

Unge danske

Svend Hvidtfelt Nielsen – nogle brikker til en mosaik

Af Morten Michelsen

I august i år blev et af Svend Hvidtfelt Nielsens (i det følgende SHN) seneste værker, *Flowerfall*, uropført ved Suså Festivalen. Værket, der er skrevet i år, forløber i én ca. 12 minutter lang sats. Satsen falder i to hoveddele, hvoraf den første er ca. tre gange så lang som den anden.

Værket begynder med et kraftigt udbrud i alle otte stemmer (fløjte, klarinet, trompet, bratsch, cello, harpe og klaver). En myldrende aktivitet opstår ud af et opadgående åbningsarpeggio. I en art potenseret polyfoni spiller hvert instrument sin melodi med hver sin karakter. I korte glimt fremstår enkelte instrumenter klart på baggrund af mylderet, men andre instrumenter tager hurtigt over. De enkelte stemmers individuelle melodik understreges af en manglende polyrytmik, der giver en vis gennemsigtighed i flimmeret af toner. Den intense energi tabes lidt efter lidt, men gentagelser af åbningsarpeggioet fungerer som en ny impuls (se eks. 1). Efterhånden viser det sig, at intensiteten ikke kan holdes ved lige, og den første hoveddel folder sig ud (eller rettere: ind) i et langstrakt ritar-dando og diminuendo, hvor de flimrende lydflader først træder i baggrunden for siden at forsvinde helt. Intensiteten søges opretholdt, først med repetitive 16-delsfigurer udformet i lige sekstendele, kvintoler, septoler osv., siden med en lang og meget udtryksfuld bratsch-kantilene. De to træblæsere prøver at komme til orde med figurer, der minder om begyndelsen, men strygernes langstrakte glissandi træk-

Unge danske.

Svend Hvidtfelt Nielsen har gennem de senere år markeret sig som en af de væsentlige yngre komponister, med værker som kammeroperaen *Uld* og dobbeltkoncerten *Lovesong*.

I november er det muligt at høre flere af Svend Hvidtfelt Nielsens værker på Musikhøst festivalen i Odense, bl.a. uropførelsen af et nyt musikdramatisk værk, *Credo*, – dramatisk messe.

ker tempoet yderligere ned. Til sidst er kun klaveret tilbage, og det ytrer sig spagt og tøvende i det høje register.

Anden hoveddel tager tråden op fra dette nulpunkt. Flere instrumenter kommer til med stadig mere flimrende lydflader til følge. Musikken bevæger sig mod den samme myldrende aktivitet som i værkets åbning, men rammer forkert og munder ud i en forvreden dans med karakteren *molto rit-*

