

# Windshapes – et skoleeksempel

Med udgangspunkt i artikler fra de seneste numre af DMT, diskuterer forfatteren teknik og æstetik. Niels Rosing-Schows orkesterværk *Windshapes* inddrages som et 'skoleeksempel'.

Af *Svend Hvidtfelt Nielsen*

»Det er som om, vi mangler en mening – en grund til at føje mere musik til musikkens mængde. Processen: at udvikle sig selv som komponist er blevet et rent privat anliggende, for så vidt som det drejer sig om at 'finde sig selv' eller 'finde sit eget udtryk', og kun anliggende for noget andet i det omfang nogen vil høre på eller på anden måde bakke det op.«<sup>1</sup>

Således formulerer en ung komponist rammende og fyndigt i DMT nr. 5 en problematik omkring alle de toner, der spyttedes ud i æteren i disse år. Hvad skal de til for?

I næste nummer tages tråden op igen, omend måske knap så inciterende. Dertil er forfatteren Bjørn Billing alt for optaget af sine etisk-filosofiske refleksioner og dertil knyttede *name-dropping's*.<sup>2</sup> Især sidstnævnte uvane stikker nok så meget i øjnene, eftersom disse udsprede filosof-henvisninger alle selv mangler noget så elementært som præcise litteraturhenvisninger. Konklusionen er dog klar. Den nye musik tager ingen etisk-æstetiske udfordringer alvorligt, men stryger samfundet med hårene. En modstandens æstetik efterlyses.

## Banen kridtet op

Banen er altså kridtet op til en æstetisk/etisk debat. Det kunne f.eks. ske ved en grundig revsning af et eller andet tilfældigt værk. – Eller måske er det de omtalte artikler, der bør stå for skud?

Artiklerne kunne anklages for at skyde såvel over som under målet. Over, fordi de antager, at kunstnerisk skaben nødvendigvis

implicerer forudgående etisk-politiske overvejelser. Under, fordi de i fokuseringen på den enkelte komponists ubegrænsede frihed i udtrykket totalt overser betydningen af, at værket opstår i et givent musikalsk miljø med givne æstetiske og kompositionstekniske præferencer. Og dermed negligerer de en af de efter min mening centrale kategorier i kunstnerisk skaben: Værkets forhold til andre værker, forstået som dets reference til hvad man kunne kalde 'et lokalt kompositionsteknisk projekt'.<sup>3</sup>

Min forståelse af et sådant projekt vil jeg indtil videre blot antyde ved citater af to af den standende diskussions store flagskibe, Adorno og Lyotard:

*Theodor W. Adorno:*

»Ein jedes bedeutende Werk hinterlässt in seinem Material und seiner Technik Spuren, und diesen zu folgen ist die Bestimmung des Modernen als des Fälligen, nicht: zu wittern, was in der Luft liegt.«<sup>4</sup>

*Jean-Francois Lyotard:*

»Hvilket rum ændrer Cézanne? Impressionisternes rum. Hvilke genstande folder Picasso og Braque ud? Cézannes genstande.«

»Hvis maleren og romanforfatteren ikke selv vil blive til (i øvrigt ret betydningsløse) lakajer for det eksisterende, må de [...] udforske malerkunstens og fortællekunstens regler, sådan som de har lært og overtaget dem fra forgængerne.«<sup>5</sup>

## Forsøget

Torsdag den 25. marts opførte Danmarks Radio Niels Rosing-Schows

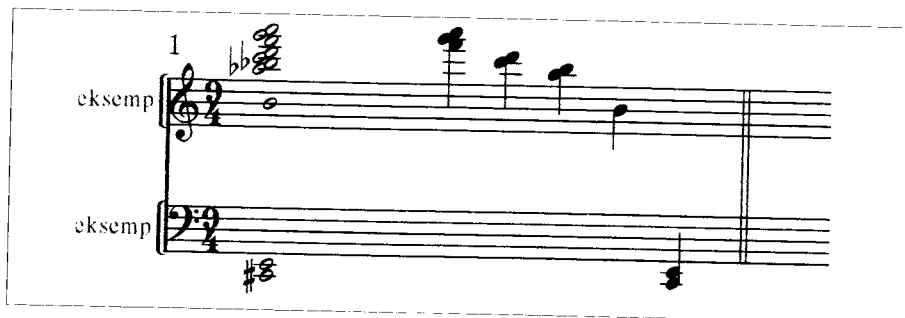
»Windshapes«, der oprindeligt er skrevet til Musikhøst 1992. Et værk, hvis udadvendthed og formale klarhed er karakteristisk for megen nyskrevet musik. I dette tilfælde var den umiddelbare appel endda forstærket af et program-musikalsk indhold, der naturligt forbandt sig med musikken.

