

Ny musik, men ikke modernisme

To unge komponister i de danske 1970ere:

Karl Aage Rasmussen og Hans Abrahamsen

Af SØREN MØLLER SØRENSEN

Denne artikel handler om to repræsentanter for den generation af danske komponister, der begyndte at gøre sig gældende omkring 1970: Karl Aage Rasmussen og Hans Abrahamsen.

Det drejer sig om to kunstnerpersonligheder, hvis hele udtryk er så forskellige, at man kunne fristes til at mene, at generationsfællesskabet er noget rent ydre. Men påstanden om et generationsfællesskab vinder i overbevisningskraft, når det konkretiseres, at generationsfællesskab i dette tilfælde betyder fællesskab om institutionelle rammebetingelser, fællesskab om en æstetisk problemhorisont og fællesskab om den umiddelbare historiske baggrund. Og påstanden styrkes yderligere, når det understreges, at fællesskabet om visse grundvilkår ikke udelukker skarpt profilerede og stærkt afvigende kunstneriske positioner.

Hans Abrahamsen og Karl Aage Rasmussen er valgt som repræsentanter for deres generation, netop fordi deres forskellighed kan fortælle os noget om individualiteten af de kunstneriske svar, der kan gives på spørgsmål, som de fælles rammebetingelser, den fælles æstetiske problemhorisont og den fælles umiddelbare historiske baggrund rejser. Artiklen skitserer først denne historiske baggrund og diskuterer, hvordan dansk ny musik har fundet sin identitet i forskellige typer af opposition til internationale udviklinger. Dernæst præsenteres de to komponister og et udvalg af deres tidlige værker, og det forsøges demonstreret, hvordan man i 1970erne i ord og musikalske gerninger kunne kritisere modernismen uden at anfægte rammerne for institutionen ny musik.¹

Baggrund

Den anden verdenskrig og dens lange forspil, fra verdenskrisen i 1929 over nazisternes magtovertagelse i Tyskland i 1933 til krigsudbruddet i 1939, betød en afbrydelse af den ny musiks institutionelle dynamik, der i 1920erne var blevet et internationalt fænomen, og som tidligt også havde manifesteret sig i Danmark.² I det nazistiske Tyskland blev ny musik fordømt som "entartet", forbudt og forfulgt,

¹ Artiklen er skrevet i forlængelse af "Den ny musik og historieskrivningen. Metodeovervejelser", *Dansk Årbog for Musikforskning* XXV (1997) s. 43-56. Læsere, der måtte være fremmede over for min terminologi og metode, henvises hertil.

² Se Michael Fjeldsøe: "Organizing the New Music. Independent organizations for contemporary music in Copenhagen, 1920-1930", *Musik og Forskning* 21 (1996) s. 249-73.

og i Tysklands nabolande, der nu måtte undvære den inspirerende kontakt med de radikale miljøer i Tyskland, og hvor mentaliteten blev præget af krise og truende krig, blev modernisme og avantgarde sat af dagsordenen.

1945 måtte derfor også for den ny musik opleves som et år nul, og den tidlige efterkrigstid blev præget af forskellige bestræbelser på at genetablere de afbrudte traditionsforbindelser og genrejse den ny musiks organisationer. Sommerkurserne i Darmstadt, der afholdtes første gang allerede i 1946, stiftedes netop med dette formål. Op gennem 1950erne udviklede disse kurser sig til en spektakulær succes. Det lykkedes i forbløffende grad at etablere en fælles dagsorden samlet om serialismens særegne forvaltning af traditionen fra den anden wienerskole.

Allerede midt i 1950erne var der således etableret en stærk europæisk modernisme, der mod slutningen af årtiet viste sig i stand til at alliere sig med amerikansk avantgarde. Fra Cages første Europa-besøg i 1949, gennem hans korrespondance med Pierre Boulez – og i særdeleshed efter 1958, hvor John Cage for første gang besøgte Darmstadt-kurserne – og frem mod vore dage er der sket en langsom tilnærmelse mellem europæisk modernisme og amerikansk avantgarde³ frem mod vore dages internationale ny musik.

Dansk musik forblev imidlertid forbløffende længe stort set upåvirket af denne udvikling.⁴ Mens dansk musik tidligt blev inddraget i den ny musiks internationale institutionalisering omkring 1920, tog sagerne sig nemlig ganske anderledes ud i årene efter anden verdenskrig. Fra krigsafslutningen og frem til omkring 1960 var holdningen til den internationale ny musik helt overvejende afvisende, og først da den unge generation, anført af Pelle Gudmundsen-Holmgreen, Ib Nørholm og Per Nørgård, på eget initiativ optog kontakten, satte den internationale ny musiks dagsorden sig igen gennem i Danmark.⁵

Da det endelig skete, gik det til gengæld hurtigt. Der var jo sket så meget i de år, hvor man havde sagt nej tak til impulserne fra de radikale miljøer, og der var meget, der skulle prøves. Fra omkring 1960 lagde man sig efter den strenge modernismes serielle eksperimenter, man forsøgte sig med aleatorik og styret improvisation, og snart efter skulle man opleve den store konfrontation med den fra USA reimporterede avantgardetradition: pianisten David Tudor i tv 1961 med bl.a. værker af John Cage, Nam June Paik på Louisiana i 1961 og FLUXUS-festivalen i København i 1962.

Man vil altså forstå, at det, der kom til Danmark, da vi i begyndelsen af 1960erne igen åbnede os mod den musikalske omverden, ikke var centreret om én stil, én

³ Jeg bruger her begrebet "avantgarde" som betegnelse for de tendenser, John Cage bragte med sig til Europa, for at påpege deres forbindelse til Europas historiske avantgardebevægelser. Selv brugte Cage udtrykket "experimental music".

⁴ Komponisten Jan Macgaards rolle som undtagelsen fra denne generelle tendens er kortfattet omtalt i Bo Wallner: *Vår tids musik i Norden*, Stockholm 1968, s. 273-75.

⁵ Erling Kullberg har berettet indsigtsfuldt om mødet med den internationale ny musik omkring 1960 og om ny enkelhed og stilpluralisme i anden halvdel af 1960erne i artiklerne "De stormfulde år i dansk musik", *Otte ekkoer af musikforskning i Århus*, Aarhus Universitet 1988, s. 81-117 og "Det andet oprør. Reaktionen mod modernismen", *Cecilia. Årbog 1991*, Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet 1991, s. 57-96.

æstetik eller én kompositionsteknik. Præcist udtrykt drejede det sig om genskabelsen af institutionen ny musik på dansk grund. Det, der kom til Danmark i de år, var et sæt af nye rammebetingelser, en ny dagsorden med muligheder og modmuligheder og en ny vilje til at opsøge og udfordre det tilvantes grænser.

Det skal i den sammenhæng bemærkes, at det rent kronologiske, den tidsmæssige forskydning mellem den ny musiks institutionelle reetablering efter anden verdenskrig i henholdsvis Centraleuropa og Danmark, har haft bemærkelsesværdige virkninger for ny dansk musiks forståelse af sin nationale egenart. Disse virkninger kan anskueliggøres ved en sammenligning mellem situationen i 1950'erne og situationen midt i 1960'erne, hvor dansk musik med den ny enkelhed igen artikulerede en klar opposition til den internationale modernisme.

Når den unge Per Nørgård i 1950'erne talte om nordisk musiks pligt til at udforske "det nordlige sinds univers", var der tale om et forsvar for en nordisk traditionalisme med udgangspunkt i nordisk symfonisk tradition: Jean Sibelius⁶ og Vagn Holmboe. Det nationale kom musikalsk til udtryk gennem et valg mellem modsætningerne traditionalisme/ny musik.

