



READ IN ENGLISH

AUGUST 2024

# Fem vinduer ind til Pelle Gudmundsen-Holmgreen

ANDREW MELLOR

Oversættelse: Merete Wendler

## 1. Pelle for begyndere

Det siges, at hvis verden er på fornavn med én – Kylie, Oprah, Boris – er det et sikkert tegn på, at man har ikonstatus. I dansk musikliv er der kun én Pelle. I sin levetid formåede Pelle Gudmundsen-Holmgreen at blive beundret af samtlige fraktioner af det progressive danske musikliv. I dag er der millennial- og generation Z-komponister, som fremhæver ham som symbol på kreativ ærlighed og musikalsk originalitet. Hans værker giver genlyd af den slags autenticitet, som mange mere kendte komponister aldrig vil komme i nærheden af. En stor del af hans musik kan man på et splitsekund identificere som hans, både pga. dens velkendte særegenheder og virkemidler og pga. dens stærkt overbevisende karakter og tydeligt genkendelige lyd, udformning og hensigt.

Uanset at Pelles musik er forunderligt mangfoldig og absurd, har den altid relativt let ladet sig indkredse. Et formål med dette essay er at kigge om bag de associationer og beskrivelser, som normalt knyttes til Pelle (bl.a. ved at citere ham

selv). I mine ører øger en indkredsning af Pelles musik blot dens gennemslagskraft og spændvidde, uanset hvor meget musikken end er et produkt af en vildtvoksende og grænseløs fantasi.

Enhver virkelig kunstner skaber sit eget fundament for sine bestræbelser. Efter Pelles studier på Det Kgl. Danske Musikkonservatorium hos Finn Høffding, Svend Westergaard og Vagn Holmboe, blev hans tidlige værker formet af de forrige århundreders fremtrædende profiler: Bartók, Schönberg, Stravinskij, Ligeti, ja selv Sibelius. Strygekvartetterne, en genre som komponisten arbejdede med gennem hele sin karriere, tjener som nyttigt eksempel på denne udvikling. Læg især mærke til stilen i de første tre kvartetter, alle skrevet i 1959.

### 1. Strygekvartet nr. 2 'Quartetto facile'. Nordic String Quartet.

I 1960'erne begyndte Pelle at finde sin egen stemme. Resultatet var et større fokus på de grundlæggende principper for tid og rytme – set i et konsekvent folkeligt perspektiv – og en begyndende fornemmelse for det absurde håndteret med en barnlig mangel på politisk dagsorden. I 1964 færdiggjorde Pelle musikken til *Mester Jakob*. Den brækker børnesangens velkendte melodi i stykker og giver stumperne til en ængstelig fagot, som snor sig frem og tilbage, mens den prøver på at finde ud af, hvordan man kan samle disse stumper igen. Samtidig er fagotten hele tiden nødt til at forhandle alle de forskellige råd, den får fra et større ensemble, som ved langt mere om verden. I 2016 beskrev Pelle overfor filmskaberen Birgit Tengberg musikkens forløb som ”en lille fødsel”. Han karakteriserede værket som ”tre toner, der kredser. Ikke meget, men nok.”



### 2. *Mester Jakob* (Frère Jacques). DR Symfoniorkestret under Michael Schönwandt.

Der er god grund til, at Pelle stadig talte om *Mester Jakob* 50 år, efter at han skrev det. Meget kan spores tilbage til dette 10 minutter lange stykke musik. Det giver en indføring i adskillige centrale lag i komponistens produktion: Den

tvangsprægede gentagelse eller undersøgelse af en enkel musikalsk idé. Én størrelse (fagotten) over for en anden med kontrasterende lyd eller af en anden overbevisning (ensemblet). Følelsen af et øjebliksbillede af verden – den mangfoldighed og aktivitet, som får jorden til at blive ved med at kredse og dens økosystemer til at fungere, hvilket kunstneren må give plads til, rumme eller give fysisk skikkelse.

*Mester Jakob* kom på det helt rigtige tidspunkt. 1964 var det år, hvor Henning Christiansen skabte *Perceptive Constructions*, angiveligt startskuddet til ny dansk enkelhed og vel nok selve begyndelsen på dansk kompositionsmusik i anden halvdel af det 20. århundrede. (Som æstetisk genstart er stilretningens efterdønninger nok stadig mærkbare.) Ny enkelhed var musikkens svar på Danmarks funktionalistiske bevægelse indenfor møbeldesign, idet den hævdede, at strukturen i et hvilket som helst værk tydeligt skulle kunne høres.

Pelle imødeså ny enkelheds opståen og gik derefter længere end de fleste af bevægelsens tilhængere. Ikke blot vendte han tilbage til traditionelle materialer – idet han brugte treklange som pendant til møbelsnedkernes træ og læder. Han vendte tilbage til det jordnære. Hans musik fordyber sig gladeligt i støjens natur og de lydlige impulser, som indgår i fundamentet for vores eksistens.

I midten af 60'erne var Pelles hoved blevet et vildt og voldsomt værksted. Teknikker lanceret af kunstneren Robert Rauschenberg, forfatteren Hans Jørgen Nielsen, dramatikeren Samuel Beckett og billedhuggeren Jørgen Gudmundsen-Holmgreen (hans far) bidrog alle sammen til at forme en skabende stemme i komponisten, som skulle vise sig at være helt sin egen og afvæbnende ærlig. Musikken, som flød fra ham fra slutningen af 1960'erne og frem, var utrolig forfriskende med sin anvendelse af gademusikerens kommunikative instinkter for musikken som konkret lyd. *Tricolore IV* (1969), som fremkaldte buh-råb på ISCM-festivalen i Basel i 1970, udvider *Mester Jakob*-idéen med et værk baseret på tre toner ved stort set kun at bestå af tre akkorder med forskellig klang. Selv i dag lyder musikken mindre minimalistisk, end den måske gjorde i begyndelsen. Den virkelige musik befinder sig inde mellem disse tre elementer i de skiftende spændingstilstande, der fremkommer ved, at akkorderne kredser om hinanden, mens de forbliver uforandrede.