»Dylan goes electric« lød den chockerende melding i tresserne. Nu foresvæver mig et nyt slogan: »Niels Rosing-Schow goes Ruders!« Gennem de seneste år har Niels Rosing-Schow nemlig arbejdet sig frem mod et udadvendt direkte udtryk. Hans musik klinger nu med en appel og emotionel styrke, der gør denne sammenligning nærliggende. Hør f.eks. de første takter af henholdsvis »Windshapes« og Ruders' »Gong«. Men ikke kun på overfladen er der lighedspunkter. Også rent kompositionsteknisk viser værkerne hen til fælles problemstillinger.

Følgende analyse af »Windshapes« er mit forsøg på at præcisere disse problemstillinger. Dels gennem en fortolkende indføring i værket som helhed, dels gennem en indgående analyse af første sats.

## Windshapes

»Windshapes« falder i tre satser, der alle refererer til vindforårsagede begivenheder: I. Windswept Landscape, II. Sand Drift, III. Erosion. Musikkens imødekommenhed er altså forberedt i såvel værksom sats-titel. Dette følges yderligere op af en programnote, der fortæller om personlige naturoplevelser.



1. *Åbningsakkorden. Med det samme angives de tre lag, som musikken udspiller sig i: Et diskantlag domineret af sekundklange, et baslag, der er hjemsted for en melodilinje domineret af tertst+sekund-strukturer og endelig et mellemlag, der rummer messingakkorder, her blot repræsenteret af en enkelt tone.*

*Åbningsakkordens delelementer optræder igennem hele værket. Toppens sekundklange bruges f.eks. i anden sats som staceret understemme til et hvirvlende forløb. Den dybe lille terts signalerer udover melodibevægelse også mol-klang, der er en del af værkets harmoniske fundament. Forbindes den dybe terts med mellemløjets b, opstår den anden del af dette fundament: en akkord opbygget af tertst+sekund.*

Vi er tilsyneladende tilbage i en subjektivistisk romantisk program-musikalsk verden! Væk er oplysninger om kompositionstekniske procedurer og tilskyndelser til lytteren om at forsøge diverse solfege-øvelser.

Helt i tidens (slappe) ånd handler det åbenbart kun om rene 'billeder'.

Der ligger dog en dobbelttydighed i værkets titel. Da besætningen foruden klaver, harpe og slag-tøj udelukkende består af blæsere,



2. *Åbningsklangen kan udtydes som sammensat af rene moltrekklange. Bemærk dog den fjerde akkord, en mol-treklang med stor septim ('mol-maj7'). Den er fællesnævner for værkets harmonik. Den kan nemlig udtydes i de tre akkordtyper, der dominerer værket: ren moltreklang, forstørret treklang, tertst+sekund.*



3. *Trompetakkorder. (1.sats: t. 4, t. 17, t. 25) Sammen med hornakkorderne udgør de mellemløjets materiale. Trompetakkorderne er bygget op af en terts flankeret af store og små sekunder, lagt ud i spredt beliggenhed. Spilles akkorderne efter hinanden bemærkes, at også overstemmens og basstemmens melodik udviser samme struktur (terts og sekund).*

antyder titlen også abstrakte formgivninger af luftbåren lyd. Og rent faktisk er "Windshapes"s program-musikalske forløb lagt i stramt klassisk formede rammer, med en ligeså klassisk materialebehandling, der tillader, at musikken høres på absolut-musikalske præmisser. Ja, "Windshapes" fremstår i

realiteten som en lille symfoni, med en første sats, der traditionen tro er den kompositionsteknisk mest kompakte, en anden sats, der kan høres som en scherzo, der omkranser en langsom midterdel, samt en sidstesats, der står som et – omend yderst kortfattet – Mahlersk "Abschied".

Jeg har i den følgende overordnede præsentation af værket ikke taget hensyn til dets program-musikalske indhold, men forsøgt at fortolke musikken på absolut-musikalske præmisser.