Anderledes med den ny enkelheds 'antimodernistiske oprør',⁷ der jo ikke førte os tilbage til Sibelius, Nielsen eller Holmboe. I midten af 1960'erne var der andre og mere nærliggende muligheder for at artikulere distancen til en filosofisk prætentios, værkfikeret centraleuropæisk modernisme à la Darmstadt. Den ny enkelheds virkemidler er hentet inden for institutionen ny musiks eget felt af muligheder og modmuligheder. Dens to hovedkendetegn har begge deres forhistorie i det avantgardistiske hovedspor af det 20. århundredes ny kunst, der opstod og udviklede sig som et kritisk modstykke til modernismen. Både *den konkretistiske nyenkkelheds* arbejde med "materialefremmede spilleregler"⁸ og *stilpluralismens* collager af heterogene musikalske stilelementer er principielt avantgardistiske fremgangsmåder, og de kritiserer implicit det klassisk-romantiske arvegods i serialismens æstetik: troen på det selvberørende, sluttede, organiske kunstværk. I den danske ny enkelhed finder vi disse avantgardistiske fremgangsmåder forenet med en velgørende insisteren på den lokale dialekts ret til at modsige den centraleuropæiske modernismes – i egen selvforståelse – universelle tonesprog.

At institutionen ny musik efter anden verdenskrig så forholdsvis sent fik fodfæste i Danmark havde også indflydelse på forholdet mellem generationerne i denne periodes danske musikhistorie. Der er således meget håndfaste historiske årsager til det generationspræg, der skiller den første danske efterkrigsgeneration, Per Nørgård, Pelle Gudmundsen-Holmgreen og Ib Nørholm, fra den efterfølgende, der med bl.a. Karl Aage Rasmussen og Hans Abrahamsen begynder at gøre sig

⁶ Et offentliggjort brev fra den ganske unge Per Nørgård til Jean Sibelius giver indblik i karakteren af den unge Per Nørgårds inspiration fra Sibelius. Se *Dansk Musiktidsskrift* 72/1 (1997/98) s. 12-17.

⁷ Behandlet i Kullberg (1991).

⁸ Udtrykket er hentet fra Hans-Jørgen Nielsens artikel "What's happening Baby?"; *ta'* 1/1 (1967) s. 2-4. Denne artikel dokumenterer også den danske ny enkelheds forbindelse med periodens internationale neo-avantgarde.

gældende omkring 1970. Det gør en væsentlig forskel, om man selv må rejse hjemmefra for at hente det ny til landet, som det bogstaveligt var tilfældet for Nørholm, Nørgård og Gudmundsen-Holmgreen,⁹ eller om den ny musik allerede er institutionelt konsolideret i det hjemlige miljø, som den unge komponist vokser op i.

Karl Aage Rasmussen

Karl Aage Rasmussen (f. 1947) blev optaget som kompositionselev på Det Jyske Musikkonservatorium i Århus i 1965 efter forudgående kontakt med komponisten og teorilæreren Bent Lorentzen. Konservatoriet i Århus udviklede sig i disse år under komponisten Tage Nielsens ledelse – og efter at Per Nørgård i 1965 forlod konservatoriet i København til fordel for en ansættelse i Århus – til et centrum for komponist-uddannelse i Danmark. I lærerstaben i Århus indgik i anden halvdel af 1960'erne også Pelle Gudmundsen-Holmgreen, og resten af de fremtrædende danske komponister mødtes der til regelmæssige seminarer.

Den ganske unge Karl Aage Rasmussen, der selv beretter at stamme fra et provinsielt arbejderhjem “uden musik og kultur”, blev altså modtaget af et dansk ny musik-miljø, der allerede havde været gennem de første faser af bearbejdelsen af de nye impulser fra international ny musik, og hvor der nu i høj grad stod modernismekritik på dagsordenen. Men man må ikke tro, at denne kritik udfoldede sig i en indforstået dialog med f.eks. Darmstadt. I Karl Aage Rasmussens studiemiljø var kendskabet til de æstetiske diskussioner i Tyskland ringe, og det samme gjaldt forudsætningerne for at forstå dem. “Vi vidste ikke ret meget om tyskerne, men vi var enige om, at de var åndsvage”, har han selv sagt.¹⁰ Det nærmeste, Karl Aage Rasmussen i sin studietid kom en direkte konfrontation med repræsentanter for Darmstadt-kredsens æstetik, var mødet med den tyske teoretiker Heinz-Klaus Metzger. Metzger og den svenske komponist Jan W. Morthensson, der i tidens æstetiske kontroverser lagde sig tæt op ad Metzger, præsenterede deres version af tidens Adorno-inspirerede kulturpessimisme ved et seminar i tilknytning til Ung Nordisk Musiks festival 1966, men som hovedparten af de tilstedeværende nordiske kompositionsstuderende havde Karl Aage Rasmussen hverken forudsætninger for eller lyst til at gå i dialog.

Der har altså ikke været tale om en dyb forståelse af den centraleuropæiske modernismes æstetiske positioner, men ikke desto mindre fik oplevelsen af en stærk opposition afgørende indflydelse på Karl Aage Rasmussens løbebane som komponist.

Særligt den første fase i hans produktion – fra tidlige collageværker som *Symfoni for unge elskende* (1967), *Repriser* (1968) og *Symphonie classique* (1969)¹¹ til

⁹ Der hentydes til Pelle Gudmundsen-Holmgreens, Ib Nørholms og Per Nørgårds sagnomspundne rejse til ISCM-verdensmusikdagene i Köln i 1960. Denne er beskrevet i Kullberg (1988) og – senest og vittigst – af Pelle Gudmundsen-Holmgreen i artiklen “Album ISCM 1960”, *Dansk Musiktidskrift* 71/1 (1996/97) s. 18-23.

¹⁰ Samtale med forfatteren, sommeren 1997.

¹¹ Disse værker er beskrevet i Jørgen I. Jensen: “Nye, aldrig før hørte sammenhænge. Om Karl Aage Rasmussens musik”, *Dansk Musiktidskrift* 45/8 (1969/70) s. 198-201.

værker som *Genklang* (1971), *Anfang und Ende* (1974) og *Berio Mask* (1977) – må ses på baggrund af hans hastigt voksende indblik i et bredt og sammensat felt af musikalske fænomener, der er opstået som eller lader sig fortolke som modpositioner til modernismen.

Meget centralt i denne sammenhæng står en Ives-reception. Karl Aage Rasmussen fattede interesse for Charles Ives i 1966, hvor denne komponist ellers stort set var ukendt i Danmark. Interessen for Ives som komponist og musiktænkter udmøntedes senere i blandt andet en udsendelsesrække i Danmarks Radio, og den fik også til følge, at Karl Aage Rasmussen inviteredes til at deltage i en kongres i New York i anledning af Ives' hundredeårsdag i 1974.

