

1965

AUTHOR/KEY FIGURE

Hans-Jørgen Nielsen

FACTS

Document type:

Note

General comment:

Artiklen blev publiceret i Dansk Musiktidsskrift, 40. årgang, no. 7, s. 213-215. Det afsluttende citat stammer fra E. Colin Cherrys artikel "The Communication of Information (An Historical Review)", American Scientist, 40. årgang, no. 4, oktober 1952, s. 640-664 og 724-725.

Mentioned people:

Samuel Beckett
Edward Cherry
Henning Christiansen

Omtalte værker:

Opus 14, 3 Beckett-sange / Hommage à Cecil Taylor

Archive:

HC arkiv Møn/HC breve 8

TRANSCRIPTION

HANS-JØRGEN NIELSEN:

EFTER ZERO

om Henning Christiansen og Perceptive Constructions II

Henning Christiansen - ham med fluxus.

Det er både rigtigt og forkert. Det er rigtigt, at han har været stærkt engageret i fluxus. Men det er forkert at fastlåse ham i dette. Han har hele tiden flyttet sig, hele hans produktion er præget af stædig søgen. En søgen som i hans allerseneste værker har resulteret i de første ansatser til en helt ny musikalsk morfologi.

Hans tidligste værker af betydning stammer fra sidst i 50'erne og har tydelig tilknytning til Darmstadt og den 50'er-modernisme, som endnu er normgivende for store dele af den yngre og yngste musik. For Henning Christiansen udtømmes denne konvention imidlertid hurtigt. Hans Beckett-sange fra foråret 63 er en forsinket afsked.

I en kommentar til dette værk taler han om sin "hadkærlighed" til Beckett, denne hadkærlighed gælder i høj grad også det musikalske idiom, værket betjener sig af. Ambivalensen i forholdet til Beckett tjener til at legitimere "et formsprog, som komponisten efterhånden har et tilsvarende tvetydigt forhold til.

Uskylden er tydeligt nok gået fløjten. Og ikke blot i forbindelse med en bestemt formkonvention, men - som det viste sig - med kunsten i det hele taget. Det han dybest set anfægtede hos Beckett var hans ret til overhovedet at være kunstner - en der benytter et materiale til at give udtryk for sig selv og derved påtvinger andre sin person. Hele det "humane" grundlag for kunsten.

På dette tidspunkt var Henning Christiansen allerede demonstrativt begyndt at kalde sig nonkomponist, og han deltog jævnligt i fluxus-arrangementer. Den store, bevidst kaotiske klaverkoncert To Play To Day fra samme efterår er et vigtigt værk fra denne fase.

"Fluxus var for mig først og fremmest en renselsesproces, en hovedkuls nedtælling til zero, et forsøg på at destruere kunsten som et jugs (kunstenerens) erobring af verden, på at tage verden som den er -og kalde det kunst; en undsigelse af hele den subjektivism, der karakteriserer næsten al hidtidig europæisk kunst."

Den nulpunkt-position der her tales om, hvor "kunsten" altså delvis forkastes til fordel for "virkeligheden" for ligesom at undvige det subjektive ved selve kunstbegrebet, viste sig imidlertid at være uholdbar i længden. Man kan godt udnævne hvad som helst til kunst, men heraf

følger ikke, at alt bliver lige væsentlig kunst. Der måtte kunne skabes en mere artikuleret formverden uden derved at forråde den etik, som dikteres af den tilgrundliggende skepsis mod subjektivismen. En formverden efter zero.

I en række værker fra og med efteråret 64 har Henning Christiansen med stadig større klarhed arbejdet sig henimod en sådan løsning på problemet.

XXX

[s. 2]

Perceptive Constructions I og II er et af de tidligste skridt på vejen.

Nummer to er inddelt i fire afdelinger, som er opbygget således:

Space and Object har nærmest stakitform: Et klangobjekt à ti sek.s varighed præsenteres 14 gange. Mellem hver gang er der et - ligeledes ti sek. langt - mellemrum. Klangsøjlen indeholder samtlige intervaller, og tonerne (g - c - cis - e - fis) dækkes hver af to instrumenter, idet to af de otte instrumenter har dobbeltgreb. Hver anden gang har søjlen fuld klang, alle fem toner spilles, men med instrumental variation. Og hver anden gang klarlægges selve intervalstrukturen fra prim til forstørret kvart - intervallet fremhæves enten ved styrkegraden eller ved frafald af nogle eller samtlige øvrige toner. Der er dog et enkelt brud på systemet.

"Den første og sidste søjle har begge fuld klang, fordi jeg var interesseret i storformal symmetri. Det var derfor nødvendigt at springe en fuld klang over. Det sker efter primklangen, som imidlertid ved et kompromis samtidig fungerer som fuld klang. For mig sker det hele i forholdet mellem objektet, som forandrer sig fra gang til gang og det stumme, udelteagende mellemrum."

Next Point varer fire minutter. Dette tidsrum inddeles af violin og cello i fire dele à 60 sek. idet de for hvert minut begynder at spille i et nyt plan. Over for denne faste tidsinddeling arbejder blæserne med variabel tid. I modsætning til Space and object, der arbejder i vertikale søjler, arbejdes der her horisontalt.