## En præsentation

Formmæssigt falder første sats i fire fortætninger. Heraf fremstår den fjerde som det højdepunkt, hele satsen har søgt (t. 86-105), som var den dens egentlige væren, eksistensberettigelse og værensmulighed. Netop denne orgasme bringer imidlertid musikken frem til en magtfuld gentagelse af vær-

kets åbningssituation (t. 105). Det er som om, den siger, »jeg er for at være, hvad jeg først var«. Dette forløb fra sig selv til sig selv har dog kastet så meget energi af sig, at en udklang båret af træblæsere svæver op til en mere poetisk væren end indledningstakternes høje klange (t. 106-112).

Anden sats er snarere end en ny sats blot den fortsatte udfoldelse af den energi, som første-satsen satte fri. Slutklangen fra første sats gentages. Og ligesom musikken efter klimaks i første sats bryder sammen i et stort fald – den magtfulde genoptagelse af åbningssituationen – glider også disse klange nedad. Denne gang falder musikken dog ikke ned i en ren genmanifestation af værkets åbning, men formår i sidste øjeblik at dreje af. De faldende bevægelers inertie kaster musikken videre som en rullende bold (t. 12).

Men som første-satsen synes også denne sats ustandseligt at søge tilbage, så magtfuldt som muligt at prøve at reformulere sin begyndelse, faldet fra det høje. Tre ansatser skal der til, før dette fald markerer sig definitivt (t. 66, t. 89 og t. 100). Hvad der i første sats' genformulering af åbningssituationen var en tumultagtig gliden, fremviser nu sit indhold i markerede enkelttoner (t. 100-107). Musikkens trang til staccato synes udlevet, og som ved en holmboesk metamorfose fremtoner hele værkets essens i en B-del – den langsomme midterdel – med værkåbningens akkordtop i lyrisk klingende position (t. 110).

4. Hornakkorderne. (1.sats: t. 10, t. 15, t. 22) De præsenterer de meget suggestive mol-maj7 akkorder. Bemærk, at de tre akkorders stigende bevægelse udgør netop en sekund+terts. Såvel trompetakkorderne som hornakkorderne er eksempler på storformal overordnet linjeføring.

treklange ned i det dyb, det ud-sprang af (t. 155-161). Men det er ikke slut. Gradvist samler musikken sig i opadgående bevægelser,

tredje og ultimativ formulering af værkåbningens mystiske ansatsklang.

Tredje sats. Messingakkordverdenen fra første sats udfoldes til en koral. En afskedskoral. Iblandet vragstumper fra den store eksplosion klinger et nifoldigt farvel, først med dybe klavertoner (t. 2, t. 7 og t. 11), så med paukedomme-dagsantydninger (t. 15, t. 17 og t. 21) og til sidst med 'ingenting' (maraccas og vindmaskine) som formdannende elementer. Og hele satsen igennem et uafvendeligt flegmatisk gong-slag. Harmonikkens bestanddele vises frem. Emotionelt clou.

5. Kontrafagottens meloditoner taget ud af deres sammenhæng (1. sats: t. 11-22). De første fire toner danner tilsammen en mol-maj7 struktur. De efterfølgende danner tertst+sekund-strukturer, spredt ud over to oktaver.

Det er tredje gang en lys træblæserklang sættes an (1. gang ved værkets åbning, 2. gang ved overgangen mellem satserne). Denne gang lykkes det den at udfolde sin lyrik. Som et tåget ekko af de tidligere stacceringer indsvøber pianoet forløbet i et tæppe af klang. Det falder i tre storfraser markeret ved henholdsvis harpe- og vibrafon-glis-sando (t. 110-125, 126-141, og 144-161).

Med tredje storfrase, hvor pianoets funktion er overtaget af harpen, befinder vi os i værkets centrum, dets sjæl (t. 144-161). Som en essens af de høje træblæseres musik udfoldes dette lags harmonik og bevægelsesmønster i en sidste metamorfose så at sige. Akkompagneret af obo og klarinet synger piccolo-fløjten sig fra sit højeste register (stykkets højeste tone) nedad, til den overtages af obo og fløjte i udtryksfuldt unisono (t. 152).

