

I. Per Nørgårds musikalske univers

Per Nørgårds musikalske univers har ofte ændret karakter i de knap 50 år, han har virket som komponist. Dette i så høj grad, at han ofte er blevet beskyldt for at rende i adskillige retninger på samme tid. Retninger, der på afstand kan og af flere er blevet opfattet som divergerende zig-zag kurs på må og få uden indre og ydre sammenhæng. Således skrev eksempelvis den amerikanske musikvidenskabsmand John H. Yoell:

»Trying to fix his stylistic position or artistic aims amounts to finger-chasing a drop of mercury across a glass table. Does Nørgård really represent Nordic music since Webern, or is he merely one symptom of its ills?«²

Disse mange samtidige og forvirrende bevægelser, der her gives udtryk for, har med tiden vist sig, også for omverdenen, at pege mod en dyb sammenhæng.

»I flere betydninger er han den rejsende i dansk musik, og rejserne, indre som ydre, har ført ham vidt omkring – så vidt at det på afstand kan tage sig ud som havde han rejst på må og få. Men sandheden er at kun få komponister i samme grad har fulgt en ledestjerne, så vedholdende været draget af de samme fascinationer. Den hjemstavnsbundne unge Nørgård der søgte ly for det moderne kaos i 'det nordiske sinds univers' kan være svær at få øje på i den kaleidoskopisk flertydige Nørgård fra 60'erne. Og han er igen svær at genkende i den balance- og skønhedssøgende metafysiker fra 70'erne eller den konfliktforskende ekspressionist fra 80'erne. Men man behøver blot at samle opmærksomheden i bestemte brændpunkter for at se det hele gennemvævet af de samme tråde; rejserne har været én rejse.«³

En indre besættelse som drivkraft

For Per Nørgård har der aldrig været tvivl om, at uanset hvor forskelligt hans musik måtte synes udadtil, så har han altid følt en indre sammenhæng. Han har altid følt sig drevet af, hvad han kalder en besættelse, som han ikke ved, hvor kommer fra. Han har altid og vedholdende følt sig draget af de samme fascinationer, som Karl Aage Rasmussen udtrykker det i ovenstående citat. Der er således tale om en gennemgående vision, der blot manifesterer sig på forskellig vis op gennem tiden parallelt med de forskellige perioders skiftende æstetiske og musikalske opfattelser og udgangspunkter.⁴

²John H Yoell: *The Nordic Sound. Explorations into the Music of Denmark, Norway, Sweden*. Boston 1974. Side 172.

³Karl Aage Rasmussen: *Ørernes opdagerfærd i Toneangivende danskere*. Edition Wilhelm Hansen, København 1991. Side 30.

⁴Der synes at aftegne sig et mønster, der tydeligt indikerer afgrænsede perioder, hvilket også fremgår af Karl Aage Rasmussens beskrivelse ovenfor. Disse perioder omtales mere fyldestgørende senere i dette kapitel.

Col Legno-1 1997-1

»Turen fra mit første og til mit seneste værk opfatter jeg som en fantastisk rejse i forskellige psykiske landskaber. Hver for sig er de en del af min bevidsthed med fokus på særlige temaer i de enkelte perioder, som jeg ikke selv bevidst har valgt.«⁵

Parallelt med denne vision/besættelse (som vi senere kommer nærmere ind på) er forestillingen og ønsket om at komponere en »endnu aldrig hørt musik«. Per Nørgård har altid haft en fornemmelse af, at der må være en anden musik, end den vi hører. En musik, der indeholder de musikalske perspektiver og idéer, som visionen driver ham i retning af. Han følte på et meget tidligt tidspunkt, at der var noget bestemt, han måtte udvikle i musikken, og som han i værk efter værk har forsøgt at realisere.

»... jeg havde altså fået den her forestilling om en mærkelig og ny slags musik jeg skulle lave; forestillingen om en polyfon musik, der i virkeligheden bare bestod af en eneste egentlig linie.«⁶

I den musik, han havde kendskab til,⁷ var der noget han savnede. Visse elementer vakte dog hans interesse og »gjorde noget ved ham«, men disse fremstod kun som få lysglimt fra værk til værk igennem hele produktioner. Også i forholdsvis nye værker som f.eks. Igor Stravinskis (1882–1971) *Le sacre du printemps* (1913), var der noget, han savnede. Et kritikpunkt var, at han overvejende hørte en konventionalitet, der førte til en høj grad af forudsigelighed. Denne forudsigelighed i musikken følte Per Nørgård frarøvede tilhøreren dennes selvstændighed og ledte ham ad i forvejen tilrettelagte veje. Komponisten dikterede, hvordan og hvad tilhøreren skulle lytte til.

»Og der kommer så det selvstændige psykologiske element ind i at være tilhører, altså frihedsmomentet, som jeg sætter meget højt. Og som jeg hadede i den klassiske musik ... Der var jeg enig med Cage, før jeg kendte til dennes navn: 'Jeg kan godt lide at blive bevæget, men jeg hader at blive skubbet'«⁸

⁵Peter Thygesen: *Psykiske landskaber*. Politiken, 3. maj 1996.

⁶Lotte Rønne Koch: *Forestillingen om en ny musik*. Musikeren, nr. 2, februar 1995.

⁷Bl.a. Beethoven og Bach, som han først og fremmest fik kendskab til via klaverundervisningen, samt musik som hans forældre hørte via radio og plader, hvilket ofte var harmonikamusik fra Sverige.

⁸I samtale med forf. 28. marts 1996.

En naturlig konsekvens af forudsigeligheden måtte uvægerligt blive en passivisering af tilhøreren, i takt med at han støt og roligt blev vænnet til »blot at lade det [musikken] glide ind af det ene øre og ud af det andet«. ⁹ Resultatet blev, for Per Nørgård at se, en musik, der slet og ret devalueredes til et nydelsesmiddel.

⁹Kjeld Koplev: *Musikken er blevet en dessert*. Land og Folk, 31 marts 1963.

Col Legno-1 1997-1

Udtalelser som disse vidner om en interesse for tilhørerens rolle og funktion i forhold til musikken. For Per Nørgård har *perceptionen* altid været en besættelse; hvorledes man som tilhører opfatter og oplever musikken. Han ønsker, i modsætning til den for ham at se konventionelle musik, at skabe en musik, hvor tilhøreren selv kan vælge, *hvad* han vil lytte til samt *hvordan* han vil lytte til musikken. Den klassiske musik var efter hans opfattelse misvisende i dens forhoppelse på at skabe et bestemt udtryk,¹⁰ der gjorde, at musikken var entydig og klar i alle henseender. For Per Nørgård stemte et sådan entydigt udtryk ikke overens med, hvordan virkeligheden omkring ham ellers så ud. Han havde en fornemmelse af, at musikken, som han hørte, ikke var en del af hans verden; forstået på den måde, at han på et meget tidligt tidspunkt i sit liv havde en opfattelse af, at verden omkring ham ikke var så enkel og ligetil, som det umiddelbart kunne se ud. Tingene omkring ham var ikke, hvad de i første omgang gav sig ud for at være, – når han kiggede nøjere efter, så viste der sig en anden verden bag den ene. Dette bl.a. på baggrund af oplevelser af, hvorledes hans faders humør fra det ene øjeblik til det andet fuldstændig kunne ændre karakter.

»Looking back as an adult I can see that ‘something’ disoriented me considerably: my mother was quiet, loving, empathetic, knowledgeable, but with such a reserved decency in her amiability that she was often teased to tears by my hearty Jutland uncles with their ‘launched-in-life-early’ hardness (or in my father’s case, softness). Up against my mother’s clear, observant intelligence was my father’s unspoiled cheerfulness and good humour, but with volatile elements like a nervousness bordering in stress situations on cholera, which could turn into quasi-hysterical states.«¹¹

»Lige så gemytlig, min far kunne være når han om søndagen fandt harmonikaen frem, lige så striks kunne han være, når han holdt på de finere former.«¹²

Overfor en sådan desorienteret oplevelse af verden kommer den entydige klassiske musik for Per Nørgård til at fremstå som misvisende. Han har således fra begyndelsen mistroet entydigheden, – og dermed også den klassiske musik, fordi han oplevede, at den ikke var »sand«.

I kølvandet af Per Nørgårds mistroiskhed overfor det entydige følger en tilværelsesoplevelse, som han ligeledes har haft fra et meget tidligt tidspunkt: En oplevelse af at mennesket konstant påvirkes af mange samtidige og modsatrettede kræfter, som det ingen indflydelse har på. Vi lever i forskellige verdener, hvor vi bevæger os i forskellige psykiske og fysiske tempolag, – og hvor vi i en blanding af fascination og rædsel overfor dette fænomen må konstatere, *at vi skal sgu leve sammen*.¹³ Konstant bliver vi som mennesker stillet over for gøremål, hvor vi må prioritere det ene overfor det andet. *Dobbeltheden* gennemsyrrer altså både

¹⁰I samtale med forf. 28 marts 1996.

¹¹Per Nørgård: *Early Worlds – Close-ups from my Childhood* i *The Music of Per Nørgård – Fourteen Interpretative Essays*. Red. Anders Beyer. Scholar Press, Ringsted 1996. Side 254.

¹²Gitte Hejberg: *Barndommens facade*. Aalborg Stiftetidende, 6. maj 1996.

¹³Karl Aage Rasmussen i samtale med Per Nørgård og Pelle Gudmundsen-Holmgreen: *Fuga i to tempi og tre satser*. Dansk Musiktidsskrift, årg. 57, 1982/83, side 7.

menneskeheden og det enkelte menneske.