*Tricolore IV* er uden tvivl en musikalsk billedhuggers værk. (Uophørlig bevægelse som musikalsk kendetegn var endnu ikke blevet en fast del af Pelles værk.)

Skulptur og billedkunst var fast forankrede i komponistens hjerne fra begyndelsen, bl.a. takket være hans billedhuggerfar, hvis kunstværker stillede de

allerstrengeste krav til form.<sup>1</sup>

Pelle var længe inspireret af faderens kunstart. Han blev også påvirket specielt af Jørgens jævnaldrende – ikke mindst Marcel Duchamp, hvis brug af *objets trouvés* han efterlignede, når han bragte genstande og materialer fra hverdagen ind i koncertsalen. *Plateaux pour deux* (1970) er berømt for at bede en cello spille duet med et par båthorn. I *Three Songs with Texts from Politiken* (1966) synger en mezzosopran til guitarakkompagnement (ensemble i en senere version), men teksterne er ekstremt banale: avisrapporter, der fortæller om, at et forslag for anden gang er blevet nedstemt i Roskilde Byråd; om at Folketinget debatterer en ny finanslov; om rederiet DFDS' 100-års jubilæum. Værket kan beskrives som forlægget for Pelles mesterværk for kor, *Konstateringer* (1969), i hvilket hele den klassiske idé om en musikalsk iklædning af teksten er vendt på hovedet. I dette stykke er det ordene selv, der former musikken, snarere end bruger musikken som udtryksmiddel.

Disse påfund var ikke bare sjove påfund. De var redskaber brugt i kreative idealers navn. Især post-Cage-princippet med at vende tilbage til idéen om lyd befriet for de snærende bånd, som vi normalt associerer med ”musik”, også selv om disse bånd kunne være et biprodukt. Ligesom Cages produktion understreger Pelles den levende skønhed i det højlydt ubehagelige og det naive og gør kærligt nar af traditionelle opfattelser af komposition. God poesi og god musik spænder ben for hinanden, konkluderede Pelle – og forklarede dermed rationalet i at anvende almindelige tekster fra midtersiderne af en avis og få ”totalmusik” ud af det. Hvad angår *Plateaux pour deux*, sagde komponisten til mig i 2014, ”Der er ikke noget i vejen med båthornet. Det er okay, det er et fint instrument, det har en meget raffineret lyd.”

### 3. Plateaux pour deux. Karolina Öhman (cello), Erika Öhman (percussion).

Vævet ind i disse instinkter var Pelles trang til, så vidt muligt, at lægge afstand til fortidige komponisters kunsthæder og bestræbelser – komponister, hvis musik han beundrede, men hvis skridt han hørte meget højt bag sig (bl.a. Bach og Mozart). En stor del af hans opus stod faktisk i gæld til tankerne fra den første Wienerskole, om end det ikke lød sådan. Princippet med at kombinere kontrasterende elementer, som så må finde en måde, hvorpå de kan leve med hinanden, om det så involverer en eller anden form for nænsom meningsudveksling, stammer givetvis fra sonateformen. I Pelles musik løber disse kontrasterende elementer ofte i cirkler rundt om hinanden og kæmper for at overleve, før de hver især stikker hovedet frem med tilstrækkelig selvtillid til at sige noget – selv hvis ansvaret for denne tilstand får dem til ikke at sige noget som helst (en klar reference til Pelles ledestjerne Samuel Beckett).

Fra 1970'erne begyndte denne sameksistens at udmønte sig i mere kunsthæderige musikalske strukturer. Måske på foranledning af den frugtbare tilbageholdenhed i rækken af *Tricolore*-stykker begyndte Pelle at arbejde mere intenst med afgrænsede rum og systemiske virkemidler, heriblandt et spejlsystem og hans såkaldte ”tonesi”-system, som begge tillod skjulte melodier og fragmenter at komme op til overfladen (ofte fragmenter fra andre værker, nogle gange af andre komponister), som om de ikke mere var tynget af forudbestemte mønstre eller systemer.

I den akustiske version af *Spejl II* (1973) er det kun tilladt at spille toner fra to symmetriske, ydre sekvenser, der udgår fra en midterakse (tostreget *d*), 21 toner i alt. Jo længere væk vi kommer fra den centrale *d*-akse, desto friere flyder tonerne, ”som signaler” med komponistens egne ord. Dette benspænd tjente til at udfordre konventionelle harmoniske redskaber ved, at de blev skubbet ud i en balanceakt – vel at mærke uden at blive totalt afskrevet.

En udvidet version af det samme tonegitter anvendes i *Symfoni, Antifoni* (1977), men bliver her spændt til bristepunktet, ikke så meget af ønsket om at vende op og ned på harmonisk konvention som af overfloden og absurditeten i – måske begyndelsen til det travle, rytmiske mylder, som komponisten senere betegnede som ”junglebarok”. At klaveret sine steder spiller ragtime i *Symfoni, Antifoni* er en genklang af båthornene og avisteksterne som *objets trouvés*.

Afgørende kendetegn kommer her til syne: komponistens kvintopbyggede

akkorder (ofte med tilføjede sekster) og musikkens særegne fremdrift og dyriske hjerteslag – sidstnævnte et træk, som senere udviklede sig til noget fuldstændig idiosynkratisk.