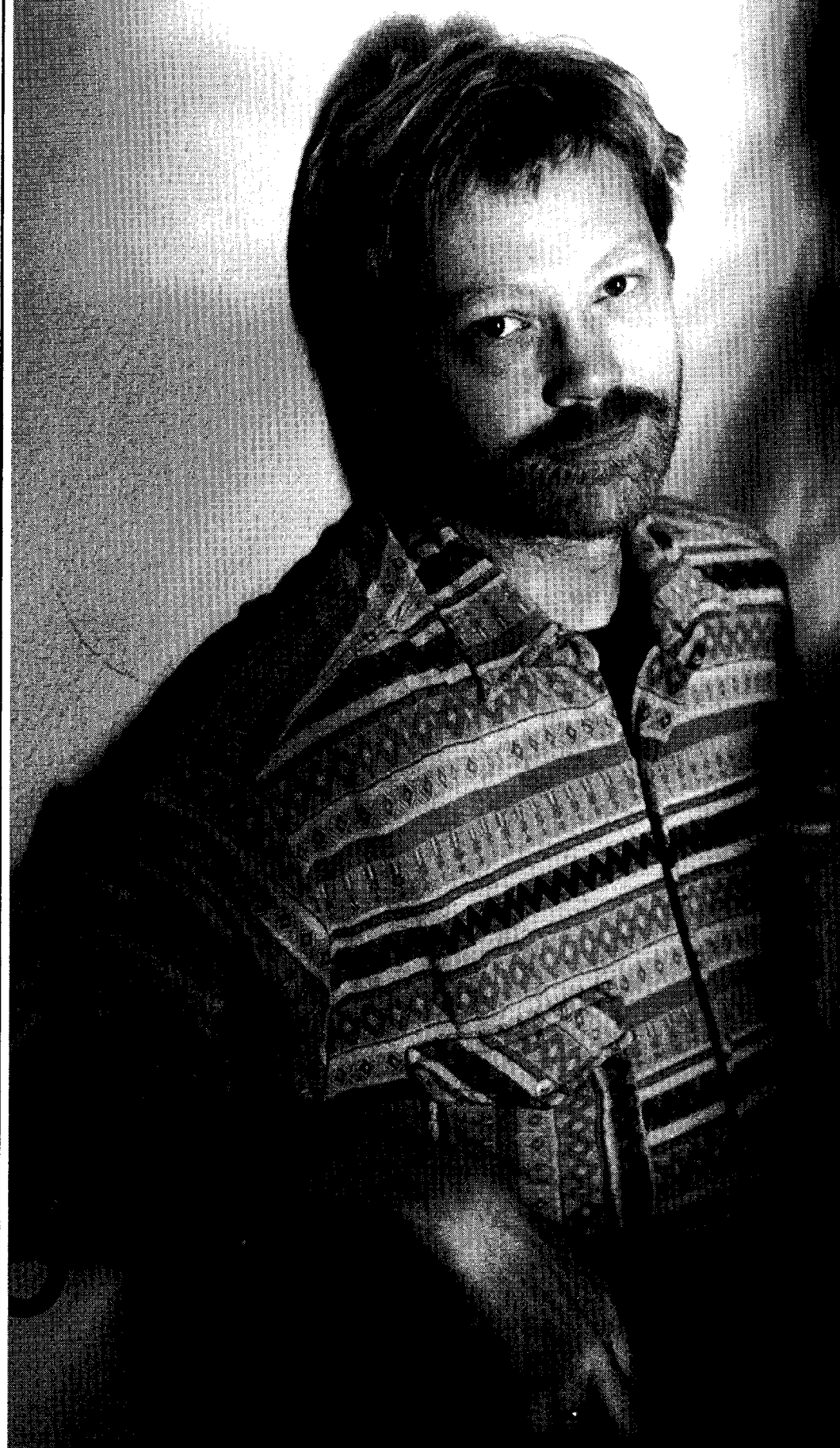
mico (heavy metal). Dansen fejles bort af en voldsom, dyb akkord i klaveret, og slutningen er et sidste, abortivt forsøg på at genoptage begyndelsens mangfoldige polyfoni. En sidste intensiveringsbestræbelse, hvori åbnings-arpeggioet indgår, ender i tomhed.

Når *Flowerfall* fremhæves i denne sammenhæng, skyldes det, at værket er det seneste resultat af flere af de kompositionstekniske problemstillinger, som SHN har arbejdet med gennem de senere år, specielt i kammermusikværkerne.

Samtidig er *Flowerfall* et skridt på vejen mod en musik, hvor modsætninger og kontraster betyder mindre, uden at de dog bliver elimineret. Der er tale om længere, flerleddede forløb, der ikke pludselig afbrydes af radikalt anderledes materiale. Erfaringerne fra de tidligere henholdsvis kontrastfyldte og kontrastløse eller meditative værker, løber således sammen i *Flowerfall*.

Rockmusik og filosofi

Flowerfall er som sagt det seneste af en lang række værker – over 40 – SHN har komponeret gennem de tolv år, han for alvor har skrevet musik. Der er nu værker i alle genrer, men de første fra begyndelsen af 80'erne er for SHNs eget instrument, orglet. Tasteinstrumenterne har altid haft hans interesse. I 70'erne gjaldt det keyboards i forskellige rockorkestre, men efterhånden tog interessen for det klassiske klaver- og orgelspil over. Det resulterede i en kirkemusikalsk diplomeksamen i 1985. Si-



Eksempel 1 (s. 87):

De første seks takter af *Flowerfall*. Klaverets og harpens åbningsarpeggio sætter det 8-stemmige polyfone flimmer igang, hvor fløjten har den hurtigste og klaveret den langsomste puls. Resten af instrumenterne har hver deres puls og karakteristiske melodik inden for disse rammer. Åbningsarpeggioet fastsætter også begyndelsens tonale felt med tonerne e, g, cis, dis, fis og gis. Feltet ændrer sig langsomt i løbet af de første 10-20 takter. Et hurtigt stigende melodisk motiv kan ses i klarinet, trompet og bratsch, et ofte tilbagevendende motiv i SHNs kammermusik, hvor den lille terts og den store septim hyppigt optræder både i melodiske og harmoniske kontekster.