Forløbet toner med forstørrede

6. 3 akkorder: Åbningsakkordens top, satsovergangens klang og startklangen i 2. sats' midterdel (t.110). Akkorden udvikler sig fra tertst+mellemliggende sekund, over en stor terts til en stor terts med overliggende sekund (en lyrisk klingende version af den første akkord). Denne bevægelse kunne man udlægge som en holmboesk metamorfose af startklangen. Bemærk at de tre tertser tilsammen danner en forstørret treklange.

og snart ruller boldene igen (t. 181). I to store bølger, båret af det dybe messings langsomme puls, synes satsen som i en stormflod at ville fuldende og færdiggøre den højdepunktssøgen, der udgjorde første sats. Anden sats' eksplosionsagtige slutning fremstår da som en

## Kommentarer

Måske kan ovenstående forsøg på at nå bag om teknikken ned i selve værkets udtryk være en slags svar på Peter Bruuns spørgsmål om »den proces i hvilken musikken opstår, og ...det ..., der tilvejebringes i

2.sats,t.144-147  
Piccolofløjte

eksemp

eksemp

Oboe,klarinet

7. 2. sats t. 144-147. Værkets psykologiske midte, dets essens. Piccoloen starter fra værkets højeste tone en faldende melodilinje. Den akkompagneres af fløjte og klarinet. Tilsammen gennemspiller de værkets forskellige akkordstrukturer.

denne proces, hvad det betyder.« Måske viser det bare, at værket kommunikerer så umiddelbart, at »denne musik skifter rolle fra at være grus i maskineriet til at smøre maskineriet, det maskineri der hedder anvendelighed og funktion«<sup>6</sup>, som det hedder hos Björn Billing. Det er måske endda disponeret så imødekommende, at det ligefrem er »flygtigt umiddelbart«<sup>7</sup>, og at man lugter »markedets krav om, at varen skal synliggøres og derfor træde ud af mængden«<sup>8</sup>?

Men er udadvendthed da ensbetydende med manglende indhold? Er der en nødvendig modsætning mellem umiddelbar appel og kompositorisk substans? Nej, ingenlunde! Efter mange år, hvor musikens uigennemtrængelighed synes at være tegnet på dens kvalitet, begynder den klanglige realisation nu at vende sig udad mod lytteren.

Ser man nærmere efter viser det sig, at det, der realiseres, de kompositionstekniske problemformuleringer, stadig ligger i direkte forlængelse af den mindre udadvendte musik. Der er en tydelig tendens til, at visse typer kompositionsprocedurer genfindes oftere end andre. Det er, som om der forløber en tavs dialog: »har du tænkt på, at man også kunne gøre sådan?«, »ja, det var en god ide, men nok bedre

sådan«, – »nej, det ødelægger jo det hele, se hellere her...«

Ikke nok med det. Jeg vil påstå, at visse problemstillinger har rod i, om ikke et nordisk sindsunivers, så dog noget, man kunne kalde en 'dansk skole', måske endda en 'Århus-skole'??

Hvad, jeg præcis tænker på, afklares bedst ved et dyk dybere ned i "Windshapes", nærmere bestemt i dennes første sats.

### Windswept

Det blev ovenfor nævnt, at første sats falder i fire 'fortætninger'. De falder i takterne 38, 61, 76 og ved satsens klimaks, der strækker sig fra t. 86 til t. 105, og som egentlig indeholder to fortætninger (t. 86 og t. 91) samt en eftersætning (t.96-105). For imidlertid at klargøre, hvad 'fortætningerne' er fortætninger af, starter vi med at se, hvilket materiale Niels Rosing-Schow arbejder med.

Dette materiale, som i forskellige udformninger udgør hele værket, præsenteres allerede i stykkets første takter.

Der er fire elementer:

1. Høje træblæserklange, der går fra hinanden i forskellige staccatopulseringer.

2. Dybe træblæserklange, hvor-

fra melodilinjer udspringer.

3. Messingakkorder, der optræder signalagtigt.

Messingakkorderne er i opdelt i to typer:

A: Horndominerede akkorder (herefter: 'corkord'), der angiver en farverig tydning af åbningsakkorden, en tydning som viser sig at udgøre selve værkets klang: En mol-treklange med tilføjet stor septim. (Bemærk, at en sådan akkord indeholder såvel en ren moltreklange som en forstørret treklange.)

B: Trompetdominerede akkorder (herefter: 'trkord'), der i starten fraserer såvel som intensiverer formforløbet. Deres akkordstruktur forandres i løbet af satsen. De første fire akkorder (t. 4, t. 17, t. 25, t. 30) er dannet af en stor tert + sekund, lagt ud i spredt beliggenhed. De følgende er overvejende forstørrede treklange eller moltreklange<sup>7</sup>, og kan altså ses som udsnit af hornakkordstrukturen. Disse rene treklange optræder dog i omgivelser, der får dem til at klinge som dele af højere-opbyggede akkorder.

