

Nu var det 1970

– musik från en brytningstid

Howard Skempton: *Two Highland Dances nr. 2* (1970)

Christian Wolff: *Tilbury 2* (1969)

Howard Skempton: *Waltz* (1970)

Christian Wolff: *Tilbury 2*

Howard Skempton: *Two Highland Dances nr. 1* (1970)

John Cage: *Cheap Imitation* (1969)

Björn Nilsson – piano

Söndag den 8 februari 2026 kl.18.00

Caroli kyrka

Året 1970 markerar en tydlig vändpunkt i Aldo Clementis komponerande, det finns ett före och ett efter. Inför en konsert och en skivinspelning med merparten av hans pianoverk 2002 sammanställdes häftet *Aldo Clementi – framgent fragment*. Utifrån Clementis tankar hade där samlats en rad texter med en klart dystert, ja rent av dystopisk, syn på musikens utveckling. Några av dem återges här, med sentida tillägg inom klammer:

För mig har 1970 alltid varit året då musiken dog.

Visst, den finns kvar. Även torra blomstänglar i vintrigt landskap har sin skönhet, den kan vara väl så stor – men de lever inte längre, ej heller de färggrannaste eterner.

Det året gick jag ut gymnasiet och tog ett bestämt kliv från popen till den seriösa musiken. Om man så vill från Beatles, Jimi Hendrix och Peter Green till Bernd Alois Zimmermann.

De försvann alla 1970.

Det var året då Beatles sista skiva kom. Beatles – vars musik, mer än någon annan, är sinnebild för detta decennium, denna sista våldsamma blomning bortom all sans. (Om man var ung på 60-talet och verkligt förälskad i musiken, har man svårt att föreställa sig att den livskänsla som den bar, kan ha vederfarits senare generationer – eller tidigare, för den delen.)

1970 dog Jimi Hendrix, kvävd av sina egna spyor. Några veckor tidigare hörde jag honom live. Bakom sig hade han lämnat det överdrivet åmande utspelet, och framför sig hade han en följaktligen märkligt likgiltig publik. Han efterlämnade mängder av halvdana inspelningar, men de bästa har en kraft och ett visionärt fokus som tillförsäkrar dem ett långt liv. Han var en av 60-talets giganter.

1970 tog Peter Green (huvudfigur i Fleetwood Mac) ett mycket smärtsamt avsked från musiken. Redan några år tidigare hade han sjungit ”I’m out of reach, I can’t take no more”. Nu kom den sockersöta, djupt sorgsna *Man of the World* följt av den diaboliskt hamrande *The Green Manalishi*. Därefter lämnade han gruppen för att spela in en till största delen improviserad LP, betitlad *The End of the Game*. Just när musiken är som mest fridfull avbryts den på brutalast tänkbara sätt. Peter Green förmådde nog inte skilja på kliché och verklighet. Han hade inte John Lennons självupptagna distans; han sjöng verkligen sig själv. En sådan hudlöshet kombinerad med hallucinogena droger, Mammons lockelser och publikens hänsynslösa kärlek är ingen god kombination.

1977 skrev jag några artiklar under överrubriken ”1970 – före och efter”, i vilka jag försökte förstå vad som hänt. Det lyckades knappast. En av dem var rubricerad ”Peter Green – utom räckhåll” och behandlade även Bernd Alois Zimmermann. 60-talet var också Zimmermanns stora decennium. Det preluderades av operan *Die Soldaten* och följdes av det ena verket mer storslaget och djuplodande än det andra, kanske också mer smärtsamt. Den sagolika solocellosonaten, den kolsvarta *Intercomunicazione* för cello och piano, *Requiem für einen jungen Dichter* (till inte mindre svarta texter av Konrad Bayer bland många andra). Här gör Beatles för övrigt ett oväntat men storslaget gästspel med Hey Jude.

Zimmermann är i någon mening den siste tonsättaren, den siste som lyckas kombinera det strukturella och det expressiva, det personliga och det allmängiltiga, allomfattande. Eller ska vi kanske säga misslyckas?

Zimmermanns pluralism – blandningen av texter och musik från en mängd källor och epoker, allt inordnat i en strängt seriell struktur – får man nog trots allt uppfatta som ett försök att göra världen begriplig, fattbar. Resultatet är ett till bristningsgränsen stegrat uttryck.

Annan samtida och senare musik som ställer lyssnaren inför en lika oöverskådlig mångfald har lämnat sådana ambitioner bakom sig, det må gälla John Cages ”Circus”-stycken eller för all del Aldo Clementis täta nätverk.

Zimmermanns båda sista verk bildar ett slags pendang till Peter Greens: ”Orkester-skisserna” *Stille und Umkehr* viskar fram en genomlyst, vibrerande skönhet. De följs av den hjärtskärande ”ecklesiastiska aktionen” *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* för två recitatörer, bassolo och orkester. Röster ut två av världslitteraturens mörkare texter kommer till tals, dels Salomos i Predikaren, dels storinkvisitorns i Dostojevskijs *Bröderna Karamazov*. Verket avslutas med ett citat ur Bach-koralen *Es ist genug*. Fem dagar efter avslutat arbete går tonsättaren ur tiden.

Det är svårt att frigöra sig från tanken att Zimmermann i någon mening komponerade sig fram till sitt självmord, det tycks inskrivet i hans verk.

