NY MUSIK i samarbete med Wärenstams

Jürg Frey

– de 200 slagen

Wen 25
„Die meisten Sachen macht man selten“
Glafsered
For Kicki

——paus——

Wen 47
Metall, Stein

Björn Nilsson – sten, trä, keramik, glas, skinn, metall, metall, kartong, kartong

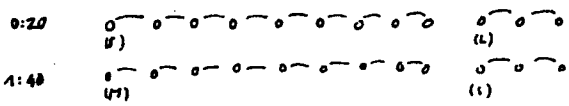
Torsdag den 13 november 2025, kl. 19.00

Wärenstams konsthall, Borås

När det här årtusendet låg i sin linda skrev **Jürg Frey** (f.1953) två stycken för slagverk avsedda att uruppföras i Borås. Så skedde också. Det första, med den extravaganta titeln *Glafsered* (2002), framfördes på konstmuseet i en väderlek som ingen människa gav sig ut i frivilligt. Det märktes inte bara på antalet åhörare utan också på konsertinspelningen, där regnet smattrar oavbrutet mot konstmuseets takfönster och till stora delar överröstar den viskande musiken. Även vid uruppförandet av det andra, *Metall, Stein* (2003), flödade vattnet. Denna gång var det Viskan som stod för bruset vid en konsert på Ålgården i dess på den tiden odämpade och överväldigande akustik. Kvällen före hade i samma lokal firats konstnärinnan Christina Lindebergs blott 50-åriga födelsedag. Där fanns då ett litet träd i vilket gästerna kunde hänga upp en hälsning till födelsedagsbarnet. Det gjorde även Jürg Frey – några noter som nog egentligen inte var avsedda som en komposition, men som ändå framfördes vid konserten dagen efter: ***For Kicki***.

Wen (1999–2007) är en samling om 59 stycken för olika soloinstrument av kraftigt varierande längd, från några få minuter och upp till över två timmar. Samtliga är uppbyggda av strukturer som upprepas exakt vad gäller såväl klang som tidsproportioner. Styckena är mestadels extremt glesa men med exakta tidsangivelser, och även om de saknar dynamiska föreskrifter får man tänka sig dem som mycket lågmälda.

Wen 25 är komponerat för crotal eller fingercymbal, ***Wen 47*** för sten- respektive metallplatta och torra löv.



”Sista satsen i *St. Dizier-L‘Evêque, Lagrange, Chaux, Felon* (1994) [för violin, piano och slagverk] är en regelmässig följd av enskilda slagverksklanger – men logistiken och uppställningen av de i partituret angivna instrumenten är en utmaning. [Drygt 50 specificerade instrument, sex specificerade klubbor, 245 anslag.] Det är genomförbart, vi fick till det vid uruppförandet, så att det var spelbart för en enda musiker. Stycket är annars närmast ett dansstycke för en slagverkare. Och det skrevs av mig som komponist, som hade en föreställning i huvudet, men inte ödslade en tanke på hur det också skulle kunna framföras… men det var ändå en bra inställning, i den åldern, på den tiden.

Och som en följd av det skrev jag sedan ***„Die meisten Sachen macht man selten“***, så att musikern själv kan bestämma instrument och uppställning och hantera dem.”

”*„Die meisten Sachen macht man selten“* (”De flesta saker gör man sällan”) (1994/1997) tillkom under en period då jag började upptäcka listan som formellt gestaltningselement för min musik: man hör olika klanger som följer varann regelbundet. I detta stycke är det 200 klanger, som spelas på 100 olika instrument. (…)

Eftersom flera instrument spelas bara en gång, andra däremot ett flertal gånger, döljer sig i kompositionen en subtil gestaltningsmöjlighet, som interpreten antingen kan utarbeta speciellt eller också låta träda i bakgrunden.

Titeln, *„Die meisten Sachen macht man selten“* kommer från en intervju med en DJ, i vilken han beskriver allt som man gör under ett framträdande. ”De flesta saker gör man sällan” är ett citat ur denna intervju. I samband med mitt stycke har detta uttalande på olika sätt fått interpreter att fundera över allt som man gör under arbetet med en komposition. Det har hittills resulterat i underbara resultat, med fantasifulla instrumentarier och optiskt vackra uppställningar, men också i så överraskande resultat som ett framförande i det fria, där enbart klangkällor funna i ett trädgårdsskjul kom till bruk. Men hur ett framförande än är, handlar det för mig om att få höra hur en listas ’likgiltighet’, entropi och regelmässighet utan stora retoriska gester kan förvandlas till poetiskt fina nyanser.”