Det stadigt og hurtigt skiftende forgrunds-instrument kan ses ved at følge f- og ff-angivelserne. F.eks. er rækkefølgen i takt 2 trompet, violin, bratsch, harpe, cello og fløjte. Her sker skiftene så hurtigt, at man næsten ikke når at registrere dem, indtrykket er en diffus mangfoldighed. Gennem værket blive disse øjeblikke længere og længere, som et stroboskopllys, der går stadig langsommere og langsommere.

Foto denne side:
Svendt Hvidtfelt
Nielsen fotograferet af
Anne-Li Engström/
Ragnarok.

[illegible]

den har SHN virket ved forskellige københavnske kirker, for øjeblikket ved Mariendals kirke på Frederiksberg.

Samtidig med orgelstudierne læste SHN musik og filosofi på Københavns Universitet og komposition på konservatoriet. Først studerede han to år hos Yngve Trede. Derefter fortsatte han fire år hos Ib Nørholm og Hans Abrahamsen i København, og afsluttede sine studier i Århus hos Per Nørgård og Karl Aage Rasmussen. I 1991 kunne debutkoncerten som komponist finde sted.

Aktiviteten som rockmusiker gennem otte år har ikke direkte sat sit præg på SHNs musik. Strygekvartetten *Passenger* har en bid af en Iggy Pop-tekst som motto, og som nævnt har et enkelt afsnit i *Flowerfall* spilleanvisningen heavy metal – men det er også alt. Selv associerer SHN rockmusikken med de mere maskinelle afsnit, der optræder i mange af værkerne – ofte understreget med spilleanvisningen molto brutale. For den udenforstående er denne association dog ikke oplagt, fordi voldsomme, maskinelle rytmeserier har hørt til den daglige kost i ny musik gennem de sidste 20-30 år. Men undgåelsen af de egentlige rockmusikalske klicheer og udtryksmåder er sket meget bevidst: »I mange år har jeg gjort alt, hvad jeg kunne for ikke at lade rockmusikken influere på min musik. Jeg arbejdede meget med serielle teknikker og andre kompositionstekniske metoder for at rense ud. Men i de senere år er jeg begyndt at gribe tilbage til det, jeg gjorde dengang. Det betyder i virkeligheden, at jeg laver musik, som jeg nu synes jeg hører det, og som jeg nu synes lyder godt – med erfaring i de struktureringsmåder som jeg har lært med årene.«

Filosofistudierne har i højere

grad påvirket SHNs musik og givet et mere afklaret forhold til nogle af de musikæstetiske spørgsmål. Nu om dage kommer det politisk-etiske eller det filosofiske aspekt altid efter selve kompositionsakten. Det er normalt et aspekt, som først bliver lagt i musikken i en efterfølgende analyseproces: »Inden jeg begyndte at læse filosofi, filosoferede jeg meget gennem musikken. I begyndelsen var det meget Adorno-inspireret med et stykke som hed *Integration-Verfremdung*. Det skulle handle om – ja jeg ved ikke hvad, men det er levet ud nu. Nu om dage er min musik på en vis måde fri for filosofi. Filosofien gennem musik er lidt tåbeligt, det kan man egentlig ikke. I stedet kan filosofien være indgangsvinklen, når man studerer andres musik. Når jeg analyserer, kan jeg bruge filosofien.«

Det lokale

SHN har primært hentet inspiration fra andre danske komponister, de udenlandske koryfæer betyder mindre: »F.eks. har jeg kun studeret Ligeti gennem Bent Sørensens musik. Ligeti har ikke sagt mig så meget, men det har dansk musik til gengæld. *Flowerfall* er et forsøg på at nærme mig en flimrende musik, sådan som Bent har skrevet den, fra mit eget udgangspunkt. Jeg er meget inspireret af de danske, jeg er meget 'lokal'. Det er mest ping-pongen på det hjemlige plan, der interesserer mig. Da jeg mødte Ligetis musik på konservatoriet i 82-83, var han utrolig populær og det eneste rigtige. Jeg kendte ham ikke rigtig i forvejen og syntes ikke, han var noget særligt. Jo mere alle andre syntes, det var det helt rigtige, jo mindre syntes jeg, det var noget særligt. I de senere år er jeg begyndt at studere Ligeti igen, speci-