I On the Line arbejdes der påny vertikalt med en enkelt klangsøjle. Denne søjle fortyndes otte gange, idet otte instrumenter efter tur skiller sig ud, ved at de øvrige instrumenter hver gang falder fra efter samme sekundskeema. I takt med de andre instrumenters bortfald pejles der således hver gang ind på det sidst klingende instruments rene klangfarve. To instrumenter falder lidt udenfor.

"I On the Line tjener bækken og gong til at sløre søjlens kontur ved hjælp af deres ubestemmelige tonehøjde. Det er grunden til at de arbejder med

selvstændig tidsinddeling."

Endelig er den afsluttende afdeling, Point Blank, hovedsagentlig horisontalt bestemt. Hvert enkelt instrument er tildelt en kort frase. Denne gentages overalt i et tempo og med en klang, som vælges af hver enkelt udøvende. Det hele er et bredt, uroligt tidsforløb, hvor de enkelte fraser støder sammen og skilles som i en mobile. Og på grund af vokabularets overskuelighed vil det hele tiden være muligt at følge disse sammenstød.

Som helhed har Perceptive Constructions altså denne strengt regelmæssige form: Vertikalt, horisontalt, vertikalt, horisontalt. Storformen afspejler således de enkelte leds næsten mekaniske regelmæssighed.

"Regelmæssigheden er et adækvat udtryk for værket som helhed og for min holdning i det hele taget."

[s. 3]

-3-

Den formverden man her konfronteres med adskiller sig radikalt og spændende fra den organiske formkonception, der ellers har været karakteristisk for europæisk musik. Hvor denne normalt er bygget dramatisk op, og storformalt bygger på komplekse spændinger og kulminationspunkter, er der her tale om flade, afdramatiserede former - former uden indre centrum, anonymitet, objektivitet, rationalitet. Præcise fornøjelser altsammen.

Det er karakteristisk, at formernes organisation som regel kan afledes af et ganske simpelt, på forhånd fastlagt princip; en spilleregul kunne man sige. Man kunne også tale om principielle demonstrationer. I modsætning til "traditionel" musik er formernes organisation ikke legitimeret ved komponistens private valg, men ved objektive principper som er umiddelbart erkendelige.

Af informative årsager. Værkets konstruktioner kaldes "perceptive" - det er modtageren og modtagelsen det i sidste instans drejer sig om. "To-day we are considering the ultimate compression of information in the simplest possible forms," skriver den amerikanske informationsteoretiker E. Colin. Det er noget lignende der sker i Henning Christiansens seneste værker.

De kræver kun en ting, som til gengæld er ny: Man må acceptere simpliciteten.

HANS-JØRGEN NIELSEN

NOTE: Citaterne stammer fra en samtale med komponisten sommeren

1965.

HANS-JØRGEN NIELSEN:

EFTER ZERO

om Henning Christiansen og Perceptive Constructions II

Henning Christiansen - ham med fluxus.

Det er både rigtigt og forkert. Det er rigtigt, at han har været stærkt engageret i fluxus. Men det er forkert at fastlåse ham i dette. Han har hele tiden flyttet sig, hele hans produktion er præget af stædig søgen. En søgen som i hans allerseneste værker har resulteret i de første ansatser til en helt ny musikalsk morfologi.

Hans tidligste værker af betydning stammer fra sidst i 50'erne og har tydelig tilknytning til Darmstadt og den 50'er-modernisme, som endnu er normgivende for store dele af den yngre og yngste musik. For Henning Christiansen udtømmes denne konvention imidlertid hurtigt. Hans Beckett-sange fra foråret 63 er en forsinket afsked.

I en kommentar til dette værk taler han om sin "hadkærlighed" til Beckett. Denne hadkærlighed gælder i høj grad også det musikalske idiom, værket betjener sig af. Ambivalensen i forholdet til Beckett tjener til at legitimere et formsprog, som komponisten efterhånden har et tilsvarende tvetydigt forhold til.

Uskylden er tydeligt nok gået fløjten. Og ikke blot i forbindelse med en bestemt formkonvention, men - som det viste sig - med kunsten i det hele taget. Det han dybest set anfægtede hos Beckett var hans ret til overhovedet at være kunstner - en der benytter et materiale til at give udtryk for sig selv og derved påtvinger andre sin person. Hele det "humane" grundlag for kunsten.

På dette tidspunkt var Henning Christiansen allerede demonstrativt begyndt at kalde sig nonkomponist, og han deltog jævnligt i fluxus-arrangementer. Den store, bevidst kaotiske klaverkoncert To Play To Day fra samme efterår er et vigtigt værk fra denne fase.

"Fluxus var for mig først og fremmest en renselsesproces, en hovedkuls nedtælling til zero, et forsøg på at destruere kunsten som et jugs (kunstenerens) erobring af verden, på at tage verden som den er - og kalde det kunst; en undsigelse af hele den subjektivisme, der karakteriserer næsten al hidtidig europæisk kunst."

