

## Bernhard Christensen. En jazzinflueret komponist? En undersøgelse af nogle tidlige værker.

af Peder Kaj Pedersen

Spørgsmålstegnet efter artiklens titel er ikke sat der, fordi jeg vil bestride, at jazzen har betydet noget for den danske komponist Bernhard Christensen (f.1906)<sup>1</sup>. Ærindet er snarere at sætte spørgsmålstegn ved, om en vurdering af Bernhard Christensens indsats i dansk musikliv og en musikhistorisk behandling af denne indsats får rimelig balance og perspektiv, hvis man (1) så entydigt som det forekommer mig at være tilfældet i leksikalske og musikhistoriske behandlinger af denne komponist tager udgangspunkt i den placering, de såkaldte jazzoratorier fik fra og med fremkomsten af det første, De 24 timer (1. opført 1932), hvis man (2) betragter de andre områder i hans værk som perifere, og hvis man (3) overser den musik, som han havde komponeret inden De 24 timer, i perioden 1928-32<sup>2</sup>.

Det ligner egentlig ikke musikhistorien i den grad at fokusere på det masseudbredte og lade det måske mere esoteriske ligge, og det er da heller ikke sådan, at Bernhard Christensens bidrag til de egentlige populærmusikalske genrer, den række af sange og viser, som han har udsendt siden 1930 i "gammeldags" masseproduktion i form af klaverudgave og salonorkesterstemmesæt og/-eller i elektronisk masseproduktion som grammofonplade, eller hans omfattende og stilistisk brede bidrag til dansk filmmusik i 1940-erne og 50-erne spiller nogen rolle i det musikhistoriske billede af ham. Det er noget, som højest nævnes, eventuelt i mystisk eller farverig kontrast til hans indsats som salmekomponist, temaet for den sejlivede Celestin-/Floridor-myte (evt. i varianten Dr. Jekyll/Mr.Hyde), der har gjort sig gældende i opfattelsen af Bernhard Christensens mangesidige indsats som komponist næsten fra begyndelsen og til i dag.

Hvad man hæfter sig ved i forbindelse med jazzoratorierne er naturligvis - og med rette - deres tidstypiske forbindelse med tanken om folkelig musikopdragelse, hvad enten dette registreres som et faktum eller omtales med en vis overbærenhed<sup>3</sup>.

Typisk i billedet af Bernhard Christensen er det, at man betragter jazzoratorierne som det egentlige, populærmusikken som uvæsentlig og organistvirksomheden og kirkemusikken som en mærkelig modpol til jazzen og revyviserne. Tilbage bliver et område i produktionen, som man får et vagt billede af i de musikhistoriske behandlinger til trods for, at området åbenbart betragtes som mere "seriøst" end jazzoratoriernes folkelighed. Det drejer sig om værkerne i kunstmusikalske genrer: orkesterværker for symfoniorkester (ouverturer, suite, fantasier, balletter), solokoncerter, ikke liturgiske orgelværker og kammermusik<sup>4</sup>. Og det drejer sig ganske særlig om de tidligste af denne type værker, hvoraf nogle her skal studeres.

Hvis man interesserer sig for hvordan Bernhard Christensen egentlig komponerede og opfattede musik i årene op til De 24 timers veritable jordskredssucces, så får man - til trods for, at man kan se omtalt, at jazzindflydelsen mærkes straks fra begyndelsen og i hele produktionen - ingen steder brugbare svar på, hvordan det nærmere forholder sig,

svar på, hvordan en jazzinflueret koncertouverture komponeret i Danmark i 1928 var skruet sammen, hvordan en jazzinflueret fløjtekonzert, klaverkoncert eller koralbearbejdelse for orgel fra o. 1930 mon tager sig ud<sup>5</sup>. Det vækker nysgerrighed omkring at lære disse tidlige værker nærmere at kende.

Det beskrevne problem i Bernhard Christensen-litteraturen har selvsagt som en del af dets baggrund, at de her nævnte værker fra tiden 1928-32 med en enkelt undtagelse aldrig er blevet udgivet og hvis de overhovedet er blevet opført så kun en enkelt eller i hvert fald ganske få gange (jfr. værkomtalerne nedenfor). Alligevel går de igen i værkliester i opslagsværker og oversigter fra Jürgen Balzers DMT-artikel i 1933 til den nyeste seriøse fagleksikalske behandling<sup>6</sup>, og det må derfor være berettiget at underkaste disse værker en nærmere analyse, også for slet og ret at tilfredsstille den nævnte nysgerrighed.

Her skal følgelig tilvejebringes et analytisk overblik over følgende værker fra perioden frem til De 24 timer:

- I - den ikke opførte koncertouverture (med titlen "Festouverture", (1928),  
de tre koncerter for strygeorkester og henholdsvis
- (II -) fløjte (1930),
- (III -) klaver (1930) og
- (IV -) saxofon (Es-alt) (1931),
- V - kantaten Zweifel an menschlicher Klugheit (1929, revideret 1932) og endelig
- VI - orgelværket Glæden hun er født i dag (1932, udgivet hos Engstrøm og Sødring i 1956).

Alle disse værker er analyseret efter de autografe blækrenskrevne partiturer (kantatens partitur er dog renskrevet af kollegaen og vennen Finn Viderø), som er i Bernhard Christensen egen besiddelse og som han velvilligt har stillet til min rådighed. Orgelværket er dog analyseret efter den trykte udgave. Nedenfor sammendrages analyser af disse værker - med henvisninger til den eksempel række, der afslutter artiklen - og der meddeles oplysninger vedr. kildeforhold og opførelser.

## I

### FEST-OUVERTURE (1928)

Forkortet F-o  
Eksempel (1)-(4)

Partituret (24 s., 2otv) bærer foruden årstallet på titelbladet slutdateringen "Januar 1928. B.C.". Værket er for symfoniorkester (3 (picc.), 2,2,2 - 4,2,3,1 - Timp. - Str. Der er ikke angivet tempobetegnelse, mens taktarten er 2/4. En note på partiturets første side foreskriver: "Lige stærk Betonning paa 1. og 2. Taktdel." Der er faste fortegn som til b-moll, men grundtonaliteten er es(-dorisk)

De 211 takter som værket omfatter er formet som en sonateformspræget orkestersats uden gennemføringsdel. Temastoffet udgøres af et quasi hovedtema, jfr. eks. (1), med et modmotiv (eks. (2)), et overledende tema (eks. (3)) og et quasi sidetema (eks. (4)). I ekspositionsdelens sidetemaets tonale station f(moll) mens det i reprisen er es. Der er altså en vis karakterforskel og en vis tonal kontrast mellem hoved- og

sidetemakarakteren, og den tonale kontrast ophæves "efter bogen" i reprisen. Men som det er angivet ved eksemplerne med indklammering ligger en bestemt motivkerne - et motiv med kvartomrids bestående af lille terts og stor sekund - til grund for det samlede temastof. Den pendlende karakter hos overledningstemaet og hos sidetemaet som helhed har mindelser om Carl Nielsen-tematik. Indledningen, der er orkestreret for trompeter og basuner, samt de pendlende temaer rummer kontrasttyper og en gestik, der bringer Saul og David i erindring. Den klare tendens til kvart-parallelisme er dog et selvstændigt træk i forhold til, hvad der måtte kunne påvises af Nielsen'sk i dette værk. Der skal siges mere om denne parallelisme nedenfor.

