

CHRISTIANSEN I HØJ SØ CHRISTIANSEN IN HIGH SEAS

Nyromantik i
Henning Christiansens
kunst i 1970'erne

Neoromanticism in the
art of Henning
Christiansen from
the 1970s

Museet for
Samtidskunst

M

– Men hvor kommer du selv fra musikalsk set? Du har jo egentlig lavet mange mærkelige ting i din tid!

– Mit udgangspunkt var operettemusik, Teddy Petersen osv. Mine forældre var jævne folk. På konservatoriet stiftede jeg så bekendtskab med en “højere”, mere filosofisk indstillet musik. Så kom “avantgarden” i 60erne, den såkaldte Darmstadt-skole i Vesttyskland, og jeg selv røg hurtigt over i en slags dadaisme, “Fluxus”-bevægelsen, der hakkede klaverer i stykker osv. Så lavede jeg “konkretistiske” toneeksperimenter, der kom til at virke helt klassiske – jeg måtte ligesom føle det hele på min egen krop for at finde ud af det.

I 1970 holdt jeg så helt op med alt det. Borgerskabet havde for længst overtaget alle muligheder for at provokere på den måde. Det er den samme måde, som de tager ordene fra os: “fællesmarked” f.eks., man opdagede hurtigt, hvem det var “fælles” for. Amerikansk high life bestod dengang simpelthen i, at man inviterede happening-kunstnere til at more hele forsamlingen ved festligheder.

– Det tog du så afstand fra?

– Ja, jeg mærkede, at musikken selv tog afstand fra dette tonesprog, den ville jo slet ikke være i det... Det drev mig så tilbage til mit udgangspunkt, til musik, som flertallet hørte og selv sang, og på den baggrund lavede jeg mit eget tonesprog, som jeg kan bruge til at fortælle noget med. Ikke noget med musikken for dens egen skyld. Det må dreje sig om at lave musik, som kommer menneskene ved. Det er jo selve socialismens idé.¹

– But what is your background in terms of music? You’ve done a lot of rather peculiar things in your day!

– My point of departure was operettas, Teddy Petersen and things like that. My parents were common working people. At the music academy I became acquainted with more highbrow, philosophically minded music. Then came the 1960s’ ‘avant-garde’, the so-called Darmstadt school in West Germany, and I myself quickly fell into a kind of Dadaism, the ‘Fluxus’ movement, which chopped up pianos and so on. Then I conducted ‘Concretist’ tonal experiments that came to feel almost classical – I sort of had to try out everything for myself in order to get to grips with it.

By 1970 I stopped doing this kind of thing altogether. The bourgeoisie had long since taken over all opportunities for that kind of provocation. Just like they take away our words: take the term ‘common market’, for example; you soon realised exactly who that was ‘common’ for. Back then, American high life was all about inviting artists to conduct happenings to amuse the entire assembly at parties.

– And you rejected this?

– Yes, I felt that the music itself rejected this idiom, this tonal language, it didn’t want to be part of it at all ... That drove me back to my original starting point, to music of the kind that the majority of people actually listened to and sang themselves, and based on this I created my own tonal language that I can use to tell stories. This isn’t about music for music’s sake. The real point must be to create music that relates to people, touches them. That kind of idea is at the heart of socialism.¹

¹ Raymond Swing, “Jo-o, det kunne måske blive meget interessant,” *Land og Folk*, 1.–2. september, 1979, s. 11. Uddrag fra interview med Henning Christiansen bragt dagen før visningen af første afsnit af TV-krimi-operaen *Den otteøjede skorpion*.

¹ Raymond Swing, ‘Jo-o, det kunne måske blive meget interessant’, *Land og Folk*, 1–2 September, 1979, p. 11. Excerpt from an interview with Henning Christiansen published the day before the airing of the first episode of the TV crime-opera *Den otteøjede skorpion* [The Eight-eyed Scorpion].

CHRISTIANSEN I HØJ SØ

Af Magnus Kaslov

I 1970 færdiggjorde Henning Christiansen *Requiem of Art*, op. 50 – et stykke båndmusik sammensat af brudstykker fra optagelser af orgelmusik, optagelser af råb og stemmer, klirrende reallyde, kirkemusik og en kvindestemme, der beskriver et moselig. En dødsmesse for kunsten.

Det er naturligvis interessant, hvad der kommer efter kunsten erklæres død. Efter nulpunktet, hvorfra en anden slags kunst så må formuleres. Pludselige opbrud og retningsskift var imidlertid ikke nyt for Christiansen, der i midten af 1960’erne havde været central i formuleringen af et nyt enkelt formsprog for kompositionsmusikken, som skulle føre videre fra den blindgyde, han anså den europæiske avantgardemusik og musikalsk serialisme for at være.

Requiem of Art afsluttes med en klavervals, der er markant anderledes i stil end hele resten af værket. Den afsluttende vals er starten på en anden af Christiansens kompositioner, nemlig *Satie auf hoher See*, op. 52 fra 1969. Valsemusikken er et afgørende stilskift ikke bare i *Requiem of Art*, men i hele Henning Christiansens værk og markerer begyndelsen på det nyromantiske spor, som han kommer til at følge gennem 1970’erne.

Men hvor kommer det stilskift fra? Hvordan kan det nyromantiske, melodiose og fortællende komme lige *efter*, at Christiansen har meldt ud, at han ikke er “interesseret i følelsesudtryk, men i håndgribelige sagsforhold.”² Og *efter* hans eget pionerarbejde med at skabe en ny, enkel kompositionsmusik, som han helt eksplicit afviser skal være fortællende: “En lyd er en lyd. Afstanden mellem to lyde er afstanden mellem to lyde”, som han skriver.³ Hvordan går det til, at romantiske, melodiose valsetakter kommer i forlængelse af den konceptuelle, nedbarberede og enkle musik, som han skriver ganske få år forinden? Eller er der simpelthen tale om et så markant brud, at det ikke giver mening at lede efter logiske sammenhænge og udviklinger? Hvis man skal forsøge at svare på det, er Christiansens forhistorie vigtig at tage i betragtning.

FRA KONSERVATORIET TIL FLUXUS

I løbet af 1960’erne skete der ikke så lidt i Henning Christiansens musikproduktion. Der er langt fra tale om et homogent output, men snarere heftige udvekslinger, brud og nyskabelser. Christiansen havde studeret til klarinettist på Det Kongelige Danske Musik-konservatorium i starten af 1950’erne og vendte i 1961 tilbage for at studere videre til komponist. Samme år ramte det første af mange bølgeskvulp fra de nye internationale strømninger den danske kunst- og musikscene, hvilket også fik stor indvirkning på Christiansens musik.

“Den 30. september 1961 overfaldt Nam June Paik det danske borgerskab”. Sådan beskrev Christiansen selv den koreansk-amerikanske kunstners berømte performance på det dengang ret nye museum Louisiana.⁴ Paik skabte overskrifter bl.a. ved at sømme tangenterne på et klaver fast, stege et spejlæg og kaste det op ad væggen, tage bad i mel og klippe slipset af en musikanmelder blandt publikum. Koncerten var arrangeret af DUT – Det Unge Tonekunstnerselskab – som Christiansen efterfølgende også involverede sig i. Det var også DUT, der året efter var med til at arrangere den senere ligeså berømte og berygtede Fluxus-festival Festum Fluxorum i Nikolaj Kirke i København. Fluxus-manifestationerne delte det danske musik- og kunstetablisement i to. Christiansen meldte sig under fanerne på Fluxus’ side, og ved den næste Fluxus-festival i Nikolaj kirke i 1963 var han blandt kunstnerne på scenen.

Fluxus-bevægelsen inkluderede fra starten et stort antal komponister, og Fluxus-manifestationerne brugte ofte musikkens formater – fx koncerter og festivaler – som ramme for tidsbaserede værker.

CHRISTIANSEN IN HIGH SEAS

By Magnus Kaslov

In 1970 Henning Christiansen finished his *Requiem of Art*, op. 50 – a piece of tape music pieced together from fragments of pre-recorded organ music, shouts and voices, tinkling ambient sounds, church music and a female voice describing a bog body. A funeral dirge for art.

It is, of course, interesting to see what comes after the point when art is declared dead. What comes after point zero, the point from which another kind of art must be formulated. However, sudden breaks, departures and changes of direction were nothing new to Christiansen, who had, in the 1960s, been a leading proponent of a new, simple idiom for contemporary classical music; an idiom that would take music out of what he considered the dead end represented by European avant-garde music and serialism.

Requiem of Art concludes with a piano waltz that is markedly different from the rest of the piece. The concluding waltz is the opening of another composition by Christiansen: *Satie auf hoher See*, op. 52 from 1969. This waltz is a crucial change of style not just in *Requiem of Art* but in Henning Chrisitansens entire body of work – and marks the beginning of the neoromantic path that Christiansen would follow up through the 1970s.

But where did this new departure come from? How and why did this neoromantic, melodious and narrative turn arrive just *after* Christiansen stated that he is not ‘interested in expressions of emotion, but in concrete, tangible matters’.² And *after* he himself had carried out pioneering work on creating a new, simple mode of musical composition where he explicitly rejects narrative content: ‘A sound is a sound. The space between two sounds is the space between two sounds’, as he stated.³ How is it that these romantic, melodious waltz notes follow *after* the conceptual, pared-back and simple music he wrote just a few years earlier? Perhaps the break is so decisive that it does not even make sense to look for any logical connections and signs of development? When seeking to answer this question, it is important to consider Christiansen’s background and history as an artist.

FROM THE MUSIC ACADEMY TO FLUXUS

Quite a lot happened to Henning Christiansens musical output in the 1960s. His body of work is far from homogenous, but characterised by a process of fierce exchanges, breaks and innovations. Christiansen studied the clarinet at the Royal Danish Academy of Music in the early 1950s, and in 1961 he returned to the academy in order to study composition. That was also the year in which the first of many waves of new international movements hit the Danish art and music scene, bringing changes that would have a major impact on Christiansen’s music.

‘On 30 September 1961, Nam June Paik assaulted the Danish bourgeoisie’. That is how Christiansen described the Korean-American artist’s famous performance at the still quite new museum Louisiana in Humlebæk north of Copenhagen.⁴ Paik drew headlines by carrying out outrageous actions such as nailing down the keys of a piano, frying an egg and throwing it up against the wall, showering himself in flour and cutting off the tie worn by a music critic among the audience. The concert was arranged by DUT – The Society of Young Tonal Artists, a Danish chapter of the International Society for Contemporary Music – with which Christiansen subsequently involved himself. The following year DUT was also involved in arranging the equally famous and infamous Fluxus festival ‘Festum Fluxorum’ in the Nikolaj Church, a Copenhagen art venue. The Fluxus manifestations divided the Danish music and art establishment. Christiansen rallied under the standards of Fluxus, and at the next Fluxus festival in Nikolaj Church in 1963 he was among the artists on stage.

The Fluxus movement encompassed a large number of composers right from the outset, and the various Fluxus manifestations often used the formats of music – such as concerts and festivals – as a framework for time-based works.

2 Henning Christiansen, “En rose er en rose er en rose er en rose. Om auditiv og visuel form m.m.” i *ta*, 1. årgang, nr. 2, 1967, s. 22.

3 Ibid, s. 21.

4 Henning Christiansen, “De har undret sig” i Karin Hindsbo (red.) *Henning Christiansen. Komponist, Fluxist og uden for kategori*, Rødovre, Forlaget Sohn, 2011, s. 324.

2 Henning Christiansen, ‘En rose er en rose er en rose er en rose. Om auditiv og visuel form m.m.’ in *ta*, vol. 1, no. 2, 1967, p. 22.

3 Ibid, p. 21.

4 Henning Christiansen, ‘De har undret sig’ in Karin Hindsbo (ed.) *Henning Christiansen. Komponist, Fluxist og uden for kategori*, Rødovre, Forlaget Sohn, 2011, p. 324.

*Fluxus var for mig først og fremmest en renselsesproces, en hovedkulds nedtælling til zero, et forsøg på at destruere kunsten som et jugs (kunstnerens) erobring af verden, på at tage verden som den er – og kalde det kunst; en undsigelse af hele den subjektivisme, der karakteriserer næsten al hidtidig europæisk kunst.*⁵

Musikkonservatoriet i København var længe om at indoptage og undervise i de nye musikretninger, der blev formuleret i efterkrigstidens Europa. Henning Christiansen og en række af de andre yngre komponister (fx Per Nørgård, Pelle Gudmundsen-Holmgreen og Ib Nørholm) var imidlertid godt orienterede i de internationale strømninger, og Christiansen deltog både i 1962 og 1963 i de berømte sommerkurser i Darmstadt, hvor blandt andre komponisterne Karlheinz Stockhausen og Pierre Boulez underviste. De var hovedfigurerne i den europæiske modernistiske kompositionsmusik – den såkaldte Darmstadt-skole. Efter eget udsagn droppede Christiansen dog at følge kurserne i Darmstadt for i stedet at tale med ligesindede, der også var kritiske overfor den modernisme, som Stockhausen og Boulez var eksponenter for. I 1963 meldte Christiansen sig også ud af konservatoriet efter en kontrovers om et klaver (faktisk det samme, som Nam June Paik havde banket søm i på Louisiana), der blev smidt ud af et af konservatoriets vinduer efter en aften med Fluxus-koncerter.⁶

*Komplicerede kompositionsmidler har aldrig tiltalt mig. Det, jeg finder tiltrækkende i forbindelse med kunst, repræsenterer snarere det modsatte: Jeg forestiller mig en musik, der er klar, enkel og elementær i sin opbygning – anonym i klassisk forstand. (...) Til gengæld giver jeg gerne afkald på ekspresivitet og store følelsesudladninger, på vitalitet og forsøg på at presse sig ind på tilhøreren.*⁷

Som Christiansen skriver, anså han Darmstadt-modernismen og den serielle musik som en blindgyde. Den serielle musik anvendte på forhånd fastlagte mønstre eller *serier* til at komponere ud fra, og ifølge Christiansen var den med sine mere og mere indviklede kompositionssystemer blevet umulig for lytteren at forstå. Samtidig var traditionelle formskemaer, som fx valsen, ikke længere gangbare: “Nu er valseformen ligesom så mange andre dur-moltilknyttede storformer ikke nogen aktuel mulighed mere. Alment forpligtende formskabeloner eksisterer ikke efter modernismen”, som han selv skriver.⁸ Dertil kom, at Darmstadt-modernismen i Christiansens syn stadig opretholdt forestillingen om den romantiske kunstnerskikkelse, der kunne udtrykke en indre subjektivitet – nu bare i modernistiske klæder. Christiansen vendte derfor Darmstadt-modernismen ryggen og fandt i stedet et fællesskab med ligesindede nytænkende kunstnere og komponister.