I Pelles musik i 1980'erne begynder vi at høre en mere udpræget sans for både kropslighed og menneskelighed. Komponisten bekymrede sig længe om form, men lader i dette senere tiår til at være kommet til den konklusion, at form måske kan skabe luft omkring den traditionelle idé om en skematisk grundplan og derved opnå en mere organisk fornemmelse for balance – mellem modstridende impulser, forskrifter, klangfarver eller dagsordener. Det høres især i Pelles 14 strygekvartetter – såvel som komponistens stadig større opmærksomhed på de udøvende musikeres fysiske tilstedeværelse, hans forbundethed med disse mennesker og personlige forståelse af dem. Det er særligt tydeligt i strygekvartetterne fra nr. 7 og opefter, skrevet til medlemmerne af Kronos Kvartetten.

Nu har vi i grove træk samlet elementerne i Pelles lydunivers. Det er kendetegnende for den store komponist, at mange af disse grundlæggende principper blomstrede, men i realiteten aldrig ændrede sig. I Pelles tilfælde skiftede meget af hans musik heller ikke grundlæggende form, selv om det ydre, omfanget og musikkens gang kunne synes forskellige. Hvis komponistens holdning som Rasmus Madsat blev mere stejl med årene, forblev udmøntningen af den på en eller anden måde lakonisk – eller blev det endnu mere. Hvad kunne være mere stilfærdigt, tilbageholdt legende end hans sene tendens til at skrive modulopbyggede værker, i hvilke et nyt stykke musik kunne bestå af to andre, der blev spillet samtidig (3. sats af *Triptykon*, 1985).

## 2. Pelle-lyden

For at fortsætte idéen om ”indkredsning” kan man sige, at hver gang Pelle påbegyndte et nyt værk, gjorde han det med de fundamentalt samme udtryksmæssige mål for øje. Udfordringen var at beslutte, hvordan han skulle realisere målene med instrumenter – og *med hvilke* instrumenter. Det var følgelig det, der gav så forskelligartede resultater. ”Man kan ikke lægge alle lyde ind i ét stykke,” sagde komponisten til mig i 2014, ”så man er nødt til at beslutte [i hver enkelt tilfælde] hvilke lyde, der skal møde hinanden.”

Nogle gange blev den beslutning taget ud af komponistens hænder af retningslinjer udstukket af en værkbestillings ramme. Hver gang var der imidlertid mange flere andre bevidste valg, der skulle træffes, før Pelle gik i gang

med et nyt stykke musik. Én ting, Pelle i hvert fald *ikke* besluttede, var, hvor meget af ham selv han skulle lægge ind i musikken. Det skete ubevidst. Og vi får oftest meget af ham. Jo mere tid han tilbragte med sit materiale (masser af tid), desto mere kom materialet til at ligne *ham* – selv når han citerede en anden.

Ofte blev Pelle fristet ”til at udse sig de områder, der går for at være platte”, hvilket kan have haft en indflydelse på valget af instrumenter (bildøren i *Trafik*, 1994, båthornene i *Plateaux pour deux*). Det forunderlige ved hans værker er, at mens ingen af dem tager sig selv specielt alvorligt, ender mange af dem med at blive bevægende, følelsesladede eller dybt alvorlige. Hvis hans værker provokerer, og det er der nogle af dem, der gør, så er det sjældent for at provokere i sig selv eller for at ødelægge den emotionelle del af et bestemt stykke musik. Når vi lytter godt efter, hører vi et *oeuvre* i sympati med alle klodens skabninger – musik, hvis ufejlbarlige fornemmelse for rytme ligger i et tydeligt hjerteslag og en levende puls; hvis utallige forskydninger og afledninger taler deres tydelige sprog om det uperfekte, tilbageholdende, frodige og forvirrende ved livet som pattedyr.

Gentagelsen er utrolig vigtig. For Pelle var det en måde, hvorpå han kunne ryste det tematiske træ. Som *Mester Jakob* antyder, var det ét af komponistens fundamentale redskaber fra begyndelsen, og han beviste, at han kunne blive ved med at udnytte det på opfindsom vis. Han kunne endda anvende det finurligt, sådan som vi hører det i hans omfattende brug (og *misbrug*) af *ostinatbas* i strygekvartetterne fra nullerne. Han kunne bruge gentagelsen med slående skønhed, idet han løftede den op over det musikalske håndværk (et potentielt kedeligt niveau), når han farvede den med poesi eller ekstase selv i dens underliggende banalitet. Centralt for Pelles projekt var den konstante opfordring til, at vi skal overveje vores plads i en verden, der er præget af *både* banalitet og skønhed. Han havde en fin måde at krydse kløften mellem de to på, idet han ofte forvandlede den ene til den anden.

Han kunne også gå den anden vej og skabe det tilsyneladende banale ud fra det åbenlyst smukke. Hans svar på Schuberts *Moments musicaux* indeholder den stammende gentagelse af et fragment af wienerkomponistens melodi – faktisk et nøje udvalgt hjørne af den, som kan lyde mekanisk, men som i virkeligheden tager form af en verdslig bøn. At klavertrioen, der spillede musikken, havde store problemer med at få melodien til at synge klart og tydeligt i de foregående satser, øger kun vigtigheden af den.

*Moments musicaux* (2006) lyder som det mest behændige af alle musikalske eventyr. Det prøver at være uærbødig ved at opføre sig uforskammet: tage Schubert og

skære ham i bidder. Det ender med at klinge med samme emotionelle styrke som Schuberts originale stykke, når det går i stå og sætter i gang igen og ærligt vedgår, at mennesker kan såres – at de måske bare behøver opmuntring fra tid til anden. Stykket cementerer den engelske digter Simon Armatages stærke påmindelse til kunstnere om, at ”det er menneskeligt at fejle, det er hyklerisk at blive født, og at erkende og indrømme sine utilstrækkeligheder er at komme så tæt på triumfen, som det er menneskeligt muligt.”