»I vores dagligdag fungerer alle vores små og større aktiviteter ligesom spontant og derfor tænker vi ikke på, at de i virkeligheden består af en hel række lag. En række udspændtheder af krav, som skal kæmpe med hinanden og man skal prioritere det ene overfor det andet.«¹⁴

I musikken kommer dobbeltheden eksempelvis til at fremstå som en forkærlighed for samtidigheder af forskellige musikalske forløb, der har været en besættelse for Per Nørgård sammenholdt med perceptionen.

¹⁴Radioudsendelse i Danmarks Radio P2, 22. november 1995.

Col Legno-1 1997-1

» ... jeg blev klar over, ved at kigge alle de værker igennem, at der er en bestemt besættelse ... f.eks. dobbelte tidsforhold – det er også tydeligt i kvintetten [*Kvintet* for for fløjte, violin, bratsch, cello og klaver, opus 1, 1952] – altså tempo-overlagringer af forløb, hvor man bevæger sig i forskellig tid ... Og det har jeg egentlig aldrig forladt. Det har været en slags hoved-besættelse for mig, næsten ligegyldigt, hvilken periode vi kigger på.«¹⁵

Dobbeltheden gør sig endvidere gældende på andre niveauer som udtryk for hans opfattelse af de flertydige påvirkninger, som mennesket udsættes for.

»Vejledende for mig har, gennem alle årene, fra halvtredserne og op til i dag, været den konsekvente *flertydighed*.«¹⁶

Det hørbare resultat af denne flertydighed er nært forbundet med interferensfænomenet; at to (eller flere) musikalske elementers indvirkning på hinanden skaber et (uventet) udtryk, som er vidt forskelligt fra og mere end den blotte sum af de to elementer. Dette fænomen vil senere blive beskrevet konkret i forhold til Per Nørgårds musik.¹⁷ Men inden da vil vi tegne et billede af de forskellige perioder, som Per Nørgårds musik kan inddeles i, med særligt henblik på at klarlægge interferensen, som den kommer til udtryk i disse.

Interferensen i Per Nørgårds musik har, fra det første værk i 1949 og op til de seneste værker i 90'erne, manifesteret sig på forskellig vis, afhængig af hvilke problemer og emner han har været optaget af. Hver eneste periode i hans snart 50-årige kompositoriske løbebane synes at rumme sin helt egen form for interferens. Per Nørgård har i 1987 været inde på, at der i hans produktion synes at tegne sig et mønster af syvårsperioder, der hver for sig fremstår med eget særpræg.¹⁸ Det er karakteristisk, at de fire

¹⁵Se note 13.

¹⁶Jørgen Mortensen: *Per Nørgårds Tonesøer – Med efterord af Per Nørgård*. Vestjysk Musikkonservatorium 1992. Side 64.

¹⁷Jvf. Kapitel II.

¹⁸Erling Kullberg: *Per Nørgård og den delte opmærksomhed*. Festskrift Søren Sørensen, Århus 1990. Side 137. Erling Kullberg refererer til en paneldiskussion ved NUMUS-festivalen 1987, hvor Per Nørgård fremsatte teorien om syvårs-

sidste perioder, bortset fra Wölfli-perioden (se forinden), hver især sammenfatter forskellige træk fra de to forrige perioder. De i alt seks syvårs-perioder ser ud som følgende:

perioderne. Dette i modsætning til bl.a. Jørgen I. Jensen, som i Per Nørgård-bogen (*Per Nørgårds musik – Et verdensbillede i forandring*. Amadeus, København 1986) opererer med tiårs-perioder. Jvf. endvidere Karl Aage Rasmussens beskrivelse, side 9.

Col Legno-1 1997-1

(1949–59)	Det nordiske sinds univers
(1959–66)	Modernisme og eksperimenter
(1966–73)	Bevidsthedsudvidelse
(1973–80)	Hierarkier
(1980–87)	Wölfli; idyl og katastrofe
(1987 →)	Efter Wölfli

Det bemærkes, at første og sidste periode – henholdsvis ti år (1949–59) og ni år (1987–96) – umiddelbart falder lidt uden for syvårs-periodiseringen. Med hensyn til første periode kan vi dog råde bod på »skævheden« ved i stedet at fastsætte 1952 som indledningsår, da Per Nørgård her komponerer sit opus 1; *Kvintet* for fløjte, violin, bratsch, cello og klaver. I forbindelse med den sidste periode er det imidlertid straks vanskeligere at bedømme, hvorvidt teorien om syvårs-perioder kommer til at holde stik. Det kan vi ikke afgøre her; det må tiden vise.

De seks perioder er i det efterfølgende ikke lige detaljeret beskrevet. Hovedvægten er lagt på de første to perioder. Den første (nordiske) periode, eftersom det er denne, som specialet er koncentreret om. Den anden periode, fordi der omkring 1960 sker nogle radikale brud og ændringer i Per Nørgårds holdninger og synspunkter. Ændringer, der mere eller mindre synes at gøre sig gældende som grundlæggende indstillinger helt op til i dag. I de efterfølgende perioder (i særdeleshed de tre sidste) er hensigten udelukkende at anskueliggøre hvilke nye interferensmuligheder, der kommer på tale.

Det nordiske sinds univers (1949–59)

Da Per Nørgård i 50'erne betræder den danske musikarena, sker det på et tidspunkt, hvor det danske musikmiljø i høj grad er præget af musikæstetiske normer med udspring hos Carl Nielsen (1865–1931). Der var i dette miljø ikke rigtig plads til de udenlandske avantgardistiske kompositionsidéer og æstetiske holdninger. Nok betragtede komponisterne de udefra kommende tendenser med en vis nysgerrighed – det var jo trods alt ting, der skete inden for musikkens område – men holdningen til de nye idéer var klart afvisende.¹⁹ Komponisterne søgte, omend det vist sjældent blev direkte nævnt, i stedet at arbejde for en bevidstgørelse af et fælles nordisk tonesprog. Det er i forlængelse af denne nationale og traditionelle musikæstetiske bevidsthed, løbende i direkte linie fra Carl Nielsen og op til Vagn Holmboe (f. 1909), at Per Nørgård plæderer for en fælles nordisk kompositionsbasis og tænke måde. I en tidlig opsats fra 1956,²⁰ i forbindelse med de nyligt afholdte Nordiske Musikdage i

¹⁹Der skal her ikke nærmere redegøres for dette, men blot henvises til eksempelvis Erling Kullberg: *De stormfulde år i danske musik i Otte ekkoer af musikforskning i Århus* og Bo Wallner: *Vår tids musik i Norden*. Nordiska Musikförlaget, Stockholm 1968.

²⁰Per Nørgård: *Samarbejde – samfølelse*. Nordisk Musikkultur, årg. 5, 1956, side 65–66. Artiklen indledte en debat, som udspillede sig i Nordisk Musikkultur i 1956–57. Denne enquete blandt komponister og udøvende musikere er idag en af de vigtigste kilder til belysning af de forskellige musikæstetiske holdninger, der udsprang i Norden omkring midten af 50'erne.

Helsinki 1956, beklager Per Nørgård den manglende samfølelse, herunder fælles æstetik, komponisterne imellem i de nordiske lande. En samfølelse, som ellers *burde* være til stede i kraft af »rodbundet kultur og fællespræget natur og klima«, som det hedder. Per Nørgård mener og erfarer ved disse musikdage, at de nordiske komponister er sig for lidt bevidste om deres egne rødder. Rødder hvis særpræg ikke kun er af national kulturel karakter, men i høj grad også natur- og miljø-bestemte. I interessen for de nye internationale strømninger mener Per Nørgård, at de unge komponister glemmer at vende blikket hjemad og indad mod de nordiske landes fælles egenart.

»... det er som om vi i stedet for at søge til stadig stærkere bevidsthed om os selv og vor naturs egenart bliver passiviserede, eklektiserede ved en stadig betragning af, hvad der laves sydpå; hvad de har og arbejder med, det må vi også have, prøve at tage stilling til. Denne åbne, receptive indstilling er sund, men udover en vis grænse meget farlig for egen aktivitet, for uafhængig pionérånd, og især synes Danmark og Sverige at ligge under for den ... Er musiksituationen sydpå og østpå virkelig så blomstrende og forførende frodig, at vi absolut må tage stilling til den førend til os selv?«²¹

For ham at se er der på de hjemlige breddegrader basis for at opstille et alternativ til den musikalske modernisme, der flourer sydpå, ved at forske i »det endnu ukendte, *det nordlige sinds univers*.«²² Herved vil de nordiske komponister finde nye ressourcer og dermed være i stand til at tage skridtet væk fra det »sydlige sind«, som i århundreder har domineret kunsten. En nærliggende konsekvens ved et sådan lukket nordisk samarbejde kunne være provinsialisme. Men denne fare, som provinsialisme anses for at være, mener Per Nørgård ikke vil kunne opstå, fordi provinsialisme er resultatet af en statisk tilstand, hvilket han på ingen måder forbinder med det at gå på opdagelse i det ukendte.²³

Andre af deltagerne i den debat som Per Nørgårds artikel afføder,²⁴ er dog af en radikal anden mening. Ikke overraskende kommer der især fra de svenske komponister en hård kritik af Per Nørgårds udtalelser. Svenskerne havde igennem længere tid fattet en helhjertet interesse for modernistiske holdninger og idéer, hvilket bl.a. havde resulteret i eksperimenter med dodekafoni. Således lyder eksempelvis kommentaren

²¹Ibid. Side 66.