Omtrent samtidig med, at han involverede sig i Fluxus, begyndte Christiansen at arbejde sammen med de kunstnere, der var grupperet omkring Eks-skolen – Den Eksperimenterende Kunsts-kole. Især Bjørn Nørgaard blev en nær samarbejdspartner, men Christiansen samarbejdede bl.a. også med Per Kirkeby og Poul Gernes. Christiansen var desuden med i redaktionen af det centrale tidsskrift *ta*’ og bidrog med artikler og nodemusik til tidsskrifterne *MAK* og

*For me, Fluxus was more than anything a process of cleansing, a headlong countdown to zero, an attempt at disrupting a self’s (the artist’s) conquest of the world, at taking in the world as it is – and calling it art; a rejection of all the subjectivism that has characterised almost all European art created up until this point.*⁵

The Danish Academy of Music in Copenhagen was slow to incorporate and teach the new music movements formulated in post-war Europe. Even so, Henning Christiansen and a number of other younger composers of the era (such as Per Nørgård, Pelle Gudmundsen-Holmgreen and Ib Nørholm) were all well-versed in these international movements; for example, in 1962 and 1963 Christiansen took part in the famous international summer courses in Darmstadt, where the teachers included the composers Karlheinz Stockhausen and Pierre Boulez. They were the leading exponents of modernist European music; the so-called Darmstadt School. However, Christiansen himself stated that he opted out of following the Darmstadt courses, preferring instead to speak to like-minded musicians who were also critical of the modernism espoused by Stockhausen and Boulez. In 1963 Christiansen also withdrew from the Danish music academy following a dispute about a piano (incidentally the same piano into which Nam June Paik hammered nails at Louisiana) that was thrown out of one of the academy’s windows after an evening of Fluxus concerts.⁶

*Complicated compositional devices never appealed to me. In fact, what I find appealing in art is rather the opposite: I envision a music that is clear, simple and elementary in its structure – anonymous in a classical sense. (...) In return, I am happy to relinquish expressiveness and discharges of strong emotion, vitality and any attempts at imposing on the listener.*⁷

As Christiansen states, he regarded the Darmstadt vein of modernism and serialism in music as a dead end. Serialism employed predetermined patterns or *series* as the basis of musical composition, and Christiansen believed that with its ever-more complicated compositional systems, such music had become impossible to understand for listeners. At the same time, traditional fixed forms, such as the waltz, were no longer relevant: ‘Now, the waltz form is, like so many other fixed forms associated with the minor and major scales, no longer an option. Generally accepted and applied formal templates do not exist after modernism,’ as he writes.⁸ To Christiansen’s mind, Darmstadt modernism also still retained the idea of the Romantic artist-figure capable of expressing an inner subjectivity – only dressed up in modernist garb. As a result, Christiansen turned his back on Darmstadt modernism and found a new community of like-minded innovative artists and composers.

Around the time that Christiansen became involved in Fluxus, he also began to work with the artists associated with Eks-skolen (short for Den Eksperimenterende Kunsts-kole, literally The Experimental Art School). Bjørn Nørgaard in particular became a close collaborator, but Christiansen also cooperated with Per Kirkeby and Poul Gernes. Additionally, Christiansen was part of the editorial team behind the influential journal *ta*’ and contributed articles and sheet music to the journals *MAK* and *A+B*, which also served as



Henning Christiansen i det grønne omkring 1970. Privatfoto. /
Henning Christiansen in nature circa 1970. Privat photo.

5 Henning Christiansen citeret i: Hans-Jørgen Nielsen, “Efter Zero” i *Dansk Musik Tidsskrift*, nr. 7, 1965, s. 213.

6 Karin Hindsbo, “Henning Christiansen. Tidens komponist”, i Karin Hindsbo (red.) *Henning Christiansen. Komponist, Fluxist og uden for kategori*, Rødovre, Forlaget Sohn, 2011, s. 324.

7 Christiansen, “En rose er en rose...”, s. 21.

8 Ibid, s. 22.

5 Henning Christiansen quoted in: Hans-Jørgen Nielsen, ‘Efter Zero’ in *Dansk Musik Tidsskrift*, no. 7, 1965, p. 213.

6 Karin Hindsbo, ‘Henning Christiansen. Tidens komponist’, in Karin Hindsbo (ed.) *Henning Christiansen. Komponist, Fluxist og uden for kategori*, Rødovre, Forlaget Sohn, 2011, p. 324.

7 Christiansen, ‘En rose er en rose...’, p. 21.

8 Ibid, p. 22.

A+B, der var publikationskanaler for Eks-skolens kunstnere. Der var et vist interesseoverlap mellem Eks-skolen og Fluxus-bevægelsen, bl.a. i deres afstandstagen til det psykologiserende, det ekspressive og personfikserede – kort fortalt forestillingen om, at et kunstværk er udtryk for kunstnerens indre følelsesliv. I stedet blev det uhøjtidelige, enkle, hverdagslige og anonyme sat i centrum for ofte sjove, absurde og provokerende værker og handlinger. Den kølige tilgang til kunsten og kunstens udtryksmuligheder blev af Hans-Jørgen Nielsen, der var en af Eks-skolens markante stemmer, samlet under betegnelsen “attituderelativisme”.⁹

EFTER FLUXUS-NULPUNKTET

Et nybrud – ikke bare på den danske, men også den europæiske musikscene – kom med Henning Christiansens kompositioner fra midten af 1960’erne. Et af de centrale værker er *Perceptive Constructions II*, op. 28 fra 1964, der er et stykke modulopbygget musik med meget enkle elementer. Førstesatsen, *Space and Object*, er formet som blokke af lyd afbrudt af blokke af stilhed. 10 sekunders lyd efterfulgt af 10 sekunders stilhed. En enkel, formel og næsten mekanisk konstruktion, der understreger, at musikken skulle være anonym og ikke-ekspressiv – som en ting i rummet, der ikke skulle have et dramatisk forløb eller foregive at kommunikere et indhold.

I en kronik i Berlingske Tidende den 4. januar 1966 skrev musikkritikeren Poul Nielsen om “Ny enkelhed i musikken”, bl.a. med Christiansens *Perceptive Constructions II* som eksempel:

Den mest provokerende er nok Henning Christiansen. Han er også den, der med mest isnende konsekvens borede sig gennem 50’ernes udvikling. En overgang kaldte han sig “non-komponist”, han gjorde Fluxus, var kort sagt ude at balancere på nullinjen. Hans seneste bestræbelser betegner måske en afbøjning fra denne hårde kurs. Man kan også sige, at Henning Christiansen er begyndt helt forfra. Og først og fremmest er han atter begyndt at arbejde med musikalsk substans. Han er færdig med at sparke i løgsovsen.¹⁰

Med 50’ernes udvikling henviste Poul Nielsen til Darmstadt-modernismen, som han i samme kronik nedsættende kaldte “hele Darmstadt-møllen”.¹¹ Den nye kurs hos Christiansen, som bl.a. blev tydelig med *Perceptive Constructions II*, bød på et nyt, enkelt formsprog, der viste en anden vej end den modernistiske musiks stadigt mere komplicerede kompositioner. En musik, der først og fremmest ikke ønskede at være andet end lyd organiseret i tid. Lyd, man kunne høre på og forholde sig til på en konkret og saglig måde.

Der ligger i dette naturligvis en afstandtagen fra en subjektivism, jeg rent privat føler er helt urimelig. Jeg er ikke interesseret i følelsesudtryk, men i håndgribelige sagsforhold.¹²

BÅNDMUSIK OG SAMARBEJDE MED JOSEPH BEUYS

Omtrent samtidig med, at Henning Christiansen skabte sit minimalistiske eller konkretistiske tonesprog, begyndte han også at komponere båndmusik. Med båndmusik – eller lydmusik, som Christiansen selv kaldte det – forstås musik, som ikke foreligger primært som noder, men gør brug af spolebånd som sit primære medium og har optaget lyd som sit materiale. Båndmusikken blev helt central i Christiansens oeuvre, og fra slutningen af 1970’erne var den hans overvejende kompositionsform. Fra de tidligste af Christiansens båndværker – *Dialectical Evolution*, op. 16 (1963) og *Watersong*, op. 22 (1964) – arbejdede han med elementer, som skulle blive bærende i resten af hans virke: optaget reallyd, stemmer og tale samt optagelser af egne kompositioner, der genbruges gennem collage – og med spolebåndets muligheder for effekter og manipulation komponeres til nye båndværker. I Henning Christiansens Arkiv findes en række bånd, der rummer hans egne indspilninger af hans kompositioner, der blev anvendt i båndkompositionerne – som fx de indledende strofer af *Satie auf hoher See* i slutningen af *Requiem of Art*. Christiansen

publication channels for the Eks-skolen artists. The Eks-skolen artists and Fluxus movement had partially overlapping spheres of interest, for example in their rejection of psychologising, expressiveness and all things personal – essentially of the idea that that a work of art somehow expresses the artist’s inner emotional life. Instead, these artists focused on matters that were informal, unpretentious, simple, mundane and anonymous, letting these things take centre stage in works and actions that were frequently amusing, absurd and provocative. Hans-Jørgen Nielsen, who was one of the prominent voices of Eks-skolen, collectively described the cool approach to art and art’s potential modes of expression as ‘attitude relativism’.⁹

AFTER THE ZERO POINT OF FLUXUS

Henning Christiansen’s compositions from the mid-1960s represented a new departure – not just on the Danish music scene, but in Europe as such. One of his key works from the period is *Perceptive Constructions II*, op. 28 from 1964: a piece of music constructed out of very simple elements in a modular fashion. The first movement, *Space and Object*, consists of blocks of sound interrupted by blocks of silence. Ten seconds of sound followed by ten seconds of silence. A simple, formal, almost mechanical structure accentuating that the music should be anonymous and non-expressive – like an object in space, having no dramatic narrative or any pretensions of communicating specific content.

In an essay published in Danish newspaper *Berlingske Tidende* on 4 January 1966, the music critic Poul Nielsen wrote about ‘A new simplicity in music’, including Christiansen’s *Perceptive Constructions II* among the examples quoted:

The most provocative of them all may be Henning Christiansen. He is also the one who drilled through the developments of the 1950s with the most chilling consistency. He called himself a ‘non-composer’ for a while, he did Fluxus; essentially he was poised on the zero base line. His most recent endeavours may constitute a veering away from this hardliner course. One might also say that Henning Christiansen has turned over a new leaf. Most of all, he has once again begun to work with real musical substance. He’s done with just kicking out at convention.¹⁰

In speaking of the developments of the 1950s, Poul Nielsen was referring to Darmstadt modernism, which he describes deprecatingly in the same essay as ‘that whole Darmstadt circus’.¹¹ The new course taken by Christiansen, evident in works such as *Perceptive Constructions II*, offered up a new, simple formal idiom that pointed towards paths other than those of modernist music with its ever-more complicated compositions. Music which, more than anything else, wished to be nothing other than sound organised in time. Sounds that one could listen and relate to in a concrete, sober manner.

Of course, this implicitly involves a rejection of a subjectivism that I personally regard as entirely unreasonable. I am not interested in expressions of emotion, but in entirely concrete, tangible matters.¹²

TAPE MUSIC AND COLLABORATING WITH JOSEPH BEUYS

Around the time when Henning Christiansen created his minimalist or concretist idiom he also began to compose tape music. Tape music – which Christiansen called ‘sound music’ – is music that does not primarily exist as sheet music, but instead is based on pre-recorded sound and uses magnetic tape as its medium. Tape music became a central feature of Christiansen’s oeuvre, and from the late 1970s it was his primary format of composition. Right from his very earliest tape-music works – *Dialectical Evolution*, op. 16 (1963) and *Watersong*, op. 22 (1964) – Christiansen worked with elements that would be mainstays of his work from then on: pre-recorded ambient sounds, voices and speech and recordings of his own compositions being reused via a collage technique; reworked and composed into new tape works by utilising the reel-to-reel tape recorders’ opportunities for manipulation and adding effects. The Henning Christiansen Archives are home to a range of tapes containing his own recordings of the compositions

9 Hans-Jørgen Nielsen, “What’s Happening, Baby?” i *ta’*, 1. årgang, nr. 1, s. 3.

10 Poul Nielsen, “Ny enkelhed i musikken”, *Berlingske Tidende*, 4. januar, 1966.

11 Ibid.

12 Christiansen, “En rose er en rose...”, s. 22.

9 Hans-Jørgen Nielsen, “What’s Happening, Baby?” in *ta’*, vol. 1, no. 1, p. 3.

10 Poul Nielsen, “Ny enkelhed i musikken”, *Berlingske Tidende*, 4 January, 1966.

11 Ibid.

12 Christiansen, “En rose er en rose...”, p. 22.

skabte i løbet af sit virke et stort antal båndværker, hvoraf kun enkelte blev udgivet i hans egen levetid.

Arbejdet med spolebånd blev også grundstenen i Christiansens samarbejder med den tyske kunstner Joseph Beuys. Christiansen tog i 1964 til Aachen i Tyskland for at møde Beuys, og de to etablerede et kunstnerisk samarbejde og venskab, der resulterede i en række performances, hovedsageligt i den sidste halvdel af 1960’erne. I flere af Beuys’ kano-niserede performances – eller demonstrationer, som han kaldte dem – havde Christiansen ansvar for at skabe lydsiden. Det foregik oftest gennem afspilning af optagelser af både båndværker, optagede fremførelser af partiturmusik og reallyde. Båndene blev afspillet fra flere båndmaskiner og blev live-mixet som en del af opførelserne, hvor Christiansen ofte var synligt til stede som en del af handlingen. Det første samarbejde fandt sted omkring perfor-mancen *Manresa*, der også inkluderede Bjørn Nørgaard og foregik i det lille Galerie Schmela i Düsseldorf i december 1966.

Requiem of Art var oprindeligt komponeret som musik til den kollektivt skabte ABCi-nema-film *Eftersøgningen* fra 1969, men Christiansen genkomponerede musikken til en række performances med Beuys i Edinburgh og Basel i 1970 og 1971.¹³ Det er bemærkelses-værdigt, at *Requiem of Art* – dødsmissen for kunst – finder sin endelige form til netop den performance, der blev det sidste, de to skulle lave sammen, inden samarbejdet gik i dvale hele resten af 1970’erne, hvor Christiansen skaber de fortællende og nyromantiske værker.