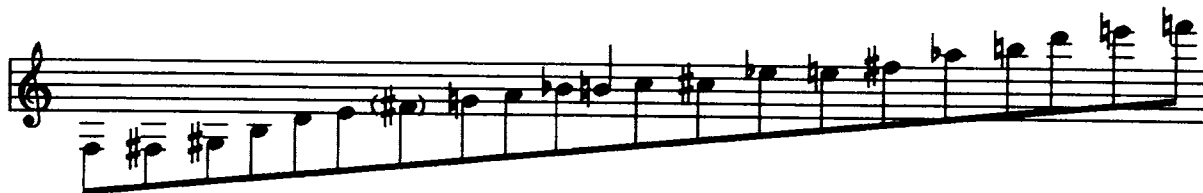
elt hans anden strygekvartet.«

Når SHN taler om musik, er det mest danske navne som Bent Sørensen, Hans Abrahamsen, Poul Ruders og Per Nørgård, der dukker op i samtalen som en slags orienteringspunkter. Desuden nævnes Kaija Saariaho som et spændende bekendtskab.

SHN har hentet inspiration mange steder fra for at få den mangelayede polyfoni til at fungere, bl.a. hos Per Nørgård. Han har beskrevet, hvor vigtigt det er, at melodiske hændelser kommer ind imellem hinanden i stedet for at falde sammen, hvis man skal høre flere forskellige ting på samme tid: »Det har jeg lært af, og det har jeg kunnet høre på hans egne værker. Jeg er optaget af at have to forskellige stykker musik, der er lige langt fremme i lydbilledet og kan opfattes lige godt. Samtidig er jeg lidt forsigtig, fordi jeg alligevel synes, at én ting skal være hovedfigur på en baggrund. Baggrunden kan så bestå af 3-4 forskellige elementer, som kan gå på vandring. For- og baggrund kan skifte. Jeg mener, der skal peges på nogle ting, før man kan opdage dem. Det kan f.eks. være svært at høre Nørgård – der bliver ikke altid peget. Man skal igennem partituranalyse og en masse lytninger, før det står klokkeklart, hvad der sker. Mit yndlingseksempel er Hans Abrahamsens *Winternacht*, som jeg iøvrigt er meget optaget af, hele sidste sats indeholder fire vidt forskellige signaler og melodier, der tilsammen danner ét billede.«

Musik med mange lag

De første orgelkompositioner er skrevet i forlængelse af den traditionelle kirkemusik, f.eks. orgelkoral og koralvariationer. Men





Eksempel 2 (s. 88):

Tonegitteret fra *Syngende Drømmende* ..., der falder i to dele, et kort prælude og en længere kanon. De 21 toner er genereret ud fra en spejling om tonen h'. Værket er materialemæssigt et af de mest gennemorganiserede af SHNs kompositioner. Kun disse toner, der svarer til vibrafonens omfang, bruges. Dog er der (selvfølgelig) skår i denne fuldendte symmetri. Tonen fis dukker slet ikke op, når man ser bort fra begyndelsen, hvor den optræder sammen med f'. De to toner har kun funktion som en del af et cluster – udfyldningen af den lille terts e'-g' – og optræder ikke i nogen af melodilinjerne i resten af værket.

allerede i *Ecpyrosis* (1984- 85) kan man høre de lagdelinger som også er i *Flowerfall*, selvom polyrytmikken ikke er så gennemført. Desuden kan man i partituret se en tendens til at strukturere ved hjælp af primtals- og Fibonaccirækker i enkelte afsnit. De to talrækker dukker op i de fleste værker sidenhen, men de bliver aldrig afgørende for det enkelte værks struktur, idet rækkerne kun fungerer som et udgangspunkt for selve kompositionen. Igennem kompositionsprocessen bliver den stive talstruktur modificeret, ud fra hvad øret dikterer, og ofte er den umulig at spore i den færdige komposition. Stilladset er forsvundet. Ofte er den klarest i begyndelsen af værket for siden at forsvinde mere og mere. F.eks. er de første 61 takter i *Flowerfall* ca. proportioneret 3:2:1, men princippet er ikke ført konsekvent igennem i resten af satsen.