Værket har ikke været opført, men det forhold at der på titelbladet er angivet en adresse og et telefonnummer (Hollændervej 18. V. 2412 x, Bernhard Christensens forældres og hans egen daværende adresse) tyder på, at partituret har været "ude af huset". At det har det, bekræftes af, at Bernhard Christensen i et brev til Herman D. Koppel med dateringen 12.7.1929 skriver: "Jeg har sendt Festouverturen ind." Det fremgår, at indsendelsen er sket på baggrund af et opslag i DMT juni 1929, hvor Dansk Koncertforening opfordrer danske komponister, der måtte ønske nye værker - både kammermusik og orkestermusik - opført i foreningen, til at indsende dem inden 10. juli. Bernhard Christensen har i øvrigt noteret i senere værkoptegnelser, at "Unge tonekunstner[es selskab] var interesseret". Der er dog ikke kommet en opførelse i stand, hverken i Dansk Koncertforening eller i Unge Tonekunstneres Selskab. I værklisterne (F.eks. BALZER, JENSEN, jeft. ovenfor) omtales værket ud fra dets genre som "Koncertouverture for orkester".

## II

### KONCERT

for

Fløjte (ell. andet

Blæseinstr.) og Strygeorkester.

Forkortet FI-k

Eksempel (5)-(11)

Partituret (6 upag. nodesider, 2o.) er forsynet med et forord, som bærer dateringen "Foraar 1930". Der eksisterer ud over partituret et ikke undersøgt stemmesæt, herunder udskrevne improvisationer til solisten, noget Bernhard Christensen konstaterede nødvendigheden af at udarbejde<sup>7</sup>.

Værket er for strygeorkester, og besætningen så vel som andre anvisninger vedr. opførelse er specificeret i forordet, som her skal citeres i dets helhed:

*"Koncerten kan anvendes til Dans eller Underholdning. Strygeorkestrets Mindestebesætning: 2 I. Viol, 2 II. Viol, 2 Celli og 1 Kontrabas. Besætningen kan forøges efter Behag. Janitschar kan bruges med Fordel. Som Solostemme kan anvendes Fløjte, Klarinet, Saxophon, Obo eller Sangstemme. Solisten er Leder af Orkestret. "Improvisation" betyder at Solisten frit kan variere Melodien efter Instrumentets og egen Evne. Ligeledes Solosteder i Orkestret kan varieres frit. Kun I. Chorus maa strengt overholdes, da det er Præsentation af Melodien."*

Der anvendes her som i de to øvrige koncerter ikke bratscher. I Saxofon-koncerten er der tre violinstemmer, i klaverkoncerten som her to.

Det ensatsede værk har tempobetegnelsen "Meget hurtigt" og taktangivelsen 4/4. Der er ingen faste fortegn.

De 150 takter er formet som gennemføringen af fire "chorus", og det enkelte kor har formen ABACABA med små variationer i delenes proportioner. 1. kor er tuttipræget, 2.kor solopræget, 3.kor tuttipræget og præget af strygeridiomatisk brug af løse strenge (jfr. eks. (7)) og 4.kor af en heterofont præget sats, der involverer både solist og tutti (jfr. eks. (10)). Der er en vis tematisk kontrast mellem A- og B-delene (jfr. resp. eks. (5) og (6), der viser de pågældende deles temaer i 1. chorus, og eks. (9) og (10), der viser dem i 4. chorus.

Ud fra en formel betragtning er det i dette værk, at jazzen gør sit indtog. Improvisationsforskrifterne peger i denne retning, selv om man bør minde om, at Carl Nielsen jo også flere steder foreskriver forskellige typer af improvisation, jfr. nedenfor. Korstrukturen og fravigelsen af det obligate princip peger ligeledes i retning af jazzens usuelle musicerepraksisser, og det rytmisk-motoriske har fox-trot'ens karakter. Men der er meget i materialet, der peger andre steder hen, som det senere skal vises. Kvartparallelismen er sat i system og det melodiske er forenklet til det helt elementære.

Værket blev opført i Studentermusikforeningens regie den 30.10.1930 med Johan Bentzon som solist. Iflg. et eksisterende trykt program havde koncerten overskriften "Ny dansk Musik" og havde desuden en gentagelse af Bernhard Christensens debutværk, violinsonaten fra 1930, jfr. nedenfor, på programmet. Koncerten fandt sted i universitetets auditorium A (Studiegården). Af Bernhard Christensens værkoptegnelser fremgår, at der faktisk indgik tromme samt endvidere banjo i ensemblet ved den nævnte opførelse.

### III

Klaverkoncert.  
(Klaver med Strygeorkester).

Forkortet Kl-k  
Eksempel (12)-(18)

Partituret (19 upag. nodesider, 2o) er forsynet med et forord, og dettes såvel som værkets slutdatering er "Efteraar 1930." Der eksisterer et ikke undersøgt stemmesæt.

Værket er for strygeorkester, og også her fremgår fordringerne til ensemblet af forordet:

*"Strygeorkestrets Mindstebesætning er: 3 I. Viol, 3 II Viol, 2 Celli og 1. Kontrabas. Besætningen kan forøges efter Behag. Banjo og Tambour kan anvendes med Fordel. Solisten er Leder af Orkestret. Solopartierne i Orkestret kan improviseres efter Behag."*

Partituret omfatter 344 takter med tempobetegnelserne "Meget hurtigt"/"Slow"/"Hurtig". Taktangivelsen er - bortset fra indledningen med angivelsen 6/4 oftest 4/4.

Formen er udvidet i forhold til fløjtekoncerten. Træk af korstrukturen er bibeholdt,

men udbygget med kontrasterende afsnit, der tilnærmer værket til et ritornelpræg. Ritorneltemaet præsenteres af soloklaveret i oktavdoblinger straks fra starten (eks. (12)) og varianter af det spiller en betydelig rolle (jfr. eks. (14), (16) fra slow-delen, og (17) fra den afsluttende hurtige del. Stilmæssigt arbejdes der med de samme principper som i fløjtekoncerten, idet dog de større formlimensioner indarbejder transpositioner væk fra udgangsniveauet.

