorfra initiativet var udgået. Netværket har siden ført en aktiv tilværelse med stigende tilslutning.

Netværkets formål er, som beskrevet i netværkets vedtægter, at det skal fremme musikpædagogisk forskning i Norden ved at initiere og gennemføre forskeruddannelse med bred nordisk deltagelse samt at det skal fremme formidling af nordisk musikpædagogisk forskning mellem forskere indbyrdes og mellem forskere og brugere.

Der er to typer af medlemmer, nemlig institutioner og personlige medlemmer. Det er institutionsmedlemmerne, der 'bærer' virksomheden organisatorisk, økonomisk og til en vis grad også fagligt. For at blive medlem skal institutionen tilbyde forskeruddannelse i musikpædagogik, det vil sige på mindst kandidatniveau. Alle de nordiske institutioner, som lever op til dette kriterium, er aktive medlemmer. De personlige medlemmer er først og fremmest aktive forskere og forskerstuderende på forskellige niveauer. Der er ca. 80 personlige medlemmer af netværket.

Netværket ledes af en koordinationsgruppe, som består af Sture Brändström (Musikhögskolan i Piteå), Harald Jørgensen (Norges Musikkhøgskole), Frede V. Nielsen (Danmarks Lærerhøgskole i København) og Bengt Olsson (Musikhögskolan i Göteborg). Sekretariatet var indtil 1997 placeret på Norges Musikkhøgskole og flyttede derefter til Musikhögskolan i Göteborg.

Netværkets virksomhed følger af den ovenfor nævnte formålsparagraf. For at indfri den første del af formålsbestemmelsen har netværket arrangeret en række seminarer med projektfremlæggelser og -drøftelser og med tematiske forelæsninger.

Den første samling fandt sted i København i 1994 og var et rent projektseminar. En væsentlig del af de projekter, som var oppe ved den lejlighed, er siden afsluttet med doktor- eller ph.d.-afhandlinger. Ved de følgende arrangementer suppleredes projektdrøftelserne med temaforelæsninger: Piteå 1995 (musikpædagogik som forskningsområde; videnskabsteori og metode i relation til musikpædagogisk forskning), Århus 1996 (interview-metodik), Tromsø 1997 (forskningsformidling), Göteborg 1999 (musiklæreruddannelse; fænomenografi). Den næste samling finder sted i Oslo i april 2000. Her vil temaet være dannelsesbegrebet i relation til musikpædagogisk virksomhed. Deltagerantallet ved de gennemførte arrangementer, som alle er støttet velvilligt af nordiske fonde, har været stigende og ser ud til at stabilisere sig omkring godt og vel 50.

For at leve op til den anden del af formålet (formidling) har muligheden for at udgive et tidsskrift for musikpædagogisk forskning været undersøgt. Det viste sig af flere grunde ikke realistisk. I stedet udgav netværket i 1995 en artikelsamling, som dokumenterede seminaret i Piteå om forskningsområdet og om videnskabs-teori og metode. Siden 1997 er dette initiativ fulgt op med udgivelse af en egentlig årbogsserie (1997, 1998, 1999). Bøgerne udkommer i Norges Musikkhøgskoles bogserie og sælges fra denne institution. Redaktionsarbejdet udføres af koordinationsgruppen med redaktionsadresse på Danmarks Lærerhøjskole, Institut for Æstetiske Fag og Mediepædagogik.

Som redaktionsprincip er det foreløbig fastlagt, at årbogen så vidt muligt skal afspejle centrale indlæg på et foregående seminar. På denne måde får en del af årbogen mere eller mindre tematisk karakter. Desuden tilbydes alle, som i årets løb har erhvervet en doktor- eller ph.d.-grad i musikpædagogik, at præsentere deres afhandling eller at skrive om et emne i tilslutning dertil. Stort set alle har benyttet denne mulighed. I årbogen føres også en løbende fortegnelse over nordiske doktorafhandlinger inden for musikpædagogik, musikpsykologi og musikterapi. Endelig kan der optages frie bidrag, hvilket ikke mindst har medført artikler om historiske emner. Som helhed kan årbogen foreløbig siges at læne sig op ad netværkets øvrige virksomhed. En selvstændig sektion med anmeldelser, omtale af internationale arrangementer m.v. har der endnu ikke været kræfter til at etablere.

