

Det andet oprør

Reaktionen mod modernismen

Om kunstmusikken i Danmark 1965-70

- i særdeleshed den ny enkelhed og dens baggrund i tidens almentkulturelle miljø.

af Erling Kullberg

Denne artikel beskæftiger sig i hovedsagen med det fænomen i den danske musik, som i de sidste 25 år – i mangel af en mere dækkende betegnelse – har gået under navnet “den ny enkelhed” samt dette fænomens forudsætninger i tidens almene samfunds- og åndsliv. Den beskæftiger sig ikke med al kunstmusikken i perioden. For det første forbigås det meget store antal værker, der er skrevet af komponister, som af den ene eller den anden grund har valgt at se bort fra modernismens udfordringer. For det andet handler den meget lidt om sådanne nytænkende og frugtbare strømninger (f.eks. Per Nørgårds musik), som ikke med rimelighed kan slås i hartkorn med den ny enkelhed, hvis dette begreb skal have nogen mening. Men enkelhed – i en af de afskygninger som der opereres med her – er anskuet som periodens mest karakteristiske tendens, hvis originale kunstneriske løsninger for en gangs skyld bragte den danske musik frem i udviklingens forreste linie, og som arbejdede med postmodernistiske tankegange, inden dette begreb var opfundet.

Som baggrund for en forståelse af de nye musikalske bestræbelser tegnes et rids af det kulturelle miljø midt i 60'erne og af nogle af de spørgsmål, der optager den almentkulturelle og musikfaglige debat, og gennemgangen af de forskellige aspekter i den ny enkelhed konkretiseres med eksemplificerende værkanalyser.

Modernismens indtog i Danmark er beskrevet i denne forfatters

artikel *De stormfulde år i dansk musik*,¹ hvortil der henvises for mere detaljeret information om denne bevægede tid. De følgende linier må her tjene som resumerende introduktion.

Indledning

I første halvdel af dette århundrede var dansk musikliv næsten uden kontakt med, hvad der rørte sig af tanker og nybrud på den internationale ny-musikfront – for slet ikke at tale om påvirkning herfra. Danske komponister levede i skyggen af den store førerskikkelse Carl Nielsen, hvis æstetiske holdninger levede videre som maksime for efterfølgende generationer, holdt i hævd af Nielsen-myntens vogtere, hans yngre samtidige og 1. og 2. generations elever. En sund, velafbalanceret moderatisme var den fremherskende position, og man nærrede, som Carl Nielsen, skepsis over for det outrerede. Man påberåbte sig en særlig nordisk egenart (det nordiske sinds universum²) som værn mod den trussel om altomvæltende æstetiske forandringer, som især den centraleuropæiske modernisme udgjorde.

Men på et tidspunkt indså en del af den yngre generations toneangivende personligheder, at denne protektionistiske holdning måtte føre til provinsialisme, og at den internationale avant-gardes problemstillinger og hele forestillingskreds var noget, man måtte forholde sig til. Og i løbet af ufattelig kort tid skiftede signalerne hos en række yngre komponister, som havde indledt deres karriere forankret i den "nordiske" stil. Det drejer sig her i første række om Ib Nørholm, Per Nørgård, Pelle Gudmundsen-Holmgreen og Henning Christiansen, som sammen med en række andre af musiklivets i ægte forstand nysgerrige satte sig for at indhente et længe forsømt studiepensum. Den ny musik kom til Danmark via koncerter, foredrag og ikke mindst radio- og TV-transmissioner, dens teknikker og æstetikker blev studeret i studiekredse og enrum, og komponisterne begyndte at indarbejde de nye erfaringer i deres egen musik. Resultatet blev en radikal nyvurdering af de involveredes forhold til begreber som klang, tonalitet, form, serialisme og materiale i det hele taget, og en musik som distancerer sig langt fra komponisternes hidtidige produktion.

1. I *Otte ekkoer af musikforskning i Århus*, Århus Universitet 1988.

2. Udtrykket er lanceret af Per Nørgård i artiklen *Samarbejde – Samfølelse*, Nutida Musik 1956, p. 65.

Den modernistiske musiks møde med publikum (og med hovedparten af det professionelle "musikliv") skete ikke uden sværdslag. TV-udsendelsen med pianisten David Tudor i 1960 – måske den første modernistiske musikmanifestation, der via TV for alvor nåede langt ud – blev mødt med en af de voldsomste telefonstorme i Danmarks Radios historie, og denne begivenhed samt reaktionerne på Paiks koncert på Louisiana i 1961 og Fluxus-festivalen i 1962 og de følelsesladede diskussioner i faglige fora, såsom DUT's bestyrelse, står som mindesmærker om en debatlyst og et engagement, som er utænkeligt i den postmoderne, tolerante (læs: indifferente) tidsalder. Dengang var kunsten endnu i stand til at provokere og forarge.

Men efterhånden – og det vil sige omkring 1964 – stilner den hid-sige debat noget af. I det mindste i musikfaglige kredse, for i den almindelige debat kan avant-garden stadig bringe gemytterne i kog, hvilket i rigt mål demonstreres af f.eks kunstfonddebatten og rindalismens fremkomst (se senere). Musiklivet har indstillet sig på at betragte modernismen som et fænomen, man må leve med, hvad enten man kan lide den eller ej. Det betyder imidlertid langtfra, at den accepteres af alle; der er i høj grad tale om en koldfront mellem tilhængere og modstandere af avant-garden,³ en koldfront som endnu den dag i dag deler Dansk Komponistforening i dem, der vovede springet og dem, der valgte at se bort fra modernismens nye toner. Men avant-gardens chock-effekt og dens blotte *tilstedeværelse* er ikke længere i samme grad anstødelig. Næsten symptomatisk for denne situation (det har selvfølgelig været planlagt længe) finder ISCM-festivalen i 1964 sted i København. Blandt de danske værker, der opføres ved denne lejlighed er Per Nørgårds *Fragment VI*, Pelle Gudmundsen-Holmgreens *In terra pax* og Ib Nørholms *Direction Inconnue*, værker som på hver sin måde alle er blevet til på baggrund af erfaringer med modernismen.

For de komponister, der tog den modernistiske udfordring op og kastede sig ud på det "frådende hav af nytid",⁴ blev sejlsadsen imidlertid relativt kortvarig. Ganske vist er de udtryksmæssige, klanglige og materialemæssige eksperimenter i værkerne fra de tidlige 60'ere af en radikalitet, som får distancen til 50'er-musikken til at føles som lysår, og ganske vist er der stor appetit på eksperimenter. Det er i høj grad eksperimenternes epoke, hvis maksime af Karl Åge Rasmussen med

3. Se Erling Kullberg: *De stormfulde år i dansk musik*, p. 103, jfr. note 1.

4. Udtrykket lanceret af Per Nørgård i *Drømmen om at blive voksen – et monologisk fragment*, Nutida Musik 1962/63 p. 14. Også trykt i Ivan Hansen (red.): *Per Nørgård Artikler*, 1982.

vanlig aforistisk præcision udtrykkes således: "Det du siger lyder helt vanvittigt, men jeg tror dig! Prøv det!"⁵ Men hvad der først oplevedes frigørende som en åbning til en verden af uanede muligheder, stivner efterhånden i en følelse af frustration. Spørgsmålet: Hvor skal vi hen? trænger sig stadig tydeligere på, jfr. Nørholms værktitel *Direction Inconnue*.⁶ Man køber nemlig ikke uden videre Darmstadt-modernismens stil og materialefilosofi (om denne se nedenfor) med dens (indbyggede) evige jagt på det aldrig før hørte, og man er derfor søgende efter en generelt acceptabel vej frem. Modernismens erfaring har frigjort komponisterne for en masse tabu'er og fordomme om, hvad musik er og hvad musikalsk komposition kan indbefatte.⁷ Alt skal forsøges og afprøves, men det er væsentligt at pointere, at det efterhånden ikke sker som en efterlevelse af modernismens parole om "nie erhørte Klänge", men i en oprigtig søgen efter en farbar vej. Ib Nørholm udtrykker det således:

"Jeg søgte en åbning henimod en mere kollektiv appel, fordi de definerede avantgardistiske jagtmarker efter nogen tids uhyre givtighed synes degenererede til en ørken af kedsommelighed, hvis produkter står i ejendommeligt misforhold til deres ophavsmænds opbud af tekno-socio-snakkesalighed"⁸

Det er denne situation, som Mogens Winkel Holm kalder "det andet oprør",⁹ og som vi i det følgende vil beskæftige os nærmere med. Inden vi ser på arten af denne reaktion mod modernismen, vil det imidlertid være nødvendigt at præcisere, hvad selve begrebet modernisme dækker over, når det gælder musik.

5. Karl Åge Rasmussen i en radioudsendelse om 60'ernes, 70'ernes og 80'ernes musik. (1980)

6. Et fluxusinspireret debatstykke for agerende soloviolinist, som desværre synes at være gået tabt.

7. Der blev ikke blot eksperimenteret med, hvilke slags lyde, der er tilgængelige for komposition, men f.eks. også med, om "musik" overhovedet behøver at "opføres". Ingolf Gabold skrev i 1966 et stykke for "partitur" *Parole sulla croce*. Stykket er ren læsemusik og kan ikke opføres, da de fleste anvisninger i partituret ikke lader sig udføre, eksempelvis en stum recitator, en sanger der synger på tre sprog samtidigt med lukket mund, instrumentale angivelser, der er umulige at spille osv.

8. Nørholm i Hans Gefors' radioudsendelse "Portræt af en tonedigter", DR 1980.

9. I *sin* radioudsendelse om musikken i 60'erne, 70'erne og 80'erne, DR 1980.

Signalement af den musikalske modernisme

Begrebet modernisme er i såvel filosofisk som æstetisk forstand vanskeligt at afgrænse, idet det i praksis og til forskellige tider har været anvendt med forskellig grad af præcision. Fremkomsten af begrebet postmodernisme har imidlertid tilskyndet til en (nødvendig) mere grundlæggende tackling af det modernistiske begreb,¹⁰ men entydigt er det stadig ikke. Filosofisk set kan begrebet føres tilbage til renæssancens opsplitning af erkendelsens tre såkaldte vidensfelter – viden, moral og kunst – i autonome områder, men dette har ikke megen relevans i forhold til det 20. århundredes musik. Det synes almindeligt accepteret, at modernisme i forbindelse med kunst indebærer en radikal afstandtagen fra den etablerede tradition og en bestræbelse på at erstatte de eksisterende æstetiske ideer og udtryk med nye, "opdaterede". Herved bliver modernisme noget relativt, idet ordet betegner det til enhver tid radikaleste og nyeste, og i den betydning kan modernismen føres tilbage til sidste halvdel af forrige århundrede. Siden da har den del af kunsten, der har forstået sig selv som moderne, netop været karakteriseret ved denne kritiske revision af det bestående.

Men den forståelse ophæves med indførelsen af begrebet postmodernisme, noget der ligger hinsides modernismen og lægger denne bag sig. I begyndelsen af 60'erne kunne Jan Maegaard i sin bog om den musikalske modernisme nøjes med denne definition:

"... musik som på den ene eller anden måde afviger fra det tilvante formsprog og viser en tendens til revision af overleveringen."¹¹

Hermed er den modernistiske musik afgrænset fra århundredets neoklassiske eller konsoliderende tendenser. Men i nærværende sammenhæng, hvor det gælder reaktionen mod modernismen, altså om tiden efter modernismen, kræves en nærmere præcisering.

Et helt centralt aspekt ved den modernistiske linie, der med udgangspunkt i senromantikken fra Wagner over Mahler fører til Schönbergskele og videre til efterkrigstidens Darmstadt-modernisme, og hvis filosofiske grundlag Adorno formulerede i sin *Philosophie der*

10. Jfr. f.eks. Arnfinn Bø-Rygg: *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme*, 1984, Ole Thyssen: *Påfuglens øjne*, 1987, Jürgen Habermas: *Det moderne – et ufuldendt projekt*, 1980 samt diverse artikler i DMT i sidste halvdel af 80'erne.