²²Udtrykket: »Det nordlige sinds univers«, som opræder for første gang i nævnte artikel fra 1956, omtales senere som »det *nordiske* sinds univers«. Dette sker i forbindelse med en debat i Nordisk Musikkultur, som Per Nørgårds artikel afføder. Per Nørgård anvender selv udtrykket »nordisk« i sit afsluttende svar i debatten (Nordisk Musikkultur, årg. 6, 1957, side 39–40). Efterfølgende omtales Per Nørgårds første periode almindeligvis som »det nordiske sinds univers«.

²³Se note 21.

²⁴Se note 20.

Col Legno-1 1997-1

fra den svenske komponist Karl-Birger Blomdahl (1916–68), der slet og ret kalder Per Nørgårds tanker for rent nonsens:

»Att tala om 'det nordlige sinds univers' som något specifikt, ännu oupptäckt andligt drömrrike är i sin art lika enfaldigt som det famösa tyska talat om 'Blut und Boden'.«²⁵

Og lidt senere i enqueten fortsætter han i et svar til en anden af deltagerne, fløjtisten Johan Bentzon, konkluderende, at Norden som helhed er provinsiel i forhold til udlandet:

»*De facto* är så gott som all musik, som komponeras i Norden av rent provinsuell karaktär och saknar betydelse och intresse utanför en synnerligen snävt begränsad hemmiljö. Enligt min åsikt är det mesta som komponeras i våra olika nordiska länder utan intresse t.o.m. för de egna grannarna. Så provinsuell är nämligen denna musik.«²⁶

Første gang Per Nørgård selv stifter nærmere bekendtskab med de udenlandske musikalske strømninger er under et studieophold hos den franske kompositions- lærerinde Nadia Boulanger. Her oplever han det parisiske avantgarde-miljø i 1956–57. Men netop som følge af Per Nørgårds nationalistiske og meget traditionelle holdninger, bliver han her karakteriseret som provinsiel i sine opfattelser, hvilket han står fuldstændig uforstående overfor. Mødet med avantgarde-kunstnere som bl.a. Boulez, Tudor og Cage er en barsk konfrontation for Per Nørgård, der ikke på nogen måde lader sig inspirere. Tværtimod bevirker mødet med den internationale modernisme, at Per Nørgård stadig mere intenst værner om det nordiske og søger at styrke den hidtige æstetik.

»Jeg følte mig i indre immigration i Paris i halvandet år. Jeg skrev mine mest nordiske værker i den periode.«²⁷

²⁵Karl-Birger Blomdahl: *Blut und Boden*. Nordisk Musikkultur, årg. 5, 1956, side 109.

²⁶Karl-Birger Blomdahl: *Norden – provinsuell*. Nordisk Musikkultur, årg. 6, 1957, side 2.

²⁷Karl Aage Rasmussen i samtale med Per Nørgård og Pelle Gudmundsen-Holmgreen: *Fuga i to tempi og tre satser*. Dansk Musiktidsskrift, årg. 57, 1982/83, side 10.

Col Legno-1 1997-1

I hovedparten af Per Nørgårds kompositioner fra 50'erne kommer det »nordlige« præg umiddelbart bl.a. til udtryk i kraft af et tonesprog på modal/kirketonal basis samt anvendelsen af forskellige former for *metamorfoseteknik*. Sidstnævnte udvikles mod slutningen af 40'erne af Vagn Holmboe, af hvem Per Nørgård får undervisning i komposition både før og under sin uddannelse på musikkonservatoriet i København. Metamorfoseteknikken kan ses som en følge af en idé om at »lade musikken strømme ud af en art oprindelighedens urkraft.«²⁸ For Per Nørgård svarer dette forbilledligt til hans idéer om, at de nordiske komponister skal søge at fastholde bevidstheden om deres naturs egenart ved at undersøge det ukendte, rødderne. At han også hos den finske komponist Jean Sibelius (1865–1957) opdager en brug af lignende teknikker, bestyrker ham i troen på en fælles nordisk musikalsk ånd. Denne opdagelse fører til, at han ivrigt studerer Sibelius' kompositioner, der – sammen med Vagn Holmboes metamorfoseteknik – bliver de vigtigste inspirationskilder i perioden. Men vigtigt er det at påpege, at metamorfoseteknikken ikke udelukker andre mere egenartede interesser, som – set i bakspejlet – tydeligt skinner igennem i denne tidlige periode. Tværtimod er metamorfose-teknikken snarere at opfatte som en tidlig arbejdsmetode til realisering af en oprindelig vision, hvilket Per Nørgård senere erkender.

»Illusionerne var uholdbare, men de var holdbare arbejdshypoteser i vækstårene, uden hvilke jeg måske ikke havde fundet mig komponerende i dag.«²⁹

Selve idéen om *forvandling* er central for Per Nørgård; at det forvandlede på den ene side virker bekendt, men på den anden side er helt nyt og fremmed. Det er denne og andre idéer, f.eks. samtidigheder af forskellige melodiske/rytmiske forløb, der i lyset af senere kompositioner kommer til at fremstå på en særlig måde – som de tidligste eksempler på *interferens*, hvor det »nordiske« træder i baggrunden. Hvorledes dette helt konkret kommer til udtryk, vil der blive nærmere redegjort for i den analytiske gennemgang af værkerne fra denne periode.

Modernisme og eksperimenter (1959–66)

Mod slutningen af 50'erne begynder der hos Per Nørgård at opstå en spirende erkendelse af det danske musiklivs provinsielle status. Den isolationistiske holdning, som »det nordiske sinds univers« må siges at være udtryk for, opgiver han gradvis at koncentrere sig om i erkendelse af, at den i længden ikke er holdbar. Udslagsgivende for denne holdningsændring er i første omgang mødet med den internationale avantgarde ved ISCM-festivallen (International Society for Contemporary Music) i Rom 1959, hvor han selv deltager med værket *Konstellationer*, opus 22 (1958). De avantgardistiske komponister stræber i denne periode mod total organisering af alle musikkens elementer og opgivelse af eksempelvis forestillingen om melodi.

²⁸Jørgen I. Jensen: *Per Nørgårds musik – Et verdensbillede i forandring*. Amadeus, København 1986. Side 31.

²⁹Per Nørgård: *Drømmen om at blive voksen – et monologisk fragment*. Nutida Musik, årg. 6, 1962/63, nr. 5, side 15.

Rie B. Nielsen, Anders Bonde Per Nørgårds "nordiske" periode

»Den fornemmelse fik man straks af den indledende artikel i musikfestens elegante katalog. Som en tribut til værtslandet skrev ISCM-præsidenten, dr. *Heinrich Strobel* deri bl.a., 'at en *ny* italiensk musik, brudt frem i løbet af de sidste 50 aar, definitivt har bremset lidenskaben for den melodiske musik, der nu er degenereret til en tom formel'. Man fik *outsider*-følelse af disse jernhaarde ord i juni, naar man som deltager var saa uheldig – nærmest taktløs – at møde med et værk, gennemsyret af melodik.«³⁰

³⁰Per Nørgård: »*Den nye musik*« og *den danske*. Politiken, 13. juli 1959.

Col Legno-1 1997-1

Per Nørgård er ved dette møde (modsat under opholdet i Paris) mere opmærksom på de udefrakommende tendenser, som han her direkte konfronteres med. Dette bl.a. som følge af en begyndende irritation over de traditionelle musikalske virkemidler³¹ samt en følelse af, at de krav, som han stiller til sin kompositionspraksis, ikke kan indfries indenfor de rammer, der er ham givet. Stadig er han dog langt fra uforbeholdent begejstret overfor det – for ham at se – enslydende tonesprog i de 26 serielle værker, der deltager i festivalen.

»Bortset fra, at man som dansker staar med et blankt ansigt over for hovedparten af 'den nye musik's teorier og værker, er der noget ved denne bevægelse, der vækker modvilje: dens pretentiøse pseudofilosofi, dens 'videnskabelighed', dens bastante, paagaende metoder, dens ringeagt for anden samtidsmusik – kort sagt dens totalitære væsen.«³²

Men til trods herfor må han gå til selverkendelse og konstatere, at det måske netop er i Danmark, der er noget i vejen. Årsagen til den tvivl og lette depression han (og også andre skabende og udøvende i det danske musikliv) føler, skal nok søges i isolationen.

»Har den [isolationen] været en styrke til selvbesindelse, kan den meget snart føre til alvorlig svækkelse. Den kan føre til en indavl, den øvrige verden ikke kan interessere sig for, og som sluttelig heller ikke kan nære os selv. Vi trænger til frisk luft, der kan blæse os ud af den magelighed og forsigtighed, vi har gjort til en dyd.«³³

»Hvad man mener om disse groteske kompositionsmetoder, er ikke det afgørende – vigtigt er derimod det faktum, at disse fænomener *eksisterer* ...«³⁴

Per Nørgård konstaterer andetsteds, i en begyndende revidering af de gængse tankevaner, at »en avantgardistisk bevægelse måske er, mirabile dictu, ved at opstå herhjemme.«³⁵ Med udtalelser som disse blegner Per Nørgårds hidtige tanker omkring »det nordiske sinds univers« betydeligt.

Da Per Nørgård året efter i en artikel kommenterer de avantgardistiske værker på

³¹Karl Aage Rasmussen i samtale med Per Nørgård og Pelle Gudmundsen-Holmgreen: *Fuga i to tempi og tre satser*. Dansk Musiktidsskrift, årg. 57, 1982/83, side 11.

³²Per Nørgård: »*Den nye musik*« og *den danske*. Politiken, 13. juli 1959.

³³Ibid.