ERIK SATIE, JOSEPH BEUYS OG HENNING CHRISTIANSEN

Henning Christiansens *Satie auf hoher See* fra 1969 er dedikeret til Joseph Beuys, og den franske komponist Erik Satie er en vigtig kobling mellem Joseph Beuys og Henning Christiansen. I de første af Beuys’ performances indgik musik af Satie, som blev spillet af Beuys selv.¹⁴ Henning Christiansens *Fluxorum Organum I* fra 1967 indeholder ligesom Beuys’ performances elementer fra Saties *Messe des pauvres*, og ved værkets uropførelse i Nikolaj Kirke i 1968 opførtes netop Erik Saties *Messe des pauvres* udover en række andre af Christiansens egne værker.¹⁵ *Requiem of Art* er ligeledes dedikeret til Joseph Beuys, og deri dukker også brudstykker op af både Christiansens egen *Fluxorum Organum I*, og citater – eller samples, om man vil – fra to af satserne af Saties *Messe des pauvres*. I Henning Christian-sens Arkiv findes desuden et lille hæfte om Erik Satie med en dedikation fra Beuys til Christiansen.

For en række andre komponister i efterkrigstiden var Erik Satie en vigtig reference. Både komponisten John Cage og Fluxus-kunstneren Dick Higgins havde Satie som forbillede for deres egne kunstneriske strategier. Saties stærkt reducerede tonesprog, brugen af gentagelser og den udprægede fornemmelse af stilstand snarere end udvikling, blev af Cage og Higgins set som forløbere til dadaisme og Fluxus. Saties konceptuelle tilgang til musik, som fx hans tanker om baggrundsmusik: *Musique d’ameublement* fra 1917, hvor musik optræder som en tilbagetrukket rumlig komponent på linje med et møbel og hans atypiske titler, der ofte er morsomme og lægger nye betydningslag til musikken, som fx *Trois morceaux en forme de poire* (tre pæreformede stykker) fra 1903, er også elementer som efterkrigstidens komponister arbejdede videre med.¹⁶

repeatedly used in the tape compositions – such as the opening bars of his *Satie auf hoher See* in the conclusion of *Requiem of Art*. During the course of his practice, Christiansen created a large number of tape-music works, only a few of which were released during his own lifetime.

Working with tape reels also became the cornerstone of Christiansen’s collaborations with German artist Joseph Beuys. In 1964, Christiansen set out for Aachen, Germany, in order to meet Beuys. The two men formed an artistic collaboration and friendship that gave rise to a range of performances, especially during the second half of the 1960s. In several of Beuys’s canonised performances – or demonstrations, as he called them – Christiansen was responsible for creating the soundtrack. These were mostly brought about by playing back tapes of tape-music, pre-recor-ded performances of scores, and recorded ambient sounds. The tapes were played on multiple tape machines and mixed live as part of the performances; Christiansen would often be visibly present as part of the action. Their first collaboration centred on the performance *Manresa*, which also inclu-ded Bjørn Nørgaard and took place in the small Galerie Schmela in Düsseldorf in December 1966.

Requiem of Art was originally composed as a score for the collectively created ABCi-nema film *Eftersøgningen* [The Search] from 1969, but Christiansen recomposed the music for a number of performances with Beuys in Edinburgh and Basel in 1970 and 1971.¹³ It is striking

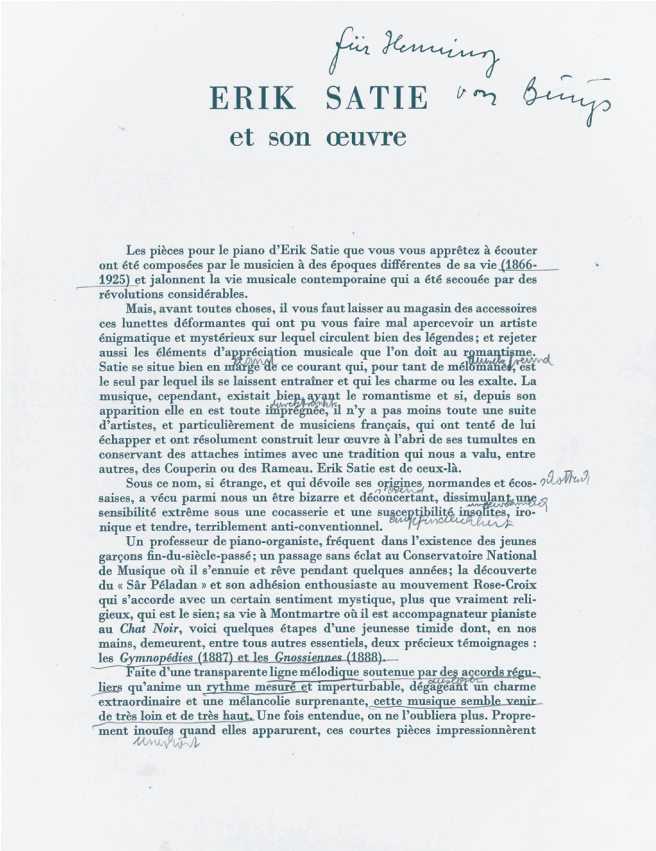
to note how *Requiem of Art* – the artist’s funeral dirge for art – finds its final form in connection with the performance that would be the last that Beuys and Christiansen did together before their collaboration went into hiatus for the remainder of the 1970s; the period during which Christiansen created his narrative, neoromantic works.

ERIK SATIE, JOSEPH BEUYS AND HENNING CHRISTIANSEN

Henning Christiansen’s *Satie auf hoher See* from 1969 is dedicated to Joseph Beuys, and the French composer Erik Satie constitutes an important link between Joseph Beuys and Christiansen. Beuys’s first performances incorporated music by Satie, played by Beuys himself.¹⁴ Like these perfor-mances, Henning Christiansen’s *Fluxorum Organum I* from 1967 includes elements from Satie’s *Messe des pauvres*, and at the official first performance of the work in Nikolaj Church in 1968, the list of other works performed included – besides other works by Christiansen – Erik Satie’s *Messe des pauvres*.¹⁵ Also dedicated to Joseph Beuys, *Requiem of Art* incorporates fragments of Christiansen’s own *Fluxorum Organum I* and quotes – or samples, if you like – two of the movements of Satie’s *Messe des pauvres*. The Henning Christiansen Archives contains a small leaflet about Erik Satie inscribed with a dedication from Beuys to Christiansen.

Erik Satie was an important reference for many post-war composers. The composer John Cage and the Fluxus artist Dick Higgins both used Satie as a role model for their own artistic strategies. Case and Higgins regarded Satie’s strongly pared-back tonal idiom, use of repetition and pronounced sense of stasis rather than development as precursors of Dada-ism and Fluxus. Satie’s conceptual approach to music, such as his ideas about background music – music as an ambient component of a given space, on a par with a piece of furniture (*Musique d’ameublement* from 1917) – and his atypical titles (such as *Trois morceaux en forme de poire* – ‘three pear-shaped

pieces’ from 1903), which are often amusing and add new layers of meaning to the music, were also elements that post-war composers picked up on in their work.¹⁶



Hæfte fra Henning Christiansens Arkiv om Erik Satie med en dedikation fra Joseph Beuys til Henning Christiansen. / Leaflet about Erik Satie in The Henning Christiansen Archives with a dedication from Joseph Beuys to Henning Christiansen.

13 Ibid. Det er også her, de første takter af *Satie auf hoher See* kobles på slutningen.

14 De to performances *Sibirische Symphonie 1. Satz*, der opførtes i forbindelse med en Fluxus-festival på kunsthøgskolen i Düsseldorf i starten af 1963, og *Kukei, akopee-Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken*, der opførtes ved en festival for ny kunst i Aachen i sommeren 1963, anvender elementer fra Saties orgelværk *Messe des pauvres* fra 1895 og *Sonneries de la Rose+Croix* fra 1892. Se Matthew Mendez, “History, Homeopathy and the Spiritual Impulse in the Post-war Reception of Satie: Cage, Higgins, Beuys” i Caroline Potter (red.) *Erik Satie: Music, Art and Literature*, Farnham, Ashgate, s. 194-201.

15 Erling Kullberg, *Nye toner i Danmark. Dansk Musik og Musikdebat i 1960’erne*, Århus, Aarhus Universitetsforlag, 2003, s. 204.

16 Matthew Mendez, “History, Homeopathy and the Spiritual Impulse in the Post-war Reception of Satie: Cage, Higgins, Beuys” i Caroline Potter (red.) *Erik Satie: Music, Art and Literature*, Farnham, Ashgate, s. 183ff.

13 Ibid. This is also where the opening bars of *Satie auf hoher See* are linked to the end.

14 The two performances *Sibirische Symphonie 1. Satz*, performed in connection with a Fluxus festival held at the Düsseldorf art academy in early 1963, and *Kukei, akopee-Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken*, performed at a festival of new art in Aachen in the summer of 1963, incorporate elements from Satie’s work for organ *Messe des pauvres* from 1895 and piano composition *Sonneries de la Rose+Croix* from 1892. See Matthew Mendez, ‘History, Homeopathy and the Spiritual Impulse in the Post-war Reception of Satie: Cage, Higgins, Beuys’ in Caroline Potter (ed.) *Erik Satie: Music, Art and Literature*, Farnham, Ashgate, pp. 194-201.

15 Erling Kullberg, *Nye toner i Danmark. Dansk Musik og Musikdebat i 1960’erne*, Århus, Aarhus Universitetsforlag, 2003, p. 204.

16 Matthew Mendez, ‘History, Homeopathy and the Spiritual Impulse in the Post-war Reception of Satie: Cage, Higgins, Beuys’ in Caroline Potter (ed.) *Erik Satie: Music, Art and Literature*, Farnham, Ashgate, pp. 183ff.

FØRTÆLLENDE (UDEN ORD) OG VARM MENNESKELIGHED

Satie auf hoher See starter ganske enkelt der, hvor det sidste af Saties tre berømte *Gymnopédie*-stykker stopper. Christiansen komponerer videre på Erik Saties berømte *Gymnopédie*-er og starter med at citere de sidste takter af *Gymnopédie nr. 3* for så at fortsætte videre i sin egen komposition. Videredigtningen har en række iørefaldende og let sangbare melodilinjer, og musikken bærer tydeligt præg af sit udgangspunkt i tonematerialet og den melankolske stemning fra Saties meget berømte og let genkendelige *Gymnopédie*. Allerede i anden sats bevæger Christiansen sig imidlertid langt videre, og musikken minder mere om de enkle melodilinjer i fx Saties *Trois morceaux en forme de poire* fra 1903. Satserne er ret forskellige og skrevet i forskellige taktarter, nogle langsomme og sørgmodige, andre dansende og lette, men et gennemgående træk er, at de alle har sangbare og klare melodistemmer.

Mange af Christiansens kompositioner fra 1970'erne ledsages af små programtekster, der ofte lægger et styrende betydningslag til musikken. Hver af satserne i *Satie auf hoher See* har fortællende titler, der antyder et handlingsforløb:

1. Bei Satie im Kräutergarten mit Vögeln
2. Auf dem Fahrrad Saties
3. Ich und Satie gingen durch ein Hochhaus, als wir eine Maus sahen
4. Satie und Gertrud gingen im Garten spazieren. Sie gab ihm eine Rose und bekam eine Birne
5. Satie ist im Zoo, er hielt ein Känguruh in der Hand
6. Satie hört das Meer rauschen und singt seine Melodie

I teksten, der er trykt på LP-udgivelsen *Satie i høj sø* fra 1977 (genudgivet af Museet for Samtidskunst og Institut for Dansk Lydarkæologi, 2018), skriver han:

*I sommeren 1965 begyndte jeg at sidde og spille den franske komponist Erik Satie's (1866–1925) klaverværker. Jeg var begejstret for det fortællende (uden ord) i hans tonesprog. Det var galgenhumoristiske fortællinger, varme menneskelige skildringer. Satie var for mig en rigtig rar mand, et rigtigt menneske med alle sine pudsigheder i behold. Jeg spillede naturligvis om og om igen hans Gymnopédies. Disse gyngende valse er for mig den ædleste poesi. Man føler hvad et godt menneske er, hver gang man spiller dem. ... Gymnopédies blev for mig en slags uofficielt Satie's testamente en miniature. Derfor sad jeg en dag i 1969 og komponerede videre på Satie's Gymnopédies, jeg måtte forvalte arven.*¹⁷

Det er slående, hvor langt denne beskrivelse af musikken (både Saties og Christiansens egen) er fra de kølige, rationelle udmeldinger fra midten af 1960'erne. Fra at tale om musik som en anonym, afpersonaliseret genstand – et håndgribeligt sagsforhold – til at tale om musik som ædel poesi med varme menneskelige skildringer, hvor man mærker, hvad et godt menneske er. Og vel at mærke, beskriver Christiansen, at han arbejder med denne fortællende musik samtidig med, at han komponerer nogle af de mest centrale af sine konkretistiske værker (1965).

EN HUMØRESKE I PÆREFORM – SATIE AUF HOHER SEE OMSKABT TIL TV

I 1969 mødte Christiansen den unge manuskriptforfatter og filmmand Peter Thorsboe i forbindelse med optagelserne af kollektivfilmen *Eftersøgningen*. Sammen fik de ideen, at *Satie auf hoher See* skulle laves til en kortfilm for TV, indsendte et forslag til Danmarks Radio og fik bestillingen.¹⁸ I 1967 havde radiomanden Mogens Andersen overtaget stillingen som musikchef for både radio og TV. Mogens Andersen var fortaler for den nye kompositionsmusik og havde en ambition om, at Danmarks Radio ikke bare skulle afspejle, men også kommissionere nye, store produktioner fra kredsen af yngre komponister. På den måde fik han afgørende betydning for, at unge komponister og kunstnere i løbet af 1960'erne og 1970'erne fik plads til at skabe ny kunst til Danmarks Radios kanaler.

