

1966-00-00

OPHAVSMAND/NØGLEPERSON

Henning Christiansen

FAKTA

Dokumenttype:
Note

Sprog:
Dansk

Omtalte personer:
John Cage
Henning Christiansen
Poul Gernes
Per Kirkeby
Peter Louis-Jensen
Piet Mondrian
Gertrude Stein
Pjotr Tjajkovskij
Gunnar Aagaard Andersen

Arkivplacering:
HC arkiv Møn/HC breve 8

DOKUMENTINDHOLD

Kunstnerisk principerklæring/musik og billedkunst

TRANSSKRIFTION

AUDITIV OG VISUEL FORM

Som komponist har jeg tidligt maattet tage afstand fra komplicerede kompositionsmidler, der for mig tog sig ud som overflødig fyldstof. Jeg opstillede nogle ideelle krav:

Musikken skal være klar, enkel og elementar i sin opbygning. Anonym i klassisk forstand, det drejer sig om at finde frem til storformale principper. Den skal være bevidst, d.v.s. udspringe af spilleregler for en formidél udførelse. Den skal være kontrollabel for tilhører, regler og idé skal simpelthen kunne høres. Den kan være mekanisk. Altsammen krav der understreger den anonyme formverden jeg ønsker at opbygge. Til gengæld gir jeg gerne afkald på ekspressiviteten, (De store følelsesudladninger). Vitaliteten d.v.s. forsøg på at presse sig ind på tilhører. Jeg gir også gerne afkald på entertainment, som jeg ser som egen lyst til udfoldelse i opførelsesøjeblikket, og det er værket ide og mønster, som skal være genstand for stillingtagen. Musikken må være uden ydre dramatisk effekt, uden den vanlige musikalske gestik, det kurvespil, som opstår ved en spontan kompositionsfrengangsmaade og som uvægerligt favner i traditionelle formmønstre. Den må ikke være kompleks, men entydig. Jeg vil kalde det det flersporet entydighed, man kan naturligvis nemlig ikke forvente at alle skal op[leve] f. eks. en streg eller en tone ens. Altså eksisterer kompleksiteten på et langt stærkere plan i entydigheden. Det er en naturlov. Musik er til at høre på. En lyd er en lyd. Afstanden mellem to toner er afstanden mellem to toner. [sidste linje ulæselig]

[s. 2]

2

musikken ind i virkeligheden, fjernt fra drøm og metafysik, en virkelighed hvor oplevelsen er alt. Musikken nærvarende. Musikken prægnant. Musikken som genstand. Musikken som sin egen virkelighed.

Med disse ideelle krav in mente er det klart at opgaven først og fremmest lå i koncentrationen om at opfinde nye musikalske storformer. Nye og ihvertfald enkle, rensede former. Jeg har for at opnå det, vendt opmærksomheden mod den visuelle formverden. Sommetider er en formidél direkte udsprungen af en visuel form og undertiden er traaden knyttet den anden vej. I og for sig er det en proces, som kan synes meget

enkel og ligetil. Der er ikke tale om et splinternyt tankesæt, blot om en transformation fra øje til øre. Men her begynder ogsaa det spændende ved arbejdet. Det viser sig, at denne transformation medfører nye aspekter, alene paa grund af tidsfaktoren, og dermed menneskets evne eller rettere svigtende evne til at fastholde et forløb. Billedet eller skulpturen har den fordel at øjet lettere overskuer en form, hjernen har de bedste muligheder for at samle udtrykket, beskæftige sig med helheden under et. Anderledes forholder det sig med hørevejen. Her skal ikke særlig komplicerede monstre til for at udslette bevidstheden om formen. Man kan naturligvis ved flittig træning opnaa evnen til at overskue temmeligt komplicerede former, men vanskeligheden maa vidst, indrømmes, (og hvad skal vi med den?). Skulle man fixere en grænse for den almene mulige overskuelighed, bliver det et musikstykke

[s. 3]

3

som f.eks. Tjajkowsky's "BLOMSTERVALS" som kunne være en ca.-grænse. Der er for mig ingen tvivl om at valsens relativt store popularitet skyldes storformens balance mellem det for store og det for lille krav til overblik.

Nu interesserer valseformen og mange andre musikalske storformer mig ikke saa meget mere. De er for nøje knyttet til dur-moll. Derimod skulle det paa baggrund af Cage og Darmstadt skolens, med romantikkerne paabegyndte, oplosning af formen til klingende masse og udflydende rytmik være muligt som reaktion, at indføre gyldige storformale principper. En form skal være prægnant, d.v.s. at musikken skal formidle sit indhold saa indholdet kan bevares i hukommelsen til reproduktion. Saa kunne der spørges om storformen da ikke skal fremkomme som resultat af indholdet. Dertil maa svares at kravet om anonymitet udelukker væksten fra kim til storform og dermed sindets leg med materialet (kim).