³⁴Per Nørgård: *Ny musik i radio*. Dansk Musiktidsskrift, årg. 34, 1959, side 204.

³⁵Per Nørgård: *Tempelskænderne*. Louisiana Årbog 1959, side 24.

ISCM-festivallen i Köln 1960 er tonen en hel anden og tankerne om et fælles nordisk tonesprog »glemt«.

»Og lad mig straks slå fast, at det var værker i brændpunktet, 'avantgarde'-værker, der gav de største oplevelser. Klart og indtrængende opridsedes den musikalske situation i dag: efter et dybtgående brud med alle konventioner og dogmer, – et brud, der lader Stravinskij, Bartok og Schönberg stå som afsluttere på den gamle musik, snarere en som førstemand i den nye –, efter dette står man foran uanede muligheder for den skabende og udøvende musiker.«³⁶

³⁶Per Nørgård: *Brændpunkt Köln*. Politiken, 14. juli 1960.

Col Legno-1 1997-1

Med begejstring omtales den avantgarde, som han året forinden i skarpe toner klart afviste, samtidig med at han afsluttende på artiklen konkluderer, at der er sket et uigenkaldeligt brud med fortidens formler. De hidtil gældende konservative normer for »ny« dansk kompositions-musik er ikke længere endegyldige, og de idiosynkrasier overfor den avantgardistiske musik, som Per Nørgård frem til 1959 resolut giver udtryk for, er nedbrudt. Det er dog vigtigt at påpege, at inspirationen fra avantgarden på længere sigt (efter den umiddelbart nærmest euforiske begejstring har lagt sig) sker på Per Nørgårds egne præmisser. Hans interesse for den internationale avantgarde kan ikke på noget tidspunkt siges at fremstå som andet end *impulser* til nytænkning og således ikke nogen anvisning til et egentligt kompositionsgrundlag. Dette bl.a. fordi avantgarden og i særdeleshed Darmstadt-serialismen efter Per Nørgårds opfattelse ikke inddrager menneskelig perception og derved glemmer at placere mennesket i forhold til musikken.³⁷ Det skulle dog undtagelsesvis lige være i værket *Fragment VI* for 6 orkester-grupper (1959–61), som almindeligvis betragtes som et af Per Nørgårds mest modernistisk klingende værker. Han har imidlertid senere trukket værket tilbage, fordi de komplicerede strukturer, som ligger i kompositionen, netop ikke er hørbare. Således har han i dette værk for første og eneste gang ikke ladet ørene være afgørende for den musikalske udformning. Værkets musikalske indhold er blevet for »tænkt« og kan ikke »høres«. Hvad der for den danske musikhistorie er en skelsættende begivenhed, bliver blot en parentes i Per Nørgårds egen.³⁸ Det, der med andre ord synes at være sket for Per Nørgård, er, at han i sin iver efter musikalsk nytænkning, med ét skubber traditionen bag sig og dermed mister det fundamentale ståsted. Hvilket eksempelvis fremgår af forfatteren Ole Sarvigs kommentar efter at have hørt værket (her citeret efter Per Nørgårds gengivelse):

»Tak for oplevelsen, du! Din musik gav mig netop inspiration til en definition af begrebet 'kitsch'. Hør her: KITSCH: Æstetisk kaos-produkt – forårsaget ved en for pludselig nedbrydning af kunstnerens traditionsbevidsthed.«³⁹

Per Nørgårds fjernelse fra sit udgangspunkt; Sibelius-, Nielsen- og Holmboe-traditionen, medfører en hidtil ukendt problematisering af stil-begrebet.

»Bruddet med forestillingen om Nordens privilegerede afsondrethed var ledsaget af gradvis svind i de naivt-retoriske stiltræk som trives inden for en tradition ... At blive voksen har intet at gøre med at 'finde min stil' (hvilket blot ville være at gå fra een

³⁷Robert Naur: *Musikken, jamen, hvad siger den øret*. Politiken, 28. februar 1972.

³⁸Karl Aage Rasmussen: *Ørernes opdagerfærd i Toneangivende danskere*. Edition Wilhelm Hansen, København 1991. Side 34.

³⁹Per Nørgård: *Det miljøskabende menneske*. Tidstegn. En bog om Ole Sarvigs forfatterskab. Red. Iben Holk. Centrum, 1982. Side 234.

Rie B. Nielsen, Anders Bonde Per Nørgårds "nordiske" periode

lukkethed til en anden) og den nye tilstand var tværtimod ledsaget af åbenhed ... den dag jeg bekymrede mig om at rendyrke min stil, den dag ville jeg have mistet den.«⁴⁰

⁴⁰Per Nørgård: *Drømmen at blive voksen – et monologisk fragment*. Nutida Musik, årg. 6, 1962/63, nr. 5, side 15.

Col Legno-1 1997-1

Han søger i stedet for at følge de retninger og musikalske idéer, der intuitivt fremstår som følge af den tidligere omtalte indre besættelse. Dette som en radikal modsætning til f.eks. Vagn Holmboe, der plæderer for grundsynspunktet, at en komponist, når han har nået en vis alder, med rette kan dyrke og bibeholde sin egen udtryksform.⁴¹ For Per Nørgård er dette et udtryk for en misforståelse af stilbegrebet.

»Stilbegrebet misforstås i det hele taget ofte i retning af en lidt komisk, fetichistisk dyrkelse af 'personlige manerer' og ornamentalt bizarre tic's. Stil er for mig helt enkelt det præg, som resulterer af forbindelsen: uplettet oprigtighed med uhæmmet udtryksevne. Derfor har en ung komponist ikke mindre 'stil' end en ældre.«⁴²

Herudaf springer en anden og lige så markant forskel i de to generationers holdninger: spørgsmålet om hensigten med at komponere. For de ældre komponister er dette et spørgsmål om at tilegne sig et gedigent musikalsk håndværk, udfra hvilket en smukt klingende musik skal udfolde sig. Komponisten stræber efter at tilegne sig principper og teknikker, der kan være styrende for enhver musikalsk disposition (jvf. Holmboes udtalelse). Hvert nykomponeret værk kommer således til at fremstå som en bekræftelse på udforskede og udvalgte teknikkers anvendelighed. Det kompositoriske udgangspunkt er således et spørgsmål om, hvordan musikken kommer til at lyde smukke. For Per Nørgård (og generationen med ham) må enhver kompositorisk handling efter bruddet med »det nordiske sinds univers« begynde med spørgsmålet:

»Hvorfor overhovedet skrive musik? ... hvert nyt arbejde må være en livsnødvendighed og et svar på spørgsmålet: Er der overhovedet mening i at komponere? ... Det væsentlige er ikke bare at få skrevet musikstykker. Det væsentlige er, at tage stilling til menneskets problemer, eller i hvert fald registrere dem.«⁴³

Mange år senere har Per Nørgård udtalt sig følgende om det at komponere:

»Man skal være meget naiv, hvis man bliver komponist, fordi man tror, verden trænger til at blive forsynet med musik.«⁴⁴

»... verden er forsynet med musik, så det behøver komponisten i og for ikke i sig selv at gøre mere ved. Man må være besat af en vision, du har oplevet, set eller hørt, og som det er bydende nødvendigt at få ud. Det er også denne vision, der bringer mig videre.«⁴⁵

⁴¹Vagn Holmboe: *Mellemspil – tre musikalske aspekter*. Wilhelm Hansen, København 1961. Side 43.

⁴²Se note 40.

⁴³Gregers Dirckinck Holmfeld: *De søger i blinde*. Ekstra Bladet, 20. august 1962.

⁴⁴I samtale med forf. 28. marts 1996.

⁴⁵Peter Thygesen: *Psykiske landskaber*. Politiken, 3. maj 1996.

Per Nørgård søger, som kunstner, stadig mere og mere bevidst, i en opmærksom registrering af omverdenen, at afdække den virkelighed vi er og lever i. Skal kunsten søge at skildre og udtrykke virkeligheden, må det være et krav at lade tidens strømninger influere på denne og ikke lade dogmatiske regler være gældende. Konventionen vil blive en hindring for kunstnerens personlige udtryksvilje overfor nutidens virkelighed, idet der i konventionen ligger teknikker og udtryksmåder, der blot er at opfatte som redskaber til at opnå et »på forhånd givet« resultat.

Mødet med den udenlandske avantgarde fører til sondringer i en masse forskelligt musikalsk materiale og eksperimenter inden for snart sagt alle musikalske genrer. Eksempelvis spores citat- og collage-teknik i operaen *Labyrinten* (1963) og balletten *Den unge mand skal giftes* (1964), arbejde med elektronik i *Titanic* (1962) og *Blomsterduft* (1963), vokale eksperimenter i *Prisme* (1963) samt forskellige værker for børn og amatører såsom *Dommen* (1962) og *Babel* (1965). I alle tilfælde spiller interferens-fænomenet en rolle. Dette fremgår bl.a. i et skrift af Per-Anders Hellquist, hvor en række af ovennævnte værker omtales. Her dukker ord som det *mangetydige* og *prismatiske* jævnlige op.