NARRATIVE (WITHOUT WORDS) AND FULL OF HUMAN WARMTH

Satie auf hoher See quite simply begins where the last of Satie's three famous *Gymnopédies* ends. Christiansen can be said to carry on Erik Satie's work, beginning by quoting the final bars of *Gymnopédie no. 3* and then continuing with his own composition. His continuation features a number of catchy melodic phrases that lend themselves well to singing, and overall the music is clearly marked by its starting point in the tonality and melancholy atmosphere of Satie's very famous and easily recognisable *Gymnopédie*. However, Christiansen moves far beyond his starting point in the second movement, creating music that is more reminiscent of the simple melodies of e.g. Satie's *Trois morceaux en forme de poire* from 1903. The movements are quite diverse, written in different time signatures: some are slow and mournful, others are light and dance-like, but they all have clear, singable melodies.

Many of Christiansen's compositions from the 1970s are accompanied by brief programmatic texts that often add a layer of specific meaning to the music. Each of the movements of *Satie auf hoher See* has a narrative title that suggests a sequence of events:

1. Bei Satie im Kräutergarten mit Vögeln
2. Auf dem Fahrrad Saties
3. Ich und Satie gingen durch ein Hochhaus, als wir eine Maus sahen
4. Satie und Gertrud gingen im Garten spazieren. Sie gab ihm eine Rose und bekam eine Birne
5. Satie ist im Zoo, er hielt ein Känguruh in der Hand
6. Satie hört das Meer rauschen und singt seine Melodie

In the text printed on the album *Satie i høj sø* from 1977 (reissued by the Museum of Contemporary Art and the Institute for Danish Sound Archaeology, 2018), he states:

*In the summer of 1965 I began to play the piano pieces by the French composer Erik Satie (1866–1925). I was thrilled with the (wordless) narrative qualities of his idiom. Here there were wryly humorous stories, depictions full of human warmth. To me, Satie was a thoroughly nice fellow, a real person with all his idiosyncrasies intact. Of course I played his Gymnopédies over and over again. To me, these undulating waltzes constitutes the noblest poetry imaginable. One feels what it means to be a good person every time one plays them. ... For me, the Gymnopédies became a kind of unofficial last will and testament of Satie, en miniature. That is why, one day in 1969, I found myself composing a continuation of Satie's Gymnopédies, I had to honour this legacy.*¹⁷

It is striking to note how far removed such descriptions of music (Satie's and Christiansen's own) are from the coolly rational statements made in the mid-1960s. A shift away from speaking about music as an anonymous, depersonalised object – a concrete, tangible matter – to speaking of music as noble poetry full of human warmth, making you feel what it means to be a good person. It should also be noted that Christiansen describes working on such narrative music around the same time as he works on some of his key Concretist works (1965).

A PEAR-SHAPED HUMØRESQUE – SATIE AUF HOHER SEE TRANSPÓSED TO TV

In 1969 Christiansen met the young scriptwriter and filmmaker Peter Thorsboe while shooting the collective film *Eftersøgningen* [The Search]. Together, they had the idea that *Satie auf hoher See* should be turned into a short TV film. They sent a proposal to the Danish broadcasting corporation, Danmarks Radio, and were commissioned to do the piece.¹⁸ In 1967 Mogens Andersen, originally a radio professional, had taken over the position as head of music for Danish radio and TV alike. Mogens Andersen was an advocate of modern classical music and entertained ambitions that Danmarks Radio should not only reflect that particular music scene, but also commission new, major productions from younger composers. In this way he was instrumental in ensuring that young composers and artists were allowed to create new art for Danmarks Radio during the 1960s and 1970s.

17 Covernoter på Henning Christiansen, *Satie i høj sø*, Point Records, 1977, P 5012. Genudgivet af Museet for Samtidskunst og Institut for Dansk Lydarkæologi, 2018, IDL 06.

18 Peter Thorsboe, samtale med forfatteren, 26. oktober, 2017.

17 Cover notes of Henning Christiansen, *Satie i høj sø*, Point Records, 1977, P 5012. Reissued by the Museum of Contemporary Art and the Institute for Danish Sound Archaeology, 2018, IDL 06.

18 Peter Thorsboe, in conversation with the author, 26 October, 2017

TV-versionen fik titlen *En hyldest til de gamle. Satie i høj sø* og blev vist 9. februar 1974 med undertitlen *En humoreske i pæreform*. Det er en absurd og humoristisk kortfilm i seks scener, én til hver sats, hvor Hans W. Petersen og Lulu Ziegler spiller Erik Satie og Gertrude Stein. Den originale instrumentering for klaver og fløjte er erstattet af klaver og violin. Handlingen følger satsernes titler, og hver scene indledes med klip fra et tv-studie, hvor Hans W. Petersen synger handlingen som korte, fjollede vers, mens Christiansen spiller flygel til.

NØGET NYT SPIRER FREM – MEN FØRST SKAL VI LÆRE AT SYNGE IGEN

I 1970 skrev Henning Christiansen musikken til filmen *Dyrehaven, den romantiske skov*, der er instrueret af Per Kirkeby og Jørgen Leth.¹⁹ Filmen, der var et bestillingsarbejde for Kortfilmsrådet i anledning af Dyrehavens 300-års fødselsdag, falder i fire dele efter årtiderne. Den er optaget på 35mm farvefilm og bygget op af en lang række gennemkomponerede billeder med faste beskæringer i lange klip. Rådyrene, der langsomt går gennem landskabet, bøgetræernes søjlestammer, Eremitageslottet og Dyrehavsbakkens farvede lamper i natten bliver alle skildret i et harmonisk billedsprog, der tydeligt mimer guldalderlandskaber og kompositioner fra den nationalromantiske billedtradition. En skovrider komplementerer billederne med myndige oplæsninger af fakta om haven og dyrelivet. Musikken består bl.a. af Christiansens kompositioner *Det er forår* op. 56 og *Det er årtiderne* op. 57, der ligesom filmen er inddelt i fire efter årtiderne. Ligesom Christiansen citerer sig selv i sine båndværker, gør *Det er årtiderne* også brug af flere genkendelige temaer fra *Satie auf hoher See*, som gentages og moduleres i blokfløjtes syngende melodilinjer, der danser gennem årtidernes forskellige stemninger og karakterer. Musikken spiller en hovedrolle i filmen, hvor den har en klar narrativ funktion, der kæder de smukke billeder sammen og ofte antyder fortællinger og drama. Om filmen skriver Per Kirkeby:

*Det skal være en smuk film, som helt reelt skildrer naturen, og som også udnytter associationer, der er knyttet til Dyrehaven som begreb. (...) Associationsfeltet er romantikkens besjæling af naturen, åh Hjortens Flugt. (...) Dyrehaven er den danske skov. Den ligner ikke andre danske skove, den er en undtagelse, en undtagelse der er blevet selve billedet på den danske skov. Det skyldes guldalderkunsten. De billeder den har skabt af den danske skov kan alle rummes i Dyrehaven.*²⁰

Som Kirkeby peger på i citatet, ligger der i filmens episke forløb og næsten overdrevent naturskønne billeder en klar bevidsthed om det romantiske billedsprog. Guldalderparfrasen er åbenlys, men ikke ironiserende. Ligesom i de andre kunstneriske arbejder, hvor Per Kirkeby i slut-60'erne trækker på et romantisk formsprog, bruger han klichéer og romantiske elementer som stilschema og betydningsgenerator.²¹ Christiansens omgang med det fortællende og det skønne forekommer at være til stede med endnu færre forbehold end i Kirkebys havebilleder. Om *Det er forår* op. 56 skriver Christiansen:

Et pære dansk stykke musik om det danske forår i et tonesprog der skylder Carl Nielsen, vor store danske komponist, en hel del og dermed tak for sin forårsfriskhed, det er ikke „fynsk forår“, men den danske bøgeskovs forår der her beskrives. Det er også det unge i foråret det forsøger at fange ind. ... Det er et beskrivende stykke

The TV version was called *En hyldest til de gamle. Satie i høj sø* [Homage to the Old. Satie in High Seas] and was broadcast on 9 February 1974 with the subtitle *En humoreske i pæreform* – ‘a humoresque in pear-shape’. The work is an absurd, humorous short film comprising six scenes, one for each movement, in which Hans W. Petersen and Lulu Ziegler play the parts of Erik Satie and Gertrude Stein. The original instrumentation, piano and flute, had been changed to piano and violin. The action corresponds to the titles of the movements, and each scene is opened by a clip from a TV studio where Hans W. Petersen sings a description of the action in the form of short, silly verses while accompanied by Christiansen on the grand piano.

SOMETHING NEW EMERGES – BUT FIRST WE MUST LEARN HOW TO SING AGAIN

In 1970 Henning Christiansen wrote the music for the film *Dyrehaven, den romantiske skov* [The Deer Garden: The Romantic Forest], directed by Per Kirkeby and Jørgen Leth.¹⁹ Commissioned by Kortfilmsrådet [The Danish Short Film Council] to commemorate the 300th anniversary of the Dyrehaven park, the film falls into four parts, each corresponding to one of the seasons of the year. The film is shot on 35mm colour film and consists of a series of carefully composed images with identical framings and long shots. The deer slowly walking through the landscapes, the columned canopies of beeches, the Hermitage castle and the coloured lights of the Dyrehavsbakken amusement park glowing in the night are all depicted in harmonious imagery that clearly mimics the landscape paintings of the Danish Golden Age and compositions from National Romantic traditions. The images are complemented by an authoritative reading given by a forester, providing facts about the park and the animals in it. The music consists of Christiansen's compositions *Det er forår* [It is Spring] op. 56 and *Det er årtiderne* [It is the Seasons] op. 57, divided into four parts in accordance with the seasons like the film itself. Just as Christiansen quotes himself in his tape music, we find here that *Det er årtiderne* employs several themes familiar from *Satie auf hoher See*, repeated and modulated in melodic phrases played on the recorder, dancing through the various moods of the different seasons. The music plays a key role in the film, serving a clear narrative function: it connects the beautiful imagery and often hints at narratives and drama. Writing about the film, Per Kirkeby says:

*It was to be a beautiful film that offers a genuine depiction of nature and which also draws on the associations connected to the Deer Park as a concept. (...) The field of associations involved here is the Romantic animation of nature, oh! The Running of the Deer. (...) The Deer Park is the quintessential Danish forest. It does not look like any other Danish forest, it is an aberration, an exception that has become the very image of Danish forests. This is because of Golden Age art. The pictures that Danish Golden Age art has created of Danish forests can all be accommodated by the Deer Park.*²⁰

As Kirkeby indicates in this quote, the epic sweep of the film and its almost exaggeratedly beautiful nature photography demonstrates a clear awareness of Romantic art and imagery. The paraphrase of Golden Age art is obvious, but not ironic in scope. As in other works from the late 1960s in which Per Kirkeby draws on Romantic idiom, he uses clichés and Romantic elements as a stylistic template and to generate meaning and significance.²¹ Christiansen's flirtation with narration and beauty appears to be even less reserved than Kirkeby's images of the park. In the cover notes, Christiansen makes the following note on *Det er forår* op. 56:

19 Tania Ørum beskriver, at *Dyrehaven, den romantiske skov* hovedsagligt er Per Kirkebys værk. Se Tania Ørum, *De eksperimenterende tressere. Kunst i en opbrudstid*, København, Gyldendal, 2009, s. 582 ff. Christiansen havde inden da også komponeret musikken til Jørgen Leths film *Det perfekte menneske* fra 1968 og komponerede siden også musik til en række andre af Leths film.

20 Per Kirkeby, *Hændelsen på rejsen*, København, Borgen, 1971, s. 73-6.

21 Eksempler kunne være hans arbejder med Brigitte Bardot i malerier og tegneserier lavet sammen med Hans-Jørgen Nielsen, men også i hans bøger som fx romanen *2,15* fra 1967.

19 Tania Ørum states that *Dyrehaven, den romantiske skov* is mainly the work of Per Kirkeby. See Tania Ørum, *De eksperimenterende tressere. Kunst i en opbrudstid*, Copenhagen, Gyldendal, 2009, pp. 582 ff. Before this, Christiansen had also composed the score for Leth's film *Det perfekte menneske* [The Perfect Human] from 1968; he would go on to compose music for a range of Leth's other films.

20 Per Kirkeby, *Hændelsen på rejsen*, Copenhagen, Borgen, 1971, pp. 73-76.

21 Examples might include his works featuring Brigitte Bardot in paintings and comics created in collaboration with Hans-Jørgen Nielsen, but also his books, for example the novel *2,15* from 1967.

musik. Det er forår – jubler lillebitte sopraninofløjte og bader sig i spinettets sprøde klæng. Sopraninosangfuglen forsvinder næsten i hænderne, men hvilken skøn lys forårs fløjtesang gemmer den ikke i sig.²²

Teksten fremhæver livsglæde og optimisme og kobler musikken til billeder af ungt forår, bøgeskove og sangfugle. Dens jublende vitalisme får yderligere et politisk perspektiv i en upubliceret tekst, der findes sammen med manuskriptet til partituret i Henning Christiansens Arkiv:

Den ægte spille- og syngeglæde må kæles frem igen – hvor blev den egentlig af – jeg tror den forsvandt i den almindelige forstemthed over meget andet end lige netop musikken, men musikken ligger også under for samfundets tryk på bevidstheden og når min musik er til at spille og synge, så er det naturligtvis fordi jeg vejrer morgenluft og ser morgenrøden som et begyndende tegn på at viljen til samspil – fællesskabsfølelsen – er ved at vågne op. (...) Kan musikken hjælpe med til at styrke fællesskabet og det som gavner os, er det det bedste der kan hænde os. Derfor ser det ikke helt så sort ud – ligesom vi troede vi var ved at miste identiteten her i vort geografiske område opstod viljen til selvstændig udfoldelse. De der havde regnet med at kunne undertrykke os økonomisk vil opleve en storm, som de ikke havde regnet med. Rænkespil tåler ikke dagens lys – ingen vil finde sig i tilbagegang, eller stagnation en kommende sang vil rejse sig, men først skal vi lære at synge – at tro på os selv, kende vores kræfter – at stole på os selv.²³

I den upublicerede tekst lægges et markant politisk betydningslag hen over den sprøde forårsmusik og igen skrives politik, økonomi og musik meget tæt sammen. Det er kimen til en ny politisk dagsorden, der spirer frem. Det er kommunismens morgenrøde, der anes i horisonten. Og det er musikkens fornemmeste opgave at styrke fællesskabet. Sangen skal findes frem igen, så den kan samle Folket og give det kræfter og mod til at tro på sig selv som Folk. Håbet er lysegrønt.