Heri ligger ogsaa en afstandtagen fra subjektivismen. Jeg vil mene at der er rigeligt med subjektivitet i denne verden og at subjektiviteten vil være tjent med en nedköling til et direkte sagsforhold. Jeg er langt mere interesseret i sensibiliteten, som jeg betragter som en smuk, ægte og fin egenskab, men lad mig understrege: Det er ikke et spørgsmaal om ff eller pp, den ene flade er nøjagtig saa rigtig som den anden. Det er det ukontrollable kurvespil, teknisk set, jeg gerne saa "hængt".

Adskillige malere og billedhuggere

[s. 4]

4

har samme problem. Mondrian naaede aldrig at lösrive sig fra farven. Den er usynligt tilstede i alle hans skönsmassigt anbragte rette linier, herhjemme er det maleren Poul Gernes der staar stærkest. Aagaard Andersens billeder har ogsaa kvalitet i denne sammenhang. Han udmærker sig ved et nögternt forhold til kompositionen. Hans svaghed er sansen for det dekorative. Gernes knalder idéer ud i store fortetissimo stribebilleder, rummet bliver prägnant og anonymt, fordi striber er saa kendt et fänomen, de er ikke märkvärdige.

Den musikalske udformning af stribepriippet maa nødvendigvis sprogligt transformeres til et gentagelsesprincip. Paa nodepapiret er der klart tale om striber, alt kan overskues, men for öret er en gentagelse ikke en gentagelse ikke en gentagelse ikke en gentagelse ikke en gentagelse ikke en gentagelse. Desto længere der fortsattes desto klarere staar de faktiske miniafvielser og de afvielser lytteren selv hägter paa. En form bygget paa gentagelsen maa betragtes som ideel i denne artikels sammenhäng.

Peter Louis-Jensen viste paa udstillingen, KE 1966, 16 smukke kasser. De var anbragt i rummet med ens afstand. Afstanden eller rummet mellem dem fik stor betydning. En musikalsk udformning der f.eks. bygger paa 10 sekunder klang/10 sekunder pause/10 sekunder klang/10 sekunder pause o.s.v. tvinger rummet med i kompositionen paa en lidt anden maade. Opmærksomheden direkte "raabes op" af klangen, pausen fangerer som en fortoning af lydindtrykket, en afventen af näste

[s. 5]

5

klang, man naar lige at höre selve rammet för det igen fyldes af konstruktiv lyd. Skulpturen (de 16 kasser) bygger paa muligheden for at beväge sig i forhold til dem, se andre vinkler, se gulvet skifte o.s.v., samtidig med, at man kan iagttage een kasse, et udsnit af kasserne eller helheden. Man kan naturligvis huske musikken (klangen), men tiden vil forskyde oplevelsen. Man kunne tänke sig kasserne anbragt gennem flere rum, saaledes at helheden ikke kunne overskues, i saa fald ville musikudformning og skulpturidé ligge meget tät paa hinanden. Skulpturen ville miste overskueligheden paa trods af disse kassers prägnante form.

Maleren Per Kirkeby har i bogform, kaldet "blaa, 5" arbejdet med det irrationelle spring. En lille blaa kvadrat öges paa de tre forste bogsider med 1 mm. Den fjerde kvadrat springer kraftigt op i störrelse og femte fylder siden helt ud. Priippet er af mig fört over til en ganske enkel klavermodel, men jeg betragter en saadan formidé, som en relevant musikalsk form lige til at före ud i livet i langt större orkestral udformning.

Det irrationelle element er tilstrækkeligt begrundet i afsættet. Musikalsk former det sig som terrasser. I klaverstykket er nuancen ens. Den kunne øges, eller det modsatte. Fordelen ved den musikalske udformning er den direkte tvang i tid. Bogen kan man blade igennem i alle tempi, hvilket er en svaghed.