»Det 'prismatiske' hos Per Nørgård har två innebörder. Det ena: att det rör sig om något mångtydigt, ständigt skiftande. Den andra: att helheten är splittrad i en mängd små detaljer, på samma sätt som glasprismat delar upp en ljusstråle i ett spektrum av regnbågens färger eller liksom de många gnistrande ytorna i en kristallkronas många prismor tillsammans bildar en helhet.«⁴⁶

Det prismatiske henfører til vokalværket *Prisme* med tekst af Jørgen Sonne, hvor Per Nørgård eksperimenterer med at udtrykke flere forskellige tekst-tolkninger på en gang.⁴⁷ Også de sceniske værker, *Labyrinten* og *Babel*, betegner Hellquist som prismatiske og mangetydige i kraft af eksempelvis samtidigheder af forskellige musikalske forløb. Om *Babel* siger han:

»Mängder av olika skags aktiviteter utspelas samtidigt, på scenen och runt åhörarna ... Tillsammans bildar de ett mönster, men ett mönster av den brokighet och mångtydighet som vi redan har konstaterat är så karakteristisk för Nørgård.«⁴⁸

I overgangsfasen i 1959 redegør Per Nørgård kort for sine eksperimenter i en lille, men meget oplysende notits i *Nutida Musik*.⁴⁹

»Problemer og muligheder ved polymetrisk satsarbejde var efter arbejdet med 'Konstellationer', concertoen for 12 strygere så akkutte for mig at længere tids arbejde med mindre former var nødvendig; det første resultat var '9 studier for klaver' hvor jeg arbejdede serielt – isorytmisk, men ikke tolvtonigt, med de obligate

⁴⁶Per-Anders Hellquist: *Per Nørgård*. (Introduktion til Tune In-tournéen for Rikskonserter). Stockholm 1968. Side 3.

⁴⁷For en nærmere redegørelse af *Prisme* henvises til følgende artikler:

Per Nørgård: *Et levende søpinsvin*. *Nutida Musik*, årg. 8, 1964/65, nr. 5–6, side 130–135.

Per Nørgård: *Tre aspekter af en gammel forlovelse*. *Vindrosen*, årg. 13, 1966, nr. 6, side 29–31.

Niels Martin Jensen: *Flertydighedens konsekvens*. Festskrift til Gunnar Heerup, Egtved 1973. Side 265–272.

⁴⁸Se note 46.

⁴⁹*Nordisk tonsättarenkät*. Indlæg af Per Nørgård i *Nutida Musik*, årg. 3, 1959/60, nr. 4, side 9.

Col Legno-1 1997-1

stemmer, frit med hovedstemmerne. 'Tre miniaturer' for strygekvartet bringer stadig nye aspekter ved sammenstillinger af 4 forløb af forskellige længder, f.eks. 6 – 7 – 14 – 21 takter, der gentages henholdsvis 7, 6, 3 og 2 gange ... Endelig er jeg blevet fanget af arbejdet med strukturkomposition hvor jeg ved gennemorganisation af elementære højde, varighed og styrke på en særlig, men stadig ikke tolvtonig, basis tror at kunne realisere opfattede strukturer af en særlig karakter.«

Værket, *Tre miniaturer*, opus 26 (1959), lægger sig tæt opad *Konstellationer*, hvori 1. sats i høj grad er præget af flere musikalske lag af indbyrdes forskellig varighed, hvilket vil fremgå af en senere analyse.⁵⁰ Det er i forbindelse med de serielle studier i række- og permutations-teknik, herunder arbejdet med *Ni studier for klaver*, opus 25b (1959), at Per Nørgård finder frem til det, han kalder »uendelighedsrækken«. Uendelighedsrækken er først og fremmest et *bevægelsesprincip*, hvor intervallerne imellem tonerne i en vilkårlig initial-figur (bestående af mindst to toner) er bestemmende for rækkens videre forløb, idet hvert interval afsættes såvel retvendt som omvendt. I nedenstående eksempel ses en uendelighedsrække, der er konstrueret ud fra en initial-figur, bestående af to toner, g og as, samt ét interval.



Eks. 1. Uendelighedsrække

De to initial-toner betragtes hver især som to *stemmebegyndelser*; altså g indleder stemme I og as indleder stemme II. Fremgangsmåden er følgende at afsætte *intervallet* (lille sekund), først omvendt i stemme I, dvs. fra g til fis, derefter retvendt i stemme II, dvs. fra as til a. Dette resulterer i to nye intervaller mellem 2. og 3. tone samt 3. og 4. tone – nedadgående stor sekund og opadgående lille tert, som begge gennemgår tilsvarende behandling, og sådan kan man fortsætte i det uendelige. Det interessante ved uendelighedsrækken er, at den er i besiddelse af en række bemærkelsesværdige *hierarkiske* egenskaber.⁵¹ Vi skal her blot nævne nogle få. Eksempelvis optræder den oprindelige række på uendeligt mange planer – eller *bølgelængder*, som Per Nørgård også kalder det; ved udvælgelse af hver 4. tone, hver 16., hver 64. etc. En spejlvendt version fås ved udvælgelse af hver 2., hver 8., hver 32. etc. Endvidere forekommer transponerede retvendte og omvendte versioner ved udvælgelse af henholdsvis hver *anden* tone med udgangspunkt i tone nr. 2 og hver *fjerde* tone med udgangspunkt i tone nr. 3. Tilsvarende kan der imellem rækkens 1. og 2. tone tænkes indskudt tre toner, hvorved der opstår et hurtigere lag.⁵² Opdagelsen af uendeligheds-

⁵⁰Jvf. side 76–78.

⁵¹Per Nørgårds anvendelse af begrebet hierarki udspringer af Arthur Koestlers forestilling om hierarkiets natur, som det kommer til udtryk i artiklen, *Beyond atomism and holism – the concept of the holon* i *Beyond Reductionism*. Hutchinson, London 1969. Karakteristisk for denne forestilling er det, at alle lag i hierarkiet er ligeværdige, samtidig med at der ikke er nogen »top« og »bund«; der er ikke noget ophavs-lag.

⁵²For en fyldigere redegørelse for uendelighedsrækken samt vejen frem til denne henvises til Per Nørgård: *Kompendium over metoder og studier i en ny kompositorisk teknik og tænkemåde*. Autografi fotokopi. 1972. Eller Erling Kullberg: *Den*

Col Legno-1 1997-1

rækken viser sig senere at få vidtrækkende konsekvenser, hvilket vil fremgå i de næste perioder.

Bevidsthedsudvidelse (1966–73)

Hvor Per Nørgårds musikalske udvikling fra omkring 1960 og frem er betinget af *ydre* påvirkninger og omstændigheder, er det kendetegnende for denne periode, at Per Nørgård i langt højere grad arbejder med kompositionernes *indre* sammenhænge og strukturer. Efter at have bearbejdet impulserne fra den internationale avantgarde i de mange eksperimenterende værker, når Per Nørgård til en erkendelse af, at disse stilpluralistiske eksperimenter nok er tilladte, men alle langt fra gavnlige. De eksperimenterende elementer, som mødet med avantgarden medfører, bliver i sidste halvdel af 60'erne internaliseret. Af afgørende betydning er det samtidigt, at Per Nørgård under hele den eksperimenterende periode fastholder arbejdet med den i 1959 opdagede uendelighedsrække. Arbejdet med denne rækkes særlige egenskaber og strukturer bliver i den bevidsthedsudvidende periode det dominerende. Dette ses eksempelvis i orkesterværkerne *Iris* (1966–67), *Luna* (1967), *Rejse ind i den gyldne skærm* (1968) og *2. symfoni* (1970). I sidstnævnte to værker udfolder den kromatiske uendeligheds-række med en initial-figur på to toner sig til fulde for første gang i Per Nørgårds produktion. De to kompositioner er nærmest hvad man kan opfatte som en orkestrering af uendeligheds-rækken, som det ses i nedenstående eksempel fra anden sats i *Rejse ind i den gyldne skærm*.

Eks. 2. *Rejse ind i den gyldne skærm* (2. sats, takt 8–12)

hierarkiske musik. Festskrift til Otto Mortensen, Århus 1977. Side 33–69. Optrukt i Per Nørgård artikler 1962–1982. Side 206–243.

Disse hierarkiske egenskaber, som uendelighedsrækken er i besiddelse af, afføder hos Per Nørgård en stigende interesse for, at også de øvrige musikalske grundelementer – rytme og harmonik – skal indordnes under en hierarkisk struktur, således at de

The image shows a musical score for the piece "Tranquillo ma fuertemente". The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trom.), Trombone (Tromb.), Horn (Horn), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The title "Tranquillo ma fuertemente" is written at the top of the score. The score is divided into systems, with each instrument part on its own staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte).

udvikles på hver deres særegne betingelser samtidig med en fastholdelse af det særlige hierarki-begreb. Dette kan bl.a. betragtes i orgelværket *Canon* (1971). Hvorledes det i praksis konkret lader sig realisere, omtales mere fyldestgørende under beskrivelsen af den hierarkiske periode, hvor det rytmiske og harmoniske uendelighedshierarki for alvor udfoldes i samspil med uendelighedsrækken.

En sådan hierarkisk kompositionsmetode kan ifølge Per Nørgård, efter et studie af uendelighedsrækken hierarkiske opbygning, føre til bevidsthedsudvidelse hos den enkelte tilhører. Dette er nøje beskrevet i artiklen, *Bevidsthedsudvidelse ved fuld*

bevidsthed, udfra en grafisk fremstilling af uendelighedsrækken.⁵³ Per Nørgård beskriver her, hvorledes det efter træning vil være muligt for tilhørerens at fastholde uendelighedsrækkens mange lag, – de forskellige bølgelængder. Samtidig hermed vil tilhørerens bevidsthed være i stand til at udvide sig. Eller sagt på en anden måde, så vil tilhørerens så at sige at være i stand til at rumme flere informationer på samme tid. Føres denne erfaring med ud i livet, er det Per Nørgårds overbevisning, at tilhørerens her vil være i stand til at opleve andre og større sammenhænge og samhørigheder.