UDFLYTNING TIL MØN OG POLITISK AKTIVITET

Sammenfaldende med og i kølvandet på at studenteroprøret og diverse protestbevægelser tiltog i styrke og synlighed, skete en markant politisering af den unge danske kunsts scene i årene omkring 1968.²⁴ En række markante kunstpraksisser i tiden brugte kunsten som en måde at udøve politisk og samfundsmæssig kritik. Henning Christiansen var som mange af de andre kunstnere omkring Eks-skolen af udtalt venstreorienteret overbevisning, og i 1972 meldte han sig ind i kommunistpartiet DKP.²⁵ I en række af Christiansens artikler, og i de små tekster, som ofte ledsagede hans musik, blev kunst og politik flettet sammen. I artiklen *Komponisten turned on*, skriver han: “Den ydre og indre revolution er samtidig og nøje

An utterly Danish piece of music about spring in Denmark, executed in a musical idiom that owes a considerable debt to Carl Nielsen, our great Danish composer; it has him to thank for much of its spring-like freshness; what is described here is not ‘Springtime on Funen’, but the springtime of the Danish beech forests. It also seeks to capture the youthfulness of spring. ... It is a descriptive piece of music. “It is spring” – exclaims the tiny soprano flute joyfully, bathing in the crisp notes of the spinet. The soprano songbird almost disappears in one’s hand, but oh, what delightfully light, vernal chirruping it hides inside.²²

The text emphasises *joie de vivre* and optimism, connecting the music to images of youthful spring, beech forests and songbirds. Its jubilant vitalism takes on an additional political significance in an unpublished text stored alongside the score in Henning Christiansen’s Archives:

The genuine joy in playing and singing must be coaxed forth again – where did it go – I think it got lost in the general depression about so much else than music as such, but music is also subject to the pressures that society exerts on our consciousness, and the fact that my music can be played and sung is of course linked to the fact that I see a new day dawning and see this dawn as a sign that a willingness to play together – a sense of community – is waking up. (...) If music can help us strengthen our sense of community and all that which is good for us, that would be the very best thing that could possibly happen to us. That’s why things aren’t looking so bleak after all – just when we thought we were losing our identity here in our geographic area, the will to independent expression arose. Those who had counted on being able to oppress us financially will reap a storm they never saw coming. Sly machinations cannot withstand the light of day – no-one will put up with decline or stagnation, a future song will rise, but first we must learn how to sing – to have faith in ourselves, to know our strength – to trust ourselves.²³

This unpublished text superimposes a prominent player of political significance upon the delicate springtime music, once again inscribing politics, finances and music into the same

context. The seeds of a new political agenda are sprouting. The red dawn of Communism can be glimpsed on the horizon. And the primary, most exalted task of music is to strengthen our sense of community. Song must arise again, uniting the People and giving it strength and courage to believe in itself as a people. Hope springs eternal.

MØVING TIL MØN AND POLITICAL ACTIVITY

Concurrently with and in the wake of the growing strength and visibility of the student revolt and various protest movements, the young Danish art scene became strongly politicised around 1968/69.²⁴ A range of prominent art practices from this era used art to engage in political and



Ursula Reuter Christiansen og Henning Christiansen foran porten til deres gård i Askeby omkring 1973. Privatfoto. / Ursula Reuter Christiansen and Henning Christiansen in front of the gate to their farmhouse in Askeby circa 1973. Private photo.

22 Covernoter på Henning Christiansen, *Satie i høj sø*, Point Records, 1977, P 5012. Genudgivet af Museet for Samtidskunst og Institut for Dansk Lydarkæologi, 2018, IDL 06.

23 Henning Christiansen, ubetitlet og udateret tekst, Henning Christiansens Arkiv.

24 Jævnfør fx. Birgitte Anderberg, “What’s Happening?” i Birgitte Anderberg (red.), *What’s Happening?*, København, Statens Museum for Kunst, 2015, s. 45 ff.

25 Ursula Reuter Christiansen, samtale med forfatteren, 4. november 2017 og Peter Thorsboe, samtale med forfatteren, 26. oktober 2017.

22 Cover notes for Henning Christiansen, *Satie i høj sø*, Point Records, 1977, P 5012. Reissued by the Museum of Contemporary Art and the Institute for Danish Sound Archaeology, 2018, IDL 06.

23 Henning Christiansen, untitled and undated text, the Henning Christiansen Archives.

24 Cf. e.g. Birgitte Anderberg, “What’s Happening?” in Birgitte Anderberg (ed.), *What’s Happening?*, Copenhagen, SMK – the National Gallery of Denmark, 2015, p. 45 ff.

forbundet. Man må både gøre sig selv og verden bedre. Ens handlinger må foregå samtidigt på begge planer.”²⁶

I 1970 flyttede Henning Christiansen med sin hustru, kunstneren Ursula Reuter Christiansen, og deres første barn fra en halvandenværelses lejlighed på Nørrebro i København til en gammel firlænget gård med en stor frugthave i Askeby på Møn. De to havde mødt hinanden i 1966, da Christiansen performede med Bjørn Nørgaard og Joseph Beuys i Galerie Schmela. I denne periode var Reuter – dengang Ursula Klara Reuter – elev hos Joseph Beuys. Hun arbejdede allerede på det tidspunkt med et symbolladet billedsprog, der trak på den tyske romantiske tradition, digterne Novalis og Heinrich von Kleist og de tyske folkeeventyr. Et af Reuters centrale værker er filmen *Skarpretteren* fra 1972, hvor Henning Christiansen komponerede musikken, der bl.a. består af sange skrevet i stil med den tyske lied-tradition. Hos Ursula Reuters Christiansen finder man lignende tanker om kunstens muligheder for at skabe politiske forandringer:

*Det, at vi skal forandre virkeligheden, vi lever i, er rigtigt, men hvordan forandrer vi den? Der skal kæmpes på mange forskellige måder og fronter, indadtil og udadtil. En kunst, der stiller sig til rådighed for denne kamp, kan ikke være overflødig. (...) Der skal laves stærke billeder, med et stærkt og sandt indhold, som kan ruske op i os. (...) Alle, også kunstneren, kan nemlig, bidrage til gennemførelsen af den økonomiske ligestilling, som er forudsætningen for frigivelsen af alle bundne kræfter. Kunsten er et kampmiddel.*²⁷

Som en af de første kunstnere modtog Henning Christiansen Statens Kunstfonds tre-årige arbejdslegat i 1968. Legatet var på 60.000 kr. og var ifølge Ursula Reuter Christiansen den direkte grund til, at de kunne købe et hus og flytte væk fra København. Motivationen til at flytte ud kom dels fra et ønske om at have plads til et klaver til at komponere ved, dels fra en lede ved kunst- og musikscenen i København.²⁸

På Møn involverede Henning Christiansen og Ursula Reuter Christiansen sig begge i lokalpolitik. Henning Christiansen stillede op til kommunalvalget i 1974 for Liste Ø, der var en lokalpolitisk koalition mellem Socialistisk Folkeparti, DKP og Venstresocialisterne, men blev ikke valgt ind. Ursula Reuter Christiansen var desuden medredaktør af nyhedsbrevet Ø-bladet, der var stærkt kritisk overfor den kommunale ledelse.²⁹

Som det fremgår af den førnævnte udgivne programtekst til *Det er forår*, er der for Christiansen en klar kobling mellem hans politiske verdensanskuelse og hans kompositionsstil. I en af Christiansens notesbøger indfører han som det eneste på en side: “Kunsten skal være sådan at folket tror på sig selv” og på en side kort efter: “Den kritiske metode er pt. ikke sagen, nu skal der visioner til og viljen til at gennemføre dem.”³⁰

ENKEL MUSIK OG MØRALSK STILLINGTAGEN

Koblingen af musik og politik samt sangens centrale rolle dukker også op i 1973, hvor Henning Christiansen sammen med komponistkollegaen Pelle Gudmundsen-Holmgreen optrådte i Danmarks Radios TV-program *Enkel Musik*, der blev optaget på Louisiana midt i en udstilling af naivistisk kunst. I interviewet nævner Christiansen, at han mener, at et fæl-lestræk for ham og Satie er trangen til at skabe noget, “der synger i andre mennesker. Og så

social critique. Like many other artists associated with Eks-skolen, Henning Christiansen was decidedly left-wing in his political outlook, and in 1972 he became a member of DKP – the Danish Communist Party.²⁵ Art and politics were closely interwoven in Christiansen’s articles and in the small texts that often accompanied his music. In the article ‘Komponisten turned on’ [The composer turned on] he states: ‘The external and internal revolutions are concurrent and closely linked to one another. You must improve yourself as well as the world. Your actions must take place at the same time at both levels’.²⁶

In 1970 Henning Christiansen, his wife, artist Ursula Reuter Christiansen, and their first child moved out of their small flat in the Nørrebro area of Copenhagen, relocating to an old farmhouse with a large orchard in Askeby on the island of Møn. The couple first met in 1966 when Christiansen was carrying out performances with Bjørn Nørgaard and Joseph Beuys at Galerie Schmela. At the time Reuter – then Ursula Klara Reuter – was a pupil of Joseph Beuys. Even then she worked with strongly symbolic visual imagery that drew on various sources, including German Romanticism, the poets Novalis and Heinrich von Kleist and German folk tales and fairy tales. One of Reuter’s key works is the film *Skarpretteren* [The Executioner] from 1972. Henning Christiansen composed the music for the film, including songs in the style of German lieder. Ursula Reuter Christiansen expressed similar ideas about art’s opportunities for creating political change:

*It is true that we must change the reality in which we live, but how do we bring about such change? Battles must be fought in many different ways and on many different fronts, internally and externally. Art which is willing to place itself at the disposal of this struggle cannot be superfluous. (...) Strong pictures must be created, with strong and truthful content that can shake us up a bit. (...) everyone, including artists, can contribute to bringing about the economic equality that is a prerequisite for liberating all human potential. Art is a weapon.*²⁷

In 1968 Henning Christiansen was one of the very first artists to receive the Danish Arts Foundation’s three-year grant. The grant came to DKK 60,000 and, according to Ursula Reuter Christiansen, was crucial in enabling them to buy a house and move out of Copenhagen. Their decision to move was partly prompted by a wish to have enough room for a piano on which to write music, and partly by a disenchantment with the art and music scene in Copenhagen.²⁸

On Møn Henning Christiansen and Ursula Reuter Christiansen both got involved in local politics. Henning Christiansen ran for the local elections in 1974, representing Liste Ø, a local coalition between the Danish far-left parties Socialistisk Folkeparti, DKP and Venstresocialisterne. However, he was not elected. Ursula Reuter Christiansen was also a co-editor of the newsletter *Ø-bladet*, which was critical of the local authorities.²⁹

As is evident from e.g. the aforementioned unpublished text for *It is Spring*, there is a clear, deliberate link between Christiansen’s political world view and his style of composition. In one of Christiansen’s notebook, an entire page is devoted to a single entry: ‘art should enable the people to believe in themselves’, succeeded shortly afterwards by a page carrying this entry: ‘At present, the main concern is not the critical method; now we need visions and the will to carry them out.’³⁰

26 Henning Christiansen, “Komponisten turned on” i *MAK*, 1. årgang, nr. 1, 1969, s. 26.

27 Ursula Reuter Christiansen, “Kunsten er et kampmiddel” i Birgitte Anderberg (red.), *What’s Happening?*, København, Statens Museum for Kunst, 2015, s. 184.

28 Ursula Reuter Christiansen, samtale med forfatteren, 4. november 2017.

29 Det lokalpolitiske engagement og sammenhængen med de mange tilflyttere til Møn blev belyst i udstillingen *Tilflytterne*. *Henning Christiansens Arkiv* på Kunsthall 44 Møen (23.6–17.9.2017) kurateret af Thorbjørn Reuter Christiansen.

30 Henning Christiansen, *Hjertebog* (udgivet notesbog påbegyndt 7.9.1970). Noten er udateret, men indført mellem 21.1.1971 og 24.2.1971.

25 Ursula Reuter Christiansen, in conversation with the author, 4 November 2017, and Peter Thorsboe, in conversation with the author, 26 October 2017.

26 Henning Christiansen, ‘Komponisten turned on’ in *MAK*, vol. 1, no. 1, 1969, p. 26.

27 Ursula Reuter Christiansen, ‘Kunsten er et kampmiddel’ in Birgitte Anderberg (ed.), *What’s Happening?*, Copenhagen, SMK – the National Gallery of Denmark, 2015, p. 184.

28 Ursula Reuter Christiansen, in conversation with the author, 4 November 2017.

29 The keen involvement in local politics and their association with the many new arrivals on Møn was elucidated in the exhibition *Tilflytterne*. *Henning Christiansens Arkiv* at Kunsthall 44 Møen (23 June – 17 September 2017), curated by Thorbjørn Reuter Christiansen.

30 Henning Christiansen, *Hjertebog* [Heart Book] (unpublished notebook begun on 7 September 1970). The note is undated, but entered between 21 January and 24 February 1971.

tempofornemmelsen (...) det der meget hårde tempo, det kan jeg sgu ikke leve i. Derfor bor jeg ude på landet.”³¹

Adspurgt hvem han skriver for, svarer han, at han skriver for sin mormor og fortsætter:

*Jeg skriver faktisk på en eller anden forestilling om, at jeg gerne vil få folk til at synge inde i sig selv. Ja, det er sgu svært at gøre rede for, fordi det er jo helt naivt ik’. Når det er kostbarest, det naive, så er det sådan, at man simpelthen bare lukker op og forsøger at levere en musik, som andre mennesker holder af. Lige som forfattere gerne vil skrive en bog, som kan berige andre mennesker.*³²

Pelle Gudmundsen-Holmgreen forklarer i interviewet forskellene mellem hans egne *Politiken-sange* og Christiansens *Satie auf hoher See* således: “Hvor Henning netop søger et udtryk og en umiddelbar varme eller sådan noget, for at tage hul på noget der... så er de altså lavet på et tidspunkt hos mig, hvor jeg tværtimod hellere ville på afstand. Så de er altså uden udtryk. De er sådan lidt tomme indeni, ville jeg sige.”³³ Christiansen tager igen ordet og præciserer, at det ikke handler om at komme folks behov i møde eller at få musikken solgt og kobler igen sin musik til en moralsk og politisk stillingtagen:

HC: *Jeg tager moralsk stilling til omverdenen i de stykker. Jeg tager i allerhøjeste grad moralsk stilling, fordi jeg synes, at det hele går ad helvede til. Jeg synes, det er fuldstændigt umuligt at være her snart. Altså, jeg begynder jo ikke at græde, men det kunne jeg godt finde på. Jeg synes faktisk, det er temmelig trættende. Der er sgu ikke meget at være glad for efterhånden. (...)*

Gæst i studiet: *Og sådan noget musik som Pelle skriver, det hjælper ikke ligefrem på situationen. Skulle Pelle hellere skrive nogle flere valse?*

HC: *Jaa, han må finde sin vej. Altså, jeg er klar over, at jeg må finde en anden vej. Nu sidder vi og snakker om musik, men politisk set, så ved jeg sku godt, hvad jeg skal finde, ikke? Der er bare det, at det er næsten håbløst at trænge igennem med den sag. Derfor må man lave sin valsemusik, ikke?*³⁴

Koblingen mellem musikkens muntre og håbefulde toner og Christiansens politiske overbevisning fremstår som helt central motivation for musikken. Den moralske og politiske stillingtagen, som for Christiansen er indbygget allerede i den morsomme og absurde *Satie auf hoher See*, bliver endnu mere fremtrædende i de værker, han skaber i de følgende år.