4. Og så er der endelig slagtojet, piano og harpe, der dels har sin egen strukturelle betydning, dels lægger sig op af de ovenfor anførte elementer.

3.sats,t.4-7  
Horn

eksemp

eksemp

Trombone

8. 3. sats t. 4-7. Afskedskoralens første takter. Øverste system spilles af hornene og nederste af tromboner. Hver for sig spiller de enkle tre- og fir-klange, der imidlertid tilsammen udgør en noget mere kompleks struktur.

Efter introduktionstakternes materialefremlæggelse og stemningsangivelse starter den formdannende proces, der er ligeså logisk som menneskelig uforudsigelig.

Træblæserne genoptager de staccerede pulseringer, som præsenteredes i åbningstakterne (t.1-6). Disse forløber i tre lag: mellem fløjternes stacceringer er der 7, mellem oboerne er der 9, og mellem klarinetterne er der 8 fjerdedele. Denne bevægelse igangsættes (næsten, - cl. kom for tidligt) af stykkets første corkord (t. 10). Efter den næstfølgende trkord (t. 17) sker et ryk i de høje træblæsere. Deres pulseringer bliver ujævne. Nok en trkord (t. 25) og et accelerando begynder at aftegne sig: I to grupper (2. fl. + oboer og 1. fl.+ piccolo+cl.) sættes an med stadig kortere mellemrum, indtil fortætningen kulminerer (t. 38) for dog

tætheden får status af kulminationsudtryk. Herefter er vejen fra tæthed ikke længere forrevent staccatto, men længere nodeværdier i den næsten melodiske efter-sætning frem til t. 104.

De dybe træblæsere udviser en lignende systematik. Kodeordet er igen *accelerando*.

Efter første corkord begynder kontrafagotten en melodisk linje (t. 11). Den forløber i punkterede halvnode (mere præcist: halvnode + fjerdedelspause) og falder i to store fraser frem til 3. trkord. Herefter har tubaen en melodilinje (t. 26), der fra en pulsering i syv ottendedele accelererer frem til halvnode-pulsering (t. 31, dog fra ubetonet ottendedel til ubetonet ottendedel!) for i kombination med stigning i tonelejet og intensitet (fra tuba til horn til trompet) has-

gen t. 76 fremkalder en stabil kvintolpuls i paukerne, der crescendoer frem til t. 90. Denne sidste bølge indeholder således 4 hovedlag:

1. Pauker og tomtom, hvor paukerne er stabile, og tomtom'erne dukker op snart med ottendedele snart med nontoler.

2. Messingakkorder (skellet mellem tr- og cor-korder er nu bortfaldet, og messingakkorderne optræder polyrytmisk i samme funktion: intensivering).

3. To-stemmig polyrytmisk melodiføring varetaget af fagot og tuba/kontrafagot.

4. Hele det ovenfor beskrevne høje træblæserlag.

T. 91 nås klimaks. Polyrytmikken suspenderes for en stund. Hele orkestret sitrer i staccattospasmer. Det polyrytmiske aspekt genind-

9. 3. sats t. 35-38. Harmonikken vises frem. Den komplekse harmonik opløses i treklange. Det er dette sted, der har gjort størst indtryk på mig. I forvejen har jeg gennem flere år været betaget af moltreklangenens skønhed. Nu har jeg erfaret, hvor sugende ekspressivt forstørrede treklange kan lyde i forbindelse med dem.

straks at ritardere igen i nye kombinationer.

Dette sker nogenlunde konsekvent i 7 takter. Derefter følger endnu 9 takters ujævne pulseringer uden decideret retning, hvorefter det så tager fat igen i 7 takters opspænding til næste fortætning (t. 61). Proceduren gentages, men som før er ritardandi og accelerandi statistisk disponeret! Ritardandiene såvel som accelerandiene er kun éntydige i yderområderne, mens fluktuationer inden for den overordnede bevægelsesretning bliver hyppigere ind mod midterområdet, hvor det ikke er muligt at spore en decideret retning.

Som det kan ses af taktangivelserne ovenfor, sker denne udvidelse og sammentrækning stadig hurtigere satsen igennem<sup>10</sup>, indtil

tigt (t. 36-37) at accelerere frem til første fortætning (t. 38).