Den oprindelige motivation for et værk er som regel en mere eller mindre klar billeddannelse eller en overordnet intuitiv fornemmelse. Det er den, der skal realiseres og det sker ved hjælp af en strukturering af et materiale. Målet er at danne en slags billeder hos lytteren – »som komponist komponerer jeg strukturer og som lytter hører jeg billeder.«

Glæden ved tertersklangen er stor hos SHN, specielt den lille. Flere steder kan man høre lange melodier i parallelle stigende tertser (*Lovesong*, *Eksistenser II*), og første del af *Syngende Drømmende* ... er nærmest et studie i den lille terts som klangfænomen. Stykket begynder med tonerne e' og g', feltet mellem de to fyldes lidt efter lidt ud og den lille terts dis"-fis" tilføjes. Flere tertser føjes til inden for et snævert område og en meget tæt klang opstår (se iøvrigt eks. 2).

Foto denne side: Svendt Hvidtfelt
Nielsen fotograferet af Anne-Li
Engström / Ragnarok.

De små tertser er opstået ud fra et bestemt klangønske, ikke for at henvise til en bestemt æstetik eller noget historisk. De begyndte for alvor at optræde i kammeroperaen *Uld*, hvor bevægelser med moltreklang spiller en vis rolle. Men de kommer aldrig til at klinge som rene treklang, fordi de andre stemmer bevæger sig i andre tonale eller modale felter, hvilket giver en kromatisk tonalitetsforømmelse. En anden harmonisk indfaldsvinkel er sammensætningen af Es-dur og D-dur, to durtonaliteter en halv tone fra hinanden. Det giver en speciel, sørgmodig klang, som bl.a. kan findes i strygekvartetten *Passenger*. SHN fortsætter: »Jeg har et ideal om en musik, der består af flere forskellige tonaliteter. Et tonalt aspekt bliver farvet af et anderledes tonalt bagved. På den måde kan man have en linje, der i sig selv er ren og klar – evt. diatonisk – og som har sin helt specielle farve. Det får den fra baggrunden, der måske også er diatonisk, men en halv eller hel tone forskudt, så den bliver kromatisk i forhold til den første. Det er nogenlunde de samme forskydninger, jeg arbejder med i rytmelagene.«

Et andet interval, der optræder ofte hos SHN, er den store septim, ofte fra e' til dis'. Den optræder både i melodiske og harmoniske sammenhænge i mange af de senere kammermusikværker (*Uld*, *Fabel*, *Serenade*, *Maya*, *Maya* og *Flowerfall*). Også den udviklede sig i forbindelse med arbejdet med *Uld*. Septimintervallet er normalt fyldt ud med to andre toner. I *Syngende Drømmende ...* er det a og b, i *Flowerfall* g og cis. I takt 2 i *Flowerfall* kan man høre tonerne både melodisk udfoldet (i bratschen) og som harmoni (i klaveret) med et tilføjet gis. Både tertsen og den store septim er repræsenteret (se eks. 1. igen).

Bratschmotivets opadgående linje finder man i mange melodiske gestus hos SHN. Ofte er de ikke afbalancerede, de kommer til at fungere som åbningsgestus: Jeg vil sige... Men der kommer ikke

noget udsagn bagefter. SHN beskriver dem således: »Den ikke afbalancerede melodilinje indeholder noget meget melodramatisk, senromantisk, noget vulgært. Nogen gange har jeg styret uden om det vulgære ved at bruge den som et motiv, som noget der går en anden vej end ventet. Den bliver et element i sig selv. Efterhånden er den blevet associationsløs for mig, derfor kan jeg arbejde meget med den.«

Det lokale projekt

I en analyse af Niels Rosing-Schows *Windshapes* i DMT nr. 7, 1992/93, argumenterer SHN for eksistensen af et lokalt kompositionsteknisk projekt, en 'Århusskole', hvis fælles problemstilling er tidsforløbet i musik. Spørgsmål som hvordan et accelerando eller et ritardando gestaltes, hvorvidt der er tale om en fælles eller en individuel puls i hver stemme, er på dagsordenen for denne skole. Og mange af de danske komponisters værker er en slags indlæg i denne fortløbende 'debat', der efterhånden har mange år på bagen. Ud fra beskrivelsen af *Flowerfall* kan man forstå, at også dette værk bl.a. er et bud på, hvordan et ritardando kan komponeres.