I Pelles *Moments musicaux* høres til slut Schuberts melodi, nærmest som Mozarts melodi høres i *Pelles Og* (2012). Ligesom fagotten i *Mester Jakob* og celloen i *Plateaux pour deux*, lykkes det melodien at få slået døren op og nyde et øjeblik solskin. I *Moments* oplever vi også, at Pelle holder af, men også er kritisk overfor tonal treklangsharmonik. Tendensen kan spores i mange modernistiske danske komponister før og efter ham: Carl Nielsen, Bent Sørensen, Christian Winther Christensen m.fl.

#### 4. *Moments musicaux*. Trio *Ismena*

For Pelle var dét at behandle Schuberts melodi som et stykke legetøj det samme som at vise sin påskønnelse af den. Som menneske kæmpede danskeren længe for at bevare sin barnlige intuition, ikke sådan som en falmet rockstjerne holder fast i en forældet oprørstrang, men ved at tillade sig selv at klatre op i hvad den engelske kunstner Grayson Perry har beskrevet som ”kreativitetens hus i træet” – et sted, hvor den kreative handling og et personligt behov for denne bestemmer farten; hvor voksenregler er sat på pause. For Pelle var det en måde, hvorpå han kunne holde sin intuition frisk og klar – en metode til at bevare den livfuldhed og nysgerrighed, som er en iboende del af hans musik.

Ligesom banaliteter kunne tage overhånd i samtalen i Pelles musik og blive vist frem i fascination, kunne de også forekomme i det virkelige liv. Jeg tænker på de øjeblikke i filmportrætterne af komponisten, som Jytte Rex og Birgit Tengberg<sup>2</sup> har lavet, hvor han fejrer hverdagen ved at smøre leverpostej på brød eller ved pludselig at være optaget af at støve af. Rex' film fanger komponisten få øjeblikke efter, at han har modtaget Carl Nielsen og Anne Marie Carl-Nielsens Legat, hvor han træder ned fra podiet og igen og igen siger ”skattefri ... skattefri”. Det var et ekko af den måde, meget af hans musik var på, når den slog ned på en tilsyneladende banal eller bureaukratisk detalje, løftede den op med gentagelsen og ladede den med en slags ironisk betydning, hvorved der blev skabt noget, som kan forundre og fortrylle.

Det var altid sådan i disse film, at Pelle lod til at drages mod afgrunden – mod at begå den dødssynd foran en seriøs filmskaber at fremstå som et helt almindeligt menneske, der taler om edderkoppespind, frokost eller skat. Jeg ser det som tegn på hans menneskelighed i al dens ordinære forunderlighed, men også som en parallel til hans musikalske tendens til at skubbe instrumenter ud på usikker grund; at kaste instrumentgrupper ind i usædvanlige sammenhænge, som spræller og vrider sig som fangne dyr i en sæk. At bede folk, som Carl Nielsen gør det i *Maskarade* og andre værker, om at være noget andet end det, de synes, de burde være.

I adskillige af Pelles værker møder vi et hovedtema: en organisme med en biologisk puls og en indtagende personlighed, som sætter sig for at komme frem i verden koste hvad det vil (det meste af tiden ser det ud som et pattedyr med pels, men det er et dyr med en krybdyrsagtig måde at bevæge sig på, nede tæt på skovens bund). Vores hovedtema kan være modigt, genert, udadvendt eller selvbevidst, endda selvkritisk.

*For violin og orkester (2002/2003)* er et eventyr, en *road movie*, måske et symfonisk digt, men tilsyneladende *ikke* en violinkoncert. Violinen lægger ud med blåøjet uskyld for blot at møde forskellige vægge af orkesterlyd på sin vej: diatoniske strygerclustre, arabisklydende træblæsere, en jungle af messing. Selv efterhånden som de opnår autonomi, viser disse vægge sig i stand til at blande deres anatomiske forskelle i klang, rytme og udtryk og på den måde mødes med solisten i forskellige skikkelser: udfordrer, ven, venligsindet landskab eller fjendtligt. Ligesom ensemblet i *Mester Jakob* forekommer erfarent, kyndigt og vidtfavnende over for solistens mere uskyldige ønske om at komme videre og i sidste ende slippe væk.

Dette siger meget om Pelles forestilling om verden og dens skabninger, og hans evne til at inkorporere disse visioner i det udvalgte ensemble – at søsætte et komplekst musikalsk økosystem og så fokusere på bestemte elementer i det, idet han lader os se eller høre brikker af puslespillet, som hidtil var skjulte, men alligevel aktive hele tiden. Det var en teknik, der stammede fra barokkens *concerto grosso*-form, som endte med at give stof til én af komponistens mest fascinerende rejser gennem klart adskilte landskaber. Værket hedder simpelthen *Concerto Grosso* (1990, rev. 2006) og er for strygekvartet og et orkester med to kontrabasser som de eneste strygere. Efter dets rejse gennem noget, der *føles* som en verden af forskelligartede musikalske landskaber, taber de karakteristiske øretæver og sammenstød pusten. En kulmination af højroset kakofoni efterfølges af en glimtende og lysende velsignelse spillet af strygekvartetten alene.

**5. Concerto grosso. Kontra Kvartetten og DR Symfoniorkestret under Michael Schönwandt.**

### 3. Pelle, den virkelige verden og hele verden

At vi lever i en verden fyldt med eder og forbandelser, snavs og uorden var blot en stimulerende faktor for Pelle. Hans musik er fyldt med det virkelige, uperfekte livs stammen og tøven. Hans værker afbryder ofte sig selv, som om de spiller uden for den almindelige koncertsals rammer. De kan forekomme selvbevidste og generte. Nogle gange farer musikkens hovedtema vild, jagter sin egen hale eller evner ikke at kommunikere overhovedet.