Sammenlignet med fløjtekoncerten virker dette værk meget mere centreret og retningsbestemt, utvivlsomt i kraft af tilstedeværelsen af Herman D. Koppel som tilsigtet solist<sup>4</sup>.

Værket blev opført ved "Musikteatrets" "Anden underholdning, søndag d. 8. novbr." [1931], troligt i Politikens Sal, hvortil Musikteatrets aktiviteter var henlagt. Solisten var Koppel, og ensemblet talte i øvrigt bl.a. Nils Schiørring som den ene af de to cellister. Ikke ganske i overensstemmelse med anvisningerne i det citerede forord blev orkestret dirigeret, nemlig af Erik Tuxen. Der indgik ikke banjo, men dog en janitschar.

#### IV

Saxofonkoncert.

Forkortet Sax-k  
Eksempel (19)-(22)

Partituret (11 nodes., 2o) er som de øvrige i blækautograf, titelbladet her dog i blyant. Det bærer dateringen "Foraar 1931". Der eksisterer endvidere et ikke undersøgt stemmesæt.

Besætningen er Alt-sax (Eb), VI I (2), VI I a (2), VI II (2), Cello (2), Bas (1). Første partiturside har følgende anvisning: "Janitschar bør ogsaa anvendes." Værket er i een sats, rummer 157 takter. Der er ingen tempoangivelse, mens taktangivelsen er C/ (alla breve).

Formen ligner i princippet fløjtekoncertens, en relativ enkel ABA-præget korstruktur med A-stof som vist i eks. (19), i harmoniseret udgave i eks. (20) og i en senere forekommende transponeret og parallelpræget version i eks. (22) og B-stof som vist i eks. (21). Dimensionerne er atter beskednere sammenlignet med klaverkoncerten. Værket er bemærkelsesværdigt anderledes end de øvrige, idet det forbinder kvart- og kvintparaledannelser med tonalitet og også i det motiviske mere refererer til treklangspræg end til de terts-sekund-strukturer, som er fremherskende i de øvrige værker.

Værket er næppe blevet opført.

V

KANTATE

Zweifel an menschlicher Klugheit  
(Aus Des Knaben Wunderhorn)

for

Sopran, Alt, Tenor, Bas, Violiner, Celli,  
Fløjte og Orgel.

Forkortet ZMK

Eksempel (23)-(31)

Partituret (18 upaginerede nodesider i blækrenskrift v. Finn Viderø, 2o) bærer følgende tilegnelse og datering på titelbladet: "Tilegnet Magister, Organist Finn Viderø. Lørdag 21 - XII - 29". På titelbladet er endvidere stemplet "Studentermusikforeningens Orkester". Der eksisterer tillige et stemmesæt, ligeledes i Finn Viderøs renskrift, og både partitur og stemmer bærer tydelige opførelsesspor. Det fremgår, at sopranstemmen har været sunget af Åse Munck, altstemmen af Agnete Zacharias, mens det ikke kan ses, hvem der har sunget herrestemmerne. Orgelstemmen har registreringsangivelser, der peger på orglet i Nikolaj Kirkesal som opførelsessted. Mere om opførelsesforholdene nedenfor.

Tekstgrundlaget fra Des Knaben Wunderhorn gengives her efter CLEMENS BRENTANO *Sämtliche Werke und Briefe Bb. VII* (Stuttgart 1976), s.5:

*"Zweifel an menschlicher Klugheit  
(Taulers Nachfolge des armen Lebens Christi,  
Frankfurt 1621, S.133)*

*Der Vater vom Himmelreich spricht  
Mensch steh still und fürcht mich,  
Gehst du für dich,  
So thust du thöricht,  
Mein rechte Hand, die schlägt dich.*

*So spricht Gott der Sohn: Mensch!  
Kehr dich um und merk mich,  
Du gehst unweisslich,  
Ich warn dich.*

*So spricht Gott der heilige Geist: Mensch  
Lass deinen Willen fleischlich  
In meinen Willen geistlich,  
So thust du seliglich,  
Das rath ich!  
In Gottes Namen,  
Amen!"*

Der er følgende satser: et instrumentalt præludium på 125 takter i en fri ritornelform (jfr. eks. (23)-(27)). Der er ingen tempobetegnelse, og der anvendes skiftende taktarter, som også de nævnte eksempler viser. Der findes en anden - formentlig oprindelig - version af første ritornel, væsentlig enklere og uden skiftende taktarter. Denne variant synes at være det eneste kantaten vedrørende, der er bevaret i autograf. Satsene I-VIII er alle for skiftende vokal- og instrumentalkombinationer, og de viderefører bortset fra de

to sidste Præludiets brug af skitende taktarter. I "Der Vater von Himmelreich spricht" 15 takter (jfr. eks. (28)). Sats II: "So spricht Gott der Sohn" 21 takter. Sats III: "So spricht Gott der heil'ge Geist" 42 takter. Sats IV: "Mensch, steh still und furcht" 19 takter. Sats V: "Mensch kehre dich um". Sats VI: "Mensch, lass deinen Willen fleischlich". Sats VII: "In Gottes Namen Amen" (jfr. eks. (30)). Sats VII: "Amen".

Værket er vel det mest udfoldede og mest prægnante eksempel på de stiltræk, der er fremherskende i disse tidlige værker. Motivdannelsen og parallelmelodikken er helt afgørende, og på det rytmiske felt, der hidtil ikke har været omtalt, men som skal sammenfattes nedenfor, er der tale om karakteristiske flerlagsdannelser, jfr. eks. (25), der viser et karakteristisk eksempel på dette. Man vil se teknikken forudgrebet allerede i de allerførste takter af F-o (eks. (1)), hvor en klar treslagsgruppe spænder op mod et - i det mindste noteret - toslagsmetrum.

Værket har som anført været opført, men egentlige håndfaste opførelsesbelæg er ikke fundet. Torben Gregersen har i et interview med forfatteren i 1981 fortalt om sit indtryk af en opførelse og bl.a. refereret til konkrete detaljer, der kan verificeres i partituret. (Båndoptagelse i forf.s arkiv af samtale d.2.2.1981). Balzer (anf. skrift) anfører, at værket er komponeret i 1929 - hvad den eksplicite datering støtter - men revideret i 1932. I så fald er det undersøgte partitur det reviderede, selv om renskriften ikke angiver noget derom, og en opførelse må sandsynligvis have fundet sted i 1932. Før januar 1931 er det i hvert fald næppe opført, da det så sandsynligvis måtte have været nævnt i programmet til "Musikteatrets første forestilling" i januar 1931, hvor de indtil da opførte værker af Bernhard Christensen er nævnt. Opførelsen har givetvis fundet sted i regie af Studentermusikforeningen, jfr. stemplet partituret og Bernhard Christensens optegnelser, der registrerer, at værket er "opført af Studentermusikforeningens orkester". Orgelværket Glæden hun er født i dag blev uopført i Nikolaj Kirkesal d. 11.10.1932 (jfr. nedenfor), og det fremgår af en maskinskrevet oversigt v. Finn Viderø over hans udførelser af værker af Bernhard Christensen, at han opførte orgelværket igen allerede d. 17.10. Viderøs optegnelse er forsynet med parantesen "Studentermusikforeningen", så det må antages, at det er ved denne lejlighed, at kantaten også opførtes<sup>9</sup>.