I Christiansen og Thorsboes følgende samarbejder blev den moralske stillingtagen mere politisk eksplicit. Sammen lavede de i 1975 TV-syngespillet *Blomsten og forræderiet* til Danmarks Radio. En omdigtning af H.C. Andersens moraliserende eventyr *Rosenalfen* med en sang med revolutionær tekst af Sofus Schandorf som afslutning. Samme år lavede Christiansen og Thorsboe også teaterforestillingen *Det gælder din sikkerhed* med den politiske teatergruppe Skifteholdet. Forestillingen, der handler om arbejdsvilkår, blev opført i kælderen under Hvidovre Hospital for arbejdsmændene i deres frokostpause.

SIMPLE MUSIC AND MORAL BELIEFS

The connection between music, politics and the key role played by song is also evident in 1973 when Henning Christiansen appeared alongside fellow composer Pelle Gudmundsen-Holmgreen in the DR TV broadcast *Enkel Musik* [Simple Music], recorded at Louisiana with an exhibition of naïve art as its backdrop. In this interview Christiansen states how he believes that one of the traits shared by him and Satie is the urge to create something ‘that resonates with and sings out inside other people. And then there’s the tempo (...) I damn well can’t live with a hard, hectic tempo. That’s why I live in the countryside’.³¹

Asked about who he writes his music for, he replies that he writes for his grandmother and goes on to say that:

*I actually write my music based on some idea that I’d like to make people sing inside themselves. Well, it’s hard to explain, because it’s really naïve, right? When something naïve is truly precious, you simply open up and try to deliver the kind of music that other people will like. Just as writers want to write a book that will enrich other people.*³²

In the interview, Pelle Gudmundsen-Holmgreen explains the differences between his own *Politiken-sange* and Christiansens *Satie auf hoher See* in these terms: ‘Whereas Henning is deliberately seeking to express something, an immediate warmth or something like that, in order to get something started there ... my works were created at a time where I wanted distance instead. So they are devoid of expression. They are sort of empty inside, I’d say’.³³ Christiansen replies to make the point that his objective is not to meet people’s needs or to sell his music, once again connects his music to moral and political outlooks:

HC: *I adopt a moral outlook on the world in those pieces. I very much take a moral point of view, because I think everything is going to hell. I think that soon it will be absolutely impossible to be here at all. You know, I’m not breaking down and crying, but I might be. I think it’s all very exhausting. There’s not a bloody lot to be pleased about these days. (...)*

Studio guest: *And the kind of music that Pelle writes doesn’t exactly do much to remedy that. Should Pelle be writing some more waltzes instead?*

HC: *Weeeell, he must find his way. Well, I know that I must find another way. We’re talking about music here, but in terms of politics I know damn well what I’m looking for, right? It’s just that getting through with that is almost hopeless. That’s why you have to make your waltz music, right?*³⁴

The link between the cheerful, hopeful tones of the music and Christiansen’s political views appear to be an entirely central motivation underpinning the music. The moral and political position that Christiansen sees as an inherent feature of the amusing, absurd *Satie auf hoher See* becomes even more prominent in the works he creates in the following years.

The moral position became even more explicitly political in Christiansen’s and Thorsboe’s subsequent collaborations. In 1975 they created a TV operetta called *Blomsten og forræderiet* [The Flower and the Treachery] for DR: a reworking of



Forsideillustration af kunstner Henry Heerup til Henning Christiansens *Tro, håb og kærlighed!* (op. 66 nr. 1) fra 1971 udgivet i 300 nummererede eksemplarer på musikforlag Grizanta. Tekst af Kaj Tølbøll Lauritsen. / Cover illustration by artist Henry Heerup for Henning Christiansens *Tro, håb og kærlighed!* [Faith, Hope and Love!] (op. 66 no. 1) from 1971 published by Grizanta in 300 numbered copies. Lyrics by Kaj Tølbøll Lauritsen.

31 Programmet *Enkel Musik*, Danmarks Radio, 26.11.1973, 15 min 00 sek. Egen transskription. Udsendelsen er tilgængelig på Det Kongelige Bibliotek som del af Mogens Andersens forskningsprojekt *Historien om Vor tids musik* med katalognummer 731126.

32 Ibid., 15 min 45 sek.

33 Ibid., 21 min 55 sek.

34 Ibid., 23 min 00 sek.

31 Statement made on the programme *Enkel Musik*, broadcast on Danmarks Radio, 26 November 1973, 15 min 00 sec. The author’s transcription. The broadcast can be accessed at the Royal Danish Library as part of Mogens Andersen’s research project *Historien om Vor tids musik*, catalogue number 731126.

32 Ibid., 15 min 45 sec.

33 Ibid., 21 min 55 sec.

34 Ibid., 23 min 00 sec.

VASKEÆGTE KOMMUNISTMUSIK

I 1970 fik Christiansen bestillingen til at skrive musik til filmatiseringen af Hans Scherfigs danske klassiker *Den forsvundne fuldmægtig*, der fik biografpremiere året efter. Bogens handling, der oprindeligt foregik i 1930’erne, er i filmen rykket op i 1970’ernes nutid. På rollelisten er bl.a. Ove Sprogø, Bodil Kjer og Karl Stegger. Filmen blev en dundrende succes, og Christiansens musik fik også rosende ord med på vejen.³⁵

Til biografvisningerne var fremstillet et programhæfte med artikler og interviews om filmen og dens tilblivelse. Henning Christiansen bidrog også med en artikel, hvor han morsoomt og kontant udlægger sine bevæggrunde for musikken:

*Jeg har villet skrive en ægte kommunistmusik, vaskeægte toner. Væk med EF-musikken, elektrofonien og kryptiske musikalske eksesser, Darmstadts-gas og den kvæstede østerlandske filosofiske import, skalkeskjul, udenomssnak. Videre med den progressive menneskelighed. Borgerløn. Produktionsmidlerne og jorden skal tilhøre os alle, og vi skal have glæde af det. Rent symbolsk hænger mit håb i tonerne i filmens sidste klavervals, spillet af rigtige menneskehænder.*³⁶

Det er slående, hvor tæt sammenskrevet Christiansen musik og politik er i citatet. De vaskeægte toner, der skal modstå udenomssnak og skalkeskjul. Fællesejet og håbet, der hænger i valsens toner. Senere i teksten berører Christiansen potentialerne i filmmediet (og dermed også filmmusikken) og behovet for politisk handling:

*Der kommer alt for få ægte røde film frem, og film er det rigtige medie at fortælle mennesker sandhed i. Opera, koncert, radio og fjernsyn er i lommen på de besiddende, alle de blegrøde sidder ved roret. Den frit producerede film har endnu livskraft og mulighed for at køre for fuld udblæsning. Der skal endnu skillinger til, men er viljen der – jernhård – kan det lade sig gøre. Urenhederne i det økonomiske spil må man foreløbigt finde sig i, så længe de politiske konditioner er som de er. Sidde med hænderne i skødet, det skal man i hvert fald ikke.*³⁷

Christiansens begejstring for at kunne skrive vaskeægte toner til, hvad han anså for at være en god kommunistisk fortælling, er til at tage og føle på. Begejstringen for filmmediet som et muligt sted for sammensmeltning af politisk liv og kunst ses omtrent samtidig hos bl.a. Bjørn Nørgaard, der ligesom Christiansen var medlem af filmgruppen ABCinema.³⁸ Bjørn Nørgaard skriver eksempelvis:

*Om en film er god eller dårlig afhænger af det miljø eller den gruppe, som opstår omkring den, eller hvem den solidariserer sig med, altså hvorledes man har placeret sig selv og sin film politisk. (...) Grupper med klar solidaritet med andre skal skabe film som manifesterer vores fælles bevidsthed, vores drømme og vores realitet. (...) Hvor længe gider vi overhovedet at lade filmens enorme muligheder blive forspildt. Titte til hinanden.*³⁹

HANS SCHERFIG OG POPULÆR GENNEMSLAGSKRAFT

Under arbejdet med *Den forsvundne fuldmægtig* mødte Henning Christiansen og Ursula Reuter Christiansen Hans Scherfig og hans hustru, kunstner Elisabeth Karlinsky. Reuter Christiansen beskriver, at mødet gjorde et stort indtryk på dem begge, og at Scherfig blev et vigtigt forbillede for Henning Christiansen. Der er en række paralleller i Scherfigs og Christiansens kobling af politik og folkelighed i naivistiske og muntre kunstneriske udtryk.⁴⁰

Som medlem af DKP og stærk politisk aktiv kulturpersonlighed var Hans Scherfig en markant stemme i efterkrigstidens antikapitalisme. I de tidlige 1970’ere var han meget synlig i den offentlige debat bl.a. gennem sine søndagskommentarer i det kommunistiske dagblad Land og Folk, der talte skarpt imod Danmarks indlemmelse i Fællesmarkedet EF, som ikke desto mindre blev en realitet i oktober 1972.⁴¹ I det hele taget er kritikken af

H.C. Andersen’s moralising fairy tale *The Elf of the Rose*, featuring a song with revolutionary lyrics by Sofus Schandorf as its conclusion. The same year Christiansen and Thorsboe also created the play *Det gælder din sikkerhed* [Your Safety is at Stake] in collaboration with the political drama ensemble Skifteholdet. The play, which is about safety and working conditions, was performed in the basement of the Hvidovre Hospital to an audience of workmen on their lunchbreak.

DYED-IN-THE-WOOL COMMUNIST MUSIC

In 1970 Christiansen was commissioned to write music for a film version of Hans Scherfig’s classic novel *Den forsvundne fuldmægtig* [The Missing Bureaucrat]; the film premiered the following year. While the novel is set in the 1930s, the film is set in the 1970s. The cast included some of the leading Danish actors of the day, including Ove Sprogø, Bodil Kjer and Karl Stegger, and the film was a tremendous success. Christiansen’s score was also praised.³⁵

A programme was published to accompany cinema screenings, featuring articles and interviews about the film and its genesis. Henning Christiansen contributed his own article, in which he presents his reasons for creating his music with humorous aplomb:

*I wanted to write genuine Communist music, dyed-in-the-wool tones. Out with EEC music, electrophonics and cryptic musical excesses, Darmstadt waffle and the maimed oriental philosophical imports, smokescreens, evasive chitchat. Onwards with progressive humanity. Universal basic income. Land and the means of production should belong to all of us, and we should all benefit from them. Symbolically, my hope hangs on the tones of the film’s final piano waltz, played by real human hands.*³⁶

The interweaving of Christiansen’s music and politics is strikingly closely knit in this quote. Dyed-in-the wool tones intended to break down smokescreens and evasive chitchat. Communal ownership and hope hanging on the notes of a waltz. Later in the text, Christiansen touches upon the potential of the film medium (and, hence, film scores) and the need for political action:

*Far too few genuinely red [left-wing] films are made, and film is the right medium for telling people the truth. Opera, concert, radio and television: all these things are deep in the pockets of the owning classes; the pale red ones are at the helm. As yet, independently produced films still have vitality and the opportunity to go ahead at full tilt. You still need to grub up some money, but where there’s a will – an iron will – there’s a way. As yet, you have to put up with the dirty aspects of the financial games as long as the political conditions are what they are. One thing’s for sure: you shouldn’t just sit there with your hands in your lap.*³⁷

Christiansen’s enthusiasm for being able to write genuine, dyed-in-the-wool music for what he considers a good Communist story is quite palpable. A similar zest for the film media as a potential locus for merging (political) life and art can be seen concurrently with artists such as Bjørn Nørgaard, who was also, like Christiansen, a member of the film group ABCinema.³⁸ For example, Bjørn Nørgaard states:

*Whether a film is good or bad depends on the scene or the group that arises around it, or the ones it shows solidarity with, that is how you position yourself and your film politically. (...) Groups that have a definite solidarity with others must create films that manifest our common consciousness, our dreams and our reality. (...) How long do we want to let the huge potential of film go to waste? Just looking at each other.*³⁹

HANS SCHERFIG AND POPULAR IMPACT

While working on the film *Den forsvundne fuldmægtig* [The Missing Bureaucrat], Henning Christiansen and Ursula Reuter Christiansen met Hans Scherfig and his wife, the artist Elisabeth Karlinsky. Reuter describes how this encounter made a huge impression on both of them, and

35 Fx Pelle Gudmundsen-Holmgreen, “Spil ægte” i *Dansk Musiktidsskrift*, nr. 5, 1971, s. 163-5.

36 Henning Christiansen, “Spil ægte rødt” i Svend Hansen (red.), *Den forsvundne fuldmægtig. Om filmen og dens baggrund*, uden forlag, s. 20. I programhæftet er bl.a. et interview af Hans-Jørgen Nielsen med Hans Scherfig, artikler af manuskriptforfatter Erik Thygesen, advokat Carl Madsen og korte bidrag af Ove Sprogø og Leif Panduro. Noderne til et af de centrale musikstykker – *Amsteds lykkevals* – er optrykt på en helside.

37 Ibid.

38 Ørum, *De eksperimenterende tressere*, s. 481ff. ABCinema blev dannet i 1968 med Erik Thygesen som formand med udgangspunkt i et ønske om at skabe et nyt filmsprog, der bl.a. skulle kaste de etablerede normer om filmens psykologisk fortællende strukturer af sig.

39 Bjørn Nørgaard, “Business Films professionelle og amatører” i *A + B*, nr. 2, 1970, s. 34.

40 Ursula Reuter Christiansen, samtale med forfatteren, 4. november 2017. For Reuter Christiansen var mødet samtidig et skrømmeeksempel på, hvordan en kvindelig kunstner må opgive sin praksis for at stå for familearbejdet.