Da musikpædagogisk forskning er institutionaliseret sent i de nordiske lande sammenlignet med f.eks. Tyskland, er det næppe overraskende, at et særligt problemfelt har præget mange seminardrøftelser og årbogsartikler, nemlig spørgsmålet om musikpædagogikkens selvforståelse som forskningsområde og videnskab. Har den selvstændig karakter og egen identitet, eller er den i højere grad at betragte som del af andre fag? Hvor bred eller smal er den, og hvor går grænserne til andre discipliner? Hvad er det centrale genstandsområde for musikpædagogisk forskning, og på hvilke områder har indsatsen hidtil været størst? Hvordan er det med forholdet mellem praktisk og videnskabelig musikpædagogik?

Jeg tror, det er rigtigt at konstatere, at NNMPF's virksomhed har haft uvurderlig betydning på både person- og institutionsniveau. Musikpædagogiske forskningsmiljøer er lokalt set små uanset hvor i Norden, man vender blikket hen. Sammenlagt har der vist sig et betydeligt potentiale. Hertil kommer, at institutionalisering af musikpædagogisk såvel som af anden faglig-pædagogisk virksomhed kan være forbundet med et betydeligt 'pres' fra to sider. På rent faglige institutioner kan det være svært at synliggøre det pædagogiske genstandsområde som ligeberettiget med det faglige. På institutioner, som er stærkt pædagogisk orienteret, kan det omvendt være vanskeligt at yde det faglige genstandsfelt, som er nødvendigt i enhver faglig-pædagogisk virksomhed, retfærdighed. Det har vist sig givende at få sådanne problemer belyst og drøftet i en ligesindet kreds og medført en stigende forståelse af egen faglig identitet.

Til slut bør det omtales, at der også er etableret et dansk institutionsnetværk, Dansk Netværk for Musikpædagogisk Forskning, med musikkonservatorierne,

universitetsinstitutterne og Danmarks Lærerhøjskole som medlemmer. Et sekretariat er ved at blive etableret på Danmarks Lærerhøjskole (Institut for Æstetiske Fag og Mediepædagogik), og undertegnede er tilknyttet som netværkets koordinator. I sin nuværende form gælder samarbejdsaftalen frem til udgangen af 2002. Netværket vil præsentere sig i offentligheden i begyndelsen af 2000.

*Frede V. Nielsen*

## MUSIKFORSKNING VED DET JYSKE MUSIKKONSERVATORIUM

Det jyske Musikkonservatorium har gennem lang tid taget tilløb til iværksættelse af egentlig grundforskning inden for vores område. I mere end ti år har konservatoriet oplyst om docenter og professorers kunstneriske virksomhed og kunstnerisk/pædagogiske udviklingsarbejde. Men først for få år siden er det gennem særlige bevillinger fra kulturministeriets forskningsudvalg blevet muligt at frikøbe to lærere så længe, at der har kunnet skabes rum og tid til en egentlig forskningsindsats i to for konservatoriet særdeles relevante områder. Den første bevilling gik til et nyt og spændende projekt ved docent Peter Vuust om polyrytmiske og -metriske strukturer i moderne jazz. Projektet er afsluttet i efteråret 1999 og en rapport findes andetsteds i nærværende årbog. Den anden bevilling løber over tre år frem til juli 2001 og er givet til et projekt ved professor Peer Birch: "Undersøgelse af velumåbning i sang". Peer Birch arbejder i dette projekt sammen med professor Johan Sundberg, Stockholm og overlæge Svend Prytz, København. Desuden deltager docent Bodil Gümoes og docent Hanne Stavad, begge ansat ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, i projektet.