I musik, der mangler affekt og forstillelse, forstærker Pelle sandhederne om en verden, der kan være grim og meningsløs – en verden, som ofte er mere interessant i rendestenen end i stjernerne, som ”tænker med de kloge, men taler med de vulgære”, som Ralph Waldo Emerson engang udtrykte det. Men også udfordrende filosofier var voldsomt stimulerende for komponisten. ”Meningsløshedens katastrofe har noget dybt frigørende i sig,” sagde han i 1992, da han reflekterede over den kreative opvågning, han oplevede, da han fordybede sig i Samuel Becketts produktion nogle-og-fyrre år tidligere. Glæden ved meningsløsheden er tydeligvis, at den inviterer til granskning. Vi er mere tilbøjelige til at vende og dreje noget meningsløst, skære det i småstykker eller ryste det voldsomt, bare for at være sikre på, at vi ikke har overset noget.

En større sandhed er, at der er noget indbygget ”virkelighedsnært” i et kunstværk med et snævert sigte snarere end i et værk, der bygger på et stortilet bedrag. Da jeg i 2014 blev udsendt af The Guardian for at interviewe Pelle, sad vi på en café ved Blågårds Plads og begyndte at analysere hans værk *Run* (2012), som netop var blevet indspillet af London Sinfonietta. (Pelle mente, at London-ensemblet først havde troet, at de i hans musik var ”i dårligt selskab” – et tilbagevendende emne i diskussionerne om publikums modtagelse af hans musik.) Jeg læste op af albummets programnoter – en detaljeret, velskrevet musikvidenskabelig analyse af hvad der skete i musikken, skrevet af Paul Griffiths. ”Det er en mand, der løber,” var Pelles kommentar. ”Måske er det en mand, der er nødt til at løbe. Han bliver pisket til at løbe. Jeg tror faktisk, det er en tyk mand. Ja, det er en tyk mand, der løber.”

Det virkelighedsnære i Pelles musik havde rødder i dens meget nordiske syn på en naturens verden blottet for romantiske overtoner og forestillinger. ”Jeg får at vide, at min musik lyder mærkelig, til hvilket jeg svarer, lyder naturen ikke mærkelig?”

sagde han engang. Hans jagt på musikalsk realisme førte ham igen og igen tilbage til naturen i al dens videnskabelige stringens og hverdagsbanalitet – til bølger og tidevand, til lerhytter og sivsenge, til fuglehuse og skovbunde. Påvirkningen fra naturen kan høres i næsten alle hans værker, hvad enten et stykke musik kræver menneskestemmer, der lyder som fugle, eller en strygekvartet, der klør og kradser sig selv i firdobbelt gangart (hør strygekvartetten og vokalværkerne *No Ground, Green, No Ground Green, New Ground og New Ground Green*, alle fra 2011).

Nogle gange er musikkens syn på naturen en integreret del af dens realisme, også selv om der er tilføjet en snert af humor og fantasi. Begge dele finder man i ”Flagermus’ ultralyd”, ”Elefanter oktav” og ”Kohejre” fra *Fire madrigaler fra naturens verden* (2001). I andre værker er processen mere skjult. De lave klitter og bakker på Pelles elskede Samsø og lyden af Kattedag i strandkanten lå hele tiden i komponistens baghoved og ”ville nok komme op til overfladen før eller siden,” sagde han til Birgit Tengberg i 2016. De er tydeligvis til stede i de regelmæssige slag under selv et relativt let, stille stykke musik som *For cello og orkester* (1996), og de ligger bogstaveligt talt i de samlede bølgeslag i hans *Strygekvartet nr. 9* (2006).

#### **6. Pelle Gudmundsen-Holmgreen i sin kano på Samsø. Fra Jytte Rex' portrætfilm Musikken er et monster.**

Pelle var realist, når det kom til hans musik og dens succesrate. ”De værker, jeg er gladest for – det siger man, når man aldrig er helt tilfreds – er dem, hvor tilblivelsen og udførelsen har været meget tydelige for mig,” sagde han i 2014. ”De værker, jeg ikke er så glad for, har for mange ting i sig, dvs. jeg har ikke været fuldstændig klar over hvad jeg gjorde.”

Han sagde engang: ”Jeg vil gerne kunne se min egen tid i øjnene.”<sup>3</sup> Det ønske, plus ambitionen om at være tydelig, blev med stor styrke ført ud i livet i det to-satsede værk for baryton og strygekvartet, *Moving Still*. Førstesatsen, ”Moving”, bevæger sig i bedste steampunkstil mekanisk afsted inden for rammerne af H. C. Andersens eventyr med rejsetema, *Om Aartusinder*. I andensatsen ”Still” synger en ren, utrænnet og intenderet ikke-dansk stemme på originalt dansk H.C. Andersens digt *I Danmark er jeg født*. Melodien, som indledes i en raffineret harmonisering af kvartetten, vedkender sig forlæg af både Henrik Rung og Poul Schierbeck, men er Pelles egen – et bevis på hans anselige evner som melodimager.

Snart begynder den melodi at fylde temmelig meget. Sangeren bruger en sampler til at loope sin egen stemme, så han skaber en hvirvel af ekkoer, som kaster digtets nostalgiske visioner tilbage mod dem selv. Kvartetens underliggende akkorder

skifter stilgrundlag, fra luthersk koral til slavisk bøn, til boogie-woogie, til hasidisk og til sidst arabisk tonesprog. Der behøves ikke mere end nogle få sænkede toner og forrevne rytmer her og der, med et stænk af elegant ornamentering fra sangeren, før øret tror, det hører en arabisk sang.