41 Hanne Abildgaard, Benedicte Bojesen og Flemming Johansen (red.), *Hans Scherfig*, København, Arbejdermuseet og Sofienholm, 2005, s. 172.

35 E.g. Pelle Gudmundsen-Holmgreen, ‘Spil ægte’ in *Dansk Musiktidsskrift*, no. 5, 1971, pp. 163-5.

36 Henning Christiansen, ‘Spil ægte rødt’ in Svend Hansen (ed.), *Den forsvundne fuldmægtig. Om filmen og dens baggrund*, no publisher, p. 20. The programme includes an interview with Hans Scherfig conducted by Hans-Jørgen Nielsen, articles by scriptwriter Erik Thygesen, the lawyer Carl Madsen and brief contributions by actor Ove Sprogø and author Leif Panduro. The sheet music for one of the key pieces of music – *Amsteds lykkevals* – is printed on a full page.

37 Ibid.

38 Ørum, *De eksperimenterende tressere*, pp. 481ff. ABCinema was formed in 1968 with Erik Thygesen as chairman. The objective was to create a new cinematic idiom that would, among other things, discard established norms about the psychologically narrative structures of film.

39 Bjørn Nørgaard, ‘Business Films professionelle og amatører’ in *A + B*, no. 2, 1970, s. 34.

kapitalismen og bureaukratiseringens umenneskeliggørelse af samfundet den underliggende motor i hans kritisk-satiriske forfatterskab.

Scherfig var samtidig også berømt som maler. Gennem 1920’erne og 1930’erne havde han leveret en lang række illustrationer til bl.a. Arbejderbladet og de kommunistiske blade Monde og Plan. Scherfigs billedkunstneriske praksis er udpræget naivistisk, og især hans enkle og arkaisk-romantiserende junglebilleder fra 1940’erne og frem, havde og har stadig en stor folkelig appel og bliver reproduceret i stort omfang. Billedet *Danmark i Fællesmarkedet* fra 1971 viser en lille hvid kanin, som sidder i en grøn jungle omringet af glubske rovdyr. Motivet eksisterer i flere versioner og som både linoleumstryk og litografi. Scherfig skabte også en stor valgplakat for kommunistpartiet med et lignende motiv til folketingsvalget i 1968.⁴²

I sin takketale i forbindelse med tildelingen af Det Danske Akademis store pris i 1973 pegede Hans Scherfig på forholdet mellem kunst, politik og fællesskab:

*At skrive er en henvendelse til andre mennesker. Jeg mener ikke, at et forfatterskab behøver at være forkyndende eller missionerende. Men det er dog en meddelelse til andre. Man skriver ikke for sig selv. Man kan ikke være kunstner alene. Kunst er forbundet med fællesskab.*⁴³

Scherfigs tanker om kunstens henvendelse til andre mennesker går igen hos Christiansen. I interviewet fra 1973 på Louisiana bliver han spurgt, om der er en sammenhæng mellem billederne, der hænger omkring dem i udstillingen:

HC: *Der er noget til fælles. Netop henvendelsen. Altså det at henvende sig til den, der skal se billedet, ikke? Samtidig med at man selvfølgelig har lov til at more sig over at lave de ting. Men altså sigtet er da udadrettet. Man vil gerne give mennesker noget, som man selv finder kosteligt. (...)*

Interviewer: *Hvad siger din omverden, det miljø, for de komponerer vel ikke i den retning?*

HC: *Altså, det er meget længe siden, jeg har ment det var nødvendigt at snakke med andre kommunist... komponister. Det er slet ikke nødvendigt. De passer deres, og jeg passer mit. Jeg henvender mig til folk, som er helt anderledes åbne overfor det, der foregår, ikke?*⁴⁴

Christiansens talefejl er morsom og som et ‘freudian-slip’ vækker den tanker om, hvordan Christiansen har vendt det københavnske kunsthælskab ryggen og i stedet komponerer for et andet, politisk fællesskab – “folk, der er helt anderledes åbne”.

DEN OTTEØJEDE SKORPION OG ØFFENTLIG ØFØRSTÅELSE

Det sidste værk, Christiansen skabte til DR var en opera med forlæg i endnu en af Hans Scherfigs bøger, nemlig *Skorpionen* fra 1953, der var en fikcionalisering af den virkelige ‘Edderkoppesag’, der i årene forinden havde afsløret en omfattende politikorruption. Scherfigs roman blev oprindeligt bragt som føljeton i Land og Folk. Krimi-operaen fik titlen *Den*

how Scherfig became an important role model for Christiansen. There are several parallels to be found in Scherfig’s and Christiansen’s merging of politics and popular appeal, conveyed through artistic idioms that incorporate the naïve and the cheerful.⁴⁰

As a member of the Danish Communist Party and as a very politically active public figure, Hans Scherfig was a prominent voice in the post-war anti-capitalist movement. In the early 1970s he held a high profile in public discussions, for example with his regular Sunday columns in the Communist newspaper *Land og Folk*. He was fiercely opposed to Denmark’s membership of the Common Market, EC, which was nevertheless ratified in October 1972.⁴¹ Overall, a critique of capitalism and of the dehumanising impact of bureaucracy was a driving force behind his entire body of critical-satirical writings.

Scherfig was also a famous painter. Up through the 1920s and 1930s he supplied a large number of illustrations to periodicals such as *Arbejderbladet* and the Communist journals *Monde* and *Plan*. Scherfig’s artistic idiom decidedly naïve, and his simple, archaic-romantic jungle pictures in particular exuded a lasting popular appeal; they are still widely reproduced today. The picture *Danmark i Fællesmarkedet* [Denmark in the Common Market] from 1972 shows a small white rabbit in a green jungle surrounded by eager predators.

Several versions of the image exist, including a linocut and a lithograph version. Scherfig also created a large-scale election poster for the Communist Party featuring a similar motif for the 1968 general election in Denmark.⁴²

When giving his thank-you address upon being awarded the Danish Academy’s grand prize in 1973, Hans Scherfig pointed to the relationship between art, politics and community:

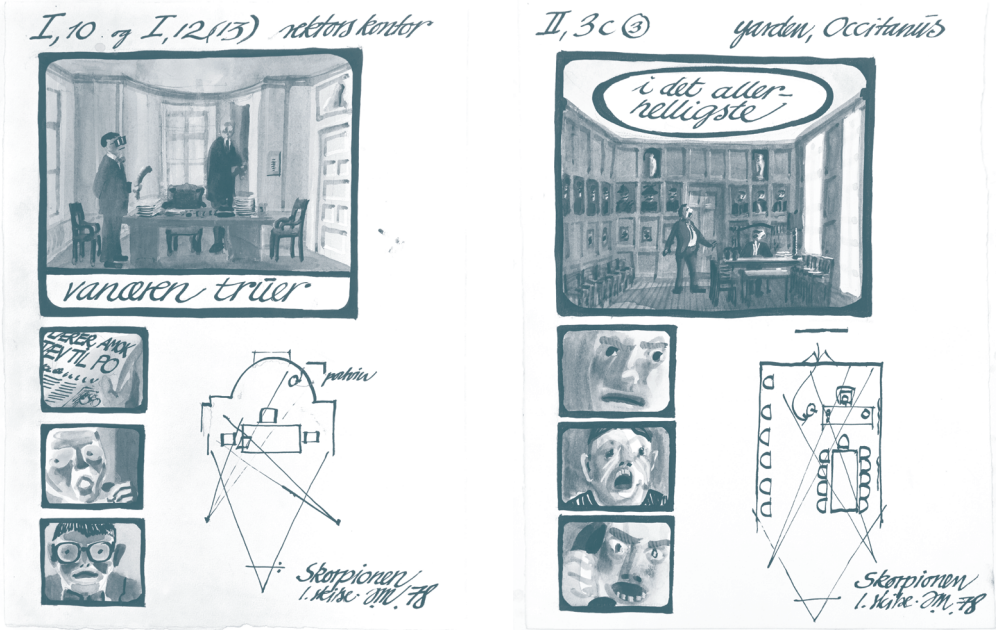
*To write is to address other people. I don’t believe that writings need to be missionary or proselytising. But in any case they convey a message to others. You don’t just write for yourself. You can’t be an artist on your own. Art is about fellowship and communication.*⁴³

Scherfig’s ideas about how art addresses and communicates with other people also applies to Christiansen. During the 1973 interview at Louisiana he is asked if there is a connection between the pictures that surround them in the exhibition:

HC: *They do have something in common. The address; the communication. Addressing the one who sees the painting, right? Of course, you’re perfectly entitled to have fun making these things. But the intention behind them extends outwards; it reaches out to others. You want to give people something that you find precious yourself. (...)*

Interviewer: *What do others from that scene think about this? They don’t compose music like that?*

HC: *Well, it’s been a long while since I felt the need to speak to other Communist... composers. It’s not necessary at all. They go about their business, and I go about mine. My work is addressed at those who are far more open to what is going on, you know?*⁴⁴



Akvarelskitser til scenografi med kameravinkler til TV-krimi-operaen *Den otteøjede skorpion* af kunstner Jørn Mathiassen, 1978. / Watercolour scenography sketches with camera angles for the TV crime opera *Den otteøjede skorpion* [The Eight-eyed Scorpion] by artist Jørn Mathiassen, 1978.

42 Carl Erik Bay (red.), *Hans Scherfig. En billedbiografi*, København, Gads Forlag, 2015, s. 218.

43 Ibid. s. 225.

44 *Enkel Musik*, 17 min 35 sek.

40 Ursula Reuter Christiansen in conversation with the author, 4 November, 2017. For Reuter Christiansen, the encounter was also an example – and warning – of how women artists are forced to give up their own practice in order to take care of family-related work.

41 Hanne Abildgaard, Benedicte Bojesen and Flemming Johansen (eds.), *Hans Scherfig*, Copenhagen, Arbejdermuseet and Sofienholm, 2005, p. 172.

42 Carl Erik Bay (ed.), *Hans Scherfig. En billedbiografi*, Copenhagen, Gads Forlag, 2015, p. 218.

43 Ibid. p. 225.

44 *Enkel Musik*, 17 min 35 sek.

otteøjede skorpion og blev efter DR’s ønske til en serie i fire afsnit. Henover fire søndage mellem kl. 20 og 22 blev opera-krimien vist på DR fra 2. september 1979.⁴⁵ Under arbejdet havde Christiansen en kontinuerlig samtale med Scherfig, som også godkendte librettoen løbende.⁴⁶ Ambitionen om at skabe en bred folkelig TV-begivenhed ses også i valget af en række folkekære skuespillere, bla. Poul Reichhardt i hovedrollen som den uskyldigt anklagede lektor Karelus og Louis Miehe-Renard som historiens fortæller.

Christiansen beskriver i et interview, hvordan de forskellige karakterer synger i forskellige tonesprog, der afspejler deres sociale virkelighed:

“Skorpionen” handler altså om virkeligheden, ikke om personernes psykologi. Snarere om de forskellige samfundslag og deres indbyrdes forhold, og personerne må udtrykke sig i det sprog, som tales, de forskellige steder. (...) Karelus (Poul Reichhardt) er lektor i dansk litteratur og samfundskundskab, og det præger ham naturligvis. Alle hans replikker er på en eller anden måde omformede danske sange. Der er “Nu falmer skoven trindt om land”, “Grøn er vårens hæk”, “Danmark for folket”, “I Danmark er jeg født”. De er allesammen kogt sammen til det sprog, som han nu taler. Han er miljøskadet og verdensfjern – lige som også den danske sang var det på det tidspunkt. (...) sådan er det også med de andre personer. (...) Rengøringskonen (Inger Paustian) på politigården synger i noget i retning af Kurt Weill (...)”⁴⁷

Allerede inden TV-premieren havde pressen kritiseret det storstilede projekt, der havde Jens Okking som debuterende instruktør. *Den otteøjede skorpion* blev da heller ikke den folkelige succes, der var lagt op til, og Christiansen stod for skud i en lang række artikler i de danske dagblade. Overskriften “Seerne raser over TVs Skorpion” fyldte forsiden af Ekstra Bladet morgenen efter premieren.⁴⁸ I B.T. kaldte Birgitte Helveg seriens første afsnit for “noget krampagtigt møg” og fortsatte: “Det er mig komplet ufatteligt, hvordan det kan lade sig gøre så totalt at ødelægge Hans Scherfigs glimrende og spændende roman”. Information skrev: “Sjældent har en musik gjort sig mere ihærdige bestigelsesforsøg, og sjældent er de prustende bestræbelser faldet mere frugtesløst ud”.⁴⁹ Aftenavisen Roskilde Tidende refererer, at skandalen om *Den otteøjede skorpion* sågar ledte til, at folketingsmedlem Helge Dohrman fra Fremskridtspartiet rejste følgende spørgsmål til kulturminister Niels Matthiasen:

*Er kulturministeren enig i, at Danmarks Radio bør tage de sidste tre afsnit af TV-spillet “Den otteøjede skorpion” af programmet af hensyn til de seere, som ikke har mulighed for at se udenlandsk TV? Desuden skal ministeren oplyse, hvor meget produktionen har kostet. Underforstået, at her er tale om et kæmpemæssigt penge-spild, som vil være en tydelig afsløring af, at DR smider om sig med licens-pengene til produktioner, som i virkeligheden er seerne aldeles ligegyldige, hvis de da ikke ligefrem er fornærmede.*⁵⁰

Den otteøjede skorpion blev det sidste TV-værk til DR fra Henning Christiansens hånd, og ifølge Ursula Reuter Christiansen skal den hårde modtagelse også have været udslagsgivende for, at Christiansen i det store og hele stoppede med at komponere partiturmusik i begyndelsen af 80’erne og hovedsagligt skabte båndmusik i resten af sit musikalske virke.⁵¹

FOLKELIGHED, DET ELSKER JEG

Henning Christiansens melodiske og fortællende musik fra 1970’erne – nyromantisk, som den også er blevet kaldt⁵² – er et klart brud med den stramme, konceptuelt baserede konkretisme og ny enkelhed, han selv var hovedeksponent for ganske få år forinden. Stilskiftet sker bemærkelsesværdigt nok i netop de år, hvor han etablerer en ny familie og flytter med Ursula Reuter Christiansen væk fra det københavnske kunst- og musikmiljø. Som Christian-sen både beskriver i sine tekster og i interviewet på Louisiana i 1973, er der for ham en klar kobling mellem musikkens oprigtighed og et ærligt ønske om at give noget dyrebart videre til andre – at få det til at synge i folk – samt en moralsk og politisk stillingtagen til verden.