Inför uruppförandet av ***Glafsered*** för crotaler och stenplattor (2002) skrev Jürg Frey: ”Jag hade aldrig kunnat tro att jag någonsin skulle skriva ett stycke som utgår från en kontrapunktisk princip – såsom kanon. Efter att jag i början av mitt komponerande sysselsatte mig mycket med frågor om konstruktion, lät jag dem sedan vara, eftersom resultaten alltid var så otillfredsställande. Jag intresserade mig mycket för frågor som rörde själva materialet och då visade det sig att frågor som rörde konstruktiva element, så som man normalt behandlar dem, alltid var ett hinder för min musik. Men på senare tid har i mitt komponerande en del överväganden dykt upp, som har låtit denna frågeställning, som jag kraftfullt undvikit, åter dyka upp vid horisonten. Så har exempelvis frågan om musikalisk logik på senare tid intresserat mig. Då ska man ha klart för sig, att en konstruktiv logik inte på långa när innebär en musikalisk logik, ja jag fick t.o.m. det paradoxala intrycket att musikalisk logik snarare är någonting intuitivt, och att just det så kallat ’ologiska’ kan klinga särskilt ’logiskt’. Hur det nu än är med det, är det ett stort område som har börjat intressera mig alltmer, och efter mötet med Aldo Clementis musik avtecknade sig en möjlighet att förena kanonmetoder med mina estetiska förutsättningar. Kanonmetoder, för resten; här handlar det snarare om den fascination det innebär att nedteckna något, om vilket man vet att det skall dyka upp igen – kanske först efter några minuter – och detta något kan vara en enskild ton, men det kan också vara en paus av flera minuters längd. (Det är ju något som redan förberetts i min verkserie Wen – och så har väl dessa tre stycken egentligen mer med Wen än med kanon att göra.)”

Långt senare skrev Frey: ”När jag skriver om kanon, då är det mot bakgrund av att jag först för lite drygt tio år sedan för första gången komponerade en kanon. Dessförinnan låg detta tema utanför min intressesfär. För mig var kanonen inte bara en rigid struktur, utan framför allt en mekanik för att framställa ett musikstycke. Ingendera passade in i

min dåvarande förståelse av komponerandet, som var helt och hållet inriktat på identiteten hos den enskilda klangen. Varje klang var tvungen att passera mina händer och mina öron innan den fann sin plats i ett stycke.

Min första kanon skrev jag vid en tidpunkt i mitt kompositoriska arbete, då jag var intensivt sysselsatt med pauser och långa tystnader, och mycket riktigt består exempelvis en trippelkanon för sex instrument, som jag då skrev, nästan uteslutande av pauser. Klangerna i de enskilda stämmorna följer stränga kanonstrukturer, men markerar framför allt gränserna för pauserna i detta 40 minuter långa stycke, som i allt väsentligt består av tystnader i kanon. Senare har jag skrivit kanoner, som består av platta, färglösa och okaraktäristiska klanger. Också i detta fall uppstod en musik som framför allt var analyserbar på papperet; i lyssnarupplevelsen återstod bara ett skimmer av kanonen.

Mitt sätt att närma mig kanonen, gick i alla händelser på sidovägar, och jag undvek nogsamt att styckena klingade som kanoner.

Senare tänkte jag, att kanonen, utanför varje regelverk och oavhängigt av teknik, är något mycket enkelt: Detsamma, eller något liknande, kommer tillbaka – bara något senare. Samma klanger, aktiviteter eller situationer inträffar senare ännu en gång. Och nu såg jag kanonstrukturer överallt i det dagliga livet: när jag klev på bussen, när jag betalade i kassan, i tågtidtabellen, jag såg hela kanonsvärmar när jag borstade tänderna på morgonen, jag såg återklanger av kanonformer vid kvällspromenaden."

Glafsered följdes strax av *Glafsered II* för basklarinett och piano (som framfördes vid samma konsert som sin föregångare), *Glafsered III* för liten ensemble och *Glafsered IV* för basklarinett och slagverk, som samtliga bygger på exakt samma struktur. Därefter skrev Frey en mängd kanoner, i vilka han alltså började att tänja på kanonteknikens gränser.

Om ***Metall, Stein*** (2003) skriver tonsättaren: "Många stycken som tillkommer idag, skrivs för bestämda platser eller tillfällen, för en särskild konsertsal eller ett specifikt evenemang, och de uppfyller sedan den tänkta funktionen på dessa platser. I ett stycke som *Metall, Stein* överväger i stället intrycket att musiken själv måste skapa en plats där den kan klinga. Det tycks inte finnas ett färdigt kärl i vilken musiken passar. Inte heller i ett stycke som använder så entydiga och hårda material som metall och sten till klangkällor, uppstår en musik som högljutt hävdar sig och tränger sig fram. Ofta söker den efter beskuggade klanger, för att så dölja den skärpa med vilken exempelvis crotalens klang framträder, och omvandla den till något organiskt.

Om man vill finna metallens och stenens hårdhet i detta stycke, då snarast i den klarhet och kompromisslöshet, med vilka delarna fogas samman till en arkitektonisk form som inte tillåter några mellanrum och som går sömlöst från ett klangrum till ett annat. Så uppstår ett stycke, vars övervägande intryck inte är att det vill besätta rummet. Snarare tycks stycket skapa rummet genom sitt klingande i tiden."