## VI

GLÆDEN HUN ER FØDT I DAG

Fantasi

Cantus firmus

Koncert

ORGEL

Forkortet GHF

Eksempel (32)-(38)

Manuskriptforholdene er ikke efterforsket, værket er studeret efter den trykte udgave udgivet hos Engstrøm og Sødning (editions-nummer E.& S. 409, c 1956).

Der er benyttet melodiforlægget "Glæden hun er født i dag", efter Thomas Laub: Dansk Kirkesang nr. 51, jfr. Den danske Koralbog nr. 124. Det skal bemærkes, at dette værk er bemærkelsesværdigt ved at være det første danske værk, der er skrevet for et værkopdelt instrument i pagt med orgelbevægelsens program. Man skal hen til o. 1950 for at finde en komponist, som konsekvent komponerer for værkinddelt orgel, nemlig Leif Thybo<sup>10</sup>.

I betragtning af, at værket foreligger udgivet og dermed let tilgængeligt, skal der her blot peges på enkelte karakteristiske træk.

I 1.sats er der tale om gennemføringer af koralperioderne med friere eller mere bundne mellemspil, om bordunteknik, parallelføring og parrallelføringskanon. Melodien rummer som vist i eks. (32) den motivkerne, som er gennemgående i alle værkerne. Basostinatofiguren i eks. (33) kan måske have et vist swinglignende præg som peger i retning af jazzformer, der bliver mere udbredte senere i 1930-erne, men ellers er det vanskeligt at erkende meget i retning af jazztræk i denne musik. Og bluesassocierende er det næppe heller, at det melodiske materiale ofte anvender lavt 7-trin, lavt 3-trin og skiftevis rent og forhøjet 4-trin.

3.sats bygger på klare klangligheds- og satstæthedskontraster, mens den formmæssigt er rapsodisk opbygget. Der anvendes parallelføringer (eks. (35)), heterofoni i form af forsiret oktavdobling (eks. (36)), ostinativering (eks. (37)) samt et frit linespil, der bygger på melodiske motivkerner fra koralperioderne (eks. (38)).

Værket blev opført af Finn Viderø i Nikolaj Kirkesal d. 11.10.1932 på det dengang o. eet år gamle Marcussen-orgel, bygget efter orgelreformbevægelsens retningslinier, og opførelsen gav anledning til både foromtale og anmeldelse i Ekstrabladet (signeret S.L. = Sven Lunn).

I foromtalen (d. 11.10.) citeres Bernhard Christensen for en opfattelse af det nye stykke, der giver relief til opfattelsen af værket som jazzinflueret. På et spørgsmål om, hvorvidt det drejer sig om "jazz på orgel" siger han:

*"Hvis det opfattes saaledes, er det i hvert Fald ikke tilsigtet. Jeg har mine Impulser fra primitiv - nærmere bestemt orientalsk - Musik. Jazz'en har sine Rødder sammesteds; at der derfor måske er Lighedspunkter i dynamisk og rytmisk Henseende er ikke usandsynligt. Mit Arbejde er nærmest et Eksperiment. Ganske primitivt og ensidigt bruger jeg bestemte Manerer for at "lære Orglet at kende og se", hvad det kan bruges til i moderne Musik. Jeg benytter i Reglen kun en Stemme, Resten er for at give Klang, Farve og Fylde. Jeg forsøger at undgaa at faa Reminiscenser af gammeldags Kompositionsteknik med, for at Folk ikke skal misforstaa, hvad jeg vil."*

Idet vi lader spørgsmålet om jazzens rødder ligge og slår fast, at komponistudsagn deres kildeværdi til trods ikke udgør den afgørende instans i spørgsmålet om hvordan musikken skal opfattes, konstaterer vi, at udtalelsen belyser en intention, som synes at være i overensstemmelse med det billede af selve musikken, som vi er ved at tegne. Hvis den ligner jazz, så er det fordi både denne musik og jazzen har fælles udløb fra noget tredie.

Balzer (anf. skrift) bringer som den eneste dateringen 1929 for dette værk. Det er dog ikke troligt, at det har foreligget allerede da. Iflg. Bernhard Christensens optegnelser har Viderø i et brev i juli 1931 spurgt "Hvordan går det med orgelstykket", et indicium for, at der har været arbejdet med det et stykke tid inden det blev førsteopført men dog næppe for at det går tilbage til 1929.



Værket har levet videre på Viderøs repertoire, det er tillige efter det blev udgivet opført af en række andre organister, og det høres stadig af og til.

Hermed er de undersøgte værker præsenteret.

Andre værker kunne komme på tale i denne sammenhæng. Det er således beklageligt, at noderne til debutværket violinsonaten ("Sonate for klaver med violin", som den korrekte titel lyder) ikke lader sig finde, og værket således kun kan bedømmes ud fra det nodeeksempel, der bringes i Balzers ovenfor nævnte artikel og ud fra Sven Møller Kristensens anmeldelse af førsteopførelsen i foråret 1930<sup>11</sup>.

Til andre kammermusikværker eksisterer nodemateriale stadig. Således kunne de to suiteer for resp. klaver, fløjte, violin og cello (slutdateret d. 19.10.1931, næppe opført) og for klaver, fløjte og violin (den såkaldte "Corner-suite", fra efteråret 1932, opført på Kunstnernes efterårsudstilling samme år) samt blæserkvintetten (dateret "efterår 1930", næppe opført) have været inddraget. Men ud fra de snævre rammer for artiklen må kammermusikken desværre lades ude af betragtning.