Tilsvarende procedure foretages frem til anden fortætning. Denne gang deler melodien sig imidlertid i to linjer (t. 44) varetaget af fagotter (de spiller to-klange) og horn, der danner et polyrytmisk forløb med enkelte 'forkerte' varigheder iblandet (hornene spiller relativt stabilt en 4-ottendedels puls, mens fagotterne veksler mellem 5- og 6-ottendedels pulsering). Trkorderne, der i første bølge primært var formdannende, har her en rent intensiverende funktion (t. 49-55).

Frem mod tredje fortætning rykkes tom-tom'erne, som dukkede op i slutningen af sidste bølge (t. 55), gradvist mere og mere i forgrunden, indtil de efter fortætning-

føres i denne tæthed i t. 93 ved kvintol-mod septol-lag, i t. 94 ved kvintol mod stadig tættere seks-tendedelspulseringer, og endelig t. 95 alle tre lag samtidig. Disse fører frem til den sidste fortætning (t. 96), hvis udklang som nævnt munder ud i et brat fald – som en intensiveret genoptagelse af åbningsgestikken.

## Forbindelser

Ovenstående er naturligvis ikke et forsøg på at rekonstruere Niels Rosing-Schows intentioner eller at påvise en bestemt arbejdsform hos komponisten. Jeg har valgt at fokusere på de træk i partituret, som jeg betragter som paradigmatiske for en stor del af nutidig dansk musiks bestræbelser.

Det mest generelle træk ved satsen "Windswept" er dens lagdeling. Musik komponeret i flere selvstændigt forløbende lag synes idag at være noget nært et must for en anseelig cirkel komponister. Dette gælder for så forskellige komponister som, for blot at nævne nogle få, Poul Ruders, Hans Abrahamsen, Bent Sørensen og Pelle Gudmundsen-Holmgreen.

Satsens formning peger i sin enkelthed primært bagud. Med de motiviske elementers klarhed og tydelige disposition i basregion, midterleje og diskant tilbage på dansk 'ny enkelheds' tydelighed. "Windswept" kan i sin enkle formgivning ses som en up to date version af f.eks. Gudmundsen-Holmgreens "Tricolore"-værker eller Henning Christiansens "Perceptive Constructions". Den mest aktuelle kompositionstekniske problemstilling i "Windswept" er imidlertid arbejdet med tiden. Musik kan enten forløbe stabilt, ritardere eller accelerere. I "Windswept" arbejder Niels Rosing-Schow såvel med den stabilt forløbende musik, som med den ritarderende og accelererende.

Den stabilt forløbende musik udgøres af baslagets melodilinjer. De spiller ikke et glidende accelerando, men forløber i perioder af en nogenlunde stabil pulsering. Disse pulseringer går imidlertid på tværs af taktinddelingen, og denne 'skæve' placering af pulseringen åbner for andre tværgående pulseringer, så der opstår en mulighed for polyrytmer, der ikke er underlagt en overordnet fællespuls. Dette åbner igen for det spørgsmål, som også Per Nørgård stiller i blandt andet violinkoncerten "Helle Nacht": »hvem har egentlig pulsen?»

Denne form for polyrytmik genfindes hos en stor kreds af danske komponister, og peger også på et andet aspekt, der muligvis forekommer langt mere indlysende, end det egentlig er, nemlig brugen af melodilinjer overhovedet.

I "Windswept" er disse stabile afsnit imidlertid underordnet et overordnet satsforløb, der udviser acceleration. Formafsnittene bliver stadig kortere, melodilinjernes

13

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Bssn.  
Clbssn.

13

Horns  
Trp.  
Trb.  
Tuba

Perc.  
Timp.

13

Harp  
Pno.

Handwritten musical score for a percussion ensemble. The score consists of multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. A large circled number '14' is visible in the middle of the page. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'mf', 'ff', and 'fff'. The word 'Xylophone' is written on one of the staves.

stabilitet inden accelerando er tilsvarende stadig kortere, ligesom messingakkorderne falder stadig tættere afsnit for afsnit. Man kan med andre ord høre denne sats som et bud på realiseringen af et satslangt accelerando.

Dette aspekt lægger værket i forlængelse af værker som Per Nørgårds cellokoncert "Between", hans violinkoncert "Helle Nacht" og Karl Aage Rasmussens seneste orkesterværk "Phantom Movements".