Baggrunden for denne undersøgelse er, at der i sangpædagogikken altid har været talt meget om næserummenes betydning for sangtonens kvalitet – og brug af nasaler i undervisning er bestemt ikke af nyere dato. Velum betyder ganesejl, og en kontrol af ganen gør det muligt at regulere balancen mellem klang i mund- og næseområdet. I sangtekniske skrifter helt tilbage i renæssance og barok påpeges det, at brug af nasaler er gode redskaber til at udvikle og sikre en gunstig resonansbalance. Alle gamle italienske og spanske sangskoler og traditioner har forstået at udnytte den naturlige, ringende klang, der fremkom når man eksempelvis blandede m-summelyden med de fem grundvokaler. Resultatet: "Mi-me-ma-mo-mu" er velkendte øvelser den dag i dag.

Interessant for os er det, at man allerede i senrenæssancen begynder at skelne mellem to måder at synge på. I Nicola Vicentinos og Gioseffo Zarlinos skrifter iagttages en gryende opdeling mellem cappella- og camera-sang, mellem *piena voce* og *mezza voce*. Hos Camillo Maffei konstateres det, at førstnævnte syngemåde har stor mundåbning, medens *mezza voce* karakteriseres af en mundåbning, der ikke er større, end når man sidder sammen og taler med sine venner.<sup>1</sup>

Målet for undersøgelseerne var at samle systematisk information om professionelle operasolisters ganesejls-adfærd under sangudfoldelser. Tyve sangsolister hovedsagelig fra Det Kongelige Teater i København har velvilligt stillet sig til rådighed for forskningsprojektet.



Overordnet må de præliminære resultater betegnes som virkeligt interessevækkende. Måske kan vore undersøgelser bidrage til en løsning af spørgsmålet om, hvorvidt forskelle i velum-adfærd betinger kvalitetsforskelle både hvad angår funktion og klang. De foreløbige resultater efter det første år er blevet fremlagt på 3rd *Pan-European Voice Conference*, der fandt sted på Utrecht Universitet i Holland 26.-29. august 1999. Alle forskningsbidrag til konferencen søges samlet i bogform. Udgivelsen vil foreligge i begyndelsen af 2000. Herudover omtales artiklen foreløbigt i *Kungl. Tekniska Högskolans Musikakustiska Forskningsgruppens 4. kvartalsrapport* (Stockholm 1999).

Det jyske Musikkonservatorium ønsker at fortsætte arbejdet med grundforskning inden for konservatorieområdet og vil også i de kommende år, alene eller i samfinansiering med kulturministeriets forskningsudvalg, iværksætte større eller mindre forskningsprojekter.

*Erik Bach og Peer Birch*

## MUSIKFORSKNING VED DET FYNske MUSIKKONSERVATORIUM

Af loven om de kunstneriske uddannelser under Kulturministeriet fremgår, at konservatorierne skal bedrive kunstnerisk og pædagogisk udviklingsarbejde og desuden kan iværksætte forskning inden for sine fagområder. Selv om disse krav og muligheder først blev lovfæstet i 1994, har kunstnerisk virksomhed, udviklingsarbejde og forskning i mange år været en helt naturlig forudsætning for undervisningen på Det Fynske Musikkonservatorium, ja selve grundlaget for kvalitet og nytænkning i hele virksomheden. På det seneste har den overordnede håndtering af FOKU (som disse aktiviteter almindeligvis forkortes) undergået en forandring, som betegner noget i retning af et skred i både positiv og mindre positiv forstand.

Det sidste først: Fra 1. januar 1999 er konservatoriet overgået til et taxametergenereret bevillingssystem i forbindelse med indgåelse af resultatkontrakt for perioden 1999-2002. Og her er det et problem, at den generelle bevilling til FOKU kun udgør 10% af uddannelsesbevillingen. Ganske vist har konservatoriet kunnet forhandle sig til tre større, såkaldt ekstraordinære FOKU-projekter i kontraktperioden, men selv med særskilte bevillinger hertil er den samlede FOKU-bevilling reduceret i forhold til tidligere. Hvilket er lidt af et paradoks i betragtning af, at konservatoriet som et led i resultatkontrakten har søgt at styrke og målrette FOKU-indsatsen som aldrig før – ikke mindst med henblik på samtidsmusikken (såvel ny klassisk som rytmisk musik) og musikpædagogik.