En lang række værker falder ud fra de foretagne afgrænsninger pr. definition uden for. Det gælder de sange og revyviser, der er udgivne som populærmusik - fra den første udgivet under pseudonymet Bob Willtown i 1930 over de første PH-revyer til de grammofonindspillede numre med vokalgruppen "De fire synkoper" under et andet nok så kendt pseudonym: Leonard. Det gælder også en del mere eller mindre interimistisk og meget sporadisk bevaret teatermusik til en række forestillinger på "Musiktetatret", "Forsøgsscenen" og "Riddersalen", herunder de legendariske kollektivt komponerede jazz-suiteer (komponeret sammen med Hermann D. Koppel og Sven Erik Tarp, den første opført i oktober 1930 på samme koncert som Fl-k, den anden ved "Musikteatrets" første forestilling d. 25.1.1931). De synes begge at være gået tabt. Bernhard Christensen har selv komponeret musik til bl.a. Büchners Woyzeck, men denne musik (som iflg. Bernhard Christensens erindring nærmest var i Kurt Weill-stil) er ikke gemt. Hvor interessant en nærmere efterforskning af musikkens - og komponisternes - rolle i forbindelse med de nævnte forsøgsprægede teatersammenhænge end kunne være, så falder den uden for rammerne af denne artikel<sup>12</sup>.

Der er noget elementært over den her analyserede musik. De analytiske signalementer har allerede givet visse fingerpeg om, hvad der er på spil, og her skal de karakteristiske træk systematiseres og sammenfattes.

Carl Nielsen udgør et tydeligt udgangspunkt for F-o. Bernhard Christensen nævner i øvrigt selv også Honeggers musik som værende af betydning. Men koncerterne viser et andet ansigt, hvor det kun er visse ydre træk hos Nielsen, der går igen, f.eks. det improvisatoriske moment som i Niensens cadenza ad lib. for lilletromme i 5. symfonis 1.sats eller brugen af støjpræget percussive effekter som i det tredje af "Tre klaverstykker", hvor Nielsen benytter "en Haandfuld af de dybeste Toner. (Stortromme)" som motorisk impuls giver. Bernhard Christensen kan dog næppe have kendt dette klaverstykke, men nok brug af percussive effekter fra f.eks. Bartok og Stravinskij.

Også det tematiske stof er i pagt med tendenser hos komponister som disse to. Allerede i F-o og forstærket i Fl-k og de følgende værker, bortset fra Sax-k, møder vi en bestemt prægnant motiv-kerne, den nævnte tretonegruppe med kvartomfang bestående af

stor sekund og lille tert, i denne eller den modsatte rækkefølge. Den udgør overstemmen til det første hovedmotiv i F-o (eks. (1)), den danner i to positioner hovedmotivet i Fl-k (eks. (5)), er kernen i Kl-k's mere trinudfyldte hovedtema (eks. (12)), danner i to transpositioner hovedtemaet i preludiet til ZMK (eks. (23)), og lader sig påvise også der, hvor det melodiske er lånt, nemlig i den durmelodi, der er cantus firmus i GHF (eks. (23)).

På vedføjede oversigtsfigur vises det melodiske materiale i de forskellige værker, ligesom det afgørende karakteristikon for samklangsdannelsen, parallelføringen, er vist. Et vigtigt aspekt ved melodidannelsen er nemlig dens tætte sammenhæng med det samklangsmæssige aspekt. Eller rettere: det samklangsmæssige vokser direkte ud af melodikken. Ethvert melodisk motiv (m) synes nemlig i denne musik altid også at implicere sin egen underkvart (u4) eller underkvint (u5). Hvad der er grundtone er mindst tvetydigt, aldrig entydigt. Oftest er den melodiske parallelitet mellem motiver på to (enkelte steder på dem alle tre) af de tre trinniveauer helt eksplicit, men også hvor den ikke er det, er den rådende. Det ses f.eks. i Fl-k (eks.(5)), hvor en melodi, der isoleret betraget er klart centreret om tonen a, underlægges en bas på e (og fis, der dog må opfattes som en "percussiviserende" dissonans). Senere i forløbet (jfr. eks. (9)) bliver u4 ekspliciteret melodisk. Det ses overmåde klart i begyndelsen af GHF (eks. (32)), hvor første gennemspilning af den lånte melodi (m) forsynes med c (u5) som bordun eller g/c som ostinat bas. I F-o's hoved-motiv (eks. (10)) er kvartparalleliteten eksplicit men spiller endnu ingen vidtgående strukturel rolle. Satsen er dannet på ret traditionel vis med et kontrapunktisk præget arbejde med traditionelle samklangsdannelser. Både i Fl-k og Kl-k er hovedmotivet først uden eksplicit parallel, mens paralleliteten ekspliciteres senere i forløbet på to forskellige måder: i Fl-k får vi som nævnt først temaet uden eksplicit parallel men med bas-tone ud fra underkvartparallel (b=u4) og senere får vi underkvarten ekspliciteret (b+u4), i Kl-k er den første ikke paralleleksplacerede temapresentation forsynet med underkvintens bastone (b=u5), det er overkvint (sv.t. underkvarten), der senere ekspliciteres (m+u4), mens bastoneforholdet rykker (til b=m). I ZMK ekspliciteres begge muligheder, både underkvart og underkvint, og temaets indbyggede transpositionsrelation er i øvrigt en udlægning af det samme forhold i det vandrette plan, jfr. eks. (23), (26) og oversigten.

Sax-k adskiller sig ved foruden at have klart treklangspræget tematik og "fravær" af det ellers gennemgående motiv at veksle mellem underkvart- og underkvintparallelisme inden for det enkelte motiv, ganske tydelig bestemt af en tonal centrering, der er de andre værker fremmed. Værket er langt mere jazzorienteret end de øvrige værker, og vel det eneste værk, som man ville opfatte som indiskutabelt og entydigt jazzinflueret.

Det vil være fremgået, at materialet i de øvrige værker lader sig anskue under synsvinkelen anhemiton pentatonik. Hovedtemaet i Fl-k (eks. (5)) er faktisk "helt" pentatont, hvad der følger af sig selv, når der er tale om den nævnte kvart-sekund-struktur ud fra to indbyrdes forbundne trinplaceringer. Kvint- og kvartsamklangsprincipperne generer næsten pr. halvautomatik pentatonik. Men det er værd at lægge vægt på, at denne musiks særlige karaktertræk, motivkernen og parallelismen, har sin egen specificitet, der i hvert fald snarere må knyttes til motividannelsen i et værk som Stravinskij's *Sacre du printemps* end til pentatonikken i f.eks. Debussys *La mer*. Og hvis der skal tales om jazzindflydelse i forbindelse med denne musik - bortset fra Sax-k -, så er det på andre planer end det melodisk/samklangsmæssige.

Paralleldannelserne dominerer for en horisontal betragtning visse afsnit af musikken og er fraværende i andre, mens de for en vertikal betragtning dominerer over- og mellemstemmeregionerne og sjældent inddrager bassen i egentlig parallelbevægelse. Der hvor de ikke dominerer, finder man træk som bordun-teknik - specielt og af instrument-idiomatiske grunde i orgelværket og i kantaten (jfr. eks. (32) og (28)) - ostinatisering (eks. (37)), og vekselbasser evt. af percussivt støjpræg og med melodifordoblende efterslag. I F-o er der tale om et traditionelt lineært/kontrapunktisk præget satsarbejde, mens man i de andre værker, specielt i GHF, finder mere forenklede kontrapunktiske teknikker i form af f.eks. ret rigide kanondannelser (eks. (34)).