Både Karl Aage Rasmussen og Per Nørgård har imidlertid offentliggjort deres tanker omkring disse teknikker. Og begge er ansat som professorer i komposition ved Det jyske Musikkonservatorium, og har afholdt seminarer omkring netop dette emne i perioden 1989-90. Derfor talen om en "Århus-skole". Århus på grund af lærernes stedlige tilknytning, og skole på grund af de offentlige publikationer omkring den specifikke kompositionstekniske problemstilling.

Uanset decideret 'skole'-tilhørsforhold - Niels Rosing-Schow har aldrig studeret i Århus - så komponerer han sig tydeligvis ind i en aktuel problemstilling, og giver sit bud på en løsning. "Windshapes" peger blandt andet på den 'naturlighed' en statistisk progression skaber. Såvel de stacerede som de melodiske pulseringer indeholder til stadighed 'fejl' og 'uregelmæssigheder', som står i kontrast til f. eks. gyldne proportioneringer eller fokuseringer på primtal. Dette uregelmæssige gør udviklings-

10. Partituret side 22-23. Vi er i ved fjerde fortætning. Man kan se 4 lag:

1. Pauker og tomtom. Paukerne er stabile, mens tomtom'erne med mellemrum dukker op med intensiverende effekt.
2. Messingakkorder/klaver. Trompetter/basuner og horn bygger op mod kulminationen t. 91. De får deres attack underbygget af klaveret.
3. Afslutningen af en to-stemmig polyrytmisk melodiføring varetaget af fagot og tuba/kontrafagot.
4. Træblæserne, hvor fortætningsproceduren er meget tydelig. Bemærk, hvorledes deres lag i sig selv er opdelt i individuelle pulseringer.

gangene sammenlignelige med naturens processer.

Værkets formgivning peger på, i hvor høj grad en klassisk disposition af stoffet får musikken til at tale.

Endelig kommenterer Niels Rosing-Schow ved sit titelvalg og programoplæg hele den fokusering på tekniske procedurer som stadig ikke er ualmindelig komponister imellem (se blot på ovenstående linjer!). Ved frækt at antyde at denne musik er ren stemningsbeskrivelse, opnår han på samme tid at udæske adornitisk skolede teoretikere og at pege på teknikens rolle som direkte formidler af det poetiske udtryk, snarere end at poesien er et biprodukt af teknikken.

### Til sidst

Til Peter Bruuns spørgsmål om hvad vi skal med det hele, kunne man jo ganske enkelt svare, »gå i dialog«. Er det idag vanskeligt at udbasunere domme over 'god' og 'dårlig', for slet ikke at tale om at tale om 'sand' og 'usand' kunst, kunne det måske til gengæld lade sig gøre at tale om relevant kunst.

Relevant kunst forstået som en kunst, der tager stilling til en for-

gængers eller en samtidigs kunst, og derved tilføjer nye aspekter og aftvinger nye betydninger. Tager man postmodernismens udsagn om alle tiders samtidighed for pålydende, kan man se netop denne som det, der ligger bag begrebet 'aktualiseringens eklekticisme', som Björn Billing refererer til. Blot må man være opmærksom på, at der er uendelig mange slags musik, man kan forholde sig til. Måske forholder de vilde svenskere, som i Billings artikel må stå for skud, sig netop internt til hinanden, til et fælles udgangspunkt og et endnu udfoldet fælles projekt.

I denne situation er det bemærkelsesværdigt, at så mange danske komponister åbenlyst arbejder med varianter af de samme problemstillinger. Det kunne tyde på, at der ligger en værdi i begrebet 'skole', bredt forstået. Med alt hvad dette begreb implicerer af indforståethed og bevidst horisontvalg, synes et sådant tilhørsforhold samtidig at åbne for en vældig udviklings-dynamik.