Positivt har det til gengæld været, at der er kommet langt mere fokus på FOKU-området. Hvor der tidligere var tale om en standardnorm på 20% FOKU uden dokumentations- eller aftaleforpligtelse for den enkelte docent, er det hele nu langt mere differentieret og direkte bundet op på konkrete projekter og aftaler med tilhørende krav om dokumentation. Listen over igangværende FOKU-projekter på Det Fynske Musikkonservatorium er både inspirerende og løfterig. Her skal nævnes nogle udvalgte eksempler: Cd-indspilninger og koncerter med ny

eller sjældent opført musik; øvelsessamling med koncepter til udvikling af kreativt trommespil i skiftende taktarter; projektet Ny musik i musikskolen i samarbejde med Det Kongelige Danske Musikkonservatorium og Odense Musikskole; eksperiment og improvisation i den tidlige musikundervisning; kategorisering af firstemmige atonale akkorder og deres mulige beliggenheder på guitar; bogprojektet Musik, fysik og følelse.

Som berørt har konservatoriet indgået aftale om tre særlige FOKU-projekter i resultatkontrakt-perioden, der alle har både praktisk (kunstnerisk og/eller pædagogisk) og teoretisk sigte. Det drejer sig om et treårigt udviklingsprojekt i interaktiv performance, et fireårigt projekt inden for grænseområdet mellem klassisk og rytmisk musik (hvor forskningsdelen gennemføres i samarbejde med lektor Christen Kold Thomsen, Odense Universitet) samt et treårigt udviklingsprojekt vedrørende undervisning af 0-6-årige.

Umiddelbart forud for resultatkontrakt-perioden blev FOKU-virksomheden på Det Fynske Musikkonservatorium dokumenteret med bl.a. følgende tre udgivelser: Rosalind Bevans cd med klavermusik af Rued Langaard (DFM i samarbejde med Classico), Rodolfo Llambias' cd-indspilning af Niels Viggo Bentzons klaversonater nr. 3, 5 og 9 (dacapo) og Mette Stig Nielsens bog *Tendenser i det 20. århundredes musik* (Roskilde 1998, med dobbelt cd-indlæg). Sidstnævnte modtog støtte fra Kulturministeriets Forskningspulje, som også har bidraget til Dan Laurins forskningsprojekt "Klang- og artikulationsskole for blokfløjte" (et bogprojekt der i foråret 1999 blev præsenteret og diskuteret under et symposium arrangeret af Kungl. Musikaliska akademien i Stockholm) og til Per Erland Rasmussens Ruders-projekt.

Ruders-projektet handler udelukkende om komponistens musik og sigtet med dette arbejde er at udarbejde en stilhistorisk og analytisk konciperet monografi om Ruders' musik. Monografien vil krydsklippe til anden relevant musik, nutidig såvel som fortidig – og derigennem give et signalement af vor tids musik.

I et stort første afsnit behandles hele Ruders' produktion i en kronologisk fremstilling. I de følgende kapitler vil nøgleværker danne baggrund for bogens primære ærinde: en dybtgående redegørelse for Ruders' musikalske sprog, herunder analyser af en række af komponistens hovedværker.

Ruders-forskning handler i høj grad, men ikke udelukkende, om at studere den vekslingsteknik, der har genereret store dele af hans musik siden 1974. Hvorfor dukkede den op? og hvad er det den kan? – er to af de spørgsmål, der søges besvaret. Minimorfoseteknikken, som kom til i 1990'erne, er en videreudvikling af vekslingsteknikken, mere kompleks og sofistikeret, men allerede i forbløffende grad færdigpudset i bratschkoncerten (1994) og i 2. symfoni (1996). Både denne helt nye teknik, men også i nogen grad vekslingsteknikken, vil her for første gang blive underkastet egentlig forskningsmæssig research.

Ruders er internationalt kendt, så den færdige bog oversættes og udgives på et engelsk forlag. Den vil forhåbentlig også kunne læses med udbytte af andre end fagfolk.

*Bertel Krarup og Per Erland Rasmussen*