

Selvbio

Jeg er født i 1969 og kom i 1976 i børnehaveklasse på Rudolf Steiner Skolen i Århus, kom senere også i selve skolen. Her fik jeg min første cellolærer, Göran Bergström, som allerede da jeg var 10 år lod celloholdet – vi var 3 – spille arrangementer af Per Nørgård fra hans „Nova Genitura“. Göran Bergström var gambespiller i et af Danmarks første barokensembler, Sub Rosa, og havde både uropført Nørgårds „Seadrift“ og „Nova Genitura“. Hans forbindelse til Nørgård af den vej, og min private opdagelse af Nørgård via TV-produktionen af „Seadrift“ og en pladeindspilning af „Spell“, var med til at tænde min begejstring for den moderne musik da jeg var omkring 10 år gammel. Tidligere havde Niels Viggo Bentzons symfonier begejstret mig, og jeg havde hilst på Bentzon på strøget i Århus efter en koncert! Og Messiaen – særligt „Oiseaux Exotique“, som jeg hørte med solister fra Århus Symfoniorkester. Et par år efter fik jeg Hans Erik Deckert som cellolærer. Per Nørgård introducerede os til en koncert på Numus-festivalen. Uden at have hørt ham spille – eller hans elever – gik jeg hjem til min mor efter koncerten og meddelte, at HAM ville jeg have som cellolærer! Det blev ret skælsættende. Hans Erik Deckert var og er stadig et unikum af en musiker og musikpædagog, med en kompromisløs indstilling til musik og til musikkens rolle for samfundet. Han havde en tro på, at musikken er menneskets bindeled til den åndelige verden. At det på den måde ikke er en smagssag, der afgør, hvordan et stykke musik skal „fortolkes“, men et spørgsmål om at lytte, både for at forstå musikkens lovmæssigheder instinktivt, men også for at finde den teknik, musikken kræver. Han var en idealist. Hvert år samlede han (og gør det i øvrigt stadig) en gruppe unge cellist-aspiranter på et kloster i Tyskland og gav undervisning i solospil og kammermusik, og frem for alt ledede han de unge i et celloorkester, der i slutningen af kurset drog på turné. Hos ham startede jeg, og hos ham fik jeg noget af den selvtillid tilbage, som skolemobningen tog fra mig. For som det nok er blevet klart for den læsende, var jeg lidt af en enspænder. Nørd, ville nogen nok kalde det... Da jeg var 12 fik jeg lov til at skrive til vores celloorkester, og jeg skrev mit FØRSTE stykke, der blev spillet offentligt: en meget ubehjælpesom Concertino for solo cello og celloorkester – solostemmen var selvfølgelig skrevet til Hans Erik. Som også rasede, når stemmematerialet ikke var i orden...! På den måde blev det også mit første møde med den krævende udøver. Hans Erik måtte lægge ører til min totale begejstring for Krzysztof Penderecki. Da jeg blev lidt ældre (15 og frem) opdagede jeg Witold Lutoslawskis musik fra 60'erne og 70'erne. Han er den komponist, der har været min største æstetiske vejviser: følelsen af en kromatisk, men varieret organisation af tonerne og en utrolig dramatisk, menneskelig og naturlig musik, humanistisk vil jeg kalde den, tonaliteten lige om hjørnet, men en ny form for tonalitet. Musikken var mørk og havde en uforklarlig afinitet til det litterære: for mig Franz Kafka, som jeg også var optaget af. At Lutoslawski også havde sin egen dodekafoniske arbejdsmetode, blev jeg først klar over senere, men den anden Wiener-skole var et andet omdrejningspunkt for min interesse, særligt Alban Berg og Anton Webern. Lutoslawski slægtede for mig Alban Berg på i sin dodekafoniske klang, hvor en – særlig – tonalitet ikke er langt væk. Værker fra den tid, der optog mig: Lutoslawskis Cellokoncert (gør det stadig), hans Trois Poèmes d'Henri Michaux, Paroles Tissees, „Preludes and Fugues“ for 13 solostrygere, Alban Bergs violinkoncert, der blev min instrumentationsbibel, hans Wozzeck, Weberns 5 stykker for strykekvartet op. 5, hans 6 stykker for orkester op. 6, hans 4 stykker for violin og klaver op. 7, Per Nørgårds „Seadrift“, hans „Solo Intimo“ (fordi jeg spillede den) og hans „Spell“. Det var de vigtigste værker fra den tid. Jeg tror jeg har taget et slags syrebad i dem, for de sidder stadig så godt fast, at jeg stadig kan synge lange bidder af dem. Jeg skrev altid på noget. Da jeg var 14 blev et stykke af mig opført på Numus-festivalen i Århus. Min skole støttede mig, og jeg har som 13-årig og i slutningen af min skoletid skrevet musik til klassens skuespil, vist til stor gene for publikum... Efter skoletiden, i 1989, kom jeg på konservatoriet i Århus med cello som hovedfag. Jeg fik Harro Ruijsenaars som lærer, en fremragende cellist – virtuos, når det stak ham – og fik rettet op på en del uvaner i mit cellospil. Mit held var det, at han accepterede min „anden halvdel“: at jeg skrev musik. På konservatoriet mødte jeg Lasse Laursen og en masse af dem, der summede omkring konservatoriets daværende kraftcenter for moderne musik: Karl Aage Rasmussen. Lasse fik mig med i et nyt ensemble, som Karl Aage havde bestemt skulle hedde *Ensemble 2000*. De var på udkig efter musikere, der havde lyst til at spille moderne musik. Det havde jeg selvfølgelig. Lykken ved Ensemble 2000 var, at vi svingede enormt godt sammen, og at alle