Rejsen til Ives-kongressen blev Karl Aage Rasmussens første amerikatur, og han knyttede her kontakter, der udbyggedes året efter ved en foredragsturne til en lang række amerikanske universitetsbyer. Gennem disse rejser introduceredes Karl Aage Rasmussen ikke blot til amerikansk musikkultur og amerikansk samtidsmusik, han stiftede også bekendtskab med en lang række amerikanske komponister. Nævnes skal George Crumb og George Rochberg, minimalismens førende komponister Terry Riley og Steve Reich og andre repræsentanter for de amerikanske avantgarde-miljøer såsom Lou Harrison og Harry Partch. Vigtigt er også det nye og mere dækkende billede af John Cage, der for Karl Aage Rasmussen tegnede sig efter mødet med stærkt Cage-inspirerede miljøer i USA, som skulle blive af stor personlig betydning og give ham mulighed for at præsentere et alternativ til den hidtidige Cage-reception i Danmark.¹²

Det Ives-billede, der tegnede sig for den unge Karl Aage Rasmussen i hans tidstypiske søgen efter alternativer til modernismen, betoner ikke overraskende de træk i Ives' musik, der mest åbenlyst krænker modernismens æstetiske krav. Det vil sige, at Ives' karakteristiske omgang med det musikalske materiale, den ubekymrede sammenstilling af 'fundne musikalske genstande' uden nogen form for strukturel, kompositorisk retfærdiggørelse, fortolkes – uden hensyntagen til Ives' musiks oprindelige historiske kontekst – som en modposition til modernismens fordring om autenticitet qua materialefornyelse og om enhed og sammenhæng som æstetiske gyldighedskriterier.

Noget lignende kan siges om den Mahler-reception, der ligeledes tidligt blev et af Karl Aage Rasmussens pejlemærker. Det afgørende her er den opfattelse, at Mahler gennem sin konfrontation af forskellige musikalske stilelementer, forskellige typer af musikalsk materiale, lader musikken selv problematisere det musikalske

¹² En udførlig redegørelse for Karl Aage Rasmussens bidrag til den danske Cage-reception falder uden for dette arbejdes rammer. Men der er interessante muligheder i en sammenligning mellem den Cage-reception, der indgik i den ny enkelheds æstetiske grundlag, og Karl Aage Rasmussens Cage-reception, der støtter sig til den amerikanske "experimental music"-tradition. Til belysning af John Cages indflydelse på den ny enkelhed er der interessant materiale at finde i Jesper Lund Petersen: *Pelle Gudmundsen-Holmgreen. Et eksempel* (specialeafhandling i musikvidenskab, Københavns Universitet 1982). Karl Aage Rasmussens Cage-billede kan man f.eks. stifte bekendtskab med i nekrologen "John var her. John Cage, 1912 til 1992", *Dansk Musiktidsskrift* 67/3 (1992/93) s. 74-83.

udtrykks ægthed. På den måde kan Mahlers position forstås som en modposition til modernismens autenticitetsideal. Med Mahler 'befrier' musikken sig fra forestillingen om udtrykkets umiddelbarhed. Den lærer at sætte gåseøjne, at distancere sig fra og reflektere over sit eget udsagn. Eller med Karl Aage Rasmussens ord: "Man kunne kalde det en musik, der ikke længere er, hvad den giver sig ud for at være. Eller måske mere præcist: en musik der udfolder sig i u-egentlighed."

Citatet er hentet fra forelæsningen "Musik på musik – nogle betragtninger over citat- og collagefænomener i europæisk og amerikansk musik",¹³ der blev skrevet til en forelæsning på Keele University, England, april 1975, og hvor Karl Aage Rasmussen forsøgte en slags kortlægning af det æstetiske problemfelt, der åbner sig, når modernismens forestillinger om en historisk nødvendig materialeudvikling ikke længere opfattes som gyldige. De behandlede musikalske citat- og collagefænomener opfattes dels som vidnesbyrd om en ændring i grundlæggende opfattelser af begrebet historisk tid, dels som en indre musikalsk problematisering af den hævdevundne forestilling om enhed og sammenhæng som kriterium for kunstnerisk værdi.

Karl Aage Rasmussen beskæftigede sig altså i sit foredrag med to problemkredse, der både hver for sig og i deres sammenvævning er karakteristiske for årtiets æstetiske nytænkning.

Den første problemkreds angår kunstens forhold til en fortid, der ikke længere er fastholdt af teleologiske historiemodeller og afskrevet som overhalet af fremskridtet. I foredraget diskuteredes den med udgangspunkt i to meget forskellige forsøg på at formulere et alternativ, tyskeren Bernd Alois Zimmermanns og amerikaneren George Rochbergs.

Bernd Alois Zimmermann, der allerede fra slutningen af 1950'erne havde indarbejdet stilpluralistiske indslag i sin for øvrigt modernistiske musik, anskueliggjorde sin ide om et alternativ til den enstrengede lineære historieopfattelse med udtrykket "die Kugelgestalt der Zeit", som han forsøgte at realisere scenografisk og musikalsk i operaen *Die Soldaten* (1965). Karl Aage Rasmussen citerede Zimmermann for følgende:

Det vi kalder nuet er kun grænsen mellem fortiden og fremtiden. Der findes ingen fortid uden fremtid og der findes ingen fremtid uden fortid. Disse begreber afhænger alle af hvor man ser dem fra. Tilskueren sidder i midten af en kugle – rundt om ham er tiden, – et kontinuum. Det han ser vil afhænge af hans synsvinkel. Fordi det som netop sker allerede er fortid, ligegyldig hvad vi gør. Vi bestemmer fremtiden, men fremtiden *er* allerede bestemt af fortiden.¹⁴

¹³ Forelæsningen findes publiceret som Karl Aage Rasmussen: "»Musik på musik« – nogle betragtninger over citat- og collagefænomener i europæisk og amerikansk musik", *Dansk Musiktidsskrift* 50/1 (1975/76) s. 9-16, hvorfra ovenstående og følgende citater stammer.

¹⁴ Rasmussen (1975/76) s. 12.

Amerikaneren George Rochberg, der i midten af '60erne radikalt gjorde op med serialismen og skrev værker, der i lange passager kan være vanskelige at skelne fra deres forbilleder fra det 19. århundrede, ledsagede denne æstetiske 'nyorientering' med overvejelser som følgende, citeret efter Karl Aage Rasmussen:

Min søgen har ført mig til ustandselige overvejelser af hvad "fortid" egentlig betyder, både musikalsk og på andre områder. De nyeste biologiske undersøgelser giver Darwin medhold: vi bærer fortiden i os. Vi begynder ikke helt forfra, – vi *kan* ikke begynde helt forfra i enhver generation, fordi fortiden er uafviseligt prentet i vores nervesystem. Hver eneste af os er del af et enormt psykisk-mentalt-åndeligt væv af tidligere liv, eksistenser, tanke-modeller, vaner og oplevelser; af handlinger og følelser som rækker meget længere tilbage end dét, vi kalder "historien". Vi er brudstykker af en universel bevidsthed; vi drømmer hinandens og vore forfædres drømme. Og således er tiden ikke lineær, men cirkulær.¹⁵

Både Zimmermanns rummetafor og Rochbergs ide om fortidens nærvær som en kropslig, biologisk realitet anskueliggør det, som i den tyske diskussion er blevet kaldt 'det fortidiges æstetiske præsens'. I Karl Aage Rasmussens foredrag mødtes de ikke med nogen udarbejdet teoretisk argumentation, men de fik lov at blive stående som stærke billedlige udkast i det tomrum, som det teleologiske historiesyns opløsning havde efterladt.

Den anden problemkreds drejer sig om alternativer til modernismens krav om enhed og sammenhæng, og her er det især forskydningen fra produktions- til receptionsæstetik, der påkalder sig interesse. Kort kan man sige, at produktions- og receptionsæstetikken har hver deres svar på spørgsmålet om, hvor kunsten bliver til. Produktionsæstetikken vil hævde, at det sker i produktionen af et kunstværk, der binder en én gang defineret betydning til et én gang formet materiale. Receptionsæstetikken vil hævde, at det sker i receptionen: værket – eller "teksten", som receptionsæstetikere ofte foretrækker at sige – indeholder ikke en færdig betydning, men et "betydningspotentiale", der først realiseres i en receptionsakt, og som vel at mærke i hver receptionsakt realiseres i en ny konkret skikkelse.

