

1966

AUTHOR/KEY FIGURE

Henning Christiansen

FACTS

Document type:

Note

Language:

Dansk

Mentioned people:

John Cage

Poul Gernes

Per Kirkeby

Peter Louis-Jensen

Piet Mondrian

Gertrude Stein

Pjotr Tjajkovskij

Gunnar Aagaard Andersen

Archive:

HC arkiv Møn/HC breve 8

TRANSCRIPTION

AUDITIV OG VISUEL FORM

Som komponist har jeg tidligt maattet tage afstand fra komplicerede kompositionsmidler, der for mig tog sig ud som overflødigt 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 kontrollerbar 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 følelsesudladninger). 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 værkets idé 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 kompositionsfremgangsmaade og som uvægerligt favner i traditionelle formmønstre. Den må ikke være kompleks, men entydig. Jeg vil kalde 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, fjernet fra drøm og metafysik, en virkelighed hvor oplevelsen er alt. Musikken nærværende. Musikken prægnant. Musikken som genstand. Musikken som sin egen virkelighed.

Med disse ideelle krav i mente er det klart at opgaven først og fremmest lå i konsentrationen 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 udsprunget 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 også 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 løsrive sig fra farven. Den er usynligt tilstede i alle hans skønsmæssigt 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 nøgternt forhold til kompositionen. Hans svaghed er sansen for det dekorative. Gernes knalder idéer ud i store fortetissimo 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. Desto længere der fortsattes desto klarere staar de faktiske miniafviigelser og de afviigelser lytteren selv hægter paa. En form bygget paa gentagelsen maa betragtes som ideel i denne artikels sammenhæng.

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 fortøning af lydindtrykket, en afventen af næste

[s. 5]

5

klang, man naar lige at høre selve rammet för det igen fyldes af konstruktiv lyd. Skulpturen (de 16 kasser) bygger paa muligheden for at bevæge 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 tænke sig kasserne anbragt gennem flere rum, saaledes at helheden ikke kunne overskues, i saa fald ville musikudformning og skulpturidé ligge meget tæt paa hinanden. Skulpturen ville miste overskueligheden paa trods af disse kassers prægnante 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 størrelse og femte fylder siden helt ud. Princippet 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 afsättet. Musikalsk former det sig som terrasser. I klaverstykket er nuancen ens. Den kunne öges, 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

Som komponist der jeg tidligt mesttet tage erstatning fra komplicerede kompositionsmidler, der for mig tog sig ud som overflødigt fyldstof. Jeg opstillede nogle ideelle krav:

Musikken skal være klar, enkel og elementær i sin opbygning. Anonym i klassisk forståelse, 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. Alt sammen 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. forsøger på at presse sig ind på tilhøreren. Jeg gir også gerne afkald på en enterntainment, som jeg ser som egen lyst til udfoldelse i opførelsesøjeblikket, og det er værkets ide og mønster, som skal være genstand for stiltingen. Musikken må være uden ydre dramatiske effekter, uden den vænkelige musikalske gestik, det kurvespil, som opstår ved en spontan kompositions- fremgangsmåde og som uvægerligt hæver i traditionelle formløse. Den må ikke være kompleks, men entydig, Jeg vil kalde det flersporet entydighed, men naturligvis ikke forvente at alle skal acceptere f. eks. en streg eller en tone ens. Alttså 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 en lyd er en lyd, og en tone er en tone.

musikken ind i virkeligheden, fjernt fra dröm og metafysik, en virkelighed ~~fjæntxfæxxxdræxx~~ hvor oplevelsen er ælt. Musikken nærværende. Musikken prægnant. ~~Mxx~~ Musikken som gensta~~nd~~. Musikken som sin egen virkelighed.

Med disse ideelle kra~~v~~ in mente er det klart æt opga~~ven~~ først og fremmest læs i konsentra~~tion~~en om at opfinde nye musike~~lske~~ storformer. Nye og ihvert~~æxxxxtillæxxx~~ fæld enkle, rensede former. Jeg har for æt opna~~et~~ det, vendt opmærksomheden mod den visuelle formverden. Sommetider er en formidæ direkte udsprunget æf en visuel form og undertiden er træden knyttet den ænden vej. ~~X~~ I og for sig æ det en proces, som kan synes meget enkel og ligetil. Der er ikke tale om et splinternyt te~~nkesæt~~, blot om en transformation fra øje til øre. Men her begy~~nder~~ ogsæ det ~~fæxxxæxxx~~ spændende ved ærbejdet. Det viser sig, æ denne transformation medfører nye æspekter, ælene pæ grund af tidsfaktoren, og dermed menneskets evne eller rettere svigtende evne til æ fæstholde æ forløb. Billedet eller skulpturen har den æx fordel æt øjet lettere overskuer æ form, hjernen har æ bedste muligheder for æ samle udtrykket, beskæftige sig med helheden æ under æt. Anderledes forholder det sig med hørevejen. Her skal æke særlig komplicerede mønstre til for æt udslette bevidstheden om formen. Men æ naturligvis ved flittig træning opnaæ evnen til æ overskue temmeligt komplicerede former, æn vanskeligheden mæ æ vidst indrømmes, (æ hvad skal vi med æn?). Skulle æn fixæ æ en græse for æn ælmene mulige overskuelighed, blir det æt ~~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 ~~adbreddes~~ 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 så meget mere. De er for nøje knyttet til dur-moll. Derimod skulle det på baggrund af Cøge og Darmstadt-skolens, med romantik-kerne påbegyndte, opløsning af formen til klingende messe og udflydende rytmik være muligt som reaktion, at indføre gyldige storformale principper.

~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~
En form skal være prægnant, d.v.s. at musikken skal formidles sit indhold så indholdet kan bevares i udkommelsen 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-~~gen~~ 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~~ 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".

~~xxxxxxxx~~ Adskellige melere og billedhuggere ~~1940~~

Den musika~~/~~ske udformning af stribeprincippet
mæe nödvendigvis sprogligt transformeres til et genta-
gelsesprincip. Paa nodepapiret er der klærtale om
striber, elt ka~~n~~ overskues, men for öret er en genta-
gelse ikke en gentagelse ikke en gentagelse ikke en
gentagelse ikke en gentagelse ikke en gentagelseikke
en gentagelse. Desto længere der fortsættes desto kla-
rere stear de faktiske minisfvelgelser og de sfvigelser
lytteren selv hägrer pæe. En form bygget pæe gentagelsen
^{mæe}
xix xxi betregtes som ideel i denne xxxxxxartikels sam-
menhäng. gentagelsesessessmentatxxxxxxdogxxxxxxxförinnagt
xxxxföräskkxxxxxxxxxx

Peter Louis-^{sen} viste paa udstillingen, K E 1966, 16 smukke kasser. De var a nbragt i rummet med ens a/stand. Afste/nden eller ~~ind~~ rummet mellem dem fik stor betydning. En musikalsk udformning der fleks. bygger paa lo sekunder kls /ng/ lo sekunder paa use/ lo sekunder kls /ng/ lo sekunder pause o.s.v. tvinger rummet med i kompositionen paa en lidt anden maaede. Opmærksomheden direkte "raabes op" af kls /ngen, paa /sen fungerer som en fortøning af lydindtrykket, en a /venten af næste

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