”Vi lever i en tid, hvor danskhed er blevet et emne, som fremkalder utilpashed og klaustrofobi,” skrev komponisten i CD-noterne til Kronos-kvartetens 2008-indspilning af *Moving, Still*. ”Jeg ville gerne på en ret firkantet måde henlede opmærksomheden på, at danskhed ikke er en uforanderlig størrelse, men farves af utallige ydre påvirkninger.” Der var allegorisk kraft i at få en engelskfødt Ridder af Dannebrog, Paul Hillier, til at læse teksten højt. I 2014 sagde Pelle det til mig ligeud: ”Jeg er ikke fan af Danmark. Jeg synes, vi har så mange dårlige egenskaber, især er vi lidt for afslappede i vores omgang med andre mennesker, mennesker der kommer til dette land.” Kommentaren er parallel til Carl Niensens fordømmelse af nationalisme som ”åndelig syfilis”.

#### **7. Moving Still for strygekvartet, baryton og bånd. II. Still. Paul Hillier og Kronos String Quartet.**

Pelles musik trak på kilder fra pygmæernes musik til mongolske sangtraditioner og afrikansk trommemusik, foruden kilder tættere på hjemlandet. Muligvis har han opfattet sin egen musik som grænseløs. En ikke-dansk observatør, som kender til danske forhold, kunne komme til den slutning, at trods sin internationale relevans og orientering er musikken i bund og grund dansk – i sin funktionalisme, sit ønske om at bygge stort af små bestanddele, sin insisteren på at hverdagen kan være lige så smuk som højtiderne, i den vildskab med hvilken den søger at beskytte demokratiet ved uophørligt at sætte spørgsmålstejn ved dets autoritet, og – måske mest åbenlyst af alt – i sin søgen efter at komme i berøring med de idéer om sundhed, lykke og fællesskab, som øjensynligt vedbliver at være Danmarks store nationale projekt.

#### **4. Pelle og Bach, Mozart, Schubert, Mahler, Ives, Stravinskij**

1960ernes og -70ernes billedstormere var skolet i alt, hvad de sparkede omkuld. Er det godt eller skidt, at en forståelse af de 500 års musik, som gik forud for dem, mentalt bliver kodet ind i selv en komponist, der er fast besluttet på at genskrive reglerne? I Pelles tilfælde er tilstedeværelsen af komponister fra Bach til Ligeti – for ikke at nævne hans jævnaldrende kolleger i Danmark – umulig at se bort fra.

Ikke blot fik disse komponister Pelle til at styre sin kunst mod meget anderledes (endda modsatrettede) mål. De viste sig også, måske kontraintuitivt, i selve teksten i hans værk, enten ved at forme hans æstetik eller ved i bogstavelig forstand at skabe dele af hans musik.

At høre disse klange i hovedet var lige så meget tortur som det var inspiration for Pelle. ”Hvis man beslutter sig for at blive komponist, er man barnagtigt naiv,” sagde han til mig i 2014. ”Hvis man var rigtig klog, ville man ikke gøre det, fordi man ville se problemerne ved og umuligheden i at være sammen med Mozart og Bach.” Han talte ofte om det absurde i at vælge en profession, hvor man blev sammenlignet med de allerstørste. Han gjorde det alligevel, vel vidende hvor vigtigt det er, at hver tidsalder bidrager til den fortsatte udvikling af kunsten.

I vores samtale i 2014 uddybede han tanken. ”Hvis man lytter til Bach, hvad fanden er det så, der sker? Det er så overvældende, at man bliver fuldstændig forbløffet over musikken, så denne forbløffelse er en del af vittigheden. Det er ikke bare en reaktion – det lyder smukt – det handler om, at man ikke kan forstå hvorfor det lyder så smukt. Det er umuligt at forstå. Men [det er] ... en ret givende situation at være i. Jeg tror, alle komponister kender til ikke nøjagtigt at vide, hvad det er de gør, og de føler sig fristet til ikke at vide det. Hvis man vidste helt nøjagtigt hvad man skulle gøre, ville man kede sig. Så ophidselsen, nervøsiteten, er ret inspirerende. Jeg tror, at alle kunstnere kender denne nervøsitet i forhold til deres egne frembringelser: om de er på rette vej eller ej, når hver dag rummer et nyt spørgsmål, der skal besvares, og man ikke ved, hvad der vil ske dagen efter.”

Bach gjorde mere end at skubbe Pelle ind i det stimulerende, kreative bagland, som fører til genial og sprudlende musik. Helt konkret dannede han grundlag for det strukturelle mønster og hjertebud i Pelles værker. Tænk på den pulserende instrumentale diskurs, som åbner én af Bachs passioner, eller det venskabelige *gameplay*, som skyder hans første Brandenburgkoncert afsted. Den biologiske kvalitet i ensemblets fælles hjerteslag (uanset det valgte tempo) og uundgæmeligheden i musikkens måde at forløbe på bliver brudt op i rigtig mange passager i Pelles værker, når de larmende og skumplende bevæger sig fremad.

Påvirkningen fra Mozart var helt anderledes. Det var en komponist, som Pelle besluttede sig for at være på kant med, i hvert fald hvad angår etikette. Mozart repræsenterede et sæt musikalske koder og grænser, som Pelle bevidst tog afstand fra ved at inddrage de selvsamme ingredienser direkte i sin egen musik som en modsætning. I slutsatsen af klaverkoncerten *Plateaux* (2005) kaster solisten sig ud i en bid af Mozarts *Klaverkoncert nr. 25*, tilsyneladende uden at ænse den omgivende

flora og fauna i Pelles eventyrlige orkester. Orkestret bliver derefter tvunget til at vænne sig til og endda komme overens med klaverets Mozart i en sådan grad, at det begynder at bygge sit tonale rum op af tertser. Det er et typisk teknisk greb fra komponistens side og i dette tilfælde et usædvanlig smukt greb.