11. Jan Maegaard: *Musikalsk modernisme*, p. 7.

neuen Musik fra 1949, er en tro på, at det musikalske materiale har en egen nødvendig og irreversibel udviklingstendens i sig, som den moderne kunstner må erkende, tage på sig og videreføre. Man må være på højde med materialesituationen for at kunne skabe "sand" kunst. Eller sagt mere direkte: Det er musikalsk "løgn" at skrive en treklang i 1930, når tonaliteten i de mest progressive komponisters musik var opløst omkring 1910. Det er denne logik, der med ekstrem streghed føres videre i 50'ernes mest radikale tendenser, som de hovedsagelig formuleres ved de berømte feriekurser i Darmstadt. Denne opfattelse af modernismebegrebet er operationel i forhold til denne artikels tema. Modernisme vil i det følgende blive anvendt om musik, som er tro mod denne materialeudviklingsfilosofi og som bestræber sig på bestandig at søge det absolut "ny" og "aldrig-før-hørte."

Reaktionen

Den reaktion mod modernismen, som "det andet oprør" repræsenterer, har flere årsager og kommer til udtryk på flere måder.

For det første har de fleste af de danske komponister, der var eksperimenterende i denne periode ganske enkelt ikke temperament til det vilde og "frådende" i længere tid, hvilket allerede Tage Nielsen i 1962 var inde på i en artikel med titlen "Mådehold, trods alt?"¹² Nok så vigtigt er måske, at den serielle kompositions måde med sin komplicerede teknik i længden ikke virkede tilfredsstillende for *komponisten*. Som Nørholm siger:

"Det mobiliserede ikke alle de forskellige ressourcer, man bruger, når man komponerer. Og derfor var jeg på et tidspunkt nødt til at bryde over tværs og gribe det an på en anden måde"¹³

Løvrigt er der også internationalt tegn på, at modernismen med sit stadige nyhedskrav er ved at have brændt sig selv op. Man kan ikke komme videre ad den vej, synes det, og i konsekvens heraf holder f.eks. Boulez op med at komponere (i en årrække). Også Ligeti påpeger gang på gang modernismens absurde situation, og både han og den polske skole med Penderecki og Lutoslawski i spidsen viser andre veje.

12. I DMT 1962, p. 150.

13. Ib Nørholm i interview m. forf. citeret i Erling Kullberg: *Da modernismen kom til Danmark*, DMT 1985/86, p. 114.

I en kronik i Berlingske Tidende analyserer Poul Nielsen situationen:

“Nok kan man endnu ved stedse mere komplicerede operationer i det elektroniske lydlaboratorium afsløre nye og forfinede virkninger, disse “nie erhørte Klänge”, som Stockhausen altid fabler om. Men kvalitativt ændres den musikalske information næppe afgørende på denne måde. *Kontakte* og *Le Marteau sans maître* står i dag som sluttede mesterværker”¹⁴

For det andet reagerer man direkte på det filosofiske plan mod modernismens materialeudviklingskrav og troen på, at en bestemt musikalsk stil er den historisk korrekte. Skulle man virkelig ikke længere kunne skrive en treklang? Allerede Alban Berg brugte jo omkring 1920 i *Wozzeck* C-dur-treklangen som symbol for det utroværdige (i dette tilfælde *penge*), men – som Poul Nielsen spørger – “er det virkelig sandt, at hver eneste tonal vending hos Richard Strauss har været musikalsk løgn fra det øjeblik Schönberg opløste tonaliteten?”¹⁵

Poul Nielsen spillede iøvrigt med sine analyser og sin kritik af Adorno en væsentlig rolle for det danske musiklivs bevidstgørelse om disse problemstillinger. Som det senere vil fremgå, er han også blandt de første til at tage temperaturen på de nye tendenser midt i 60'erne.

For det tredje har først og fremmest fluxus-bevægelsen med sine mange eksperimenter i (og måske udenfor) “kunstens” grænseområder peget på det vanskelige – og måske ligefrem umulige – i at lave kunst i det hele taget – ikke mindst hvis man vil være tro mod modernismens nyhedskrav. De musikalske materialeressourcer er jo brugt op; så at sige ingen tænkelig lyd er aldrig-før-hørt. Det ligger i luften, at hvis musikken skal videre, må det være med udgangspunkt i en slags nulpunktsituation, hvor en ny kunst på nye præmisser kan opstå som en Fugl Fønix. Gentagne gange tales der i den kulturelle debat om nulpunkt eller *zero*.¹⁶ Vigtigt er det at bemærke, at ingen forsøger at bringe *neo*-fænomener på banen – og det på trods af erkendelsen af, at en eller anden form for materialelegbrug synes nødvendig. Alle kan se, at der ikke er nogen farbar vej tilbage – men hvor er vejen frem?

For det fjerde reagerer man på det emotionelle plan kraftigt mod modernismens store armbevægelser, dens vilde gestikulation, anmas-

14. Berlingske Tidendes kronik 17/6, 1966.

15. Poul Nielsen: *Der står en hjort ved en skovsø*, i tidsskriftet ta' nr. 1, 1967.

16. Se f.eks. Hans-Jørgen Nielsens *Efter Zero*, DMT 1965, p. 213, som også omtales senere i denne artikel.

sende holdning og meningschauvinisme. Den modernistiske kunst har ifølge sine præmisser patent på "sandheden", og den modernistiske kunstner er i egen selvforståelse repræsentant for den højeste livsbevidsthed. Denne attitude passer dårligt i jantelovens land. Den virker frastødende fra første færd, og midt i 60'erne efterhånden også komisk. Per Nørgård reagerede allerede under sit studieophold i Paris i 50'erne stærkt mod de parisiske saloners (de såkaldte *Domaine Musical* arrangementer) forlorne mondænitet,¹⁷ og Pelle Gudmundsen-Holmgreens artikel om sit orkesterværk *Repriser* (se senere) vidner om en næsten allergisk reaktion mod "den store kunst". Modernismen opleves som formummet senromantik omgærdet med selvcentreret patos, det som Mogens Winkel-Holm kalder "als-ob"-begrebet. Det ligner noget nyt, men er det egentlig ikke:

"mit Schmerz..., leidenschaftlich bewegt..., det var den unge Werther, blot med andre parametre"¹⁸

Nødvendigheden af et opbrud eller et sporskifte synes altså klar nok. Det er derimod mindre entydigt, hvordan denne musikkens Fugl Fønix, som skal vokse frem af modernismens aske, skal være beskaffen. Som baggrund for en diskussion af de nye tendenser og deres inspiration og afsæt kan det være nyttigt med et signalement af det generelle kulturelle miljø omkring midten af 60'erne.

Det kulturelle miljø midt i 60'erne

Efter Cuba-krisen i 1962 er det internationale politiske klima præget af afspænding og optimisme. Økonomisk set er der tale om højkonjunktur, og herhjemme oplever vi det såkaldte velfærdssamfund med social tryghed, fuld beskæftigelse og forbedret levestandard for de fleste. I flere henseender får dette betydning for kulturen og kunsten. En af konsekvenserne er, at der opleves en vækst i forbruget af kultur og kulturelle produkter og faciliteter. Inden for kulturformidlingen slår nogle til lyd for, at publikum skal nærme sig kunsten og påpeger dermed et behov for oplysning, mens andre forfægter det synspunkt, at kunsten skal nærme sig publikum, og appellerer dermed til kunstnerne. Velfærds-

17. Se Erling Kullberg: *De stormfulde år i dansk musik*, p. 92, jfr. note 1.

18. Se note 9.

samfundets ansvarlige har naturligvis som deres kulturpolitiske målsætning, at kunsten skal være tilgængelig for alle, der har lyst. Der gøres et stort arbejde for at få folk til at benytte sig af kulturelle tilbud som biblioteker, museer, aftenskoler osv., det er det der kendes som socialdemokratisk kulturpolitik. Herudover gøres forsøg på direkte at være opsøgende. Både på offentligt og privat initiativ forsøges med ophængninger af moderne kunst på arbejdspladser og i kantiner. Et af de mere storslåede eksempler er fabrikant og kunstmæcen Aage Damgaards omdannelse af skjortefabrikken Angli i Herning til et veritabelt kunstmuseum. Koncerter og teaterforestillinger på arbejdspladser finder også sted, og (noget senere) kan man opleve kunst på supermarkederne bæreposer o.lign.

Enkelte steder i de lokale politiske forvaltninger mener man ligefrem, at satsning på kultur kan betale sig. I 1966 beslutter byrådet i Holstebro som led i en langsigtet kommunal udviklingsplan at sætte kulturen i centrum for denne planlægning. Man indleder forsigtigt provokativt med opstilling af en moderne skulptur (Giacomettis "Kvinde på kærre") på kirketorvet, snart efter følger man op med at stille faciliteter til rådighed for det eksperimenterende Odin-teater. På kort tid iværksættes store projekter som Holstebro-hallen, fortrinsvis til teaterformål, Holstebro Musikhøjskole og Holstebro Kunstmuseum, og desuden ansætter man en stadskomponist, Jørgen Plaetner. Statens Kunstfond udnævner Holstebro til pionerby over en treårig periode. Byrådet har siden stort set holdt fast ved sin politik, og kritikken, som i starten lokalt set var voldsom, er mere eller mindre forstummet. Om satsningen på kulturen ligefrem har kunnet betale sig i gængs forstand, er det måske vanskeligt at afgøre, men at aktiviteterne på f.eks. musikfronten har båret frugt, ses af den lange række af musikere i det danske musikliv, som har trådt deres barnesko i Holstebro.

Resultatet af de mange initiativer med hensyn til at formidle kunsten, og ikke mindst den nutidige, blev selvsagt, at flere mennesker kom i kontakt med kunst. De moderne medier, især det relativt nye og i disse år stærkt ekspanderende TV, spiller en væsentlig rolle heri. Det var helt normalt, at man i danske hjem stort set så alt, hvad der blev sendt i TV, hvilket gav den – sammenlignet med 90'erne – faktisk betragtelige mængde af udsendelser af æstetisk art (TV-teater, kunst- og musikudsendelser) en enestående chance. Den gennemsnitlige dansker var faktisk relativt bevandret i det absurde teater, idet TV-teatret sendte en hel del stykker af absurde forfattere som Ionesco, Beckett og Pinter. Man havde i hvert fald med en vis sandsynlighed set det. Dette

forhold får stor betydning for den skabende kunstner: Han/hun har fået et nyt publikum, et publikum som har et andet forudsætningsmønster end det traditionelle kunstinteresserede publikum, et u-dannet publikum. For en modernistisk kunstner er hensyntagen til eller ligefrem "leflen" for publikum forræderisk og utænkelig, men udfordringen fra den nye publikumssituation er ikke desto mindre en væsentlig realitet, som hører med i den samlede skitse over det æstetiske miljø i 60'erne. Ribbjergs *Amagerdigte* og Nørholms *Blomster fra den danske poesis flora* er symptomer på, at denne handske nogle steder tages op (se senere).

En anden følge af de elektroniske mediers voldsomme udbredelse er, at såvel kunstnerne som alle andre får udvidet deres horisont og interessefelt. Vi følger bogstavelig talt med i, hvad der sker over hele verden her og nu, og store geografiske afstande er ikke nødvendigvis forbundet med store afstande i tid. Verden er blevet mindre, synes det; vi lever – som medieforskeren og filosofen MacLuhan udtrykker det – i "den globale landsby". Hele verden bliver den scene, der interesserer såvel publikum som kunstner. Vores referenceramme udvides voldsomt, vores hverdag bliver en mosaik af situationer, hvor den enkelte personlighed hele tiden veksler mellem forskellige "roller". Konsekvensen af denne "attituderelativisme" skal vi vende tilbage til.