John Cages æstetik kan forstås som udtryk for en rendyrket receptionsæstetik. Cages hovedbudskab kunne være, at kunst alene er et spørgsmål om en bestemt mental indstilling, eller at kunst kun er til i kraft af en bestemt receptionsattitude. Der findes altså ikke en én gang givet sammenhæng bundet til et én gang formet materiale. Sammenhængen bliver til i receptionen, og i denne opfattelse så den unge Karl Aage Rasmussen et udgangspunkt for et forsøg på at skabe en ny og 'mindre material' forståelse af musikkens basale forudsætninger:

¹⁵ Rasmussen (1975/76) s. 11.

Cage gjorde dette – som alt andet – med forbløffende konsekvens. Han opgav det traditionelle kunstbegreb og forsøgte at erstatte det med sanselig modtagelighed og aktivitet. Den eneste definition vi behøver, er at kunst er når vi tror det er. “Når jeg bevæger min arm er det musik” sagde Cage! Og denne forestilling levner naturligvis ingen plads for materialet, som noget der kan eksistere adskilt fra vores oplevelse af det.¹⁶

Denne forskydning af interessen fra værkets objektive strukturelle egenskaber til en receptionsakt, der ikke blot er bestemt ved modtagelighed, men også ved *aktivitet*, er en parallel til den forestilling om receptionsaktens *produktivitet*, der er et gennemgående træk i receptionsæstetikken,¹⁷ som genfindes i megen poststrukturalistisk tekstteori, og som betones overmåde af den amerikanske “reader respons criticism”, repræsenteret af f.eks. Stanley Fish.¹⁸ I alle disse tilfælde er der tale om kritiske modpositioner til traditionelle forestillinger om værkets enhed og iboende betydning. Poststrukturalismen, repræsenteret af f.eks. Roland Barthes, afskriver ikke bare forestillingen om forfatteren som den meningsgivende og sammenhængsskabende instans bag den manifeste tekst, men tager også afsked med ideen om kunstværket som et ordnet hele. For denne tankegang er enhver tekst et møde mellem forskellige koder og forskellige muligheder for at realisere betydningspotentialet.¹⁹ “Reader respons criticism” udvikler samme tankegang, men med særligt henblik på den produktive reception, i hvilken det enkelte individ griber forskellige af disse muligheder og udnytter dem til tilfredsstillelse af de behov, som den aktuelle, individuelle livssituation definerer. Med reference til Cages æstetik antyder Karl Aage Rasmussen i 1975 en lignende teoretisk model for den musikalske reception.

Karl Aage Rasmussens stadige kritik af traditionelle æstetiske positioner sætter kiler ind dér, hvor vi har lært at forudsætte sammenhæng, og det er klart, at hans ideer om forholdet mellem komponist, værk og lytter ikke kan rummes i en simpel hermeneutisk model, der ideelt ser en kongruens mellem de tre niveauer: komponistens intention, det i værket realiserede og det i receptionen reproducerede.

I hans tænkning er der plads både til bruddene og inkongruenserne. Ofte citerer han Charles Ives for ordene: “Min Gud, hvad har musik med lyd at gøre? Det den lyder som, er måske slet ikke det den er.” Hermed overfører han den kritik af modernistiske forestillinger om betydningens immanens, der sædvanligvis

¹⁶ Rasmussen (1975/76) s. II.

¹⁷ En tilgængelig indføring i receptionsæstetikens grundproblemer giver Hans Robert Jauss i artiklen “Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae” i Hermann Danuser og Friedhelm Krummacher (eds.): *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (Richard Jakoby (ed.): *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 3), Laaber 1991, s. 13-37.

¹⁸ Stanley Fish: *Is there a Text in this Class?*, Harvard 1980.

¹⁹ Se artiklerne “The dead of the Author” og “From Work to Text”, begge i Roland Barthes: *Image, music, text: essays*, London 1977.

har udfoldet sig i en diskussion om receptionsforhold, til en diskussion om den musikalske produktions forudsætninger.

At acceptere, at musik ikke nødvendigvis er, hvad den lyder som, er det samme som at acceptere et brud mellem musikkens indhold og dens fremtrædelsesform, og igen er der altså tale om en artikuleret modposition til modernismens æstetik. Ideen om en inkongruens mellem på den ene side den musikalske ide og den musikalske bevidsthed, der frembringer den, og på den anden side det, 'musikken lyder som', indebærer en opposition til klassiske forestillinger om en "Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen" (Hegel) i kunsten og til disse forestillingers efterliv, f.eks. i serialismens æstetik.

Denne holdning til spørgsmålet om forholdet mellem de mentale strukturer, der betinger et musikværks tilblivelse, og musikken selv har betydning for Karl Aage Rasmussens egen forståelse af musikhistoriens påvirknings- og traditions-sammenhænge. Tit og gerne pointerer han, at hans inspiration fra f.eks. Ives og Cage hverken er af stilistisk eller kompositionsteknisk art. Om forholdet til Ives har han i et interview med Anders Beyer udtalt:

Mit forhold til Ives er blevet paradoksalt: Hvordan kan den vigtigste komponist i ens liv være en, hvis musik man aldrig hører? Jeg hører stort set aldrig Ives musik, og alligevel er den en konstant livgivende impuls. Det er udtryk for at der er nogle sider af det egentligt musikalske som man i mangel af bedre og i en samtales kortform må kalde det 'åndelige', og som er helt centrale for mig.²⁰

Disse "sider af det egentligt musikalske", som altså hverken er bundet til ét stilistisk udtryk eller én bestemt kompositorisk strategi, forsøger Karl Aage Rasmussen at indfange i et begreb, som han udvikler med udgangspunkt i det antropologiske fagudtryk "mind model":

Jeg har oversat det som en 'tankemodel'. Vores hjerne fungerer tilsyneladende sådan at den tænker udfra bestemte, givne forestillinger. Det er umuligt at tænke på alting på en gang, og derfor danner vi nogle metoder til at holde bestemte ting fast i bevidstheden og holde andre fast uden for bevidstheden.²¹

En tankemodel kan f.eks. være "de bestemte, givne forestillinger", der gør det uproblematisk og legitimt for Charles Ives at bryde med alle forestillinger om musikværkets mikrokosmiske enhed og skabe musik, der er en samtidighed af det forskellige. Eller den kan være John Cages zen-buddhistiske budskab om den

²⁰ Anders Beyer: "Modviljens poesi. Samtale med komponisten Karl Aage Rasmussen. Del 1.", *Dansk Musiktidsskrift* 72/1 (1997/98) s. 5-6.

²¹ Beyer (1997/98) s. 6.

mulighed for en kontemplativ fordybelse i alt det klingende, der åbnes, når vi frigør os fra vores 'likes and dislikes'.

Kun på tankemodellens abstrakte plan anerkender Karl Aage Rasmussen at være påvirket af de musikalske personligheder, som han selv har været med til at sikre en plads i den aktuelle bevidsthed gennem sine aktualiserende fortolkninger. Dermed føjer hans praksis som komponist og teoretiker nye aspekter til den receptionshistoriske problematik.

Musik af Karl Aage Rasmussen

Karl Aage Rasmussens tidligste, offentligt opførte værk hedder *Symfoni for unge elskende*. Den er et stykke citat- og collagemusik i 1960ernes ånd, der falder i tråd med f.eks. Per Nørgårds stilpluralistiske musik til balletten *Den unge mand skal giftes*. Det indebærer, at der citeres udførligt, og at det forventes, at citaterne kan identificeres eller i det mindste genkendes som stil-citater med relativt entydige associationer. Der arbejdes altså med musikalske klicheer, hvis 'anekdotiske værdi' tages for pålydende, eller som fremmedgøres ved deformation eller simpelthen ved at blive klippet sammen med noget andet.