SHN opfatter til dels sin egen musik som en del af Århusskolen og forklarer nærmere om det kompositionstekniske projekt: »Tanken er inspireret af Thomas S. Kuhns videnskabsteoretiske overvejelser. Han mener, det er en illusion, at videnskabsmanden går ud og studerer naturen. Videnskabsmanden studerer bøger, sin forgængers notater og lærebøger. Hvilke lærebøger man bruger og hvilken indfaldsvinkel man har til naturen, bliver bestemt af strukturer som ikke i sig selv har noget med naturen at gøre. Det er ikke sandheden som sådan, man kommer frem til. Men man er i et miljø, hvor man har nogle fælles ideer om, hvad der er sandt og rigtigt, og det er dem, man kommer frem til.

De fælles ideer kan krakelere, de kan blive konfronteret med eksperimenter ude i naturen. Dermed

kan nye ideer opstå, og de gamle kan blive fortrængt. På den anden side kan gamle ideer tages frem igen og afgive nyt lys, så en viden, der har været forkastet, pludselig kommer ind i varmen igen. Jeg tænker meget musik i disse baner, f.eks. Langgaard. Han har været helt yt, men nu kan vi pludselig bruge ham, fordi hans musik høres på en anden måde, den afslører pludselig noget interessant.

Modsat Kuhns videnskabsteori er Feyerabends. Han mener, at man overhovedet ikke kan komme til nye erkendelser, så længe man bare studerer verden ud fra det, man regner med at se. Den eneste måde at nå til egentlige nye erkendelser på er at gå hinsides alle metoder og f.eks. lave et volapyksprog. Eller få den forrykte idé, at jorden er rund. Så begynder man at beregne ud fra dette og man kan så nå frem til resultater, der viser, at det passer. Og på et tidspunkt begynder alle at tro på det. Ud fra disse tankebaner tænker jeg på Boulez og Stockhausen med deres vendte ryggen til alt med serialismen. De formulerer et nyt 'volapyksprog'. Nu om dage er det blevet til faste fraser og gestus, som man kender og som kan bruges som faste betydninger.«

»I artiklen om *Windshapes* betoner jeg samarbejdet og fællesskabet – at arbejde videre i traditionen – bl.a. fordi jeg selv har kompositionselever. Når de kommer med deres første arbejder, ser jeg alle de ting, der mangler. Som øvet komponist er der så mange ting der er selvfølgelig i forholdet til stoffet: brugen af materialet, proportionering osv. Man skriver en bestemt type musik uden at tænke over, at der er visse fraser, som simpelthen ikke bruges. De pop-inspirerede unge mennesker kan ikke rigtig se, hvad der skulle være galt i det, de kommer med, hvorfor det lyder forkert i forhold til noget andet. Og de har jo egentlig fuldstændig ret, der er ikke nogen grund til, at det lyder forkert i forhold til noget andet. Ingen anden grund end at der er en eller anden vedtaget komponist- eller ny musik-konvention,

der siger, at sådan og sådan bør det lyde.

Det er rent intuitivt at den klangverden lyder rigtig. Selv om vi siger at vi lever i en tid, hvor alt er tilladt, er det alligevel ikke alt, der vil glide lige let ned. I forlængelse af Kuhn kan vi sige, at hvis vi ikke har sådan nogen normer, kan vi ikke bedømme noget som helst. Hvis vi ikke har et fællesskab, kan vi lige så godt lade være med at dyrke videnskab. En anarkistisk videnskab, hvor nye teorier hele tiden konkurrerer og der ikke arbejdes med én teori gennem et stykke tid, kommer ingen vegne, der kan ikke komme videnskab ud af det. Derfor er det frugtbart med et miljø. F.eks. at have nogen ideer med tidsforskydningen. Så laver vi alle tidsforskydningsmusik et stykke tid. Det kan godt være, det er uopfindsomt, men man kommer da ned i det materiale.«