Endnu et aspekt er, at ligesom det kunstinteresserede publikum bliver mere bredspektret, bliver kredsen af kunstnere og æstetisk interesserede intellektuelle det også. Skabende kunstnere rekrutteres nu – hvor flere og flere får del i højere uddannelse (og dannelse) – også fra miljøer, som ikke er specielt kunstneriske og æstetisk orienterede (Hans Jørgen Nielsen, som bliver en af tidens toneangivende, er et sådant eksempel). Sådanne kunstnere vil ofte opleve en diskrepans mellem den finkultur, de har gjort til deres arbejdsfelt, og den kultur, de er vokset op i. De oplever, at deres personlighed er sammensat af mange forskellige identiteter. Vi skal vende tilbage til dette aspekt (igen attituderelativismen) senere, i denne sammenhæng er det blot væsentligt at konstatere, at det bl.a. medfører en større tolerance, åbenhed over for det kulturelle livs totale mangfoldighed, altså også en tendens bort fra finkulturens eneherredømme og åbenhed over for trivialkultur i bred almindelighed og afvisning af modernismens munkeagtige strengthed. Heraf følger også en afmytologisering af modernismens værkbegreb, en nedtoning af forestillingen om det unikke kunstværk, den store sandhed, til fordel for en voksende interesse for det masseproducerede, for popkunst m.v.

Popmusikdebatten og Per Nørgårds artikel om "Komponisten Paul McCartney" (begge omtalt nedenfor) er symptomer på dette fænomen (At Per Nørgårds behandling af Paul McCartney klart anlægger den klassiske analyses synsvinkel og befinder sig milevidt fra 70'ernes mere integrerende måde at nærme sig den rytmiske musik på, er en anden sag).

4 debatter.

I den almindelige kulturelle debat er det i disse år især 4 emner, der er interessante fra en musikhistorisk og -sociologisk synsvinkel:

Debatten om P3

Den 1. januar 1963 indledte Danmarks Radios program 3 med tilnavnet Danmarks Musikradio sin virksomhed, hvilket foranledigede en voldsom og påfaldende etisk betonet debat i dags- og fagpressen. Debatten i DMT er interessant, især fordi det er første gang, man i musikfaglig sammenhæng tager populærmusikken op til seriøs teoretisk betragtning.

P3 blev oprettet i den hensigt, inden for den statslige monopolradio at tage udfordringen op fra den ulovlige, reklamefinansierede radio-station Radio Merkur, som sendte pop-musik i en lind strøm dagen igennem, indtil den blev lukket af ordensmagten. Man ønsker altså at imødekomme et behov, som Radio Merkurs popularitet til overflod havde afdækket, man samtidig er Danmarks Radio sit ansvar som kulturformidlende institution bevidst. Ifølge radiospredningsloven af 11/6-1959 er det radorådets opgave og ansvar at "udsendelserne er af alsidig, kulturel og oplysende art." Man har som sin klare målsætning at holde et lødigt niveau:

"Det bliver ikke noget ønskeprogram, vi vælger musikken efter det radiofoniske, det levende. Musikgarneringen skal ganske vist være iørefaldende og uforpligtende. Men lad mig udtrykke det sådan, når det gælder musikradioens musikalske opgave: der må være en musikalsk grænse både opefter og nedefter. Og vi vil hellere tangere grænsen opefter end overskride den nedefter."

– skriver P3's leder, Kaj Bruun i Berlingske Tidende på selve premiere-dagen. En sådan modsætningsfyldt målsætning er næsten på forhånd dømt til at mislykkes, som Politikens leder allerede inden der er gået en måned (23/1-63) udtrykker det:

“... Det skulle nu demonstreres, at en ikke-merkantil radio godt kunne være lirekasse og lødig på én gang. Men jo mere man strøede, jo mere irriterede man de mennesker, der lukkede op for at få sød baggrundsmusik og i stedet blev distraheret af en masse snak, som endda krævede opmærksomhed, fordi der nu og da blev sagt noget! Det man er ved at opdage, er den enkle logik, at opretter man en såkaldt musikradio, så må man køre såkaldt musik til bevidstløshed. Begrebet “lødig pop” er lige så selvmodsigende som dybsindig overfladiskhed. Det kan måske besnære et programudvalg med dårlig kulturel samvittighed, men ikke det almindelige publikum ...”

Debatten er som nævnt meget etisk ladet: Kan Danmarks Radio forsvare at sende så meget pop-musik ud til sine lyttere? (pop-musik har der jo hele tiden været i DR, det må være det kvantitative spørgsmål, der foruroliger)

I DMT tages spørgsmålet op i et særnummer, som pretenderer at levere saglig oplysning om, hvorfor musikradioen er skadelig. “... reelle oplysninger (tjener) formodentlig bedre til sagens løsning end ideelle argumenter”, hedder det i lederen,¹⁹ som giver udtryk for, at radiospredningsloven nærmest ved et kup er blevet omgået, og desuden advarer norske læsere:²⁰

“Måske kan musikradio-problemet synes Dem uvedkommende lokalt-dansk. Men før eller senere vil dyret stikke sin pote frem i Norges Riksringkasting, og så gælder det om at vide, hvad man går ind til.”

Den “saglige” oplysning leveres af Adorno, hvis skarpsindige analyser af pop-musikkens fordummende funktion fremstilles af Poul Nielsen i en artikel med overskriften “Musik som ideologisk trøstefunktion – poppen set gennem Adornos briller”. Per Nørgård fremlægger i artiklen “Dokumentation: Fidus eller dilletantisme” med analytisk præcision knusende beviser for popmusikkens satstekniske ubehjælpssom-

19. DMT 1963, p. 37, ansvarshavende redaktør: Gregers Dirckinck-Holmfeld.

20. Dette nummer af DMT indgik som led i det dansk-norske tidsskriftsamarbejde *Nordisk Musikkultur*.

hed (analyseeksempler er øjeblikkets populære hits *Telstar*, *Apache*, *Den gamle Gartner* m.fl.). Det er karakteristisk, at pop-musikken vurderes på kunstmusikkens præmisser og derfor naturligvis findes for let. Der er langt til den accept af pop-musikken på dens egne præmisser, som bliver fremherskende i 70'erne. Men fremkomsten af The Beatles ændrer billedet på meget kort tid, således at DMT i 1966 må lancere et pop-nummer med en række artikler der "kan ses som et nødvendigt korrektiv til det popnummer, som blev udsendt for nogle år siden", som det hedder i lederen.²¹ Per Nørgård bidrager med en artikel om "Komponisten Paul McCartney", i hvilken han i høj grad anerkender Beatles' musikalske kvaliteter, men det væsentligste er, at populærmusikkens sociologiske aspekter behandles med større forståelse. Vejen er banet for et relativistisk kultursyn, som behandles mere udføreligt senere. I den før citerede leder hedder det:

"Man har talt om en for 60'erne karakteristisk "angst for at isolere sig i finkultur" – det er bl.a. denne angst vi gerne vil vedkende os med dette nummer."

Kunstfonddebatten

I begyndelsen af 1965 førtes en kunstdebat, som i henseende til voldsomhed og uforsonlighed i tonen kunne minde om reaktionerne på Tudor-udsendelsen i TV, Paiks og Fluxus' koncerter og andre modernistiske manifestationer i 60'ernes begyndelse, men som i omfang og bredde var langt større og uden sidestykke i dansk kulturhistorie. Faktisk blev begrebet kunst og i særdeleshed den nye debatteret på avisernes forsider hver dag i et par måneder og kommenteret i mere end 100 ledende artikler.²² Anledningen var, at den nyoprettede Statens Kunstfond i januar 65 bekendtgjorde sin første uddeling, og det, som tændte luntten, var især, at der på listen over legatmodtagere befandt sig en del navne, hvis værker, holdninger eller livsførelse havde vakt almindelig forargelse (Klaus Rifbjergs flødefarvede sportsvogn bliver nærmest symbol på oplevelsen af et misforhold mellem komponenterne i forhold til det traditionelle kunstnerbillede, ifølge hvilket en kunstner er nøjsom, beskeden og uinteressert i bekvemmeligheds-goder). Debatten handlede således ikke så meget om kunst som om

21. Redaktør er stadig Dirckinck Holmfeld, men nu sammen med Hans-Jørgen Nielsen.

22. Se Jørgen Stubgaard: *Kunstfonddebatten 65*, Rhodos 1968.

penge, og fra at have været en principiel diskussion om statens økonomiske støtte til kunstnere bliver den til en mere generel pejling af "kunstens og kunstnernes funktion og placering i det moderne, mekaniserede velfærdssamfund",²³ og som sådan kan den være interessant i nærværende sammenhæng. Debatten, der som nævnt varede et par måneder og udtrykte sig i ledere, artikler, læserbreve og ikke mindst underskriftindsamlinger, afslørede – vel nok forventeligt – en stor afstand mellem den moderne kunst og befolkningsflertallet. Det tavse flertal var i høj grad blevet mælende, og modstanden mod statsstøtte til kultur kategoriseres for eftertiden som en -isme, rindalismen, opkaldt efter en lagerforvalter i Kolding, Peter Rindal, som var initiativtager til den omfattende protestunderskrift-indsamling. Det positive i debatten var som nævnt, at begreberne kunst og kultur blev aktiveret i den brede befolknings bevidsthed, og at kunstens berettigelse og funktion (evt. mening) blev diskuteret i kantinerne på arbejdspladserne, hvilket næppe er sket i samme omfang før eller siden.

Konservatorie-Konservatisme-debatten

Allerede i 1960 havde Per Nørgård i en artikel med titlen "Konservatorie-Konservatisme?"²⁴ problematiseret den dybt reaktionære holdning – ikke mindst i forhold til samtidens musik – der herskede på landets førende musikuddannelsesinstitution, Det Kgl. Danske Musikkonservatorium. I midten af 60'erne er situationen ikke ændret, hvilket foranlediger en ny debat om konservatoriets forhold til den ny musik. Debatten henter næring i frustrationen over primært 3 forhold:

1) Konservatorieleledelsens manglende opbakning af ny-musik-initiativer. Per Nørgård havde som lærer i komposition forsøgt iværksat forskellige aktiviteter, såsom gæsteforelæsninger ved betydelige komponister og værkstedkoncerter med et af Københavns professionelle orkestre, men initiativerne blev – trods støtte fra Holmboe og Høffding – bremset i teorifaggruppen, hvis lærere næsten alle også figurerede som lærere i komposition, men var "påfaldende ufrekventerede", som Nørgård udtrykker det.²⁵

2) Omdannelsen af Vagn Holmboes kompositionsprofessorat til et teori-professorat. Efter tildeling af et livslangt statsligt komponist-

23. *ibid.* p. 7.

24. DMT 1960, p. 89.

25. i: *Flugten til Århus*, p. 296, i Festskrift til Søren Sørensen, Århus Universitet 1990.

stipendium forlod Holmboe konservatoriet, og teorifaggruppen ønskede hans professorat omdannet til et teoriprofessorat, da alle faggruppens lærere kunne søges i komposition, og da man ikke ønskede, at "en enkelt lærer – og demed en enkelt æstetisk opfattelse – skulle have fortrin i undervisningen".²⁶ Konsekvensen var, at der ikke længere i Danmark var en lærestol helliget undervisningen i komposition.