I den citat- og collagemusik, der blev Karl Aage Rasmussens varemærke i 1970'erne, spiller den musikalske genbrug en anden rolle.

I et værk som *Genklang*²² er der – med én bemærkelsesværdig undtagelse, som jeg straks skal vende tilbage til – knap nok tale om citater. Værket er klippet sammen af musikalske fraser, der sjældent er af mere end en takts længde, og som ikke når at udfolde sig til identificerbare citater, men som dog altid fremstår som musikalske antefacta, som formler eller brudstykker af faste vendinger fra dur-/moltonalitetens musikalske ordforråd.

Et blik ned over partiturets første side (eks. 1) giver et indtryk af, hvad der er på færde. Man bemærker den højst usædvanlige instrumentation: firhændigt klaver, præpareret klaver, forstemt klaver og celeste. Dette valg af nært beslægtede, men alligevel meget forskellige instrumenter underbygger det spidsfindige spil mellem enkeltdeles konturer og det flimrende helhedsbillede. Man bemærker også det sammenstykkede, der når et første højdepunkt omkring t. 12, og man bemærker forkærligheden for bitonale effekter. Karakteristisk for stykkets harmonik er sammenstødet mellem den F-dur-tonalitet, der opbygges t. 1-7, og den G-dur-tonalitet, der antydes af det forstemte klaver i selve åbningstakten og fastholdes af det firhændige klavers andenstemme i t. 2 og 3. Ligeledes karakteristisk er sammenstødene mellem tonika- og dominantniveauer i t. 12 (firhændigt klaver: F/B, forstemt klaver og celeste C/F).

Endelig bemærker man det, som jeg ovenfor kaldte den bemærkelsesværdige undtagelse fra reglen om de musikalske antefactas anonymitet. Om ikke før, så i t. 7, hvor tonearten F-dur fastslås efter den tonalt uafklarede åbning, giver hele indledningen sig til kende som et citat fra adagiettoen fra Gustav Mahlers 5. symfoni.

²² Partitur: Edition Wilhelm Hansen WH29386.

I t. 7-10 citerer det forstemte klaver førsteviolinernes melodiske kontur fra adagiettoens t. 3, og citatet videreføres i t. 15-19, der fortsætter med adagiettoens t. 4-5.

GENKLANG

Duration: approx. 20 min.
Tempo giusto ♩ = 84-100

Karl Aage Rasmussen

1 rit. tempo

Klaver (I)

Præpareret klaver (II)

Forstemt klaver (III)

Celeste (IV)

Tempo giusto ♩ = 84-100 rit. tempo

ben tenuto

11

Copyright © 1977 by EDITION WILHELM HANSEN, Copenhagen 29.386

Eks. 1. Karl Aage Rasmussen: Genklang, t. 1-21. Copyright © 1977 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

Denne citatpraksis – hvor der citeres brudstykkevis, men i reglen i den oprindelige rækkefølge, og hvor Mahler-citaterne overlades til det forstemte klaver, der ifølge partiturets anvisninger skal klinge “som kom det fra det fjerne (‘lontano’)” – fortsætter gennem hele *Genklang* og efterlader lytteren med det indtryk, at hele Mahlers adagietto – spillet umådeligt langsomt – er til stede som en fjern baggrund for de i øvrigt disparate musikalske begivenheder.

Med disse midler opnås det spil med musik som erindring, som titlen *Genklang* associerer til, og samtidig findes en slags løsning på det formproblem, som citat- og collagemusikken ikke kan løse ud af sig selv. Hvor rudimentært den end forekommer, fungerer Mahlers adagietto som et slags formskelet i Karl Aage Rasmussens komposition, eller – med komponistens eget udtryk – den optræder som en “container”, der er fyldt med alskens skrammel efter en større oprydning.

Symfonien *Anfang und Ende*²³ giver afkald på en sådan ‘lånt form’ og gør problemet med at skabe form, sammenhæng og autentisk udtryk af det nedslidte materiale til sit tema. Behandlingen af dette tema afsætter sig dog som form på det mest overordnede niveau: satsfølgens. Symfoniens tre satser kan opfattes som tre stadier i refleksionen over den musikalske menings og sammenhængs mulighed eller umulighed.

I den første sats, “Anfang” (begyndelse), sammenstykkes som i *Genklang* korte brudstykker af melodier, kadencer, formler og klicheer til en mosaik, og mosaik-karakteren fornægtes ikke: brudstykkerne er skarpe i konturerne og individualiseres i instrumentationen i en grad, der af gode grunde ikke kunne komme på tale i *Genklang*. Satsen kan høres som en lang række forsøg på at starte en musikalsk udvikling, der kunne skabe form og sammenhæng, men som alle viser sig forgæves og efterlader os i et åbent og retningsløst spil af erindringsglimt og associationer.

I anden sats, “Ecke” (hjørne), frigør musikken sig fra de træk af parodi og burleske, der prægede førstesatsen. Brudstykkerne bliver længere, konturerne sløres, og der arbejdes mere på sammenhængen mellem delene. Samtidig reduceres besætningen, og der anlægges en mere indadvendt tone. Således præsenteres vi for tonefaldet i det autentiske metasprog, der kunne tænkes at opstå af den store europæiske musikkulturs ruiner.

Tredie sats, “Abfall” (frafald), er det kulsorte, kulturpessimistiske dementi af de forhåbninger, som andensatsen måtte have vakt. Første- og andensatsens teknik og stil forlades definitivt, og i stedet for den forfinede sammenstilling af mere musikalske antefacta træder *ét langt stilcitat*. Fra begyndelsen til enden er satsen komponeret som en bred, ‘senromantisk’ adagio i en blødt vuggende rytme, vekslen mellem 6/8 og 9/8. Men man behøver ikke at lytte længe, før man indser, at der er noget galt. Satsen fastholder stædigt sin gestus, der – som de historiske forlæg – forener det ekspressive og det elegiske. Men ellers sker der ikke noget. Den udvikling af det musikalske materiale og den musikalske formgivning, der kunne have ladet os fornemme et virkeligt indhold, udebliver, og vi efterlades med en tom gestus og et savn.

²³ Partituret er ikke trykt, men kan bestilles i fotokopi hos Edition Wilhelm Hansen.

Således kan *Anfang und Ende* fortolkes som den traurige historie om kunstens endeligt, genfortalt af Karl Aage Rasmussen, da han var midt i tyverne.²⁴

I *Berio Mask – a “palimpsest” for chamber ensemble*²⁵ demonstrerer han imidlertid den beskedne mulighed, der levnes os, efter at det musikalske kunstværk med *Angang und Ende* har skrevet sin egen nekrolog og har taget komponisten som kunstner med sig i graven. I *Berio Mask* er den hedengangne kunstner-komponist genopstået i skrifttyderens skikkelse. Eller rettere: stykket leger med ideen om en søgen efter, en rekonstruktion og en interpretation af en autoritativ tekst. En note i partituret forklarer således:

“Palimpsest” is a word originally used to designate a papyrus roll from which a text has been rubbed out and a new one written in. However, because of a special structure of the papyrus, the original in[s]cription cannot be totally erased, and sometimes 4 or 5 different texts can “read” simultaneously in these old manuscripts.

This is the compositional idea and “technique” used in BERIO-MASK. The third movement of Luciano Berio’s *Sinfonia* (1969) can be interpreted as such a “palimpsest”, modelled as it is on a Mahler Symphony movement which itself is modelled on a Wunderhorn-Lied based on a folksong etc.