Man kunne mene, at det lokale kompositionstekniske projekt dermed mere bliver et teknisk/videnskabeligt problem end et egentligt kunstnerisk/æstetisk problem. Men SHN mener, at den traditionelle grænse mellem de to områder idag til dels er ophævet: »De sidste år er videnskabelighed og æstetik smeltet sammen på grund af Per Nørgård-traditionen og hans generation. Nørgårds forklaringer om sin musik er hentet fra et videnskabeligt felt. Karsten Fundal taler om, hvordan sorte huller i universet har inspireret hans måde at skrive musik på. Det er i virkeligheden to forskellige størrelser, der ikke burde have noget med hinanden at gøre, fordi musik og kunst er et spørgsmål om erkendelse i en eller anden humanistisk tradition. Men tingene er på en eller anden måde blevet blandet sammen. Det er måske lige så meget videnskaben, der er blevet æstetisk, f.eks. med fraktalgeometriens billeder. Og i videnskaben har man en fascinerende tilgang til den atomare verden. Molekyleverdenen kan man straks overføre til små toneverdener og fraktaler opstår som kombinationer af den samme ting.«

Svend Hvidtfelt Nielsen, værker

Orkestermusik

Sisorypce, præludium for orkester (1985-86) 5'

Lovesong, koncert for guitar, cello og orkester (1987-88) 24'

Eksistenser I-II, skitseringer af en mulig symfoni (1990) 12'

Kammermusik

Det hænde nok herefter, cantus firmus (1982-83) for 8 slagøjsspillere 8'

Schilder-Leben (1983) for blæserkvintet 15' (trukket tilbage af komponisten)

Uden vej (1983) for strygekvartet 10'

Passenger (1987-89) for strygekvartet 14'

Dreamland (1988) for altfløjte og guitar 10'

The Fields we Know (1989) for saxofon og orgel 8'

Katafalk (1989-90) for harpe og orgel 12'

Nachtspiel (1990) for klaver, violin, cello, vibrafon og marimba 6'

Dreamland II (1990) for altfløjte og harpe 11'

Fabel (1990-91) for klaver, klarinet og cello 12'

Serenade (1990-91) for harpe, cembalo, bratsch, cello og klarinet 14'

De fire temperamenter (1991) for 6 trompeter og 4 basuner 40'

Syngende Drømmende ... (1991) for klaver, 2 slagøjsspillere og strygekvartet 20'

Ghosts and Gardens (1992) for kontrabas og orgel 13'

Fanfare (1993) for klaver, cello og klarinet 2'

Flowerfall (1993) for fløjte, klarinet, trompet, bratsch, cello, harpe og klaver 12'

Soloinstrument

Passacaglia per organo sopra DDK 96 (1981-83) 10'

Motivisk klaversats (1981) 7'

Koralvariationer (1981) for orgel 6'

Dengang ..., suite for guitar (1983-87) 15'

6 orgelkoraler over Laub-melodier 12'

Ecpyrosis (1984-85) for orgel 7'

Like Dreams (1987) for guitar (arr. for harpe 1990) 7'

Those Splinters of Ice (1986-88) for vibrafon 12'

Meditationer (1991), tre stykker for klaver 7'

Maya, Maya ... (1991) for klaver 12'

Djævelskab (1991-92) for orgel

Desolé (1993) for harpe

Opera/musikdramatik

Uld, Ceremoni for tre sangere og ensemble (1989-90) 19'

Credo, - en tvivlers messe (1992-93) 20'

Kormusik

Tre motetter (1982-86) SATB 7'

Lad våren komme (J.P. Jakobsen) (1982) 2'

Et barn er født (Harald Herdal) (1984) SATB og ensemble 15'

Strimler (Inge Nielsen) (1985) SATB 3'

To motetter: Magnificat og Nunc Dimittis (1991) SATB 10'

Solosang med akkompagnement

Psalm CXXX (1986) for alt, orgel og basklarinet 17'

Skinfærd (Inge Nielsen) (1986) for mezzosopran og klarinet 10'

Det dybe (1988) for alt, orgel og klarinet 7'

En drøm om et åbent landskab (Poul Borum) (1988) for mezzosopran, accordeon og vibrafon/rørklokker 17'

Ave Maria (1989) for alt og orgel 11'

Tro (1992) for baryton og orgel 8'

Filmmusik

Musik til Sort Samba (1984) for synthesizer

Ave Maria, musik til filmen *Sandhedens Ø* (1987) for strygeorkester

Musik til Carlsberg-reklamefilm (*Kisten*) (1991) for hammondorgel