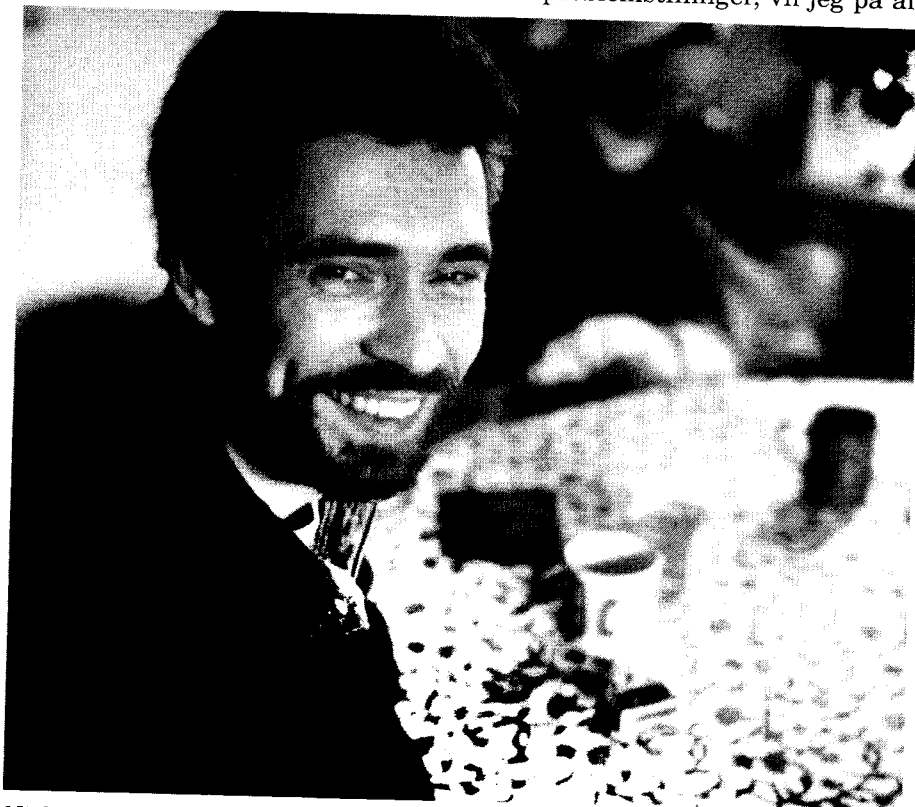
Uden at komme ind på hvad ovenfor skitserede 'skole'-dannelse så betyder for de danske komponister, der føler sig tiltrukket af andre problemstillinger, vil jeg på al-

les vegne (med udgangspunkt i Lyotard og Adornos formuleringer) afslutte med følgende konkluderende påstand:

At udforske kompositionsteknikkens regler, således som vi overtager dem fra vores forgængere, at tage de spor op som ligger i deres musik og viderebearbejde dem i overensstemmelse med vores egne forestillinger, dette er, hvad der gør skabende virke til kunstnerisk virke, og kunsterisk virke interessant.

### Noter

1. Hvornår holder det op?, DMT nr. 5 1992/93 s. 179
2. Björn Billing, "Letsindighedens dyd eller modstandens æstetik?", DMT nr. 6 1992/93, s. 182
3. Jvn.f. Søren Møller Sørensen, "Broderfolket spiller ud", DMT nr. 6, 1992/93 s. 214.
4. Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7, Suhrkamp 1970, Frankfurt, s. 60. »Ethvert betydningsfuldt værk efterlader i sit materiale og i sin teknik spor. Og at følge disse spor er det nødvendige modernes bestemmelse. Ikke dette: at vejre hvad der ligger i luften« (min oversættelse).
5. Jean-Francois Lyotard: Det postmoderne forklaret for børn, Akademisk forlag 1987, København, s. 12 og 19.
6. Björn Billing, opus cit., s. 185
7. Björn Billing, ibid.
8. Peter Bruun, opus cit.
9. T. 49 bringer en ren A-dur treklang, og i takterne 78 og 80, genoptages tertstakternes struktur, denne gang dog i tæt beliggenhed.
10. Disse fortætninger er gyldent proportioneret. Mellem fortætningerne er der nemlig henholdsvis: 38-23-15-10-5 takter. (Udregnet præcist fra tallet 38 fås følgende tallrække: 38-23-14,5-8,9-5,5).
11. I 3. sats "Erosion" er denne reference endnu tydeligere. Og iblandt Mahlersk følsomhed står den som fint eksempel på sammensmeltning af det tidstypiske (espressivo) med miljøarven (blokagtig tydelighed).
12. Et typisk eksempel er Per Nørgårds såkaldte "motorvejsnet". Et kvintollag, et triollag og et ottendedelslag lægges ind over hinanden således, at ingen slag er sammenfaldende. Ottendedelene falder på ubetonet sekstendedel, triol-laget går fra tre-slag til tre-slag og kvintollaget udgår fra førsteslaget.
13. Per Nørgård, "Hastighed og acceleration", DMT 4 1985/86 s. 179.
14. Karl Aage Rasmussen, "Kan man høre tiden" DMT 6, 1988/89 s. 221.



Niels Rosing-Schow. Foto: Marianne Grøndahl.