Berio Mask tager altså sit udgangspunkt i trediesatsen af Luciano Berios *Sinfonia*, der betjener sig af 3. sats af Mahlers 2. symfoni på en måde, der kan minde om Karl Aage Rasmussens brug af adagiettoen fra den 5. symfoni i *Genklang*. I begge disse tilfælde løber en Mahler-sats gennem værket som en rød tråd (i Berios tilfælde langt mindre rudimentært end i Rasmussens), og i begge tilfælde fyldes den således overtagne musikalske form med en mosaik af musikalske brudstykker, der dog alene i Berios tilfælde lader sig identificere som citater.

Men i *Berio Mask* er problemstillingen vendt på hovedet. Det drejer sig ikke om en kendt musik, der overlejes, sløres og skjules, men om et fingeret forsøg på at afdække og finde tilbage til det skjulte og sløredes oprindelige skikkelse. Komponisten til *Berio Mask* foregiver altså at ville finde den autentiske Mahler i Berios overfyldte partitur, men den informerede lytter forstår, at han kun har begrænset succes med sit forehavende, at han til tider taber tråden, og at hans rekonstruktionsforsøg fra tid til anden fører ham på afveje.

Resultatet af denne særprægede kompositionsproces er en musik, der hverken er Mahlers, Berios eller Karl Aage Rasmussens, og som derfor, med programnotens ord, “questions ‘authority’ and ‘authenticity’, perhaps even ‘originality’”. Problematisering af netop disse begreber gør *Berio Mask* til en yderst anskuelig demonstration af den unge ’70er-generations intention om at skabe en gyldig ny musik, der baserede sit gyldighedskrav på andre præmisser end det traditionelle kunst- og værkbegrebs.

²⁴ Min værk gennemgang står i gæld til Hans Gefors: “Arcimboldo og Rasmussen – om Karl Aage Rasmussens symfoni »Anfang und Ende«”, *Dansk Musiktidsskrift* 51/1 (1976/77) s. 12-19.

²⁵ Partitur: Edition Wilhelm Hansen WH29547.

Hans Abrahamsen

Hans Abrahamsen (f. 1952) startede sin konservatorieuddannelse ved Det Kgl. Danske Musikkonservatorium i 1969 med horn som hovedfag. Sin første kompositionsundervisning modtog han sammesteds i 1970-71 med Niels Viggo Bentzon som lærer. Før optagelsen på konservatoriet var han blevet introduceret til den ny musik gennem den lidt ældre kammerat, Svend Aaquist Johansen (f. 1948). I utilfredshed med undervisningen i København lod han sig i 1971 overføre til konservatoriet i Århus, hvor han fik Pelle Gudmundsen-Holmgreen som lærer. Han faldt imidlertid ikke til i Århus-miljøet og forlod det igen efter et halvt år. I 1975 blev han igen indskrevet ved konservatoriet i København, denne gang med studieretningen musikhistorie og teori. I hele studieforløbet var han også i kontakt med Per Nørgård, der i de år gav private seminarer med deltagelse af blandt andre Jørgen I. Jensen, Bo Holten, Ivan Hansen og Morten Levy.

Den vigtigste sociale basis for Hans Abrahamsens aktiviteter som komponist i de sene 1960'ere og de tidlige 1970'ere var dog de organisationer, som studerende i København skabte for at råde bod på den daværende konservatorieledelses manglende interesse for at skabe et miljø for den ny musik. Abrahamsen bidrog som komponist og musiker til de koncerter, som "Studiekredsen for ny musik" fra 1967 til 1970 arrangerede på konservatoriet i København, og han var aktiv i "Gruppen for alternativ musik", der fra 1970 videreførte "Studiekredsens" aktiviteter. I 1972 brød han med "Gruppen" i utilfredshed med dens politiske radikalisering, der afspejlede den generelle tendens i tidens politiske ungdomskultur efter folkeafstemningen om EF.

"Studiekredsen" og senere "Gruppen" blev de organisatoriske rammer for et møde mellem den ny musiks æstetiske frigørelsesbestræbelser og ungdomsoprørets antiautoritære holdninger og sociale eksperimenter. Dette kom til udtryk i en anarkistisk stilistisk mangfoldighed og i eksperimenter med alternativer til den traditionelle koncertsalsmusik og den traditionelle koncertform: kollektive kompositioner, improvisationer, instrumentalteater, udendørskoncerter, opsøgende koncerter og mammutkoncerter med te og kage. Karakteristisk var også engagementet i 'bløde' politiske emner som bevarelsen af magnoliatræerne foran Blegdamshospitalet²⁶ og københavnske trafikforhold, som "Gruppen" tog stilling til, da den den 22. april 1972 fulgte den sidste københavnske sporvogn på dens tur gennem byen med til lejligheden komponerede og forfattede sange.²⁷

²⁶ Jf. Hans Abrahamsens programnote ved en opførelse af *Magnolia satser* 20.4.1980: "*Magnolia satser* er et stykke lejlighedsmusik, som jeg skrev til en demonstration arrangeret af brødrene Skovle for bevarelsen af de 100-årige magnoliatræer der lå der hvor Panum-instituttet nu ligger. Stykket blev spillet af Søren Barfoed (fløjte), Ulrik Holm (obo), Helle Norup (violin) og mig selv (horn). En kvartet der ofte spillede i Gruppen og som bl.a. Ole Buck, Peter Møller og Svend Aaquist Johansen har skrevet værker til. Om værket: 1. sats er skrevet i en nyenkel kontinuum stil der er snublende nær Strawinsky (det må han tage med). 2. sats, områder i vekslede blokke. 3. sats er en melodi udsprunget i en art heterofoni. Jeg forsøgte at skrive musik der har en folkelig appel (folkemusik), men som samtidig besad de kvaliteter som jeg mente musik må indeholde."

²⁷ *Sporvognens afskedsvals* og *Hej linie 5* med musik og tekst af Jens Ole Malmgreen, Carl Bergstrøm-Nielsen, Hans Abrahamsen og Anker Fjeld Simonsen.

Den stilpluralistiske holdning var til dels en arv fra den ny enkelhed, hvis musik og æstetik man havde stiftet bekendtskab med ved mødet med komponister som Pelle Gudmundsen-Holmgreen, Henning Christiansen og Ole Buck, som de unge københavnske komponister kunne træffe bl.a. ved seminarer i "Studiekredsens" regi.

Det musikalske landskab, som den unge Hans Abrahamsen orienterede sig i, var altså præget af modpositioner til modernismen, ganske som det var tilfældet for den unge Karl Aage Rasmussen. Den centraleuropæiske modernisme var ude af billedet, eller den var omfattet af en modvilje, der i Hans Abrahamsens tilfælde havde klare politiske overtoner. Han fortæller om sin *Symfoni i C*, der oprindeligt bar titlen *Anti-EEC-sats*, at den med sin radikale enkelthed og helt gennemskuelige sats ikke blot skulle forstås som en kritik af kompleksiteten og uigennemskueligheden i en modernisme à la Pierre Boulez', men også som en kritik af EF's bureaukrati og uigennemskuelige magtstrukturer.

Så sent som i 1974, i en samtale med Carl Bergstrøm-Nielsen (CBN), betoner Hans Abrahamsen (HA) en sådan sammenhæng mellem det kompositoriske arbejde og en ideologisk dimension. Han distancerer sig fra en musik, der direkte afspejler en politisk situation, og fortsætter:

HA: Man kan snarere sige, at ideologien er et parameter i musikken.

CBN: – aha?