I forbindelse med uendelighedsrækkens totale udfoldelse kommer fra Per Nørgårds hånd de første kompositioner, hvor han *bevidst* arbejder med elementer i musikken, der kan fremkalde interferens; dette være sig eksempelvis de såkaldte interferens- eller kombinationstoner. Hidtil må interferensen hovedsagelig siges at være fremkommet som en naturlig følge af hans måde at tænke musikalsk på. Et af de første værker, hvor interferenstonerne er at finde, er i den elektroniske komposition *Den fortryllede skov* (1968). Bl.a. denne komposition danner udgangspunktet for en efterfølgende artikel i 1969, hvor Per Nørgård for første gang skriftligt omtaler interferens-fænomenet. I artiklen fremgår det bl.a., hvordan arbejdet med interferens i sidste halvdel af 60'erne ændrer karakter, idet Per Nørgård nu også beskæftiger sig med det som et konkret lydfysisk fænomen.

»Igennem mange år har interferens-fænomenet fascineret mig. Men mens jeg først i de senere år har beskæftiget mig med det som et lydfysisk, og på det seneste også som rytmisk, fænomen, har jeg – siden 1959 – baseret næsten al min musik på en uendelighedstonerække-metode, som i virkeligheden er beslægtet med interferens.«⁵⁴

Dette nye arbejdsområde omfatter bl.a. eksperimenter med meget tæt beliggende toner, herunder kvarttoner, hvis sammenfald resulterer i en mellemliggende tredje tone samt en stødrytme, forårsaget af frekvensdifferencen tonerne imellem.

»Denne fascination er vel dybest set en fascination af det-mellem-tingene-værende, af *forholdet* mellem 2, eller flere, faktorer, som væsentligere end disse faktorer selv.«⁵⁵

Disse tanker, at interferensen – eller rettere interferens-oplevelsen – er det vigtigste, er bl.a. inspireret af det helhedssyn, som fremgår af J. W. Goethes (1749–1832) erkendelseslære, hvor man ved en betragtning af fænomenerne (i Per Nørgårds

⁵³Per Nørgård: *Bevidsthedsudvidelse ved fuld bevidsthed*. Nutida Musik, årg. 16, 1972/73, nr. 4, side 18–22.

⁵⁴Per Nørgård: *Sway – dehumaniseret musik*. Selvsyn, årg. 10, 1969, nr. 1, side 42.

⁵⁵Ibid.

musik: interferens) ikke skal søge en dybere sandhed bagved. Per Nørgård skriver endvidere i artiklen om bevidsthedsudvidelse:

»... ansku fænomenerne – og tænk over det anskuede! (hvordan forbinder de sig, hvilke kan læses ud af dem osv?). Dette helhedssyn er, hvad menneskeheden behøver i dag til afløsning af den atomistiske naturvidenskab: en fra en højere synsvinkel resulterende forståelse af alle livsprocesser ... Logikken, kausaliteten, rækker nok til at forklare alle mineralsk-mekaniske fænomener, men må give op (eller rettere *burde* give op!) over for organiske fænomener, som ikke er 'konsekvenser' af det mineralsk-kemiske, men overordnet dette plan – og derfor *fordrende en overordnet tænkemåde*.«⁵⁶

Artiklen står som indgang til den efterfølgende periode, hvor Per Nørgård opnår nye resultater på baggrund af de nye hierarkiske landvindinger.

Hierarkier (1973–80)

Allerede med orgelværket *Canon* fra 1971 indvarsles en ny periode i Per Nørgårds kompositoriske løbebane; den *hierarkiske*, som imidlertid først rigtig skinner igennem fra og med hovedværket *3. symfoni* (1972–75) samt de fem mindre værker, *Lila*, *Libra*, *Turn*, *Spell* og *Singe die Gärten*, komponeret i perioden 1972–74. Sidstnævnte fem værker er alle at opfatte som forstudier til *3. symfoni*, i hvilken de i en eller anden forstand er integreret. Eksempelvis indgår korværket, *Singe die Gärten*, som slutning på symfonien. Den hierarkiske periode står nærmest som en ny »guldalder«; den store syntese, hvor alting synes at gå op i en højere enhed. I denne periode tegnes der et billede af harmoni og orden i såvel musikken som kosmisk harmoni, hvor emner som astrologi og metafysik spiller en stor rolle i samspil med de tre uendelighedshierarkier. Endvidere bringes overvejelser omkring den diatoniske skalas (universelle) betydning på bane.⁵⁷ Karakteristisk for perioden er især sammenføjjningen af de tre uendelighedshierarkier, som han løbende finder frem til; den melodiske uendelighedsrække i 1959 samt det rytmiske og harmoniske uendelighedssystem omkring 1970. Sidstnævnte to systemer er opstået på baggrund af en tiltagende fascination af uendelighedsrækkens hierarkiske egenskaber. Således melder der sig i begyndelsen af 1970'erne – som tidligere nævnt – behovet for at finde tilsvarende systemer i forbindelse med musikkens to andre grundelementer, rytme og harmonik; systemer, karakteriseret ved uendelighed og hierarkisk struktur,

⁵⁶Per Nørgård: *Bevidsthedsudvidelse ved fuld bevidsthed*. Nutida Musik, årg. 16, 1972/73, nr. 4, side 21.

⁵⁷For en nærmere redegørelse for den diatoniske skala henvises til:

Per Nørgård: »*Inde i en symfoni*«. Autograf i fotokopi. Kap. 4.

Per Nørgård: *Hierarkisk Genesis – trin henimod en »naturlig musikteori?«* Maskinskrift i fotokopi. 1977. Kap. 7.

Per Nørgård: *Er diatonik et universelt fænomen?* Optrykt i *Per Nørgård artikler 1962–1982*. Red. Ivan Hansen. København 1982. Side 120–125.

Col Legno-1 1997-1

som matcher uendelighedsrækken. Dette omtaler Per Nørgård bl.a. i et manuskript fra 1974, omhandlende de tanker og teorier, som ligger til grund for *3. symfoni*.

»For mig er beskæftigelsen med hierarkiske ordensprocesser tiltaget konstant, dels fordi min basiske melodikilde 'uendelighedsrækken' er (uendeligt) hierarkisk og gennem årene siden dens opdagelse i 1959 har tvunget mig til større og større

hierarkisk konsistens – og dels fordi jeg som følge af dette har erobret mig en stadig større indsigt i, og ærefrygt for, hierarkiets magiske muligheder.«⁵⁸

Syntesen imellem de tre uendelighedshierarkier danner ramme om en på én gang ny og samtidig meget klassisk kompositionsmetode. Det »klassiske« begrundes af Per Nørgård på følgende vis:

»At kalde en hierarkisk kompositionsmetode for klassisk er velbegrunderet; såvel på det rytmiske som på det harmoniske plan er barok, klassisk og romantisk musik rene apoteoser af hierarkiske ordenslag, hvor mikrorytmer grupperer sig i takter, der igen grupperer sig i perioder etc.; tilsvarende forholder det sig på det klanglige plan, hvor de harmoniske atomer, 3- el. 4-klange, grupperer sig i kadence-molekyler, der igen grupperer sig til toneartsfaste eller modulerende organer etc.«⁵⁹

Per Nørgård anfører endvidere (i samme artikel), at netop denne tilstedeværelse af hierarkisk struktur letter musikkens tilgængelighed betydeligt, og begrunder dermed samtidigt, hvorfor megen ny musik er så vanskelig at lytte til for mange mennesker. Nu er der imidlertid ikke tale om, at Per Nørgård i bogstaveligste forstand begynder at komponere »klassisk« musik, som langt de fleste stadig føler sig helt fortrolige med.

»Denne tilnærmelse i Per Nørgårds musik til den almindelige klassisk-romantiske lyttemåde er ikke sket for at tilpasse værkerne til et traditionalistisk syn eller til en bestemt smag; men den er, som man kan se det af komponistens udvikling, blevet til ved en dybere og dybere erkendelse af, at det for en komponist må dreje sig om at bearbejde de umiddelbare og elementære musikalske reaktionsmønstre hos tilhøreren, som jo igen er formet af traditionen.«⁶⁰

Nedenstående følger en kort beskrivelse af det rytmiske og harmoniske uendelighedssystem samt sammenføjjningen af de tre uendelighedshierarkier.⁶¹

⁵⁸Per Nørgård: »Inde i en symfoni«. 1974. Autograf i fotokopi. Side 3–4.

⁵⁹Ibid. Side 2–3.

⁶⁰Jørgen I. Jensen: *Per Nørgårds musik – et verdensbillede i forandring*. Amadeus. København 1986. Side 10.

⁶¹For en nærmere redegørelse for de tre uendelighedshierarkier henvises til Erling Kullberg: *Den hierarkiske musik*, Festskrift til Otto Mortensen, Århus 1977. Side 33–69. Optrukt i Per Nørgård Artikler 1962–1982. Side 206–243. Eller Per Nørgård: »Inde i en symfoni«. 1974. Autograf i fotokopi.

Det rytmiske uendelighedssystem

Det rytmiske uendelighedssystem står som løsningen på et dilemma, som Per Nørgård befinder sig i omkring 1970 efter færdiggørelsen af 2. *symfoni*.