3) Afvisning af en dokumenteret talentfuld ansøger til kompositionsstudiet p.g.a. et svagt standpunkt i koralharmonisering. Sagen om "X", som ansøgeren beskyttende benævnedes, drejede sig om Ole Buck, der jo skulle blive en af de markante skikkelser i den ny enkelhed. Konflikten forplumredes af tavshedspligter og besvarelser på forkert stillede spørgsmål, og den tilspidsedes, da "X" blev optaget på konservatoriet i Århus. Her havde konservatoriets direktør Tage Nielsen en helt anden indstilling til den nye musik, og da Per Nørgård mente, at målet var fuldt, tog han imod Tage Nielsens udstrakte hånd og flyttede sin kompositionsundervisning til Århus – og dermed en række vordende komponister (Erik Nordby, Svend Nielsen, Jens Wilhelm Pedersen (Fuzzy) og Ingolf Gabold – hvortil kom de "nye" i Århus, Ole Buck og Karl Åge Rasmussen). Resultatet var, at konservatoriet i København havde mistet sine 2 førende kompositions lærere og de fleste kompositionsstuderende, mens der i Århus blev grundlagt et miljø for ny musik, som i løbet af de næste 20 år voksede sig utrolig stærkt.

Musikchef-debatten

En fjerde debat, som spiller en rolle for den ny musik i Danmark, var den hidsige polemik, der førtes i dagspressen i foråret 1966 angående valget af ny musikchef i Danmarks Radio. Mange af musiklivets konservative følte, at den ny musik havde tilkæmpet sig for megen plads, specielt i Danmarks Radio,²⁷ og man fremsatte krav om, at en musiker og ikke en akademiker blev ansat i musikafdelingens chefstol i forventning om, at man i så fald ville være sikret mod de vildeste avant-gardistiske påhit. Dette var klart møntet på én bestemt af kandidaterne, den musikvidenskabeligt uddannede Mogens Andersen, som i en årrække med stort engagement havde kæmpet for at bringe den ny musik til

26. Knudåge Riisager og J. Harder Rasmussen i: *En berigtigelse*, debatindlæg i DMT 1965, p. 88.

27. Jfr. f.eks. artikel af Johan Bentzon: *Svigtende spilleglæde*, DMT 1963, p. 62, og Johannes Nørgaards dagbladskronik: *Hvordan man myrder et radioorkester*, september 1964.

opførelse og udsendelse i Danmarks Radio. Det må betragtes som en betydningsfuld landvinding for den ny musik, at radioledelsen endte med at udpege netop Mogens Andersen.

Til det samlede billede af det almentkulturelle miljø midt i 60'erne hører endnu et par aspekter, som her blot forbigående skal nævnes: Den voksende tendens til politisering eller måske rettere politisk polarisering med tendens til konfrontationssøgning, som senere afspejles i det såkaldte studenteroprør i 1968 og endnu senere i den marxistiske dominans i uddannelsessystemet og inden for de humanistiske videnskaber og kunst. Desuden den stigende interesse for det psykedeliske, for studier af og rejser i det bevidste og ikke mindst underbevidste, i visse tilfælde, som f.eks. i tilfældet med hippiebevægelsen, kombineret med en afstandtagen fra det etablerede samfund.

Ingen af disse fænomener spiller imidlertid en større rolle i forbindelse med denne artikels hovedtema, den ny enkelhed. Interessen for bevidstheds- og bevidsthedsudvidende fænomener spiller derimod en stor rolle i f.eks. Per Nørgårds liv og værk i denne periode, som jeg i denne sammenhæng ikke kommer nærmere ind på.

Den Ny Enkelhed

Udtrykket "den ny enkelhed" betegner ikke en veldefineret fraktion i den danske ny-musik-verden, en skole eller en erklæret -isme, men anvendes som samlebetegnelse for nogle tendenser, der voksede frem midt i 60'erne og gjorde sig gældende i nogle ellers temmelig forskellige komponisters værker. Udtrykket er lanceret af Poul Nielsen,²⁸ som tidligt prøvede at peje tendensen i en række nye værker, hvori han så en musikalsk parallel til enkelhedsbestræbelser i andre kunstarter, såsom billedkunst og litteratur. Og som generel epokebetegnelse kan udtrykket være anvendeligt nok (det har i hvert fald holdt sig lige siden uden for alvor at være blevet fortrængt af et mere dækkende), for enkelhed, forenkling, nedskæring, nøjsomhed osv. er virkelig et væsentligt træk ved musikken i 60'ernes sidste halvdel, generelt set. Men ordet er flertydigt og kan give anledning til misforståelser (også

28. Første gang anvendt i artiklen *Omkring den ny enkelhed*, DMT 1966, p. 138.

fordi det langt senere – i slutningen af 70'erne – er dukket op i international musiksammenhæng som betegnelse for nogle helt andre bestræbelser). Menes der "enkelhed på ny", altså et neo-fænomen, en slags genoplivningsforsøg af noget gammelkendt, tilbage til enkelheden, en art "hjemkomstmusik" efter sejlturen på det "frådende hav af nytid"?²⁹ Eller menes der "enkelhed på en ny måde", en enkelhed der faktisk er ny i materiale, metode og tankegang? Som det vil fremgå af det følgende, er begge forståelsesmåder til stede som tendenser i musikken i 60'ernes sidste halvdel, men lad det være fastslået, at det, som vakte Poul Nielsens interesse og som gav anledning til udtrykket, var fænomener af radikalt nytænkende art.

Det lå jo ligesom indbygget i reaktionen mod modernismen og dens kompleksitet, at tendensen måtte gå i retning af det enkle. Desuden i tanken om en musikkens genopståen som Fugl Fønix. Der må begyndes med det helt elementære. Det "ny" må så ligge i måden at bearbejde og præsentere dette enkle materiale på. Oftest er enkelheden i såvel materialet som dets anvendelse så vidtdreven, at publikum følte sig lige så forvirret og provokeret som ved konfrontationen med den komplekse modernisme.

"Tyngdepunktet i fornyelsesprocessen lægges på en vis måde fra selve værket ("de opstillede klange") over til den, der lytter. Her er komponist og lytter for så vidt i samme båd: det gælder om at fravriste materialet nye oplevelseskvaliteter. Men for denne proces er det naturligvis ikke ligegyldigt, hvordan komponisten arrangerer sit materiale."³⁰

Hermed er antydnet, at der langt fra er tale om "hjemkomst" for slet ikke at sige "publikumstilpasning".

Den ny enkelhed er altså ikke nogen entydig størrelse. De komponister, der fra starten af Poul Nielsen blev holdt sammen under denne betegnelse (Henning Christiansen, Pelle Gudmundsen-Holmgreen og Ib Nørholm), arbejder og arbejdede vidt forskelligt og med vidt forskelligt sigte. Den ny enkelhed omfatter som samlebegreb mindst 4 klare tendenser, som ganske vist ofte overlapper hinanden eller optræder samtidig, men som ikke desto mindre vidner om forskellig inspiratorisk baggrund og kunstnerisk målsætning: Det drejer sig om *Konkretisme*, *Absurdisme*, *Stilpluralisme* og *Påny-enkelhed*.

29. Jfr. note 4.

30. Poul Nielsen i *Mellem tale og stumhed*, kronik i Berlingske tidende 17/6-66. Gengivet i PN: Hjerter og hjerne i Musikken, 1978

I det følgende gives en karkteristik af, hvad hver af disse 4 etiketter repræsenterer generelt set, og desuden belyses gennem en række værkbeskrivelser, hvorledes de kommer til udtryk i musikalsk sammenhæng.

Konkretisme

Konkretismen som den fremtræder i billedkunst, lyrik og musik er udtryk for en objektiviseringstendens, en reaktion mod den subjektive følelseskunst. Man tilstræber at fjerne udtryk og budskab fra værkerne. Og man tilstræber også at fjerne eller neutralisere det skabende subjekt ved at gøre kompositionsprocesserne mekaniserede. Tingene skal ikke bære på anden betydning end deres blotte eksistens. Som Henning Christiansen udtrykker det i en vision om en konkretistisk musik:

“En lyd er en lyd. Afstanden mellem to lyde er afstanden mellem to lyde. Holder man sig til dette, føres musikken fra drømmens og metafysikkens verden ind i virkeligheden”.³¹

Konkretismen er præget af objektiv konstruktion, hvor det konstruktive princip er selve værkets ide, dets indhold. Den konkrete poesi arbejder med ordenes visuelle fremtræden, deres måde at stå på papiret på. Digteren giver afkald på ekspressivitet og mulighed for læserforførelse og afsøger de yderste grænser for, hvor anonymt og objektivt man kan gøre sproget. Ordene bliver enkeltstående, næsten skulpturelle elementer.

det er og det er nok det
er godt nok
og det er godt nok som det er

det er det og det er det
hele og det hele
er som det skal være

(digt af Hans-Jørgen Nielsen fra 1966)

31. i: *En rose er en rose er en rose er en rose*, ta' nr. 2, 1967.

Den konkrete kunst arbejder med basale geometriske figurer og et uhyre enkelt formsprog. Eller med opstillinger f.eks af ensdannede objekter som i den beslægtede pop-art med Andy Warhols gengivelser af masseproducerede suppedåser og Monroe-billeder.³² Den uvarierede gentagelse spiller en væsent rolle i konkretismen.



Gunnar Aagaard Andersen:
"Hældningskoefficient 1:2:3", (ét
billede ud af en serie på tre)
1950, cit. efter "LINIEN II" 1/10 -
4/12 (udstillingskatalog)

Konkretisme i musik

Henning Christiansen: *Perceptive Constructions*, op. 28, 1964.

Det værk som frem for noget fik skelsættende betydning for den musikalske konkretisme var Henning Christiansens *Perceptive Constructions* for 8 instrumenter. Det var det første værk, hvor denne problematik – musikken efter zero³³ – for alvor blev taget op og med stærk stringens.

32. En vigtig forskel på konkretisme og pop-art er sidstnævntes insisteren på at anvende materiale fra "virkeligheden".

33. Jfr. titlen på Hans-Jørgen Nielsens introduktion til værket i DMT 1965, p. 213.

Allerede værkets titel giver væsentlig information om, hvad det drejer sig om: Ordet *Constructions* antyder, at man ikke forkaster selve ideen om struktur og konstruktion – forstået som modsætning til spontanitet eller intuition – som basis for komposition, sådan som den forekommer i f.eks. Darmstadt-modernismen. Faktisk er konstruktion måske den vigtigste ingrediens i konkretismen. Samtidig signalerer ordet, at der i dette værk ikke er tale om suggestiv, "forførende" musik, men derimod om fremlæggelse af objektive, nøgterne, konkrete (konkretistiske) klangkonstruktioner. Værktitlens første halvdel signalerer til gengæld, at disse konstruktioner i modsætning til dodekafoniens og serialismens skal være *hørbare*. Og dermed er det meste sagt om værkets indhold. Men lad os se nøjere på disse objektive facts i stykket:

1. sats "*Space and Object*". Henning Christiansen har haft en visuel inspiration til denne sats, nemlig en skulpturel opsats af Peter Louis-Jensen bestående af 16 ens kasser anbragt i rummet med samme indbyrdes afstand. "*Space and Object*" består af 14 klang søjler (= object), hver af 10 sekunders varighed og hver efterfulgt af en pause (= space), også på 10 sekunder. Klangsøjlerne er beslægtede, men dog forskellige. Den første søjle indeholder tonerne g – c – cis – e – fis, hver repræsenteret 2 gange (idet de to strygeinstrumenter anvender dobbeltgreb). Disse toner udgør satsens samlede toneforråd, et forråd som muliggør frembringelsen af samtlige mulige intervaller. Satsen skrider nu frem ved, at hver anden søjle en efter en "udstiller" et interval fra prim til tritonus,³⁴ mens hver anden søjle spiller den "fulde" klang.³⁵ 2. søjle spiller de samme toner som 1. søjle, men kun fløjte og trombone spiller forte, hvorved primen (oktaven) fremhæves. I 3. søjle spiller kun et udvalg af instrumenterne: 2 strygere og 2 blæsere fremhæver gruppevis den lille sekund. 4. søjle er en "fuld" klang, men i modsætning til 1. søjle er der ingen fordoblinger, og de fem instrumenter, der medvirker, spiller piano. I 5. søjle fremhæves den store sekund ved, at basklarinnet og trombone spiller forte ... Og så fremdeles.