HA: Ja den eksisterer jo i al musik! Men folk har idag ikke nogen særlig opsøgende eller reflekterende holdning til musik. Musik er som en bestemt ting – og hvis man hører noget, der ikke lyder sådan, så er det ikke musik! Det må man ha lavet om på. Man kan forestille sig, vi er inde i en udvikling, hvor folk begynder at se andre sammenhænge i musikalske strukturer, end der umiddelbart er, og hvor man efterhånden kan begynde at opfatte ideologiske sammenhænge i musik.

CBN: Hvordan tror du, det kan ændres?

HA: – Der er utrolig mange flere idag, der interesserer sig for musik. Nu er man inde på idag, at man kan begynde at forholde sig sådan over for tekster.

Det samme kan komme til at gælde for musikken, at man begynder at analysere, finde nye sammenhænge i den, drage nye konsekvenser af den.²⁸

I samme samtale knytter Hans Abrahamsen en eksplicit forbindelse mellem denne ide om en slags 'musikalsk ideologikritik' og teknikker kendt fra '60ernes ny-enkelhed, som de praktiseredes af Henning Christiansen.

De nøgne konstruktive principper, der i '60er-konkretismen skulle befri værkerne for den sidste rest af budskab og subjektivt udtryk, blev for Hans Abrahamsen til redskaber for distanceret granskning af den musikalske omverden. Hermed

²⁸ Carl Bergstrøm-Nielsen og Hans Abrahamsen: "Om det benhårde og det frodige i musikken", *Dansk Musiktidsskrift* 48/6 (1973/74) s. 154.

forbandt han impulsen fra konkretismen med citat- og collagemusikkens projekt, og samtidig markerede han et generationsspecifikt anderledes forhold til det musikalske materiales historiske konnotationer. I Hans Abrahamsens musik fornemmer man aldrig en bestræbelse på at gøre sig færdig med musikkens poetiske udtrykskvaliteter eller en angst for det genkendelige. Målet er ikke en autenticitet, der vindes gennem negation, derimod sættes konkretismens objektiverende og distancerende teknikker ind for at befri oplevelsen fra vaner og fordomme og derved give allerede eksisterende musikalske udtryksformer ny aktualitet.

Musik af Hans Abrahamsen

Orkesterstykket *Skum* (1970)²⁹ præsenterer sig som en mekanisk sammenklippet rækkeform. Hver formdels længde er et multiplum af ti 2/4-takter med fastholdt tempo ♩ = 72. F.eks. er de to første formdele hver 40 takter lange, den tredje 20, den fjerde 10, og stykket igennem fastholdes denne rigide, materialefremmede styring af storformen.

Resultatet kan opleves som en sammenstilling af øjebliksbilleder af musikalske processer og tilstande, hvor hvert billede gengiver et lille stykke af den musikalske virkelighed, som den unge Hans Abrahamsen ønskede at se den: som en fredelig sameksistens mellem højst forskelligartede materialer og udtryk. Allerede på partiturets første side kan man se, hvordan diatonik og tertsobbygget harmonik på den ene side og kromatik på den anden side i Hans Abrahamsens musikalske univers anno 1970 forstår at leve fredeligt side om side. Der er her fire markante sats-elementer: i strygerne og klaveret en udholdt C-dur-klang med tilføjet septim, none og undecim; i fløjten en ligefrem diatonisk melodi; i harpen F-dur-skalamæssige løb op og ned i tritonusintervallet *e-b*; og endelig i klarinet og obo et kromatisk melodisk forløb, som netop når at samle sig til en *tolvtonerække*, inden det bremses op i en ostinat figur, der indgår i et af de fyldige væv af ostinater i krydsende rytmer, som værket er rigt på. Det er imidlertid nok de færreste, der når at identificere rækken ved dette første møde. Bedre muligheder gives på næste partiturside, hvor rækketonerne præsenteres én for én i hver deres instrument og får lov til at blive hængende, så vi får lejlighed til at høre de 12 toner som samklang (eks. 2). Mulighederne bliver endnu bedre på næstfølgende partiturside, hvor rækketonerne vandrer fra instrument til instrument i blæsergruppen, og rækkegennemspilningen dermed tager form af et regelret Webern-stilcitat.

Mødet mellem diatonik og kromatik synes at være et af stykkets grundideer, og det kromatiske er nødvendigvis bundet til tolvtonerækken. I tredje formdel (t. 81-100) realiseres den ved mødet mellem en udholdt E-dur-treklang i bratscher og mikropolyfoni inden for kromatiske clustre i træblæsere og violiner. Senere i satsen møder vi det kromatiske repræsenteret ved kromatiske skalaer.

Et af værkets mest påfaldende stilistiske brud optræder mellem tredje og fjerde formdel (t. 100-01), hvor der uden nogen form for formidling klippes fra

²⁹ Partituret er ikke trykt, men kan bestilles i fotokopi hos Edition Wilhelm Hansen.

The image shows a handwritten musical score for Hans Abrahamsen's 'Skum', measures 21-30. The score is for 12 instruments, including flutes, oboes, clarinets, bassoons, and strings. The notation is dense and complex, with many notes and rests, characteristic of modernist music. The score is written on multiple staves, with some staves having multiple parts (e.g., 1, 2, 3, 4 for strings). The instruments are labeled on the left: fl. (flute), ob. (oboe), kl. (clarinet), hf. (bassoon), lgf. (low flute), bss. (bassoon), bss. (bassoon), rt. (trumpet), org. (organ), 1, 2, 3, 4 (strings), 1, 2, 3 (strings), 1, 2, 3 (strings), 1, 2 (strings).

Eks. 2. Hans Abrahamsen: *Skum*, t. 21-30. Rakkens toner er fordelt på 12 instrumenter, der opbygger en tolvtoneklang over bratschernes udholdte E-dur-akkord. Copyright © 1981 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

97

The musical score is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Piccolo, Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (bs.), Horn (hr.), Trumpet (tr.), Trombone (tb.), Tuba (tu.), Percussion (perc.), and various string sections (Violins 1 & 2, Violas, Cellos, and Double Basses). The score is handwritten and includes many accidentals, dynamic markings (e.g., *mf*), and complex rhythmic patterns. The measures are numbered 97 through 105. The notation is dense and complex, featuring many accidentals and dynamic markings.

Eks. 3. Hans Abrahamsen: *Skum*, t. 97-105. To stykker musikalsk virkelighed mødes: Fra kromatisk mikropolyfoni til diatonik og enkelhed. Copyright © 1981 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

kromatisk mikropolyfoni til en simpel, folkemusikagtig C-dur-melodi i fløjte akkompagneret udelukkende af harpens treklangsbyrning (eks. 3). I 20 takter får fløjte og harpe lov til at lyde uimodsagt, men derefter klippes der tilbage til indledningen, det meste af satsen fra partiturets første side gentages, kæmper med fløjte og harpe om herredømmet, og vinder det snart i et parti, der måske repræsenterer satsens højdepunkt med henblik på heterogenitet.

Skum er den blot 18-årige Hans Abrahamsens meget begavede bud på en musik, der ikke censurerer ud fra stilistiske kriterier, og som ikke bekymrer sig om materialets originalitet. *Skum* ser sig omkring og lægger stykker af vores musikalske virkelighed frem for vores granskende øre og øje.

Strygekvartetten *Preludes 1-10* (1973)³⁰ er et tidligt eksempel på Hans Abrahamsens forening af stilpluralisme og konkretisme. Værket består af ti korte satser, der veksler mellem et ekspressivt, kromatisk og et 'nyenkelt', overvejende diatonisk idiom.