Gertrude Stein har med sit digt: a rose is a rose is a rose is a rose givet ideen til hvordan man kunne udforme en clusterklang saa den ikke blot er begrundet i klangmasse (ofte benyttet det sted hvor komponisten slaar ud med baade arme og ben), men begrundet i en objektiv

AUDITIV OG VISUEL FORM

Som komponist har jeg tidligt lært at tage afstand fra komplicerede kompositionsmidler, der for mig tog sig ud som overflødig fyldstof. Jeg opstillede nogle ideelle krav:

Musikken skal være klar, enkel og elementær i sin opbygning. Anonym i klassisk forstand, det drejer sig om at finde frem til storformale principper. Den skal være bevidst, d.v.s. udspringe af spilleregler for en formidels udførelse. Den skal være kontrollabel for tilhøreren, regler og idé skal simpelthen kunne høres. Den kan være mekanisk. Altsammen krav der understreger den anonyme formverden jeg ønsker at opbygge. Til gengæld gir jeg gerne afkald på ekspressiviteten, (De store følelsesudledninger). Vitaliteten d.v.s. forsøg på at presse sig ind på tilhøreren. Jeg gir også gerne afkald på entertainment, som jeg ser som egen lyst til udfoldelse i opførelsesøjeblikket, og det er værket's idé og mønster, som skal være genstand for stiltingen. Musikken må være uden ydre dramatiske dramatisk effekt, uden den vanlige musikalske gestik, det kurvespil, som opstår ved en spontan kompositions- fremgangsmåde og som uvægerligt hæver i traditionelle formmønstre. Den må ikke være kompleks, men entydig. Jeg vil kalde det flersporet entydighed, men ^{nemlig} naturligvis ikke forvente at alle skal opnå oplysning f. eks. en streg eller en tone ens. Altså eksisterer kompleksiteten på et langt stærkere plan i entydigheden. Det er en naturlov. Musik er til at høre på. En lyd er en lyd. Afstanden mellem to toner er afstanden mellem to toner. Altså er musikken som en

2

musikken ind i virkeligheden, fjernt fra dröm og metafysik, en virkelighed ~~fjæntxfræxxdræxx~~ hvor oplevelsen er ælt. Musikken nærværende. Musikken prægnant. ~~Mæx~~ Musikken som genstænd. Musikken som sin egen virkelighed.

Med disse ideelle krav in mente er det klart at opgøven først og fremmest læs i konsentrationen om at opfinde nye musikalske storformer. Nye og ihvert ~~fæxxæxxilfæxxæxx~~ fæld enkle, rensede former. Jeg har for at opnå det, vendt opmærksomheden mod den visuelle formverden. Sommetider er en formidél direkte udsprungen af en visuel form og undertiden er trænsden knyttet den anden vej. ~~X I~~ og for sig en det en proces, som kan synes meget enkel og ligetil. Der er ikke tale om et splinternyt tænkesæt, blot om en transformation fra øje til øre. Men her begynder ogsæ det ~~fæxxæxxæxxæxx~~ spændende ved arbejdet. Det viser sig, at denne transformation medfører nye aspekter, ælene pæ grund af tidsfaktoren, og dermed menneskets evne eller rettere svigtende evne til at fæstholde et forløb. Billedet eller skulpturen har den ~~æx~~ fordel at øjet lettere overskuer en form, hjernen har de bedste muligheder for at samle udtrykket, beskæftige sig med helheden ~~æx~~ under et. Anderledes forholder det sig med hørevejen. Her skal ikke særlig komplicerede mønstre til for at udslette bevidstheden om formen. Men kan naturligvis ved flittig træning opnå evnen til at overskue temmeligt komplicerede former, men vanskeligheden mæ vidst, indrømmes, (og hvad skal vi med den?). Skulle man fixere en grænse for den ælmene mulige overskuelighed, blir det et musik ~~tykke~~

som f.eks. Tja-jkowsky's "BLOMSTERVALS" som kunne være en ~~ca.~~-grænse. Der er for mig ingen tvivl om at velsens ~~er~~relativt store ~~adbrædsisæxx~~ popularitet skyldes storformens balance mellem det for store og det for lille krav til overblik.

Nu interesserer valseformen og mængde andre musikalske storformer mig ikke særlig meget mere. De er for nøje knyttet til dur-moll. Derimod skulle det på baggrund af Cæge og Darmstadt-skolens, med romantik-kerne påbegyndte, opløsning af formen til klingende masse og udflydende rytmik være muligt som reaktion, at indføre gyldige storformale principper.

~~xxxxxxxskixxx~~
En form skal være prægnant, d.v.s. at musikken skal formidles sit indhold så indholdet kan bevares i ukommelsen til reproduktion. Så kunne der spørges om storformen da ikke skal fremkomme som resultat af indholdet. Dertil må svares at kravet om anonymitet udelukker væksten fra kim til storform og dermed sin-dets leg med materialet (kim).