55				89			
21		34		55		34	
8	13	21	34	21	34	21	13
5	8	13	8	5	8	13	21
5	8	13	8	5	8	13	8
5	8	13	8	5	8	13	5

»Det er klart, at jeg efter 2. symfoni stod i et enormt rytmisk tomrum – efter alle disse ottendedele, fjerdedele og halvnoder måtte jeg

spørge 'hvorfor *egentlig* anvende andre værdier? ...' Svaret herpå udsprang af den *historiske* situation: musikken siden århundredeskiftet havde overbevisende demonstreret virkningsfuldheden og udtrykskraften i den a-periodiske rytme. ... Problemet for mig var hermed klart optegnet: på den ene side accepterede jeg 'uregelmæssige varighedsfølger' som, sammen med periodik, udgør et indispensabelt rytmerepertoire. På den anden side ville jeg ikke opgive de landvindinger af simultane, hierarkiske melodilag, som især kompositionen af (og ikke mindst *lytningen* til!) 2. symfoni havde betydet for mig.«⁶²

Løsningen på problemet bliver *det gyldne snit*, som forener det hierarkiske med det aperiodiske, hvilket ses i efterfølgende eksempel.

Eks. 3.

Det er karakteristisk, at strukturen kan fortsætte både opadtil og nedadtil. Der er ikke nogen øvre eller nedre grænse; alle planer kan afledes af alle planer. Eksempelvis genfindes den hurtige rytme 3:5:8:5 i utallige langsommere planer opadtil, f.eks. 5:8:13:8. Ligeledes kan 3:5:8:5-rytmen opfattes som overordnet endnu hurtigere planer etc. Associeringen til den melodiske uendelighedsrække er således indlysende.⁶³

⁶²Per Nørgård: »*Inde i en symfoni*«. 1974. Autograf i fotokopi. Side 19–21.

⁶³Jvf. side 19.

Det harmoniske uendelighedssystem



Harmonik udgør det tredje grundelement i musikken, og til dette har Per Nørgård ligeledes fundet et system, som udmærker sig ved både at være uendeligt og hierarkisk opbygget. I det

harmoniske uendelighedssystem opererer Per Nørgård med såvel overtone- som undertonerækken, udtrykt i talforholdene henholdsvis 1:2:3:4 etc. og $1:\frac{1}{2}:\frac{1}{3}:\frac{1}{4}$ etc.

Eks. 4. Overtone- og »undertonærække«

Strukturen i overtone- og undertonerækken er endvidere hierarkisk, idet hver eneste partialtone eller differenstone genererer en ny overtone- eller undertonerække. Herunder den hierarkiske struktur i overtonerækken.

Eks. 5.



På samme måde som i den melodiske uendelighedsrække og det rytmiske uendelighedssystem er der ikke noget »ophav« nedadtil, ligesom overtonerækken er uendelig opadtil. Grundtonen kan lige godt opfattes som partialtone i et andet overtonehierarki med bund i en endnu dybere grundtone. Således kan hver eneste tone tolkes ud fra utallige grundtoner.

Sammenføjning af de tre uendelighedshierarkier

De tre uendelighedssystemer er som vist alle hierarkiske i deres struktur, men hver på deres måde. En sammenføjning må derfor ikke ske på bekostning af nogen af disse. Man kan som eksempel forestille sig de syv første toner i en overtonerække ud fra *g*, som hver især udgør begyndelsestonen i et melodisk lag, bestående af en uendelighedsrække. Indledningsvis betragtes oktaven, som udgøres af 2. og 4. tone i overtonerækken. Oktaven er et fordoblings-forhold ($2:1 \approx 4:2$), som udtrykkes harmonisk i kraft af oktavforholdet imellem stemmerne. Ligeledes udtrykkes fordoblingsforholdet melodisk og rytmisk i kraft af forholdet imellem stemmernes bølgelængde.

Eks. 6.

Det melodiske og rytmiske er her én og samme sag. Dette er imidlertid ikke tilfældet i forbindelse med 3. og 6. tone i overtonespektret – kvintten, som udtrykkes ved forholdet 3:2.



»... den simple manifestation af 3:2 er udelukket ved det faktum, at kvintversionen af ∞_M [den melodiske

uendelighedsrække] kun rummer samme antal toner som primversionen (eller dens oktaver); der er derfor ikke mulighed for at lade tre ∞_M -toner modsvare to.«⁶⁴

Hvis 3:2-forholdet udtrykkes med polyrytmer (tre mod to), vil det være på bekostning

⁶⁴Per Nørgård: »Inde i en symfoni«. 1974. Autograf i fotokopi. Side 30.

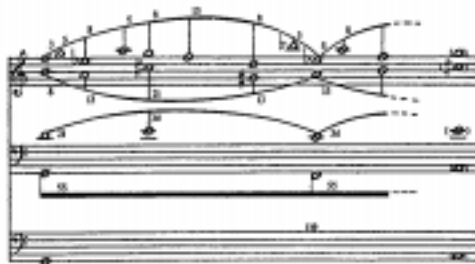
af det harmoniske uendelighedssystem pga. fraværet af rene kvinter imellem 2. og 3. lag.

Eks. 7.



Løsningen på dette problem er det gyldne snit, som på én gang udtrykker et 3-forhold og et 2-forhold, idet der fordres i alt tre længder for at opdele en længde i to. Tilsvarende fremgangsmåder benyttes i forbindelse med 5. og 7. tone i overtonerækken, henholdsvis tertsen og septimen. Herunder ses fem forskellige lag, og mange flere kunne tilføjes.

Eks. 8.



Det mangelagede er således meget karakteristisk for den hierarkiske periode. I samspillet mellem de mange forskellige samtidige bølgelængder er der rig mulighed for oplevelse af interferens.

Wölfli; idyl og katastrofe (1980–87)

Omkring 1980 sker der et nyt voldsomt stilbrud i Per Nørgårds musik, som kan sammenstilles med det brud, der finder sted omkring 1959–60 ved mødet med den internationale avantgarde. Denne gang er det blot mødet med schweizeren Adolf Wölfli (1864–1930) kunst på en udstilling på Louisiana (oktober 1979) med titlen *Outsidere*, der udløser et radikalt brud med 70'ernes uendelighedshierarkier. Bruddet fører bl.a. til genovervejelse af kompositions-grundlaget i den netop afsluttede opera *Siddharta* (1974–79), der – efter at Per Nørgård i 1984 indkomponerer et nyt afsnit mod slutningen af operaen – danner overgang imellem de to perioder. *Siddharta*, som er prins, opdrages i en lukket verden på et slot, afsondret fra livets alvor, – de fattige, syge og døende – for således efter sin faders ønske at være i stand til at føre

Col Legno-I 1997-1

traditionen videre. Men mod slutningen af operaen åbnes Siddhartas øjne for livet uden for denne trylleverden, han er opvokset i, hvilket fører til en nærmest katastrofeagtig erkendelse af livets vilkår. Det lykkedes ikke i første omgang for Per Nørgård at udtrykke denne katastrofe-stemning på baggrund af den hierarkiske musiks harmoni og orden, hvilket antydes i en anmeldelse af værket.

»Musikkens midler er blevet udtømt i skildringen af løggen, og komponisten magter ikke at overskride sit tonale univers og finde et dækkende musikalsk udtryk for den erkendelse af sandheden, der er hele værkets pointe. ... Det er komponisten Per Nørgård, der her giver op over for de krav, som mennesket Per Nørgård stiller.«⁶⁵

I 1984 føjer Per Nørgård som nævnt et nyt afsnit til operaen med tekst af Wölfli, som symboliserer nedbrydningen af Siddhartas trylleverden.

»... inddragelsen af det nye afsnit på dette sted og det uddybende billede af virkeligheden, som herved fremkommer, viser tydeligt forbindelsen mellem Siddhartas opvågnen og det mærkelige katastrofeprægede univers, der senere skulle optage komponisten så stærkt.«⁶⁶

Per Nørgård er i den efterfølgende tid meget optaget af Wölfli's kunst og skæbne; en skizzofren multikunstner, der det meste af sit liv var indespærret på et mentahospital som psykisk afviger. Wölfli efterlod sig her ca. 20.000 manuskriptsider med prosa, poesi og billeder. Karakteristisk for Wölfli's verdensanskuelse er polariteten imellem idyl og katastrofe; forestillingen om, at der aldrig eksisterer en idyl uden, at katastrofen lurder lige henne om hjørnet og hver eneste øjeblik kan træde frem og skabe kaos. Selve motivet, *idyl og katastrofe*, er særlig gennemgående for et af denne periodes hovedværker, *4. symfoni* (1981), med titlen, *Indischer Roosengaarten und chinesischer Hexensee*. De to sammenhængende satser spilles ud mod hinanden; »rosenhaven« (1. sats) med dens idyl overfor den katastrofale »heksesø« (2. sats).

»Men det er blandingen der har interesseret mig. Rosenhaven får ikke lov til at folde sig ud. Den er som en æterisk skabning af naturklange, fuglesange og solnedgangsro, der rives midt over af heksesøens klør og knive ... Men også det omvendte sker – heksesøen forbliver ikke ren katastrofe. Der dukker midt i katastrofen rene idyller op, fatamorganaer, hvor der pludselig lyser noget schweizer-ländleragtigt op og – til sidst, da alt er formørket – en fuglesang.«⁶⁷

⁶⁵Jens Brincker (usigneret): *En opera om logn og sandhed*. Berlingske Tidende, 19. marts 1983.

⁶⁶Jørgen I. Jensen: *Per Nørgårds musik – Et verdensbillede i forandring*. Amadeus. København 1986. Side 229.

⁶⁷Ivan Hansen: *Per Nørgårds 4. Symfoni*. Per Nørgård artikler 1962–1982. Side 286. Ivan Hansen citerer Per Nørgård fra nærmere angivet kilde.