34. Siden dodekafoniens opfindelse har alle andre intervaller været anskuet som omvendinger eller oktavtranspositioner af disse.

35. Der er dog et brud på denne systematik, idet komponisten af hensyn til storformel symmetri har ønsket at begynde og slutte med fuld klang. Derfor får 2. søjle både funktion som "intervalklang" og som fuld klang.

space and object

Henning Christiansen "Perceptive Constructions" 1964 (Engstrøm & Sødring)

I 3. sats "On the line" arbejder komponisten igen vertikalt, men på en anden måde. Der er igen tale om klang søjler, men af en anden tone-sammensætning end i 1. sats. 8 gange intoneres denne søjle, men den "fortyndes" hver gang gradvis, idet de 8 instrumenter efter tur falder fra efter et præcist angivet sekundskema, hvorved det sidst tilbageblevne instrument, som er forskelligt fra gang til gang, fremhæves.

I *Perceptive Constructions* "foregår" der på det overfladiske plan og hørt med en traditionel lytterattitude meget lidt. De storformale spille-regler – i "Space and Object" vekselspillet mellem 10 sekunders (dynamisk konstant) lyd og 10 sekunders tavshed – erkendes hurtigt som spilleregler, og det samme gør (formentlig) klang søjlernes beslægtethed. Men ved et nøjere eftersyn afdækkes jo en mængde detaljerede informationer. Ikke "vildt ophidsende" eller "overraskende" informationer, ganske vist, men kølige og nøgterne som detaljerne i en togplan. Og ikke sådan at forstå, at de ligger skjult for den umiddelbare lytten, men lytteren tvinges til – hvis han/hun skal opleve denne musik – at koncentrere sig om det, der *er* at opleve. Et yderligere aspekt er, at lytteren tvinges til med stor tålmodighed at afvente færdigafviklingen af et forløb, hvis omrids er anticeret allerede efter kort tid ("Space and Object" spiller i henved 5 minutter). Denne tidsmæssige faktor spiller en væsentlig rolle i forbindelse med de fleste konkretistiske værker.

Blandt andre, samtidige konkretistiske værker af Henning Christensen kan nævnes *Den Arkadiske* op. 32 for klaver og violin (1966), *Modeller*, op. 33 for klaver (1965) og *Den Rokadiske*, op. 34 for strygekvartet (1966).

Pelle Gudmundsen-Holmgreen: *Repriser* (1965)

Repriser for kammerensemble er et andet eksempel på musik, der bevæger sig lige omkring nul-punktet. Det er et stærkt reduceret, næsten tavst stykke musik, som "har forkærlighed for den pauvre genstand og lægger vægt på, at der er afstand mellem genstandene", som det hedder i komponistens egen værkintroduktion,³⁶ som afslører, at værket nærmest er skrevet på en aversion, som et positivt, men meget radikalt formuleret forsøg på at etablere et alternativ. – Det er igen den subjektivt gestikulerende musik, der reageres imod:

"... musik, der ved hjælp af retoriske overtalelsesmidler forsøger at få os til at gå ind for en historie, der på grund af utallige vanskeligheder svinger op og ned og hid og did, og som til sidst – i værste fald – ender med triumf, eller af og til, hvilket anses for finere, med resignation. Altså musik, der har en tydelig retning.

... til den trættende gestik hører bl.a. en udtalt enighed i orkestret. Alle er med på historien, går samlet ind for stedernes karakter, hvilket bl.a. afspejler sig i, at musikerne følges ad i det dynamiske forløb. Med det rytmiske står det ikke bedre til. Store dele af orkestret prøver at overbevise os om, at de har fundet den helt rigtige – og charmer lidt med den – trækker i den eller pisker den frem. Hvilket fra min side er så forgrovet, at det i virkeligheden ingen adresse har."³⁷

Det som Pelle Gudmundsen-Holmgreen reagerer så kraftigt imod, er jo i virkeligheden ting, som i almindelighed regnes for dyder eller måske ligefrem selvfølgeligheder. Hvad han sætter i stedet, er en tilbageholdenhed i næsten enhver henseende – måske undtagen i henseende til tidsforbrug, for som det hedder i slutningen af komponistens egen programnote, der ellers beskæftiger sig med, hvad der *ikke* findes i værket: "... men det er temmelig langt" (faktisk er kombinationen af gentagelse og længde en central pointe i det meste af Pelle Gudmundsen-Holmgreens musik). Materialet er det enklest tænkelige: skalaudsnit, to-tone-

36. *Omkring Repriser* i DMT 1966 p. 54.

37. Se forrige note.

motiver, enkelttoner, som fordeles på 5 instrumentalgrupper, således, at hvert enkelt instrument har meget lidt at arbejde med: fløjten har kun 3 toner (bortset fra enkelte undtagelser), bratschen spiller hele tiden (i 1. og 3. sats) den samme frase.

Stykket "bevæger sig" ved, at de enkelte komponenter gentages og ligesom blok-agtigt lejres ind over hinanden. Ved at lade de enkelte instrumentgrupper bevæge sig og gentage sig i forskelligt metrum og indbyrdes uafhængig dynamik opnår komponisten, at de enkelte gestalter får et neutralt præg og næsten indifferent passerer hinanden som mekaniske dukker i butikkernes juleudstilling. Tingene udstilles uden udvikling og tilsyneladende uden at komme hinanden ved.

Og alligevel er der et udtryk, som skal søges i de små signaler, hvor en stor sekund kan ses som eksponent for kølighed og distance, mens en lille sekund antyder det romantisk ekspressive. Og af og til taler de tilsyneladende autonome gestalter med hinanden, af og til springer gnisten. Poul Nielsen indså meget tidligt tilstedeværelsen af dette, som lige siden har været helt centralt for Pelle Gudmundsen-Holmgreen, nemlig at to tendenser trækker i hver sin retning: trangen til at rense ud og trangen til udtryk.

"Denne musik bevæger sig på kanten mellem lyd som væren og lyd som musik, mellem stumhed og artikulation i trods. Det er musik, der taler, men med brudt stemme."³⁸

Pelle Gudmundsen-Holmgreen: *Tricolore IV*

Den musikalske konkretismes vel nok mest kendte og samtidig mest monumentale værk er Pelle Gudmundsen-Holmgreen's *Tricolore IV*³⁹ for stort orkester fra 1969. Det er et i konkretistisk forstand meget "rent" værk, vidtgående i sin materialemæssige reduktion og konsekvent i sin anvendelse af det sparsomme stof, men samtidig er materialet, som det vil fremgå, valgt med *kompositorisk* omhu, og i modsætning til de næsten stumme *Repriser* er *Tricolore IV* alene ved sin instrumentation for stort orkester ganske enkelt et "flot" stykke.

38. Poul Nielsen i *Mellem tale og stumhed*, Berlingske tidendes kronik 17/6-66. Også trykt i "Hjerte og hjerne i musikken".

39. Der eksisterer også værker med titlen *Tricolore I-III*, men de oplevedes af komponisten som mindre vellykkede, i det mindste i samtiden, og de er først uropført i forbindelse med NUMUS festivalen 1991.

Værket blev bl.a. opført ved ISCM festivalen i 1970 i Basel, en opførelse som er interessant med henblik på en generel betragtning af den danske ny-musik-scene i slutningen af 60'erne. Konkretismen, repræsenteret primært ved Henning Christiansen og Pelle Gudmundsen-Holmgreen var på det tidspunkt blevet en generelt accepteret musikalsk strømning i Danmark, hvorfor valget af *Tricolore IV* som et af de danske værker på ISCM festivalen måtte være både naturligt og repræsentativt. Men internationalt herskede stadig i massiv grad den "gamle" modernisme, og opførelsen af *Tricolore IV* i Basel blev en veritabel skandale, hvor både musikere og publikum følte sig holdt for nar.

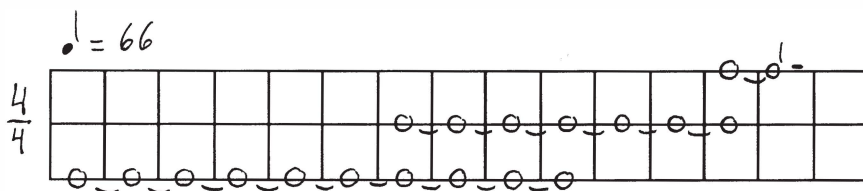
"Tricolore IV er umådelig kedelig at spille for musikeren, der ønsker at udnytte hele sin tekniske dygtighed, og ligeså kedelig at lytte til for tilhøreren, som ønsker rytmisk 'go', melodisk 'schwung', harmonisk variation, raffineret orkesterklang og andet 'hopla-godt'."⁴⁰

Titlen *Tricolore* alluderer naturligvis til det franske flag, som har tre lige store farveflader og som symboliserer begreberne "frihed, lighed og broderskab". Oversættelsen til musikalsk konkretisme ligger lige for: der arbejdes med tre klangflader, som er ligeberettigede, dvs. fylder lige meget i tid og styrke. De tre klange er hele tiden uforandrede m.h.t. toneindhold (dette og den følgende beskrivelse gælder kun 1. sats – i 2. sats er klangerne en smule forandrede). Der er altså ingen "indre" forandring af dynamisk eller anden art som i *Perceptive Constructions*. Klangerne forekommer i flere dynamiske udgaver, men en klang er såvel dynamisk som i enhver anden henseende statisk fra ansats til ophør.

Disse klange optræder nu i en form baseret på (næsten) mekaniske spilleregler. I begyndelsen af 1. sats spilles klang nr. 1 (strygere) i 10 takter svarende til ca. 40 sekunder (hvilket er forholdsvis lang tid for en uforanderlig klang). Efter 6 takter sætter klang nr. 2 (messagingblæsere) ind og varer i 7 takter (28 sekunder). Der er således en overlapning på 4 takter. Ved slutningen af 2. klang sætter, med én takts overlapning, 3. klang ind og varer 1 1/2 takt (6 sekunder). Mønstret ses i eks 2.

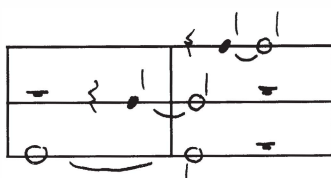
40. Pelle Gudmundsen-Holmgreen citeret i komponistfolder udg. af Wilhelm Hansens Musikforlag.

Eks. 2:



som derefter gentager sig med en anden rækkefølge af de tre klange. Senere følger afsnit med hurtigere vekslen mellem de tre klange, f.eks.:

Eks. 3:



hvor til gengæld samtlige mulige rækkefølger af de tre klange afprøves. Altså en mekanisk "perceptive construction". Med det yderst enkle materiale og den mekaniske (objektive) behandling af det tvinges lytterens opmærksomhed (hvis den da ikke distraheres af utålmodig irritation) mod den enkelte lyd og hvad den kan fravristes af oplevelse.

Det er derfor helt væsentligt at studere, hvad det er for meddelelser, der ligger i de tre lyde, hvilke associationsfelter de aktiverer, kort sagt deres semantik. For i modsætning til *Perceptive Constructions*, hvor "grundklangen" var abstrakt, konstrueret i overensstemmelse med "objektive" intervalkriterier og dermed semantisk "neutral", er klange- ne i *Tricolore IV* valgt med decideret tanke på deres semantiske udsagn, som et destillat af nogle karakteristiske udtryk fra det "store" orkester- repertoire.