Et indtryk af den stilpluralistiske spændvidde får man f.eks. ved en sammenstilling af værkets begyndelse og dets slutning. Åbningsklangen er et firetonigt kromatisk cluster, *a*"-c", og der åbnes ind i en faldende gestus bygget over den kromatiske skala. Slutklangen er en C-dur-treklang, og sidstesatsen er en ligefrem barokpastiche, harmonisk bygget udelukkende over C-durs tre hovedfunktioner!

Vil man vide noget om forvaltningen af arven fra den nyenkle konkretisme, kan man med fordel se på det femte af de ti små stykker. I sin visuelle fremtræden leder det tanken hen på konkretismen, som Henning Christiansen praktiserede den i midten af '60'erne. Kvartetsatsen består af akkordsøjler af hver en heltones varighed, der afbrydes af helnodepauser og bindes sammen af celloens pulserende as. Den konkretistiske automatik, der ligger bag, er ligetil. De stigende linier i bratsch (kromatik), 2. violin (små tertser) og 1. violin (heltoner) og de resulterende akkorder i hver anden takt er genereret af en bagvedliggende struktur: tre stigende kromatiske bevægelser i hver sit tempo (eks. 4). Men trods fællesskabet om konkretistisk automatik er der meget langt fra Henning Christiansens skarpt belyste musikalske konstruktioner til Hans Abrahamsens tyste kvartetsats. Hans Abrahamsens akkorder, der spilles "tenuto" og "sempre piano", leder tanken hen på klassisk kvartetstil og indbyder til funktionsharmonisk tydning.



Eks. 4. Hans Abrahamsen: *Preludes 1-10*, nr. 5. Bag partiturets nodebillede ligger denne struktur: Tre stigende kromatiske bevægelser i hver sit tempo. Kun en del af tonerne spilles, mens andre er erstattet af pauser.

³⁰ Partitur: Edition Wilhelm Hansen WH29531B.

Konkretistisk automatik er altså én ting, det resulterende udtryk en anden. Det viser også en sammenligning mellem den omtalte sats fra *Preludes 1-10* og indledningen til førstesatsen af Hans Abrahamsens højt værdsatte *Winternacht for 7 instruments* (1976).³¹

Den konkretistiske automatik er analog. Bag de faldende akkordbrydninger i fløjte, klaver og violin ligger en følge af faldende kromatiske linier i hver sit tempo (sammenlign eks. 5 og 6). Dette princip ligger bag hele satsens første del, der strækker sig frem til t. 21, men som fra t. 16 overlapper med den efterfølgende.



Eks. 6. Hans Abrahamsen: *Winternacht*, strukturen bag partiturets nodebillede t. 1-2: Kromatiske fald i tre tempi. Kun en del af tonerne spilles, andre er erstattet af pauser.

Fra t. 10 gives den dog en lidt anderledes udformning. Udgangspunktet er denne gang *dis*”, temporelationerne er anderledes, og der udvælges, så der dannes skalamæssigt faldende bevægelser i fløjte, klarinet og violin. Bemærk i dette afsnit, hvordan klaveret ‘låner’ fra de konkretistisk genererede stemmer, men selvstændigt viderefører det lånte materiale. I satsens videre forløb iagttages andre former for styring eller kontrol med de musikalske tildragelser. I satsens anden hoveddel, der overlapper med den første fra t. 16, er tonematerialet således begrænset til de fikserede tonehøjder, der fremgår af eks. 7. Denne formel er for øvrigt præget af gentagelsesfigurer i alle stemmer, figurer der for de mest prægnantes vedkommende ikke passer ind i 4/4-taktens metriske skema, og hvis samspil giver en karakteristisk metrisk flertydighed. Samtidig får spillet med det metriske konsekvenser for formen. I t. 17-18 optræder i klarinetten et nyt motiv, en lille sekst (*g-es*) i fjerdedele efterfulgt af en ottendedels pause, der senere i forløbet fyldes ud med et *b*’. Denne metriske enhed af fem ottendedele skal gentages otte gange, før den vender tilbage til den plads i takten, som den indtog i udgangspositionen. Det sker to gange. Efter at figuren i t. 27 for tredje gang er hørt i sin oprindelige position, brydes der af, og nyt materiale introduceres.



Eks. 7. Hans Abrahamsen: *Winternacht*, tonematerialet i anden del.

³¹ Partitur: Edition Wilhelm Hansen WH29572B.

G Subito sèreno [L'istesso tempo]
muta in Fl. ordinario

Fl. piet. *ff* senza dim.

Cl. *p*

C. à p. con sord. *p*

Cor. con sord. *p*

Pf. *[pizz.]*

Vn. con sord. *p*

Vc. *p*

●) Bartok - pizz. -

●●) No instruments must stand out, but at the same time each instrument has to be perceived very distinctly; *p* is equal in Cl., C. à p., Cor. and Vn.

64

Fl. *p semplice*

Cl. *p*

C. à p. *p*

Cor. *p*

Pf. *p* sopra *legatissimo*
poco ped. una corda

Vn. *p*

Vc. *p* arco

Eks. 8. Hans Abrahamsen: Winternacht, t. 61-65, de fire lag i sidste formel.
Copyright © 1981 Edition Wilhelm Hansen AS, København.

På meget forskellige niveauer dokumenterer satsen således den interesse for mekanisk kontrol, der er konkretismens hovedkendetegn. Men distancen til '60er-konkretismens nøgternhedsideal er blevet endnu mere udtrykkelig, end tilfældet var i *Preludes 1-10*. *Winternachts* første sats er poetisk musik, og det mangelagede partitur har også plads til reminiscenser fra romantikkens musikalske udtrykskunst. Lyt f.eks. til trompetsignalet ("trumpet play a good 'forte' ") og fløjte og klarinetts legatissimo es-mol-melodi ("quasi lontano. Behind the trumpet") omkring ciffer C.

Satsens sidste formdel er en ligefrem sammenstilling af musikalske antefacta. Partituret fremviser her fire lag, der søges holdt ude fra hinanden metrisk og i første gennemspilning også tonalt (eks. 8). Øverst klarinettens bølgende, faldende melodilinie i Des-dur og 1/16-kvintoler. Herunder trompetens fanfare-motiv, en brudt E-dur-treklæng i 1/16-trioler. Dernæst hornets 'kald', en brudt F-dur-treklæng i underdelte 1/8-trioler, og endelig violinernes 'folkemelodi' i e-mol og hvad, der reelt er 3/8-takt.

Alt det, vi her hører, kunne vi have hørt før, men egentlig er det ikke så vigtigt, om det bogstaveligt er tilfældet. Det afgørende er, at Hans Abrahamsen med denne sammenstilling af associationsladede musikalske klicheer ved slutningen af en af sine mest overbevisende satser demonstrerede sin respekt for forskellens ret og for det hverdagslige, uoriginale musikalske materiale. Blandt andet med midler som disse iscenesatte han det spil med den musikalske erindring og historie, der også optog den unge Karl Aage Rasmussen, og som placerede begges værker inden for 1970ernes citat- og collagemusiks fælles æstetiske problemhorisont.

SUMMARY

Contemporary music, but not modernism. Two young composers in the Danish 1970s: Karl Aage Rasmussen and Hans Abrahamsen

The article is about two representatives of the generation of Danish composers that began to make its mark in the 1970s: Karl Aage Rasmussen (b. 1947) and Hans Abrahamsen (b. 1952). Each in his own way, these two composers worked in the seventies with music with historical references: "quotation music", "music about music" or music with more diffuse historical connotations, and both participated in the decade's typical critique of the international musical modernism of the preceding decades.

The article first provides a brief introduction to the historical background for the special aesthetic problem horizon for contemporary Danish music in the 1970s, then presents the two composers, and finally presents and comments on a selection of their works from this decade.