Værkerne i Wölfli-perioden er generelt realiseret ved fuldstændig fri komposition uden brug af uendelighedshierarkier, hvor det kaotiske element (katastrofen) er fremtrædende i form af pludselige, nærmest vanvittige, indfald i musikken samt i det hele taget tilstedeværelsen af flere forskellige indbyrdes ikke-relaterede hændelser på en gang. Således skriver Ivan Hansen bl.a. om korværket, *Wie ein Kind* (1980):⁶⁸

»I tredje sats (Trauermarsch mit einem Unglücksfall) mødes den sene Wölfli fra hans slutværk 'Trauermarsch' – udstødt (en desperat, forkert-syngende solist) af et samfund (koret), der konformt gentager en stivnet funktionel signal-sang – også denne sats intuitivt komponeret, uden brug af 'rækker' ...«

Blandt værkerne fra perioden dukker et begreb som *katastroferækken* op; en kromatisk nedadgående melodi, som kan symbolisere Wölfli's fald. Katastroferækken benyttes bl.a. i orkesterværket *Burn* (1984) i forbindelse med »accelerando«-virkninger.

»Det er således karakteristisk for en række af de nyeste værker, at accelerandoet og ritardandoet bliver en afgørende udfordring i Per Nørgårds musik. Man møder i værkerne en musikalsk stigende og faldende tempoverden, der hele tiden bevæger sig – i modsætning til en klassisk accelererende virkning, hvor stigningen fører hen mod en tempofornemmelse, der er konstant. Man kan sige det således, at også det Wölfli'ske fald bliver set i nærbillede.«⁶⁹

Dette står helt i modsætning til den hierarkiske periodes velordnede og balancesøgende musik, hvor enhedspræget er tydeligt i kraft af uendelighedsrækkens tilstedeværelse på alle planer. Således er interferenserne også meget forskellig i de to perioder. Modsat værkerne fra den hierarkiske periode, hvor de mangfoldige bølgelængder i forskellige tempi fremstår som tydelige eksempler på mangelagsinterferens, så opstår interferensen i Wölfli-værkerne ikke på baggrund af nogen systematik. Interferensen antager en helt anden karakter. I en større artikel om Per Nørgårds musik sammenfatter Erling Kullberg Wölfli-perioden således:⁷⁰

»Set med et tilbageskuende blik fra den nuværende fase er det kompositionsteknisk mest interessant ved Wölfli-tiden, at der frem af denne spontane komponeren dukker et helt nyt syn på rytmen. En forestilling om og et behov for tilstedeværelsen af indbyrdes uafhængige rytmiske lag. Det mangelagede, som var karakteristisk for værkerne i den hierarkiske musik med 3. symfoni som eksempel par excellence, er

⁶⁸Ibid. Side 287.

⁶⁹Jørgen I. Jensen: *Per Nørgårds musik – Et verdensbillede i forandring*. Amadeus. København 1986. Side 275.

⁷⁰Erling Kullberg: *Per Nørgård og den delte opmærksomhed*. Festskrift Søren Sørensen, Århus 1990. Side 139.

Col Legno-I 1997-1

ganske vist trængt i baggrunden i Wölfli-tiden med henblik på at opnå et stærkere ekspressivt samlet udtryk, men betoningen af det skizzoide, det splittede i disse værker medfører en tendens til, at der opstår musikalske gestalter og hændelser, der har deres egen pulsation og ikke har noget at gøre med det øvrige, der foregår.«

Endvidere har Jørgen I. Jensen i en artikel fra 1996 om Wölfli-perioden beskrevet, at interferensen opstår imellem *personerne*, Adolf Wölfli og Per Nørgård, idet de to er indbyrdes forskubbet i tid.

»With the Wölfli works this interference is transferred to human life, and – as a kind of existential interference – to the relationship between two people, one of whom is part of history, and in a certain sense *has* finished what he had to say.«⁷¹

Efter Wölfli (1987 →)

Med violinkoncerten *Helle Nacht* fra 1987, ændrer Per Nørgårds kompositioner atter karakter, idet de mange indbyrdes ikke-relaterede hændelser i musikken, som forekommer i Wölfli-perioden, nu sættes i system. Der er således ikke tale om nogen overordnet harmoni som i den hierarkiske periode med uendelighedsrækken som det enhedsskabende element, men derimod blot en styring af de mange modsatrettede tendenser i musikken, som Wölfli-perioden har bragt med sig.

»Det nutidige eksperiment går for Per Nørgård ud på at undersøge, hvad der perceptivt sker, når flere væsensforskellige lag, musikalske hændelser, gestalter, temaer eller hvad man nu vil kalde det, foregår samtidig og flettes ind i hinanden.«⁷²

Således optræder i tredje sats i *Helle Nacht* tre musikalske lag, bestående af tre vidt forskellige melodier; en gregoriansk melodi (*Te lucis ante terminum*), en skotsk melodi (*Loch Lomond*) og en dansk sang (*En yndig og frydefuld sommertid*). For at understrege forskelligheden i de tre er et af kardinalpunkterne at undgå rytmiske sammenfald lagene imellem, og dette kan kun opnås, hvis de har *fundamentalt* forskellige tempi, således at de ikke kan opfattes som fordoblinger eller halveringer i forhold til hinanden. Løsningen ligger her igen i det gyldne snit, udtrykt ved fibonacci-talrækken. Således står de tre melodier tempomæssigt i forholdet 3:5:8, alle i en grundlæggende $\frac{4}{4}$ -takt, som underdeles i henholdsvis 3, 5 og 8 lige store dele. Endvidere sættes de enkelte lag ind forskelligt, således at der ikke forekommer nogen

⁷¹Jørgen I. Jensen: *The Great Change*. Fra samlingen, *The Music of Per Nørgård – Fourteen Interpretative Essays*. Red. Anders Beyer. Scholar Press, Ringsted 1996. Side 15.

⁷²Erling Kullberg: *Per Nørgård og den delte opmærksomhed*. Festskrift Søren Sørensen, Århus 1990. Side 140.

Col Legno-1 1997-1

fælles »etter«.⁷³

⁷³For en nærmere redegørelse for *Helle Nacht* henvises til Svend Hvidfelt Nielsen: *Helle Nacht – en præsentation af Per Nørgårds violinkoncert*. Dansk Musiktidsskrift, årg. 63, 1988/89, side 217–220.



Denne ide, om tre fundamentalt forskellige tempi, suppleres med en interesse for *accelerando*, som Per Nørgård hævder at have haft siden begyndelsen af 70'erne, men som især fremkommer i Wölfli-perioden: nemlig det »uendelige« *accelerando* eller *ritardando*.⁷⁴ Hvis vi forestiller os, at de tre lag alle accelererer lige meget, så vil de hurtige lag på et tidspunkt blive så hurtige, at de forsvinder ud af tilhørerens perception. Derfor er det meningen, at disse så at sige genopstår på et lavere niveau, hvor »8-laget« omformes til et »2-lag«, der ligeledes forholder sig »gyldent« til de to andre lag. Således er principperne for det uendelige *accelerando* (eller *ritardando*) hierarkiske, idet forholdet 3:5:8 tilnærmelsesvis svarer til 2:3:5.

»Nu er jeg nået frem til en slags uendelighedsserier af gyldne relationer, som altid kan firdobles. På den måde muliggøres en uendelig horisont af tre tempi. Vi kan kalde dem 3-5-8, men vi kan også kalde dem 5-8-12, fordi det er 4×3 , eller vi kan kalde dem 8-12-20, fordi det er 4×5 . Det er simpelthen et spørgsmål om, at hvis du befinder dig i midten af et sådant område, så kan du accelerere så meget du vil, fordi der vil altid være nogle af de langsomme tempi, der vil være nået op til at være et hurtigt tempo, og hvor det, der var et hurtigt tempo, måske vil være 'slået om' til at være et langsomt tempo.«⁷⁵

I forbindelse hermed udvikler Per Nørgård i sidste halvdel af 80'erne et nyt serielt princip; de såkaldte »tonesøer«, som udgør tonematerialet til de forskellige *accelerando*- og *ritardando*-afsnit. Tonesøerne er baseret på den melodiske uendelighedsrække, hvilket vi ikke vil redegøre for her, men blot henvise til Jørgen Mortensens afhandling.⁷⁶

⁷⁴Per Nørgård: *Hastighed og acceleration*. Dansk Musiktidskrift, årg. 60, 1985/86, side 179.

⁷⁵Anders Beyer: *Om Nørgårds 5. symfoni - et interview med Per Nørgård*. Dansk Musiktidskrift, årg. 65, 1990/91, side 77.

⁷⁶Jørgen Mortensen: *Per Nørgårds Tonesøer - Med efterord ved Per Nørgård*. Vestjysk Musikkonservatorium 1992.

Col Legno-1 1997-1

Per Nørgård har senere videreudviklet accelerations-principperne hen i retning af det, han kalder $\sqrt{2}$ -rytmen. Hermed menes, at tempoforholdet mellem de enkelte lag konstant holdes på $\sqrt{2}$, svarende til forholdet 7:5, hvorved der er mulighed for interferens imellem de forskellige tempi. Sådanne relationer er bl.a. centrale i et af Per Nørgårds nyeste værker, *Concerto in due tempi* (1994–95); en klaverkoncert, komponeret i forbindelse med Per Nørgårds modtagelse af Sonnings musikpris 1996. I begrundelsen for valget af Per Nørgård som prismodtager hedder det bl.a., at Per Nørgård med sin *musik fører det bedste i den danske kulturarv videre på en måde, der skærper lyd og tid, pirrer vore bevidsthed om livet som en helhed.*⁷⁷

⁷⁷Radioudsendelse i Danmarks Radio P2, 5. maj 1996.