Heri ligger også en afstændt-agen fra subjektivismen. Jeg vil mene at der er rigeligt med subjektivitet i denne verden og at subjektiviteten vil være tjent med en nedköling til et direkte sagsforhold. Jeg er langt mere interesseret i sensibiliteten, som jeg betragter som en smuk, ~~xxxæxx~~ ægte og fin egenskab, men lad mig understrege: Det er ikke et spørgsmål om ff eller pp, den ene flade er nøjagtig ~~så~~ rigtig som den anden. Det er det ukontrollable kurvespil, teknisk set, jeg gerne ser "hængt".

~~adkxxxxxx~~ Adskellige malere og billedhuggere ~~1940~~

4

har samme problemer. Mondrian nåede aldrig at løsrive sig fra kurven. Den er usynligt tilstede i alle hans skønmæssigt anbragte rette linier. Herhjemme er det maleren Poul Gernes der staaer stærkest. Aageard Andersens billeder har ogsaa kvalitet i denne sammenhæng. Han udmærker sig ved et nøgternt forhold til kompositionen. Hans svaghed er sansen for det dekorative. Gernes knaelder idéer ud i store fortefortissimo stribebilleder, rummet bliver prægnant og anonymt, fordi striber er saa kendt et fænomen, de er ikke mærkværdige.

Den musikalske udformning af stribeprincippet maa nødvendigvis sprogligt transformeres til et gentagelsesprincip. Paa nodepapiret er der klart tale om striber, alt kan overskues, men for øret er en gentagelse ikke en gentagelse ikke en gentagelse ikke en gentagelse ikke en gentagelse ikke en gentagelse ikke en gentagelse. Desto længere der fortsættes desto klarere staaer de faktiske minifigelser og de ølfigelser lytteren selv hægter paa. En form bygget paa gentagelsen ^{maa} ~~xxx kxx~~ betregtes som ideel i denne ~~xxxx~~ artikels sammenhæng. ~~gentagelsesesselskmentstxxxxdøxxkkxyxxforixkx
xxxforsækkxyxxknsxxx~~

Peter Louis-Jensen viste paa udstillingen, K E 1966, 16 smukke kasser. De var anbragt i rummet med ens afstand. Afstanden eller ~~xxx~~ rummet mellem dem fik stor betydning. En musikalsk udformning der f.eks. bygger paa lo sekunder klæng/lo sekunder pause/lo sekunder klæng/ lo sekunder pause o.s.v. tvinger rummet med i kompositionen paa en lidt anden maade. Opmærksomheden direkte "ræbes op" af klængen, pausen fungerer som en fortoning af lydindtrykket, en afventen af næste

5

klang, man nær lige at høre selve rummet før det igen fyldes af ~~ix~~ konstruktiv lyd. Skulpturen (de 16 kasser) byder på muligheden for at bevæge sig i forhold til dem, se ændre vinkler, se gulvet skifte o.s.v., ~~xx~~ samtidig med, at man kan isgtagge een kasse, et udsnit af kasserne eller helheden. Man kan naturligvis huske musikken (klangen), men tiden vil forskyde oplevelsen. Man kunne tænke sig kasserne anbragt gennem flere rum, således at helheden ikke kunne overskues, i så fald ville musikudformning~~en~~ og skulpturidé ligge meget tæt på hinanden. Skulpturen ville miste ~~xxxxxxxxxxxx~~ overdkueligheden på trods af disse kassers prægnante form.

Maleren Per Kirkeby har i bogform, kaldet "blå,5" arbejdet med det irrationelle spring. En lille blå kvadrat øges på de tre første ~~xxxx~~ bogsider med 1 mm. Den fjerde kvadrat springer kraftigt op i størrelse og femte fylder ~~xxxx~~ siden helt ud. Princippet er af mig ~~afværet~~ ^{ganske enkelt} ført over til en klavermodel, men jeg betragter en sådan formidél, som en relevant musikalsk form lige til at føre ud i livet ⁱ langt større orkestrål udformning. Det irrationelle element er tilstrækkeligt begrundet i afsættet. Musikalsk former det sig som terrasser. ~~Klaverstykket er nuancenans.~~ Den kunne øges, eller det ~~modsette~~. Fordelen ved den musikalske udformning er den direkte tvæng i tid. Bogen kan man blæde igennem i alle tempi, hvilket er en svæghed.

Gertrude Stein har med sit digt: a rose is a rose ^{is a rose} givet idéen til hvordan man kunne udforme en clusterklang ^{er} så den ikke blot ~~xxx~~ begrundet i klængmæssé (ofte benyttet det ~~sted~~ hvor komponisten slår ud med både arme og ben), men begrundet i en objektiv