Klang nr. 1, strygerklangen, består af tonerne c – f – g i alle oktaver, bortset fra at f er alene i såvel den dybeste som den højeste oktav. Netop denne detalje gør, at klangen vil opleves med f som centrum, en spændingsløs klang uden terters men med tilføjlet stor none (sekund), kvartopbygget, "tonika-agtig", "kølig", "ophøjet", "nordisk", "vidtskuende" etc.⁴¹ Klang nr. 2 er tonen g2 spillet unisont af 4-8 horn, 3-4 trom-

41. Forfatteren vil anse det for sandsynligt, at komponisten har medtænkt muligheden for at opleve klangen som kvart/kvint-forudhold, altså spændingsfyldt – og med mulighed for chatering mellem disse to høremåder.

peter og 3-4 basuner, en klang som par excellence signalerer potens, sikkerhed, magt, rigiditet etc., ihukommende Mahler, Strauss, *Dallas* og *Dollars* m.m. Klang nr. 3 spilles af træblæserne og er en højt opbygget tertsstruktur, en Eb13 akkord, som virker "dominantisk", "romantisk eller impressionistisk", "følsom", "spændingsfyldt", måske endda "jazz-agtig" (Ellington) etc.

Disse tre klange med deres ballast af "betydning" stilles nu over for hinanden efter de før nævnte mekaniske spilleregler. Klangene kan – med deres forskellige overlapninger – belyse hinanden forskelligt, måske tale sammen. De er nok forskellige, men har også berøringspunkter, f.eks. er tonen g fælles for dem alle. Muligheden for dialog er til stede.

Der er altså ikke bare tale om, at en lyd er en lyd og dermed basta, som Henning Christiansen ønskede sig det, men i høj grad om, at disse lyde bærer på en masse associative egenskaber, som det er komponistens intention at blotlægge og eventuelt lade indgå i kortsluttende forbindelser – trods den stramme konkretistiske form.

Afslutningsvis på denne beskrivelse af *Tricolore IV*'s 1.sats skal anføres, at værket egentlig ikke kan betragtes dækkende uden inddragelse af 2. sats, hvilket i denne sammenhæng vil føre for vidt. Det er nemlig karakteristisk og en vigtig pointe i mange af Pelle Gudmundsen-Holmgreens værker, at 2. sats til at begynde med *næsten* til forveksling ligner 1. sats, hvilket ofte afføder reaktioner af munterhed eller frustration ("det bliver minsandten ved!"). Og dog er der en forandring som er vigtig for anskuelsen af værket som helhed: I 2. sats af *Tricolore IV* er strygerklangen ændret til en ren F-dur akkord, på hvilken baggrund 1. sats' klang må opfattes som trods alt spændingsfyldt – akkorden er *opløst* i 2. sats. Træblæserklangen er en anelse forandret, mens messingblæserne spiller uforandret. Til gengæld er tilføjet en lille lydisk klingende melodi i bratsch og celli, som giver antydning af bevægelse, en bevægelse som dog kun er tilsyneladende, idet den bevæger sig i ring og ikke kommer ud af stedet.

Tricolore IV er nok, som tidligere nævnt, et værk, hvori den konkretistiske tendens er temmelig vidtdrevet, men samtidig har stykket ikke helt opgivet forestillingen om et udtryk; faktisk lever hele værket på komponistens optagethed af at fange og fremvise de gnister der måtte opstå ved mødet mellem de tre klanges forskelligartede udtryk.

Andre konkretistiske værker af Pelle Gudmundsen-Holmgreen:

3 sange til tekster af Politiken (1967). Igangsættende er her selve den udfordring, der ligger i arbejdet med en tekst, sådan som det i eksklusiv grad dyrkes i lied'en, romancen, den danske sang, der vel er indbegrebet af den subjektive udtrykskunst, hvori et jeg (digterens/komponistens) fortolker en del af virkeligheden. For at modvirke denne næsten implicite tendens til subjektivitet valgte Pelle Gudmundsen-Holmgreen en tilfældig dag (10/12 1966) 3 hverdagsagtige tekster fra Politiken (2 fra forsiden og 1 fra bagsiden med hvad det indebærer af indholdsmæssige konsekvenser), alle blottet for lyriske kvaliteter i traditionel forstand: "Ingen bevægelse i Roskilde. Byrådet siger for anden gang nej til ... med ti stemmer mod ni har Roskilde byråd afvist ..." (1. sang i sin helhed),⁴² eller "I folketingets kombinerede åbnings- og finanslovsdebat" (del af 2. sang). Teksterne bliver heller ikke "fortolket" i musikken. 1. sangs tekst synges på en enkel, "enfoldig", køntklingende diatonisk melodi bestående af 4 toner, mens guitaren helt uafhængigt bliver ved med at gentage den samme følge af 2 toneklange.

Mellem sangene er der instrumentale satser, som arbejder på konkretistisk vis og helt uden iagttagelig relation til de vokale satser.

Med deres anvendelse af eksisterende materiale fra virkeligheden, af "objects trouvés", og med deres køligt distancerede holdning er Politiken-sangene i slægt med pop-art som den f.eks. kommer til udtryk hos Andy Warhol, men samtidig er de med deres groteske misforhold mellem sanger-udtryk (angivet i partituret), tekstindhold og musik ikke så lidt påvirket af absurdismen (se nedenfor).

I korværkerne *Konstateringer* (1969) og *Eksempler* (1970) har Pelle Gudmundsen-Holmgreen anvendt tekster, som i sig selv var konkretistiske (*Konstateringer* har tekst af Hans-Jørgen Nielsen, *Eksempler* af samme digter plus Charlotte Strandgaard og Henrik Nordbrandt), hvorved der opstår mulighed for en egentlig overensstemmelse mellem musik og tekst, f.eks. i "Ikke blot hende" (af *Eksempler*), hvor bueformen, eller måske snarere den kiastiske form, i Hans-Jørgen Nielsens digt på alle planer genspejles i musikken (se eksempel 4 på næste side).

42. Bemærk at komponisten har fjernet den del af teksten, der siger, *hvad* det er, byrådet har afvist, nemlig opstillingen af en skulptur af Wiig-Hansen. Pelle Gudmundsen-Holmgreen ønskede ikke, at sangen skulle kunne opfattes som et kulturpolitisk debat-indlæg.

Eksempler

Ikke blot hende

Hans-Jørgen Nielsen

Pelle Gudmundsen-Holmgreen

♩ = 100
mp

S.
A.
T.
B.

Ik - ke

Ik - ke blot hen - de, men og - så den må - de hun smi - ler

blot hen -

på, og ik - ke blot den må - de hun smi - ler på, men og - så

de, ik -

den må - de hun er nær - væ - ren - de på, og ik - ke blot den må - de

- ke blot her -

hun' er nær - væ - ren - de på, men og - så hen - des hånd, og ik - ke blot

de, men og -

hen - des hånd, men og - så hen - des hånd i hans hånd, og ik - ke blot

mf

så ham, men og - så hans hånd i hen - des hånd, og ik - ke blot hans hånd

hen - des hånd i hans hånd, men ik - ke blot hen -

i hen - des hånd, men og - så hans hånd al - e - ne, og ik - ke blot hans hånd al - e -

de, men og -

ne, men og - så den må - de han er nær - væ - ren - de på, og ik - ke blot

så ham,

den må - de han er nær - væ - ren - de på, men og - så den må - de han smi -

men og -

- ler på, og ik - ke blot den må - de han smi - ler på, men og - så ham.

så ham.

I klaverværket *Udstillingsbilleder* alluderes der til Mussorgskijs værk af samme navn og dermed til et af den "handlingsprægede" musiks centrale værker. Men hvor Mussorgskij tager udgangspunkt i Victor Hartmanns billeder og direkte forsøger at omsætte dem i musik, bibeholdende billedtitlerne som guide for lytterens musikalsk/billedlige oplevelse, undlader Pelle Gudmundsen-Holmgreen at forsyne sine udstillingsbilleder med overskrifter. De 7 satser (= billeder) er på konkretistisk vis hver især sig selv nok.

I *Plateau pour deux* (1970) arbejdes der også konkretistisk med mekaniske spilleregler, men selve stykkets "sujet", den ekstremt umulige sammenstilling af koncertsalens (fine) cello og gadens (beskidte) båthorn, bringer med sin groteske charme værket i slægt med absurdismen, som beskrives i det følgende.

Absurdisme

Absurdismen eller det absurde teater beskæftiger sig med og udtrykker tilværelsens uforståelighed og meningsløshed. Den fokuserer på den misklang, der kan opstå mellem menneskers forventninger og drømme og det, de i virkeligheden kan nå. Absurdismen afviser modernismens forestilling om den "store fortælling", budskabet, alt det der tidligere i den modernistiske kunst har tvunget kunstneren til at ytre sig (jfr. Schönbergs aforisme om at "*Kunst kommt nicht vom Können, sondern vom Müssen*"). Der er ikke nogen stor fortælling, der er faktisk ingenting, der er særlig vigtigt, måske lige bortset fra at overholde spillereglerne (= ritualerne.) I det absurde teater er personernes gøren og laden ritualiseret, som de 2 mænd i Becketts *Slutspil*, der strukturerer deres liv efter, om det er pilletid eller ikke, eller vagabonderne i Becketts *Mens vi venter på Godot*, der ikke ved hvad eller hvem de venter på men som sætter en ære i at overholde aftalen ("Vi er ikke helgener, men vi er på mødestedet. Hvor mange kan sige det?").

Fascinationen af absurdismen, som blandt danske komponister først og fremmest gør sig gældende hos Pelle Gudmundsen-Holmgreen og Henning Christiansen, hænger naturligvis sammen med den tidligere nævnte afstandtagen fra det vildt gestikulerende, for ikke at sige anmassende ved modernismens værker, men også med en fascination af det gennemførte sortsyn hos specielt Beckett, som undertiden forbinder sig med grotesk sort humor. Såvel i det absurde teater som i

de absurdistiske danske musikværker er humoren en meget vigtig komponent.

Absurdisme i musik

Det afgjort markanteste eksempel på absurdistisk indflydelse i musik er Pelle Gudmundsen-Holmgreens *Je ne me tairais jamais. Jamais* (1966). Stykket er direkte baseret på en roman af Samuel Beckett, *L'innommable* (den unævnelige) fra 1953, og handler om den forømtalte problematik med "nødvendigheden af at udtrykke sig". Koblet sammen med det beckett'ske sortsyn bliver dette til et stykke om afmagt, impotens. Koret fremfører kun én eneste sætning: "Je ne me tairais jamais. Jamais" (Jeg vil aldrig tie. Aldrig.), som ganske vist gentages hele værket igennem, men den "synges" med træt, halvkvalt stemme (noderne er noteret i omtrentlige tonehøjder), og lyder i stykkets løb mere og mere selvpogivende. Man har egentlig ikke noget at sige, heller ikke instrumenterne, som hele tiden gentager sig selv og lirer floskler af. Komponistens valg af instrumenter understreger det håbløse. Det er formentlig musikhistoriens mest pauvert og ynkeligt klingende værk: et kor der synger med halvt eller trekvart lukket strube, strygere der med forkærlighed spiller skrattelyde, slagtøj bestående af skralde, pisk, politifløjte og båthorn, dertil den – på denne baggrund – "uærligt" klingende optimisme i mandolinen og det depraverede i el-orglet (med rumklang og maksimalt vibrato) som prøver at bringe lidt ølstueopstemthed ind i billedet.

Som nævnt fremfører koret til stadighed sin manifestagtige tekst, men den bliver ofte uforståelig, f.eks. ved at alle stavelser siges på én gang. Andre gange, hvor teksten fremføres af en solist, kvæles den straks af et pludseligt hyperaktivt orkester, hvilket kan give associationer i retning af undertrykkelse, et moment der dog ikke er det centrale i værket, som snarere generelt giver udtryk for den gennemførte indifferens.