#### **8. Plateaux for klaver og orkester. IX En majeur. Juho Pohjonen (klaver) og DR Symfoniorkestret under Ed Spanjaard.**

En del af dette handlede om, at Pelle ville bevise, at han ikke var bange for skønhed – hans eget middel til at få de musikalske storme, som rasede om ørerne på ham, til at stilne af. Som han sagde til Anders Beyer, ”mennesket drømmer uophørligt om fred og ro. Stadig oftere skriver jeg musik om den drøm. Det synes jeg ikke, man kan kalde nostalgi.”

På den anden side var det også Pelles ønske at frasige sig den form for galanteri og venlighed, som han afskyede – ja, frasige sig hele det 21. århundredes Danmark. I *Og* (2012), skrevet for at markere Kierkegaards 200-års fødselsdag, kan man høre imponerende anslag af storslået d-møl fra *Don Juan*, men det er Zerlinas elegante og yderst menneskelige musik, som udøver størst magnetisk tiltrækning på værket. Den skurrende uhøflighed i Pelles oprindelige musik forsvinder gradvist, indtil den generte fagot – en reinkarnation af det instrument, vi hørte i *Mester Jakob* – endelig kan lancere duetten *Là ci darem la mano*. ”Man rydder op,” sagde Pelle til Birgit Tengberg i 2016, da han refererede til dette sted i musikken, ”og så bliver der plads til Mozart.”

Schubert har vi allerede beskæftiget os en del med. Pelles tilknytning til komponistens *Moments Musicaux* uddyber ikke kun hvad vi ved om hans beundring for første Wiener-skole, den kaster også et afslørende lys over sagen. Vi hører, hvor tæt Pelles værk er på den Schubert, som i *Moments musicaux* så ofte flirter med det folkelige og taler direkte og uden omsvøb.

Måske kan vi nå Gustav Mahlers foruroligende skikkelse ved at gå mellemvejen over Charles Ives. I begge komponisters musik invaderer marchorkestre den musikalske samtale, som om de kom lige ind fra gaden. Chokket ved, at folkelig musik optræder ufiltreret i formelle omgivelser føles lige så voldsomt i Pelles musik (og Carl Nielsens). Synergien med Mahler er måske mere spidsfindig og interessant. Den er forbundet med et værks filosofiske landskab. Mens Mahler mente, at ”en symfoni skal være som verden, den skal omfatte alt”, mente Pelle, at ethvert værk i en eller anden forstand skulle give et øjebliksbillede af verden i al dens snurrende kaos og forskellighed (men inden for tydelige, endda pæne

grænser).

I dette tilfælde betyder det musik, som ser op på verden nedefra, også selv om de omgivende landskaber giver hvad der kunne beskrives som et ”overblik”. Den ”mumlen i mudderet”, som vi så ofte hører i Pelles værker udgør et vigtigt skridt hen mod idéen om landskaber i nordisk musik – om den lange tradition for pedaltoner, der ligger under Griegs brede horisonter eller Sibelius’ diskret skiftende flodsenge. I Pelles musik er fornemmelsen af underjordisk rumlen ikke noget, man kan bygge tårne op til himlen på, men den kan bruges til at undersøge den jord, vi befinder os på.

Dét, vi nu hører i disse værker, især orkesterværkerne, er et ekko af hvad folk i sin tid dybt chokerede må have hørt, da Mahler første gang forlod den totale stemningsfuldhed til fordel for det stejle og uvenlige i et værk som hans femte symfoni. Pludselig hørte publikum et orkestersprog, der var villigt til at svælge i beskudte, skærende konflikter og smertefulde sandheder. Det var et billede af verden, som Mahler så den, der fuldstændig banede vej for de instrumentale forvrængninger, knasende lyde og tvangstanker, vi hører i Pelles orkester.

I en diskussion om døde komponister i 2014 havde Pelle dette at sige: ”Charles Ives var en fantastisk, vild og mærkelig komponist, med den måde han sammenstillede ting på. Han var gal og frisk; hans galskab var frisk. Men når jeg lytter til Stravinskij, har jeg en fornemmelse, som jeg kun har, når jeg lytter til Stravinskij. Det er, som om en varm elektrisk strøm er blevet koblet direkte på nerverne. Denne nervøse rytme, der hele tiden bevæger sig uden at komme nogen vegne. Men samtidig er han russer, og han har også denne asiatiske stilhed, ro. Måske gør denne asiatiske kvalitet ham i stand til at være nervøs og rolig på samme tid.”

Stravinskij's overvejende posthume betydning for ny enkelhed er svær at overvurdere. Man behøver ikke at lytte til meget af Pelles kammermusik – jeg tænker umiddelbart på *Ground*-serien af strykekvartetter – for at høre den afbalancerede, kølige objektivitet og ætsende perfektion, som Stravinskij satte stor pris på. Sammenligningen findes i den krystallinske struktur i de to komponisters musikalske kontrapunkt, deres fælles fornemmelse for urolig bevægelse og indre aktivitet og deres tillid til det hvide rum, som omgiver noderne eller måske ovenikøbet fylder mere end noderne. Men den findes også i de to komponisters skulpturelle fokus på de bevægelige (eller ikke-bevægelige) bestanddele i deres værker som ”genstande”. Kun med en vis selvstændighed kan disse genstande påvirke hinanden og derigennem give hinanden ”virkelig”

betydning.

Pelle Gudmundsen-Holmgreen – ©Jeppe Gudmundsen-Holmgreen

## 5. Pelle som Carl Niensens sande efterfølger

Carl Nielsen og Pelle Gudmundsen-Holmgreen: to danske komponister, som levede i København og omegn med mindre end hundrede års mellemrum. Mange af deres menneskelige erfaringer ville de have haft til fælles. De elektriske sporvogne, som raslede gennem hovedstaden på Carl Niensens tid, udstødte deres sidste hvinende lyde i 1972 – det år, hvor Pelle meget passende skrev sit værk *Solo* for elguitar.