Et andet samklangsmæssigt aspekt falder imidlertid i ørerne: den form for heterofon satsteknik, der ofte anvendes netop i afsnit af musikken, hvor kvart- og kvintprincipperne træder mere tilbage (jfr. bl.a. eks. (10), (24) og (36)). Man bør i forbindelse med Bernhard Christensen minde om, at det siamesiske heterofonieksempel, der bl.a. findes som HAM nr.3 hidrører fra Carl Stumpf, en af de Berliner-musiketnologer, som Bernhard Christensen studerede i netop disse år<sup>13</sup>.

Der er hidtil ikke ofret speciel opmærksomhed på det rytmiske. At det motorisk ligedannede, pulserende spiller en dominerende rolle er evident lige fra den citerede regiebemærkning i F-o. Akkompagnementstyperne i koncerterne har et stærkt motorisk præg, og dette understreges naturligvis i det omfang, der benyttes egentlige percussionsinstrumenter (tromme, banjo), sådan som det tilrådes i de citerede forord og også har været tilfældet ved opførelserne. Musikkens bevægelsesart synes primært at have de sene 1920-eres foxtrott-karakter som udgangspunkt, men det er næppe dette forhold, der mest afgørende karakteriserer det rytmiske. Et andet iøjnefaldende træk ved rytmen er den hyppige opspænding af noget fast pulserende med noget ikke fast pulserende, eller med noget pulserende med en anden frekvens. Disse rytmiske træk kan ses i enkel form bl.a. i eks. (37) og i mere kompliceret flerlaget form bl.a. i eks. (25).

Om det formmæssige blot en kort bemærkning: formdynamik og formdialektik er denne musik ganske fremmed. Det er mere almene gentagelses-, kontrast- og variationsprincipper, der er herskende. Når sonateformen stikker hovedet frem, hvad den kun gør i F-o, så er det uden gennemføringsdel og altså uden den ladede repriseproblematik, som i vort århundrede klæber til denne dialektiske formtype. Det må også bemærkes, at det dualistiske i sonateformen, den tematiske karakterkontrast og den tonale kontrast her ikke er specielt udtalt.

Konkluderende må man slå fast, at det ikke er det mest indlysende træk ved denne musik, at den kan forstås som jazzinflueret. Det er klart at jazzen spiller en rolle som forudsætning, men det er lige så klart, at jazzen, i det omfang den yder en indflydelse, gør det som en medindflydelse opfattet i lyset af noget andet og mere - eller noget tredje, om man vil. Snarere end om en isoleret jazzindflydelse er der tale om en ny opfattelse af de musikalske parametre hver for sig og af forholdet mellem dem og dermed også af den kompositoriske proces og af værkbegrebet. På de punkter, der her har været fremdraget, kan man konstatere følgende: det melodiske og det harmoniske underordnes det rytmisk-motoriske og får måske et vist præg af noget reduktiv. Men som det er vist har melodidannelsen og det samklangsmæssige nogle klare og specifikke særtræk. Der er tale om komponeret musik, og man kunne med Heinrich W. Schwab undersøge den under synsvinkelen "Rezeption des Jazz in der komponierten Musik"<sup>14</sup>. Men receptionen af jazz hos Bernhard Christensen er så at sige eet særtilfælde af et bredere fænomen. Snarere

### ***Col Legno-1 1992.1***

viser hans musik og praksis i årene omkring 1930 et - meget tidligt - eksempel på den "Interpenetration of Folk, Pop(ular) and Art Music in the 20th Century", som i dag karakteriserer vores musikkultur<sup>15</sup>. Mere herom ved en anden lejlighed.

#### **Efter ord:**

Artiklen har baggrund i et indlæg ved Den nordiske musikforskerkongres, Åbo 1988. Materialet indgår i en afhandling om Bernhard Christensen, som er under udarbejdelse. Daværende stud.mag. Henrik Skov Andersen har assisteret med computerindlæsning af de nedenfor følgende nodeeksempler. Hans assistance ved Bernhard Christensen-projektet har været finansieret af Konsistoriums Forskningsudvalg ved AUC.

**Oversigtsfigur**  
Melodiske motiver, parallelmønstre, skalaer

F-o      Fe-k      Ke-k      ZMK.P

*Eenst.*

*Tost. par.*

*Trest. par.*

*Skala*

dorisk (æolisk)      pentaton      dorisk      pentaton

**GHF**

*Eenst.*

*Tost. par.*

*Tost. par.*

*Skala*

dur (jonisk/mixolydisk)

**Sax-k**

*Eenst.*

*First. par.*

*Skala*

"hexachordum durum"

Ud over at knytte sig til artiklens tekst viser orversigten træk af de analyserede værker, som ikke er omtalt i teksten.

### Eksempler

Eksempelrækken er forløbende nummereret og følger den rækkefølge i hvilken værkerne fremlægges i artiklen.

Eksemplerne angiver essensen af satsen på det pågældende sted. Der er ikke lagt vægt på at angive oktavforlægning, ligesom instrumentangivelser er udeladt.

De analytiske angivelser er forklaret i teksten. De omfatter tre aspekter: 1) motivdannelsen - markeret ved klammer, 2) det melodisk-samklangsmæssige - markeret ved kombination af små bogstaver og tal, i enkelte tilfælde akkordbecifring, 3) det rytmiske - markeret ved kombination af indklammering, tal og nodeværdiangivelse.

#### F-o

(1) 

(2) 

(3) 

(4) 

#### F1-k

(5) 

(6) 

(7)

Musical notation for system (7), measures 83-86. It consists of a treble and bass staff. The treble staff contains chords and rests, with a measure rest of 83. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat sign.

(8)

Musical notation for system (8), measures 91-95. It consists of a single treble staff with a measure rest of 91. The notation includes eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line and repeat sign.

(9)

Musical notation for system (9), measures 122-126. It consists of a treble and bass staff. The treble staff contains chords and rests, with a measure rest of 122. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat sign.

(10)

Musical notation for system (10), measures 129-133. It consists of a treble and bass staff. The treble staff is labeled "Improvisation" and contains a measure rest of 129. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat sign.

(11)

Musical notation for system (11), measures 147-150. It consists of a treble and bass staff. The treble staff contains chords and rests, with a measure rest of 147. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat sign.

Kl-k .

(12)

Musical notation for system (12), measures 1-6. It consists of a single treble staff with a measure rest of 1. The notation includes eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line and repeat sign.