Værkets formale rygrad er de tekstlige citater fra Becketts roman, som fremsiges af en recitator på en helt igennem uengageret måde uden skuespiller-deklamation eller bare radiospeaker-veloplagthed. Den der taler, taler om nødvendigheden af at tale, men på en indifferent måde, som gør den fortsatte ytring til et ritual, hvis årsag synes at være glemt eller ligegyldig.

“Sådan som jeg har modtaget ordene, gennem øret, eller hylet ind i anus, gennem en tragt, sådan skal jeg give dem tilbage gennem munden (– 2 sekunders pause –) i al deres renhed, og i samme rækkefølge (– 1 sek. –) så vidt muligt. (– 1 1/2 sek. –) Denne ubetydelige tøven, mellem ankomst og afgang, denne lette forsinkelse af evakueringer tager jeg på min kappe, (– 2 sek. –) det er alt hvad jeg kan gøre.” (fra værkets begyndelse).

...

“Så har jeg ikke mere vejr, det er slutningen, der begynder, ... man tier, ... det er enden, ... der er ikke nogen ende ... man begynder igen, ...” (partitur p. 28-29).

Den mekaniske ytring er dog ikke mere indifferent, end at den også rummer lidelsen:

“Det er slutningen, der er det værste ... nej ... det er begyndelsen der er det værste ... og så midten, og så slutningen, (– 2 sek. –) til sidst er det slutningen, der er det værste.” (partitur p. 35-36).

Med sit udprægede sortsyn synes *Jamais* at indtage en position som debatindlæg i den tidligere omtalte krise omkring kunstens nedtælling til nulpunktet (zero). Værket handler om det *umulige* i at udtrykke sig – sammenholdt med det *nødvendige* i at udtrykke sig. Værket er tilsyneladende stærkt pessimistisk, og dog ligger der ifølge Pelle Gudmundsen-Holmgreen selv i selve det, at den umulige handling foregår, et håb, et billede på livsvilje. Som i tilfældet Winnie i Becketts *Glade dage*, der trods sin stadigt forværrede situation dag ud og dag ind tager de samme ting op af sin taske – i en ritualiseret rækkefølge. På trods af den ritualiserede handling og på trods af tingenes forslidte velkendthed kan hun stadig glæde sig over dem.

Det materiale, som Pelle Gudmundsen-Holmgreen anvender i *Jamais*, er på samme måde som Winnies ting forslidt og velkendt til bevidstløshed: brudstykker af etuder (eller er det ligefrem et citat fra Bachs velkendte *badinerie* for fløjte?), skalaer, mandolinfloskler, orgelfyld, en stump koral, lidt af *An der schönen blauen Donau*, kort sagt vraggods som måske trods alt kan vise sig brugbart endnu engang.

Hermed bringer værket sig i berøring ikke blot med absurdismen men også med konkretismen (i måden tingene forarbejdes på) og stilpluralismen.

Absurdismen som tendens er tilstede i en lang række andre værker af Pelle Gudmundsen-Holmgreen, f.eks. *Collegium Musicum koncert* (1963), *Mester Jakob* (1964) samt i nogle af dem, der er omtalt under

konkretisme (*Politiken-sangene* og *Plateau pour deux*). Men også andre komponister har interesseret sig for det absurde. Henning Christiansen har også skrevet sange til Beckett-tekster, Karl Aage Rasmussen skrev en mini-opera (*Krapps sidste bånd*) til Beckett-tekst og Per Nørgård skrev balletmusik over et emne af Ionesco (*Den unge mand skal giftes*).

Stilpluralisme

Stilpluralisme er den kunstneriske konsekvens af den tidligere nævnte filosofiske position "attituderelativismen", som lanceres af digteren og kritikeren Hans-Jørgen Nielsen i tidsskriftet *ta'*.⁴³ Hans-Jørgen Nielsen mener, at en række af de objektiviseringstendenser, der har været skildret i det foregående, afpersonalisering, anonymitet, mekanik, spille-regler osv. er i modsætning til det traditionelle billede af det menneskelige subjekt. Der synes nu at være tendens til at forlade forestillingen om det *hele* subjekt. Som nævnt optræder det enkelte individ (daglig) i så mange forskellige "roller" og sammenhænge, at forestillingen om det enkelte subjekts enhed og autonomi bliver tvivlsom.

"Og hvis forestillingen om et "jeg" herefter skal fastholdes, må dette jeg fortolkes som noget multiplicerbart. Jeg er ... ikke mere jeg, men en hel række jeg'er. Jeg'et er et rollespektrum, og individualismen afløses således af en **attituderelativisme**, hvorefter mennesket ikke længere defineres i dets unikke individualitet, men ved dets socialitet".⁴⁴

Hans-Jørgen Nielsen er opmærksom på, at attituderelativismen let kan føre til en værdinihilisme, en slags ligegyldighed, accept af det bestående, friktionsløs tilpasning, men påpeger, at der er forskel på relativis-

43. Dette tidsskrift som udkom i 2 årgange (1967-68) og derefter fortsatte med en enkelt årgang under navnet MAK', er af allerstørste betydning for debatten om de nye kunstneriske tendenser i disse år. Tidsskriftet var tværfagligt og havde i sin redaktion folk fra alle grene af kulturlivet (Redaktionen af 1. nummer bestod af: Erik Thygesen (ansvarsh.), Peter Louis-Jensen (kunstredaktør), Hans-Jørgen Nielsen (litteraturredaktør), Poul Nielsen (musikredaktør), desuden Kristen Bjørnkjær, Henning Christiansen, Per Kirkeby, Bengt af Klintberg, Jørgen Leth og Vagn Lundbye), og i en grad som næppe er set før eller siden i dansk kunstdebat forsøgte man at koordinere og diskutere de forskellige kunstners kreative arbejde med de samme tanker og ideer. Som det hed i 1. nummers leder: "Karakteristisk for den nye holdning blandt yngre kunstnere og kritikere er interessen for og udnyttelsen af andre genrer end dem, man lige netop selv udtrykker sig i".

44. Hans-Jørgen Nielsen: *What's happening, baby?*, i *ta'* nr. 1, 1967.

me og nihilisme, derved at relativismen ikke opfatter alt som lige gyldigt. For en relativistisk opfattelse gives der ganske vist ikke værdisystemer, men der gives værdipunkter fra situation til situation, fra attitude til attitude.

Det er ikke kun i kunsten, denne pluralisme afspejles. Alle steder opleves der et spil med roller. Eksempelvis er moden (midt i 60'erne) så outreret, at klædedragten vanskeligt kan opleves som andet end markering af en rolle, som man kan træde ud af, når man vil.

Det er på denne baggrund, man må forstå den nye kunsts allergi over for udtryksattituder af den naivt subjektive, inderlige art, mener Hans-Jørgen Nielsen

“Disse attituder har i deres bevidste eller ubevidste patos nemlig ikke gennemskuet deres egen karakter af attitude, hvorved de uanset kvaliteten kommer til at virke urimelige og let får et komisk skær.”⁴⁵

Den attituderealitistiske holdnings musikalske udtryk bliver som nævnt stilpluralismen. Afvisningen af modernismens (“kunstdarwinistiske”) krav om den stadige materialeudvikling medfører, at historisk materiale igen bliver brugbart. Og med attituderelativismen som argumentation tilmed med dette materiales hele ballast af stilistiske implikationer. Det er muligt at anvende kategorien “C-dur”, “barok trio-sonate”, “Webern-stil” og sågar “Darmstadt”. Hele historien står til rådighed og er en del af den enkelte komponists erfaringsmæssige baggrund. Men balancegangen er farlig og hårfin, for hvor går grænsen mellem den platte pastiche og dette nye ingenmands- eller allemands-land, hvor de pluralistiske attituder neutraliserer hinanden. Det er det som siden har været postmodernismens problem, og i den forbindelse er det særdeles bemærkelsesværdigt, at den danske musik og kunst-debat her har været fremme med tanker – og omsat dem i kunstnerisk praksis – som i den internationale debat ellers først dukker op midt i 70'erne.

Stilpluralisme i musik

Den komponist, der tidligst og mest konsekvent omsatte attituderelativismen til stilpluralistisk praksis, er Ib Nørholm, som i 1965-66 markerede sin nye holdning med værker som *Strofer og marker* for klaver, *Fra*

45. Se forrige note.

mit grønne herbarium for strygekvartet og *Blomster fra den danske poesis flora* for sang og klaver. Nørholm havde erkendt, at der fandtes forskellige typer af publikum til forskellige typer musik. Nogle elsker danske sange, nogle går til festivals med den nyeste musik, nogle er almindelige, altædende forbrugere af det klassisk/romantiske koncert-repertoire. De tre nævnte værker er faktisk skrevet med henblik på bestemte opførelsessituationer: *Blomsterne* er skrevet på foranledning af Danmarks Radio til brug i morgenudsendelserne med "danske sange", *Herbariet* er skrevet med henblik på en kammermusikforening, og *Strofer og marker* er skrevet til en ikke-virtuos pianist, nemlig Nørholm selv, som skulle opføre værket i en radioserie, hvor komponister skulle spille egne værker. Nørholm accepterer, at forskellige genrer og forskellige målgrupper fordrer forskellige skrivemåder – altså attitude-relativisme.

Der ligger imidlertid ikke blot udførelsespraktiske overvejelser bag de pluralistiske udtryk, men også en erkendelse af, at et meget bredt spektrum af stilistiske udtryk er en stadig levende del af komponistens erfaringsmæssige baggrund og stadig kan bringes i anvendelse med deres fulde pålydende.

Klaverværket *Strofer og marker* består af 2 selvstændige cykler på hver 6 satser. De 2 cykler kan altså opføres hver for sig, men som Nørholm understreger i sit forord "står (de) i et så nøje samhørighedsforhold til hinanden, at de kun tilsammen belyser den formelle side af komponistens intention." Hermed menes, at det musikalske materiale fra første cyklus genfindes i anden cyklus i en komplementær form, således at første sats i 1. cyklus og sidste sats i 2. cyklus viser to sider af det samme "emne". Komplementærforholdet kan være udtrykt i, at en diatonisk sats står over for en kromatisk, en hurtig over for en langsom, højt register over for dybt osv. Men dualiteten i værket forekommer på flere planer. Værkets titel er ifølge komponisten selv valgt med henblik på de associationer, der knytter sig til de to ord. I sin analyse af værket vover Sven Erik Werner sig frem med denne associationskæde:

"... **strofer** – det kunstfærdige, bundne, måske også det lukkede, det golde og ufri; **marker** – det åbne og fantasifulde, det frodige og perspektivrige. Nørholm arbejder altså også stilistisk i komplementære planer: det ene bevidst banalt og klichéfyldt, det andet frisk og opfindsomt ..." ⁴⁶

46. Sven Erik Werner: *Nørholms Strofer og marker*, DMT 1966, p. 143.

Det er videre Werners pointe, at Nørholm med sin arbejdsmåde (sammenstillingen af bevidst banalitet og knivskarp intellektualisme) har held til at anvende flosklerne med deres fulde pålydende og uden collagens ironiske distance.

“Selve konfrontationen af kliché og nydannelse er Strofer og marker’s forbløffende pointe, forbløffende fordi det midt i øjeblikkets æstetiske debat – eller snarere helt på tværs af den – er lykkedes Nørholm at finde en vej, hvor man ville have forsvoret, at der fandtes bare en sti.”⁴⁷

Strofer og marker er således et stilistisk meget sammensat værk, men stilpluralisme kan naturligvis også komme til udtryk ved, at komponisten skifter stil fra værk til værk, sådan som f.eks. genren eller opførelsessituationen inspirerer til det. Således er *Blomster fra den danske poesis flora* et stilistisk relativt homogent værk læggende sig i forlængelse af den danske lyriske sang fra Carl Nielsen og op gennem århundredet, og det stilpluralistiske i dette værk skal altså ses i relation til omgivende værker.