En fælles biografisk detalje springer særligt i øjnene. Mens Carl Nielsen tilbragte 16 år som ansat i Det Kgl. Teater på Kongens Nytorv, arbejde Pelle som tekniker på samme teater mindre end 40 år efter, at det store ikon var død. Fysisk arbejde passede komponisten godt. Mange af os kunne godt se for os blæksprutten Pelle, der med iver kastede sig over en fysisk opgave, som yngre kolleger ville have tænkt var uoverkommelig. Jeg kan ikke forestille mig hvad Pelles nære venner og familie følte, da han døde. Men som én, der kendte Pelle lidt – først og fremmest takket være hans musik – følte det ikke fysisk troværdigt, at Pelle skulle bøje sig for dødeligheden. Selvfølgelig kun indtil det begyndte at ligne en faktisk uudgæelighed.

Det var det indtryk, jeg fik af komponisten, da vi mødtes på Blågårds Plads i 2014. Dengang talte vi uventet om Carl Nielsen. ”Carl Nielsen er én af mine yndlingskomponister. Og jeg ved hvorfor, fordi han besidder en friskhed, som er meget sjælden, og den er også mærkelig,” var Pelles iagttagelse. ”Meget af hans musik bliver ikke anerkendt i Frankrig og Italien, fordi de ikke forstår denne firkantede og grove og friske stil.”

Kunne han beskrives som vulgær? ”Nej, jeg synes ikke, han er vulgær. Han er almindelig – han er ikke bange for at være almindelig. Men hans måde at være almindelig på er stadig enestående. Nogle gange foretrækker jeg ham frem for Brahms, hvilket jeg ved er en latterlig ting at sige, for Brahms er en fantastisk komponist. Men alt er på sin rette plads hos Brahms. Og det har denne her farve, nærmest som dette bord. Det er som et dybbrunt mahognibord i Justitsministeriet. Brahms sidder på den rigtige side af bordet – så overbevisende, så rigtig, så smuk i sin tyngde. Carl Nielsen sidder på den forkerte side: lidt ukorrekt, den uartige



dreng, ikke den dygtigste i klassen, men uden tvivl den mest opfindsomme. Man kunne ikke tage fejl af ham og en anden.” Med denne beskrivelse kunne Pelle lige så godt have karakteriseret sig selv.

I et vedvarende ekko af Carl Niensens livslange søgen efter at trække sang og symfoni ned i øjenhøjde, tiltrækker Pelles musik sig mere sympati ved at være jordnær end overjordisk. Den beskæftiger sig med almenmenneskelig erfaring og er aldrig bange for at tage mudder med ind i koncertsalen eller gøre det tilsyneladende ”forkerte”. Kun i denne del af Skandinavien kunne denne æstetiske tilgang fungere i 60 år, uden at man derved ofrede bestillinger på større operaer og symfonier (selv om den måske også ville have haft succes i Finland). Både Carl Nielsen og hans efterfølger bestræbte sig på at stille sig på samme side som manden på gaden eller ovenikøbet *legemliggøre* ham, uanset hvor svært det viste sig at være inden for den danske kulturelites grænser).

Carl Niensens stadige relevans ligger i hans evne til at skrive musik, som på en eller anden måde handlede om Danmark, men endnu mere handlede om en større verden, som altid kunne høre hvor glimrende han udtrykte sig i et sprog, der tilhørte en kunstform, som ingen nation ejer alene. I hans urolige symfonier, som er fulde af invaderende styrker og særlige måder at skabe musikalsk momentum på, hører vi forvarsler om Pelles egne musikalske mekanikker: den vedvarende snublende gang, som bærer hans musik fremad; fornemmelsen af at alt kan ske – en ragtime, en vuggevise, et råb eller en musikalsk blindgyde, som forpurrer al samtale.

Som barnet, der leger med ilden i ordsproget, raffinerede Carl Nielsen sin særegenhed meget på samme måde, som Pelle gjorde. Kaos kan ikke få musikalsk succes, medmindre det på en eller anden måde tæmmes, nedkæmpes eller i det mindste bliver tvunget til at spille efter visse regler – den arbejdsproces, som gør sig gældende i store dele af Pelles musik lige så vel som Carl Niensens sene symfonier. Excentricitet er kedelig uden form og fokus. Og hvis musik skal ”være som verden”, som Mahler sagde, så vil den nogle gange lyde grimt. Den vil kradse, snøfte og halte så vel som synge. Den vil beskæftige sig med banaliteter. Og den vil gladeligt svælge i støjens væsen og de lydimpulser, som er et fundament for livet, humoren, tale og samtale.

## Noter

1. Beyer, Anders, *En etableret outsider*, Dansk Musiktidsskrift årgang 67, 1992-1993 nr. 2. ”Jeg ligner min far, det er ikke så underligt. Udover interessen for rum og stof, har jeg fra ham overtaget en bevarelse af sanseligheden og fastholdelsen af barnesindet og forhåbentlig en troskyldighed i arbejdet. [...] Hvad jeg også har arvet fra min far, er ønsket om den fuldendte form. Jeg ved, at det ikke kan opnås, men bliver ved med at prøve.” <https://seismograf.org/dmt/67/02/en-etableret-outsider>
2. Jytte Rex, *Musikken er et monster* (2007); Birgit Tengberg, *På tværs* (2016).
3. Beyer, Anders, *En etableret outsider*, Dansk Musiktidsskrift årgang 67, 1992-1993 nr. 2, samtale med komponisten.