var engagerede i det, vi lavede. Jeg har skrevet 2 stykker til ensemblet, og efterhånden blev jeg draget ind i Karl Aages kreds på konservatoriet. Byens symfoniorkester spillede en orkesterlied af mig med tekst af Kafka på en workshop for kompositionsstuderende, og jeg deltog i det obligatoriske komponist-seminar hver 14. dag. Så da jeg efter 7 år på konservatoriet (ét år var jeg ude at studere komposition, 1 måned hos Henryk Gorecki i Polen, og 3 måneder hos Poul Ruders i England) og en diplomeksamen i cello søgte ind hos Karl Aage på konservatoriet, var det egentlig grundigt forberedt. De 2 år hos Karl Aage: time hver 14. dag, som var en intensiv samtale om det, jeg var i gang med at skrive, og om de emner, der dukkede op ved hjælp af Karl Aages spørgsmål. På en måde var Karl Aage min anden Hans Erik. Begge havde de en sokratisk undervisningsform: man skulle blive sin egen lærer. Hans Erik fik én til at lytte, og Karl Aage fik én til at tænke. Emner, der er blevet tænkt over i Karl Aages timer: Hvorfor er det, at jeg mener der er affiniteter mellem tanker og musikalske udsagn? Hvorfor tror jeg på musikalske arketyper? Er affiniteten mellem musik og følelser kulturelt betingede? I tiden hos Karl Aage skrev jeg Tonkraftwerk til Århus Sinfonietta, all as one til Athelas, Chamber's Music til Århus Symfoniorkester og mange stykker for mindre besætninger. I 2001 havde jeg debut.

Jeg tror, at affiniteten mellem musik og det menneskelige sind er opdagede – ikke opfundne – størrelser. En opdagelse kan man kaste bort, men ikke få til at forsvinde. Kulturelt arvegods kan man både kaste bort og få til at forsvinde – mode eller forkerte antagelser, f.eks.. Det betyder for mig, at de musikalske grundopdagelser, f.eks. dur/mol, funktionstonalitet, modalitet, kontrapunkt, polyfoni, monofoni, harmoniske progressioner, strukturelle grundidéer, den musikalske retorik o.s.v., hele tiden har været der og hele tiden vil være der: som et potentiale i det menneskelige sind, uanset hvordan man som komponist forholder sig. Det er for mig en bizar idé at se min berettigelse som komponist i at bortkaste musikalske grundopdagelser. Men der er den anden farlige vej, som de fleste komponister kender: den sorgløse postmodernists, der bruger ubekymret af hylderne fra de sidst 800 års musikhistorie. Den balancens vej, som jeg gerne vil gå, er opmærksomhedens. Er jeg som komponist opmærksom, så vil jeg se, at selvom alle de gamle opdagelser stadig findes, er de hele tiden i bevægelse i mit eget sind, og de skal derfor opdages igen. Funktionstonalitet findes, men hvordan ytrer den sig i nutiden? Har den relevans? Hvis jeg kan høre det, kan jeg bruge den, ellers bliver det "sorgløst genbrug" (Lachenman). Er jeg en opmærksom komponist, hører jeg også i retninger, der leder mod nye opdagelser. Med et amerikansk udtryk fra den kognitive psykologi gælder det for mig om at være "mindfull", når jeg skriver.

TAO