I Strygekvartet nr. 3, *Fra mit grønne Herbarium* og i søsterværket *Offer* for kor (værkerne anvender delvis det samme materiale), er stilpluralismen til gengæld gennemført med stor konsekvens. De fem satser (eller rettere 6, idet 3. sats er delt i 2, et såkaldt diptychon) er stilistisk klart forskellige. Man ville let kunne karakterisere de enkelte afsnit med uforpligtende, men alment forståelige stilmerkater som “tolvtone”, “polsk skole”, “cluster”, “C-dur” osv. Det er denne stilistiske mangfoldighed, der hentydes til med titlen, som er ganske subtil. At ordet herbarium bringes i anvendelse for en komposition, der i den grad er en katalog over stilistiske muligheder, kan ikke overraske. Men med farvebetegnelsen vil komponisten gøre opmærksom på, at dette ikke er museumsstof, men et frisk og levende forråd.

Yderligere perspektivrigt er Nørholms kontrapunktiske spil med de forskellige stillag. F.eks. associeres i både 2. sats og 5. sats klart til kategorien “funktionstonalitet”, men i begge tilfælde er selve temaet en tolvtonerække. Et andet eksempel er temabesvarelsen i 2. sats, som bliver en blanding af “klassisk” motivbearbejdelse (akkordomlægning, tematisk variation) og seriel permutationsteknik. Sammenlign i eksemplet 1. violin (ex. 5a) med besvarelsen i 2. violin (ex. 5b).

47. ibid.

Eks. 5a:



Eks. 5b:



En væsentlig ting at understrege med hensyn til Nørholms måde at arbejde på, er at han ikke blot monterer disse identificerbare stil- ingredienser sammen i en collage med denne forms psykiske kort- slutningseffekt som pointe. Nørholm pointerer udtrykkeligt, at

“... de var *skrevet* direkte ind kvartetten – f.eks den sidste lidt Schubert-agtige sats, den er *skrevet* – og så er den paradoksalt nok 12-tonetonal. Man kan skrive 12-tonesats, der er formet tonalt – det kan f.eks Dallapiccola gøre – men her var det direkte harmo- niseret med treklange og yderligere lagt i en sats, som var klas- sisk/romantisk med brudte akkorder og sådan noget... Det var selvfølgelig en leg, men det var også ganske alvorligt, for det var mig magtpåliggende at få udtryk for de mange forskellige mod- stridende, men samtidigt eksisterende musikalske planer, vi alle- sammen går rundt med.”⁴⁸

Eks. 6:

48. Ib Nørholm i Erling Kullberg: *Da modernismen kom til Danmark*, DMT 1985/86, p. 119.

En særlig variant af stilpluralismen findes i Karl Aage Rasmussens måde at arbejde på i disse år (hans værkliste starter i 1965). Rasmussen arbejder med musikalske citater og bringer sig dermed i berøring med collage. Men pointen er, at der ikke er tale om virkelige, identificerbare citater, men snarere om noget, man kunne kalde "stilcitater", citater, eller klichéer der er så korte, at det ikke har nogen mening at præcisere deres herkomst.⁴⁹ Citaterne monteres sammen som gloser, en slags musikkens mindsteenhed, som tidligere udgjordes af den enkelte tone. Hvad der adskiller Rasmussens musik fra det meste af den stilpluralistiske musik er for det første, at lytteren sjældent vil nå at opfatte stilbrud og stilovergange og i det hele taget må opgive at tænke i citater, men derimod i nye helheder, en slags "nie erhörte Zusammenhänge".⁵⁰ For det andet sker der i Karl Aage Rasmussens musik *ikke* – sådan som vi f.eks. så det hos Nørholm i forrige nodeeksempel – en forarbejdning af det genbrugte materiale. De mest forskelligartede elementer – og der kan være mange lag – sættes ukommenteret sammen.

Vigtige værker af Karl Aage Rasmussen fra 60'erne er f.eks. *Symfoni for unge elskende* (1967), *Krapps sidste bånd* (1968) og *Symphonie Classique* (1969).

Påny-enkelhed

Mens de tre øvrige beskrevne tendenser inden for den ny enkelhed er udtryk for genuin nytænkning med hensyn til materialeanvendelse og metoder, er "påny-enkelheden" snarere en tilbagevenden til en mere behersket, mindre radikal udtryksholdning efter modernismens kompleksitet og vildskab. Ordet "hjemkomstmusik"⁵¹ anvendes undertiden om denne linie med den dertil hørende værdiladede biklang af nostalgi eller ligefrem bagstræberi. Det er derfor naturligt nok ikke let at påpege komponister, der aktivt bekender sig til denne retning. Ikke

49. Et fænomen som Philip Tagg langt senere i sin disputats om analyse af populærmusik døber "musemer" i analogi med ordet "fonem", se Ph. Tagg: *Kojak – 50 seconds of TV Music*, Göteborg 1979.

50. Jfr. Stockhausen og jfr. Jørgen I Jensens artikel *Nye, aldrig før hørte sammenhænge*, DMT 1969, p. 198.

51. Det er ikke lykkedes forfatteren at stedfæste oprindelsen af udtrykket "hjemkomstmusik", som forekommer rigeligt værdiladet. Det mere neutrale "påny-enkelhed" lanceres her for første gang som egentlig stiletikette i et forsøg på at skelne mellem de to væsensforskellige aspekter af den ny enkelhed.

desto mindre er det en klart tilstedeværende tendens i en lang række værker fra 60'ernes sidste halvdel. Og desuden er det heller ikke retfærdigt at tage påny-enkelheden til indtægt for en reaktionær holdning. Det ligger indbygget i attituderelativismen og stilpluralismen, at den enkle, letforståelige følsomhed er tilstede som en mulighed. Ib Nørholm rendyrker i sine *Blomster fra den danske poesis flora* den stil- og materialekategori, der hedder "den danske sang" og indstiller sig dermed på en bølgelængde, som kan modtages af et bredt publikum med forkærlighed for denne tradition. Der synes at være en klar tendens blandt påny-enkelhedens komponister til at ville komme publikum imøde, at ville nå ud til folk, altså et forsøg på at trodse den modernistiske musiks tilbøjelighed til negligering af publikum (med deraf følgende isolation). Man må erindre om det behov for eller nærmest krav om en "forståelig" kunst, som kunsthåndværkdebatten havde rejst. Samme år som denne debat (og kort før Nørholms sange) udsendte Klaus Rifbjerg, som havde måttet stå for skud i meget af debatten, digtsamlingen *Amagerdigte*, som af Torben Brostrøm karakteriseres som:

"En fortrolig, ligefrem henvendelse til læseren om denne barn-dom, man ikke kan få overstået. Det subjektive univers, lagt ucamoufleret frem."

Bogen var umiddelbart forståelig og stilistisk fjernt fra Rifbjergs hidtidige lyriske produktion. Dens hjemkomst til det nære og enkelt sansede er parallel med Ib Nørholms sange og er et vidnesbyrd om, at der generelt i kunsten var lyst og tilbøjelighed til at eksperimentere med enkelhed.

Påny-enkelhed i musik

Ole Buck: *Sommertrio* (1968)

Det har flere gange været berørt, at de fire tendenser i den ny enkelhed ikke altid fremtræder i rendyrket form – så firkantet er verden ikke – men at de tværtimod ofte(st) blander sig med hinanden. Som udtryk for denne situation vælges som demonstrationseksempel på påny-enkelheden et værk, som for så vidt ligeså godt kunne rubriceres under den konkretistiske musik, nemlig Ole Bucks *Sommertrio* for fløjte, guitar og cello.

Værket er nemlig med sine mekaniske spilleregler vidtgående konkretistisk. I 1. sats' første frase spiller fløjten en melodilinie sammensat af mindre fraser, som består af gradvis flere toner: Først én tone (cis), så to toner (cis-h), så tre (cis-h-gis), så fire – helt op til syv, hvorefter fløjten har pause, mens celloen afrunder hele frasen. Tilsvarende spiller celloen i det samme afsnit en gradvist ekspanderende d-mol skala, først to toner (d-e), så tre toner (d-e-f) og så fremdeles. Den afsluttende celloafrunding består af en skala baseret på fuldkommen regelmæssighed, idet intervallerne er skiftevis 1/2 og 1/1 tone (guitarens mønster i samme periode er knap så stramt som disse). Efter første frase, som består af 7 takter + celloskalaen, begyndes forfra, men denne gang "afbryder" celloen allerede efter 6 takter. Atter begyndes forfra, og celloen afbryder efter 5 takter. Således fortsættes til der kun er en takt tilbage, hvorefter et nyt, lige så mekanisk mønster sætter i gang. Altså en nøgtern plan, som er i slægt med *Perceptive Constructions* og *Tricolore IV*.

Men værket har et udtryk, som modsiger dets konkretistiske form. Alene instrumentationen og den konventionelle spillemåde gør, at stykket emmer af landlig idyl. Også titlen er suggestiv. Og selvom de tre instrumenters tonalitet egentlig ikke har meget med hinanden at gøre, er de hver især letfattelige, og det samlede lydbillede er venligt, harmløst, næsten naivistisk, og kønt at høre på. Trods den blufærdigt objektive formgivning er det komponistens klare intention at skrive musik, hvis udtryk er i almindelig forstand enkelt og letfatteligt:

"... på Mozarts tid levede den tids komponister i naturen, og deres musik var kendt af den jævne mand såvel som af den veluddannede borger... jeg ville gerne skrive for instrumenter, der var som en slags folkelig sang... jeg anvender mange gentagelser... sommertrio er mere i Carl Nielsens ånd end i Stockhausens"⁵²

Eks 7:

Duration: 7'

Ole Buck (1968)

Flute

Guitar

Cello

52. Ole Buck på pladeomslaget til indspilningen af *Sommertrio*, EMI MOAK 30016.

Efterskrift

Nørgård, Winkel Holm, Rasmussen og alle de andre.

Denne artikel har, som det er fremgået, beskæftiget sig med den ny enkelhed (i dens forskellige varianter) som de sene 60'eres markanteste epokale træk. Herved er forbigået en mængde musik, som ikke lader sig indfange i nogen af de nævnte typer af ny enkelhed. Hos Per Nørgård kan der nok spores ny-enkelhedstræk, eksempelvis stilpluralisme i balletten *Den unge mand skal giftes* og i totalteaterværkerne *Babel* og *Labyrinten*, men det er i hovedsagen andre ting, der præger hans skabende og forskende virksomhed, f.eks det indadsøgende som det kommer til udtryk i klaverværket *Grooving*, eksperimenter med klang, tilstande og bevidsthedsrejser (*Rejsen ind i den gyldne skærm*) og frem for alt på det tekniske plan arbejdet med udviklingen af den melodiske uendelighedsrække. Mogens Winkel Holm, som er af omtrent samme generation som tidens centrale figurer, men som debuterer noget senere, altså i denne tid, har heller ikke været omtalt, da heller ikke hans musik med dens stilistisk forskelligartede udtryk passer sammen med begrebet ny enkelhed. Af samme grund har der ikke været tale om musik af Karl Aage Rasmussen, Svend Nielsen, Erik Norby m.f. (= generationen efter Nørholm/Nørgaard/Holmgreen), og de endnu yngre, Ruders, Abrahamsen, Aaqvist Johansen, Holten og Højsgaard hører til i en behandling af 70'ernes musik.

Hvis man udstrækker enkelhedsbegrebet til blot at betegne en generel afvisning af modernismens kompleksitetskrav og en fordomsfri anvendelse af musikhistorisk arvemateriale, gælder udtrykket imidlertid for stort set alle tidens komponister og er dermed særdeles periode-karakteristisk for "det andet oprør."