Den nulpunkt-position der her tales om, hvor "kunsten" altså delvis forkastes til fordel for "virkeligheden" for ligesom at undvige det subjektive ved selve kunstbegrebet, viste sig imidlertid at være uholdbar i længden. Man kan godt udnævne hvad som helst til kunst, men heraf følger ikke, at alt bliver lige væsentlig kunst. Der måtte kunne skabes en mere artikuleret formverden uden derved at forråde den etik, som dikteres af den tilgrundliggende skepsis mod subjektivismen. En formverden efter zero.

I en række værker fra og med efteråret 64 har Henning Christiansen med stadig større klarhed arbejdet sig henimod en sådan løsning på problemet.

XXX

Perceptive Constructions I og II er et af de tidligste skridt på vejen. Nummer to er inddelt i fire afdelinger, som er opbygget således:

Space and Object har nærmest stakitform: Et klangobjekt á ti sek.s varighed præsenteres 14 gange. Mellem hver gang er der et - ligelædes ti sek. langt - mellemrum. Klangsøjlen indeholder samtlige intervaller, og tonerne (g - c - cis - e - fis) dækkes hver af to instrumenter, idet to af de otte instrumenter har dobbeltgreb. Hver anden gang har søjlen fuld klang, alle fem toner spilles, men med instrumental variation. Og hver anden gang klargøres selve intervalstrukturen fra prim til forstørret kvart - intervallet fremhæves enten ved styrkegraden eller ved frafald af nogle eller samtlige øvrige toner. Der er dog et enkelt brud på systemet.

"Den første og sidste søjle har begge fuld klang, fordi jeg var interesseret i storformal symmetri. Det var derfor nødvendigt at springe en fuld klang over. Det sker efter primklangen, som imidlertid ved et kompromis samtidig fungerer som fuld klang. For mig sker det hele i forholdet mellem objektet, som forandrer sig fra gang til gang og det stumme, udeltagende mellemrum."

Next Point varer fire minutter. Dette tidsrum inddeles af violin og cello i fire dele á 60 sek. idet de for hvert minut begynder at spille i et nyt plan. Over for denne faste tidsinddeling arbejder blæserne med variabel tid. I modsætning til Space and object. der arbejder i vertikale søjler, arbejdes der her horisontalt.

I On the Line arbejdes der påny vertikalt med en enkelt klangsøjle. Denne søjle fortyndes otte gange, idet otte instrumenter efter tur skiller sig ud, ved at de øvrige instrumenter hver gang falder fra efter samme sekundskema. I takt med de andre instrumenters bortfald pejles der således hver gang ind på det sidst klingende instruments rene klangfarve. To instrumenter falder lidt udenfor.

"I On the Line tjener bækken og gang til at sløre søjlens kontur ved hjælp af deres ubestemmelige tonehøjde. Det er grunden til at de arbejder med selvstændig tidsinddeling."

Endelig er den afsluttende afdeling, Point Blank, hovedsagelig horisontalt bestemt. Hvert enkelt instrument er tildelt en kort frase. Denne gentages overalt i et tempo og med en klang, som vælges af hver enkelt udøvende. Det hele er et bredt, uroligt tidsforløb, hvor de enkelte fraser støder sammen og skilles som i en mobile. Og på grund af vokabularets overskuelighed vil det hele tiden være muligt at følge disse sammenstød.

* * *

Som helhed har Perceptive Constructions altså denne strengt regelmæssige form: Vertikalt, horisontalt, vertikalt, horisontalt. Storformen afspejler således de enkelte ledes næsten mekaniske regelmæssighed.

"Regelmæssigheden er et adækvat udtryk for værket som helhed og for min holdning i det hele taget."

Den formverden man her konfronteres med adskiller sig radikalt og spændende fra den organiske formkonception, der ellers har været karakteristisk for europæisk musik. Hvor denne normalt er bygget dramatisk op, og stort formalt bygger på komplekse spændinger og kulminationspunkter, er der her tale om flade, afdramatiserede former - former uden indre centrum, anonymitet, objektivitet, rationalitet. Præcise fornøjelser altsammen.

Det er karakteristisk, at formernes organisation som regel kan afledes af et ganske simpelt, på forhånd fastlagt princip; en spilleregul kunne man sige. Man kunne også tale om principielle demonstrationer. I modsætning til "traditionel" musik er formernes organisation ikke legitimeret ved komponistens private valg, men ved objektive principper som er umiddelbart erkendelige.

Af informative årsager. Værkets konstruktioner kaldes "perceptive" - det er modtageren og modtagelsen det i sidste instans drejer sig om. "To-day we are considering the ultimate compression of information in the simplest possible forms," skriver den amerikanske informationsteoretiker E. Colin. Det er noget lignende der sker i Henning Christiansens seneste værker.

De kræver kun en ting, som til gengæld er ny: Man må acceptere simpliciteten.

HANS-JØRGEN NIELSEN

NOTE: Citaterne stammer fra en samtale med komponisten sommeren 1965.