Col Legno-1 1992.1

(13)

Musical score for exercise (13). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first staff contains chords with the annotation "l. 12" and "+u4". The grand staff contains a bass line with the annotation "b=m". The piece concludes with a double bar line and two parallel lines.

(14)

Musical score for exercise (14). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first staff contains chords with the annotation "l. 35". The grand staff contains a bass line with the annotation "b=u5". The piece concludes with a double bar line and two parallel lines.

(15)

Musical score for exercise (15). It consists of two staves: a single treble clef staff at the top and a single bass clef staff below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first staff contains chords with the annotation "l. 49". The piece concludes with a double bar line and two parallel lines.

(16)

Musical score for exercise (16). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first staff contains chords with the annotation "l. 141" and "m+u5+u5". The grand staff contains a bass line with the annotation "b=m". The piece concludes with a double bar line and two parallel lines.



(17)

l. 231

m+04 (=05)

b=111

This system contains three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and ties. The middle staff is in bass clef and contains block chords. The bottom staff is also in bass clef and contains a simple bass line with quarter notes and rests. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

This system continues the musical score from the previous system. It consists of three staves: treble, bass, and bass. The notation continues with melodic and harmonic elements, ending with a double bar line and repeat signs.

(18)

l. 282

This system contains three staves. The top staff is in treble clef and features a complex melodic line with many beamed eighth notes and slurs. The middle staff is in treble clef and contains block chords. The bottom staff is in bass clef and contains block chords. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Sax-k

(19)

l. 3

This system contains a single staff in treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It features a simple melodic line with quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

(20)

Musical score for system (20), measures 1-36. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many rests. A rehearsal mark 'r. 36' is located in the first measure of the top staff. The system ends with a double bar line and repeat signs on the right.

(21)

Musical score for system (21), measures 37-51. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom is in bass clef. The music is primarily chordal. A rehearsal mark 'r. 51' is located in the first measure of the top staff. The system ends with a double bar line and repeat signs on the right.

(22)

Musical score for system (22), measures 52-117. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom is in bass clef. The music is more melodic and rhythmic. A rehearsal mark 'r. 117' is located in the first measure of the top staff. The system ends with a double bar line and repeat signs on the right.

ZMK.P

(23)

Musical score for system (23), measures 118-1. It consists of two staves in treble clef. The music is melodic and features some complex rhythmic patterns. A rehearsal mark 'r. 1' is located in the first measure of the top staff. The system ends with a double bar line and repeat signs on the right.

(24)

Exercise (24) consists of two staves of music in 3/4 time. The top staff features a melodic line with trills (tr.) and triplets (3). The bottom staff provides a bass line. The exercise is marked with a first ending bracket (l. 14) and ends with a double bar line and repeat sign.

(25)

Exercise (25) is a piano exercise in 2/4 time, consisting of two staves. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The bottom staff has a bass line with chords. The exercise is marked with a first ending bracket (l. 30) and includes fingering numbers (3, 2, 3, 2) and chord symbols (b=u5, b=u4). It ends with a double bar line and repeat sign.

(26)

Exercise (26) is a piano exercise in 2/4 time, consisting of two staves. The top staff has a melodic line with slurs. The bottom staff has a bass line with chords. The exercise is marked with a first ending bracket (l. 75) and includes a chord symbol (m+u5). It ends with a double bar line and repeat sign.

(27)

Exercise (27) is a piano exercise in 3/4 time, consisting of two staves. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The bottom staff has a bass line with chords. The exercise is marked with a first ending bracket (l. 88) and includes chord symbols (m+u4, b=m). It ends with a double bar line and repeat sign.

ZMK.I

(28)

Exercise (28) is a piano exercise in 2/4 time, consisting of two staves. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The bottom staff has a bass line with chords. The exercise is marked with a first ending bracket (l. 1) and includes a chord symbol (m+u4). The lyrics "Der Va - ter im Him - mel-reich spricht" are written below the top staff. It ends with a double bar line and repeat sign.

ZMK.VI

(29)

Exercise (29) is a piano exercise in 2/4 time, consisting of two staves. The top staff has a melodic line with slurs. The bottom staff has a bass line with chords. The exercise is marked with a first ending bracket (l. 1) and includes a chord symbol (b=u5). It ends with a double bar line and repeat sign.

ZMK.VII

(30)

Musical score for ZMK.VII (30). The score is in common time (C) and consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melody. The lower staff is a bass clef with a bass line. The lyrics are: "In Got-tes Na - men a - men. a - men. men." There is a measure rest in the first measure of the upper staff, marked "L 15". A bracket spans the first two measures of the upper staff. The piece ends with a double bar line and repeat sign.

ZMK.VIII

(31)

Musical score for ZMK.VIII (31). The score is in common time (C) and consists of a single treble clef staff. The melody starts with a measure rest marked "L 5". The lyrics are: "a - men". There is a "u4" marking above the first note. The piece ends with a double bar line and repeat sign.

GHF.I

(32)

Musical score for GHF.I (32). The score is in common time (C) and consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melody. The lower staff is a bass clef with a bass line. The lyrics are: "a - men". There is a measure rest in the first measure of the upper staff, marked "L 1". A "b=5" marking is present in the first measure of the lower staff. The piece ends with a double bar line and repeat sign.

(33)

Musical score for GHF.I (33). The score is in common time (C) and consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melody. The lower staff is a bass clef with a bass line. The lyrics are: "a - men". There is a measure rest in the first measure of the upper staff, marked "L 18". A triplet marking "(3)" is present in the first measure of the lower staff. The piece ends with a double bar line and repeat sign.

(34)

Musical score for GHF.I (34). The score is in common time (C) and consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melody. The lower staff is a bass clef with a bass line. The lyrics are: "a - men". There is a measure rest in the first measure of the upper staff, marked "L 24". The piece ends with a double bar line and repeat sign.

GHF.III

(35)

Musical score for GHF.III (35). The score is in common time (C) and consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melody. The lower staff is a bass clef with a bass line. The lyrics are: "a - men". There is a measure rest in the first measure of the upper staff, marked "L 23". The piece ends with a double bar line and repeat sign.

(36)

8va

1. 31

(37)

1. 39

(38)

1. 50

(38 forts.)



### Noter:

(1) En præsentation af Bernhard Christensen inkl. en værklister kan læses i PEDER KAJ PEDERSEN Den rytmiske udfordring - Bernhard Christensen 80 år. Streger til et portræt. i DMT LX (1985/86), s.295-305.

(2) Se f.eks. NILS SCHIØRRING Musikkens historie i Danmark III (1978), s. 250f og s. 273f, og navnlig NIELS MARTIN JENSENs artikel Bernhard Christensen i Sohlman musiklexikon II (1975), der begge lader jazzen og jazzoratorierne være det retningsgivende i det billede af komponisten, som de tegner.