Christiansen’s ‘Freudian slip’ is amusing, pointing to how Christiansen turned his back on the Copenhagen art scene to compose music for a quite different, political community – ‘people who are far more open’.

THE EIGHT-EYED SCORPION AND PUBLIC DERISION

The last work that Christiansen created for DR was an opera based on another book by Hans Scherfig: *Skorpionen* [The Scorpion] from 1953, a fictionalised retelling of the real-life ‘Spider case’, where extensive police corruption had been revealed in Denmark. Scherfig’s novel was originally serialised in *Land og Folk*. With the title *Den otteøjede skorpion* [The Eight-eyed Scorpion], the crime opera was structured in four episodes in accordance with DR’s request. The opera was broadcast on four successive Sundays between 8 and 10 p.m. beginning 2 September 1979.⁴⁵ While working on this piece, Christiansen maintained an ongoing conversation with Scherfig, who approved the libretto as it was developed.⁴⁶ The ambition to create a TV event with broad popular appeal was also evident in the casting, which numbered many much-loved actors – including Poul Reichhardt in the starring role as the unjustly accused professor Karelus and Louis Miehe-Renard as the narrator.

In an interview Christiansen describes how the different characters sing in different registers and idioms that reflect their social reality:

‘The Scorpion’ is about reality, not about the psychology of the characters. It’s about the various strata of society and their mutual relationships, and so the characters must express themselves in the language actually spoken in their various settings. (...) Karelius (Poul Reichhardt) is an associate professor of Danish literature and social science, and of course this affects him. All of his lines are reworked Danish popular songs. You get lines from ‘The Forest is fading’, ‘How green the hedge in spring’, ‘Denmark for the people’, ‘In Denmark I was born’. They have all been mashed up to form the language he speaks. He has been shaped by his environment, become distant from the real world – just as Danish popular songs were at the time. (...) it’s like that with the other characters too. (...) The cleaning lady (Inger Paustian) in the police station sings in a style rather like Kurt Weill (...)’⁴⁷

Even before the series premiered on TV, the press criticised this ambitious project, which also saw popular actor Jens Okking making his debut as a director. Indeed, *The Eight-eyed Scorpion* never achieved the popular success it was intended to, and Christiansen was lambasted in a range of articles in Danish newspapers. A headline reading ‘Viewers rage against TV’s *Scorpion*’ took up the entire front page of the Danish tabloid *Ekstra Bladet* the morning after the premiere.⁴⁸ In *B.T.* the critic Birgitte Helveg described the first episode of the series as ‘trying-too-hard crap’ and goes on to say that ‘I completely fail to understand how it’s been possible to so thoroughly ruin Hans Scherfig’s excellent and exciting novel’. The newspaper *Information* said: ‘Rarely has music tried harder to mount its intended partner, and rarely has all the huffing and puffing yielded such meagre results’.⁴⁹ The evening paper *Roskilde Tidende* reports how the scandal of *The Eight-eyed Scorpion* even prompted a member of parliament, Helge Dohrman from the right-wing Fremskridtspartiet, to raise the following question of the Danish Minister for Culture, Niels Matthiasen:

*Does the Minister for Culture agree that DR should remove the final three episodes of the TV broadcast The Eight-eyed Scorpion for the sake of those viewers who do not have the opportunity to watch other TV from abroad? The Minister must also inform Parliament of the cost of this production. This is clearly a vast waste of money that will clearly demonstrate how DR squanders the license-payers’ fees on productions that are actually entirely indifferent to viewers, if not downright insulting.*⁵⁰

The Eight-eyed Scorpion became the final work for TV that Christiansen created for DR, and according to Ursula Reuter Christiansen the harsh reception was also a key reason why

45 Mogens Andersen, *Historien om Vor tids musik*, København, Edition Wilhelm Hansen, s. 302-5.

46 Raymond Swing, “Jo-o, det kunne måske blive meget interessant,” *Land og Folk*, 1.–2. september, 1979, s. 11.

47 Ibid.

48 *Ekstra Bladet*, 3. september 1979, s. 1.

49 Begge citeret i: “Det mener de om Skorpionen,” *Aftenavisen Roskilde Tidende*, 3. september 1979, s. 24.

50 “Sangen om den otteøjede skorpion,” *Aftenavisen Roskilde Tidende*, 4. september 1979, s. 24.

51 Ursula Reuter Christiansen, samtale med forfatteren, 4. november 2017.

52 Fx Anderberg, “What’s Happening?”, s. 74 og Kullberg, *Nye toner i Danmark*, s. 204.

45 Mogens Andersen, *Historien om Vor tids musik*, København, Edition Wilhelm Hansen, pp. 302-5.

46 Raymond Swing, “Jo-o, det kunne måske blive meget interessant”, *Land og Folk*, 1–2 September, 1979, p. 11.

47 Ibid.

48 *Ekstra Bladet*, 3 September 1979, p. 1.

49 Both quoted in: “Det mener de om Skorpionen”, *Aftenavisen Roskilde Tidende*, 3 September, 1979, p. 24.

50 “Sangen om den otteøjede skorpion”, *Aftenavisen Roskilde Tidende*, 4 September, 1979, p. 24.

Revolutionen var både indre og ydre på én gang og ønsket om at bidrage til at ændre folkestemningen og styrke fællesskabet står centralt i Christiansens egen fortælling om, hvad der er på færde i hans melodløse og fortællende musik fra 1970’erne. Dagbogsnotatet: “Den kritiske metode er pt. ikke sagen, nu skal der visioner til og viljen til at gennemføre dem”⁵³ virker som en nøgle: I Henning Christiansens ører kaldte tiden på positive løsningsmodeller, på tro og på handling.

Med filmen *Den forsvundne fuldmægtig* fik Christiansens musik – musikken, der skulle få det til at synge i folk og ad den vej ændre verden – et stort publikum. Det er nærliggende at se Christiansens værker til DR som et forsøg på at nå et endnu større publikum gennem TV-mediet.⁵⁴ *Den otteøjede skorpions* håbefulde forsøg på at nå en bred offentlighed med et opbyggeligt stof sat i musik brast på forsiden af landets aviser.

Henning Christiansen besøgte Sovjetunionen i 1977 og meldte sig efterfølgende ud af Kommunistpartiet. Hans håb om musikkens rolle på vejen til det store økonomiske fællesskab blev ikke til virkelighed. Men hans håb om menneskeligt fællesskab og socialisme fortsatte. Gad vide, hvordan Henning Christiansen ville se muligheden for at tro på det gode og lyse i dagens Danmark? Ville han stadig se det nationale som et samlingspunkt i dag, hvor det særligt danske ofte italesættes for at udgrænse det ikke-danske?

Tilbage står et årtis værker fra Henning Christiansens hånd, der med boblende glæde og sprøde melodilinjer rummer et håb. Et håb om lysere tider forude.

Gæst i studiet: *Kan man frelse verden med musik?*

HC: “*Nej, det kan man ikke, men man kan skabe sig det pusterum, der er nødvendigt, inden frelsen kommer.*”⁵⁵

Christiansen largely stopped composing scores in the early 1980s to mainly focus on tape music for the rest of his musical career.⁵¹

I LOVE THE POPULAR

Henning Christiansen’s melodic, narrative music from the 1970s – described by some as neo-romantic⁵² – represents a definite break away from the tightly arranged, conceptually based Concretism and new simplicity of which he himself was a leading proponent just a few years earlier. Notably, this change took place during the years in which he and Ursula Reuter Christiansen set up a family and moved away from the Copenhagen art and music scene. As Christiansen describes in his texts and in the Louisiana interview in 1973, he sees a clear connection between the earnestness of the music and a genuine wish to pass something precious on to others – to make people sing inside – as well as a particular moral and political outlook on the world. The revolution is both internal and external at the same time and the desire to changing a general mood and promoting a greater sense of community, holds a central position in Christiansen’s own accounts of the matters addressed in his melodic, narrative music from the 1970s. The journal entry: ‘At present, the main concern is not the critical method; now we need visions and the will to carry them out’⁵³ seems to be a key: In the ears of Henning Christiansen the times called for a positive approach, for faith and it called for action.

With the film *Den forsvundne fuldmægtig* [The Missing Bureaucrat], Christiansen’s music – the music that would make people sing inside themselves and in that way change the world – reached a wide audience. It seems reasonable to see the works created for DR as an attempt to connect with an even large audience through the medium of television.⁵⁴ The hopeful attempt of *Den otteøjede skorpion* [The Eight-eyed Scorpion] at reaching the general public with an educational content put to music came crashing down on the newspapers covers of the country.

Henning Christiansen visited the Soviet Union in 1977 and subsequently withdrew from the Communist Party. His hopes about the role music could have played on the road to a single, vast economic community never came to pass. But his hopes regarding human togetherness and socialism continued unabashed. One might wonder how Henning Christiansen would assess the possibilities of believing in goodness and light in present-day Denmark? Would he still see national sentiments as a unifying force today, now that the distinctly Danish is often brought up in order to exclude the non-Danish?

What we are left with is a decade’s worth of works from the hand of Henning Christiansen; works whose effervescent joy and crisp melodies still offer hope. A hope for believing in better days to come.

Studio guest: *Can you save the world with music?*

HC: *No, you can’t, but you can create a space that allows you to breathe until salvation comes.*⁵⁵

53 Christiansen, *Hjertebog* (uden sidetal).

54 I interviewet i Land og Folk 1.–2. september 1979 nævner Christiansen, at filmmusik er af central interesse for ham: “Filmmusik interesserer mig meget. Mange udmærkede komponister skrev musik til de film, man ser i TV-programmerne. Det er faktisk der, den ny musik udfolder sig og bliver hørt. Det, der sker indenfor filmmusikken er nok vigtigere end meget af det, man hører på de store ISCM-festivals for ny musik.” Swing, “Jo-o, det kunne måske blive meget interessant,” s. 11.

55 *Enkel Musik*, 23 min. 45 sek.

51 Ursula Reuter Christiansen in conversation with the author, 4 November 2017.

52 E.g. Anderberg, ‘What’s Happening?’, p. 74, and Kullberg, *Nye toner i Danmark*, p. 204.

53 Christiansen, *Hjertebog* [Heart Book] (unpaged).

54 In his interview in *Land og Folk* 1–2 September 1979, Christiansen mentions that film music is of great interest to him: ‘I am very interested in film music. Many excellent composers have written music to the films you see on TV now. That is really where new music unfurls itself and is heard. What happenings within film music is probably more important than much of what you hear at the large ISCM festivals for new music’. Swing, ‘Jo-o, det kunne måske blive meget interessant’, p. 11.

55 *Enkel Musik*, 23 min. 45 sec.

Denne publikation er udgivet i forbindelse med udstillingen:

Christiansen i høj sø.
Nyromantik i Henning Christiansens kunst i 1970'erne
19.01.2018–22.04.2018

Museet for Samtidskunst
Stændertorvet 3D
DK-4000 Roskilde

Kurator: Magnus Kaslov
Udstillingsassistent: Lea Laura Michelsen
Museumsdirektør: Birgitte Kirkhoff Eriksen
Kommunikation: Julie Wouwenaar Tovgaard
Undervisning og formidling: Fillip Danstrup
Teknik: Christian Jeppsson

Tekst: Magnus Kaslov
Oversættelse: René Lauritsen
Grafisk design: Studio Atlant (Cecilie Nellemann & Stefan Thorsteinsson)
Tryk: Eks-Skolens Trykkeri ApS

ISBN: 978-87-90690-43-4

Særlig tak til: Ursula Reuter Christiansen, Thorbjørn Reuter Christiansen, LOL Beslutning, Anders Lauge Meldgaard, Mira Winding, Kastrupgaardsamlingen, Ole Høglund, OH Musik, DFI, Peter Thorsboe, Rasmus Holmboe, Agnete Seerup, Jan Høgh Stricker, Rasmus Cleve Christensen, Mikkel Vide Petersen, Kasper Vang, Jonas Olesen og Hannah Heilmann.

© Forfatteren og Museet for Samtidskunst, 2018.

Sammen med denne publikation genudgiver Museet for Samtidskunst sammen med Institut for Dansk Lydarkæologi Henning Christiansens album *Satie i høj sø* fra 1977.

Satie i høj sø
Oprindeligt udgivet af Point Records 1977,
katalognummer: P 5012
Digitalisering og remasterering: Claus Byrith, 2017
Oversættelse: Rene Lauritsen
Oplag: 500

This publication was published in connection with the exhibition:

Christiansen in High Seas.
Neoromanticism in the art of Henning Christiansen in the 1970s
19.01.2018–22.04.2018

Museum of Contemporary Art
Stændertorvet 3D
DK-4000 Roskilde
DENMARK

Curator: Magnus Kaslov
Curatorial assistant: Lea Laura Michelsen
Museum Director: Birgitte Kirkhoff Eriksen
Communication: Julie Wouwenaar Tovgaard
Education: Fillip Danstrup
Technical setup: Christian Jeppsson

Text: Magnus Kaslov
Translation: René Lauritsen
Graphic design: Studio Atlant (Cecilie Nellemann & Stefan Thorsteinsson)
Print: Eks-Skolens Trykkeri ApS

ISBN: 978-87-90690-43-4

Thank you to: Ursula Reuter Christiansen, Thorbjørn Reuter Christiansen, LOL Beslutning, Anders Lauge Meldgaard, Mira Winding, Kastrupgaardsamlingen, Ole Høglund, OH Musik, DFI, Peter Thorsboe, Rasmus Holmboe, Agnete Seerup, Jan Høgh Stricker, Rasmus Cleve Christensen, Mikkel Vide Petersen, Kasper Vang, Jonas Olesen and Hannah Heilmann.

© The author and Museum of Contemporary Art, 2018.

Accompanying this publication the Museum of Contemporary Art together with the Institute for Danish Sound Archeology is reissuing the album *Satie i høj sø* from 1977 by Henning Christiansen.

Satie i høj sø.
Originally issued by Point Records 1977,
catalogue number: P 5012
Digitized and remastered: Claus Byrith, 2017
Translation: René Lauritsen
Edition: 500

Udstillingen er støttet af:



STATENS KUNSTFOND



Udstillingen præsenteres i samarbejde med:



HENNING CHRISTIANSENS ARKIV

The exhibition is funded by:



DANISH ARTS FOUNDATION



The exhibition is presented in collaboration with:



HENNING CHRISTIANSEN'S ARCHIVE