(3) "Just C:s verk för detta ändamål [musik ... för amatörer och skolor under intryck av den framväxande folkmusikaliska rörelsen], i sht hans jazz-oratorier, fick en frapperande genomslagskraft som "bruksmusik" på grund af sin jazzprägel ..." NIELS MARTIN JENSEN (anf. skr.). "Ganske særlig lykke gjorde de "jazz-oratorier" til skolebrug som Bernhard Christensen i 1933-35 skrev alene eller sammen med Herman D. Koppel [...] De greb om sig som en feber og måtte nogle steder ligefrem forbydes i skolearbejdet. Højere kan man vel ikke nå!" SCHIØRRING (anf. skr. s.250).

(4) JENSEN (anf. skr.) modstiller "den folkelige musikkultur" mod "den seriøse", jazzoratorierne mod Bernhard Christensens værker i "de klassiske genrer", det sidste i den senere version af Jensens artikel i Cappelens musikleksikon II (1978) betegnet som "klassisk musik". SCHIØRRING taler mere forsigtigt om jazzoratorierne over for Christensens "andre værker" (anf. skr. s. 273).

(5) JENSEN: "I hans stora produktion märks jazzen från begynnelsen [...] i hans verk i de klassiska genrererna" (1975) "Jazz-påvirkningen er tydelig i hele hans produksjon helt fra begynnelsen av ..." (1978). SCHIØRRING: "Men Bernhard Christensen optog endog jazz-elementer i sine kirkelige kompositioner ..." (anf. skr. s.251). Hvor udsagnene bliver konkretere bliver de til gengæld problematiske i deres faktuelle indhold. Som når Schiørring anfører, at Bernhard Christensens interesse for jazz også har givet sig udslag ved "at han i sine andre værker arbejder med jazz-elementer, specielt blues-træk, noget som også genfindes i hans kirkemusik blandt andet i fantasien over salmemelodien Glæden hun er født i dag." (anf. skr. s. 273). Det er umuligt at sige, hvad Schiørring ville høre som jazzelementer, eller som bluestræk, men uanset om der i det anførte citat henvises til det ene eller det andet i forbindelse med Glæden hun er født, så er det som det vil fremgå nedenfor en sandhed med modifikationer at sådanne træk skulle være til stede.

(6) JÜRGEN BALZER Bernhard Christensen i DMT VIII (1933) s.146-47, Musikkens Hvem Hvad Hvor (1950, 2.udg. 1961) og JENSEN anf. skr.

(7) Det er bl.a. dette værk Bernhard Christensen sigter til, når han i BERNHARD CHRISTENSEN Mit motiv (1983) skriver: "Disse mine første kompositionsforsøg tilfredsstillede mig ikke. [...] de udøvende, sangere såvel som instrumentalister, [forståede] ikke at improvisere over givne temaer, hvilket havde til følge, at jeg måtte nedskrive forslag til improvisationer [...]" (s.10).

(8) Samarbejdet mellem Bernhard Christensen og Koppel var udtalt i de første år af 1930-erne både som et samarbejde mellem de to komponister, og mellem komponisten BC og den udøvende HDK. Det satte sig også noget senere spor i Bernhard Christensens [2.] klaverkoncert skrevet til Koppel og uropført i 1945. Samarbejdet er i de allerseneste år blevet genoptaget, med Bernhard Christensens Passacaglia for soloklaver (1983), uropført af Koppel, og med Koncerten for klaver og strygeorkester (1992), uropført af Aalborg Symfoniorkester med Koppel som solist

*Peder Kaj Pedersen - Bernhard Christensen. En jazzinflueret komponist?*

- (9) Viderø har vedblivende spillet orgelværker af Bernhard Christensen, og også på skrift introduceret en række af de senere i FINN VIDERØ Orgelmusik af Bernhard Christensen i Organistbladet (1976) s. 279-86.
- (10) Jfr. CHARLEY OLSEN Orgelbevægelsens danske komponister. Dansk Orgelaarbog 1987-1988-1989. Kbh. 1991 (s. 180f.)
- (11) Citeret i PEDERSEN 1985/86 s. 300.
- (12) Jazzsuiten omtales i SVEN MØLLER KRISTENSEN Oven over hvalsamlingen (kronik i dagbladet Politiken 12.11.1978) optrykt i MØLLER KRISTENSEN Den kødelige rationalisme (1979) s. 216-21 og i Festskrift til Finn Viderø (1986) s. 78-83. En undersøgelse af Bernhard Christensens indsats i forbindelse med disse teatersammenhænge kunne knytte an til PEDER KAJ PEDERSEN Musikteateret der blev væk. Om et tilløb til en alternativ musikteaterpraksis i København 1925-31 i Modspil 7 (1979), s.39-57. Bernhard Christensen kan dog ikke tages til indtægt for nogen tilknytning til Monde-gruppen endsige til nogen anden organiseret venstrefløjpolitisk gruppering. Når han i øvrigt ikke er nævnt i det omtalte skrift, er det fordi den bygger på musikmanuskripter i Det kgl. biblioteks musikafdeling, og ikke inddrager f.eks. bladet Forsøgsscenen, der udkom med 19 numre april 1929-maj 1931, og som giver et bredt billede af aktiviteterne, inkl. Bernhard Christensens musik dertil.
- (13) TON DE LEEUWs kapitel Exotism och folklore i Nitton-hundratalets musik (1967) rummer brugbare analytiske vink mht. den stil, der her fremanalyseres i Bernhard Christensen-værkerne. Heterofoni-eksempler kan foruden hos de Leeuw findes i artiklerne Heterofonie i MGG (Curt Sachs), Heterofoni (Inge Skog) og Flerstämmighet (Ingmar Bengtsson) i Sohlman musiklexikon, Heterophony i The New Grove (Peter Cooke) og i JØRGEN I. JENSEN Per Nørgårds musik (1986). Det omtalte HAM-eksempel stammer fra CARL STUMPF Tonsystem der Siamesen i Beiträge zur Akustik und Musik-wissenschaft III (1901) optrykt i Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft I (München 1922). Bernhard Christensen omtaler sine musiketnologiske studier i BERNHARD CHRISTENSEN anf. skr.
- (14) Jfr. HEINRICH W. SCHWAB Zur rezeption des Jazz in der komponierten Musik i DAM X (1979), s. 127-78.
- (15) Jfr. oplægget og debatten ved et round table på den 14. internationale musikvidenskabelige kongres, august 1987 i Bologna. Interpenetrationssynspunktet er fremlagt i MARIO BARONI Interpenetration of Folk, Pop(ular) and Art Music in the 20th Century i Acta Musicologica LIX (1987), s.25-28.