[”Mitt själsliga sammanbrott (...) är resultatet av den redan sedan tre år bestående insikten att musiken, om som konst eller antikonst, har tagit livet av sig själv. Naturligtvis kommer det fortsatt att finnas musik (...) eftersom man annars inte kan existera. Konst som nödvärn mot ett liv, som hotar att fullständigt lossna i fogarna och redan har lossnat. (Bara det att de flesta inte har märkt det.)” (Ur ett brev till dottern Bettina den 3 augusti 1970, en vecka före självmordet.)]

1970 komponerade Aldo Clementi (f.1925)[–2011] sitt *B.A.C.H.*. Graden av expresivitet är inte påfallande hög. Jag behöver väl knappast säga att jag själv med all sannolikhet hade avfärdat Clementis musik om jag hört den vid den tiden?

Vad hände då sedan?

Snart visade det sig att flera av de tonsättare som komponerat verkligt betydelsefull musik under 60-talet, säg en Mauricio Kagel eller Lukas Foss, bleknade till fadda skuggor. Den repetitiva minimalismen, som i högsta grad var en frukt av 60-talet, uppträdde snart som ett multinationellt företag. Luigi Nono började sin vandring in i skuggor av speglingar av ekon. Redan 1969 hade John Cage och Christian Wolff skrivit verk som var märkligt otidsenliga, som tycktes signalera att något var slut och samtidigt antyda en framkomlig väg – *Cheap Imitation* respektive *Tilbury*.

Den mesta musik blev tillbakablickande – alltför sött vin i spruckna läglar – inte sällan under rubriken postmodernism, eller så drev den redan tidigare havererade utvecklingslinjer in absurdum. Prefixet var oftast ”ny”: nyromantik, new complexity... Inom populärkulturen gav man åtminstone saker deras rätta namn: ”retro”.

Av de yngre tonsättare som kom fram under 70-talet fastnade jag själv främst för Zoltán Jeney, något av kusinen från landet som kombinerade kompromisslös saklighet, influenser från minimalismen, Cage och Wolff, med en troskyldighet som hade sina rötter bakom järnridån. Han var en av dem som visade en möjlig utväg ur modernismens dilemma. De senaste 20 åren har han huvudsakligen ägnat åt en gigantisk tonsättning av begravningsritualen, *Funeral Rites* [1979–2005].

Beatles och Jimi Hendrix följdes av smink- och glitterpop och punk, egentligen två sidor av samma mynt – båda hjälplösa försök att betvinga tvinsoten.

1978 skrev Pete Townshend i The Who (kanske den av 60-talets stora som har hållit ställningarna längst) sången *The Music Must Change*. [2019 följde *All This Music Must Fade*.]

Vem kan säga emot honom?

Björn Nilsson

Den 28 december 2001 skickar tonsättaren Peter Hansen epost till några ”kära kolleger/musikfolk och vänner”. Där skriver han bland annat:

För inte så länge sedan läste jag en intressant sak i kvällstidningen GT. Allas vårt finska dirigentsnille Esa-Pekka lät sig intervjuas och konstaterade att Darmstadt förstörde orkesterns sonoritet. Att han själv på 80-talet var en förespråkare för nutida konstmusik var enbart av den anledningen att han ”ville bli tagen på allvar”. Nu skulle

han minsann göra en platta med gruppen Radiohead och berättade även att han går på samma gym som Cindy Crawford (Esa-Pekka är som bekant chefsdirigent i Los Angeles). Nåja, ytterligare en som aldrig innerst inne var kommunist/nazist.

I dagens GP har årets skivor utsetts. 13 musikexperter har valt ut fem skivor var. Förutom de obligatoriska Björk och Radiohead finner man allt möjligt från dammiga swingtitlar till klassiska pärlor. Med tanke på överproduktionen av CD-skivor borde det väl också ha gjorts åtminstone en hyfsad konstmusikplatta under det senaste året – men icke. Djärvast är kritikern Jan Anrell som under rubriken ”1900-tal” anser Puccinis *Tosca* som bästa val (något ”2000-tal” finns inte).

Det är inte med bitterhet jag skriver dessa rader (missförstå mig inte – jag finner vår nya tid mycket intressant och fascinerande!), utan det ovannämnda snarast bekräftar vad jag under den senaste tioårsperioden starkt misstänkt: konstmusiken har förlorat sin vitalitet av den enkla anledningen att den helt enkelt inte längre behövs. Då hjälper det inte att fler tonsättare än någonsin får sin examen (”Den ena halvan av befolkningen utbildas för att underhålla den andra.”) eller att man numera inte längre behöver anstränga sig för att komponera konstmusik (i vår nyliberala tid kan man med sinnrika mjukvarors hjälp ”konsumera och välja” kompositionstekniker och material ”instant” – allt är ju numera också tillåtet.)

Att halva Wien följde Beethoven till den sista vilan kan delvis förklaras av det repressiva kulturklimatet under Metternichdiktaturen och svallvågorna efter franska revolutionen (Modernismens början).

Skandalsugna borgare höll det sena 1800-talets skandaler vid liv (t.ex. impressionistutställningarna). Revolutionärt kulturfolk försökte under den ryska revolutionens första faser inte blott göra en ekonomisk/politisk revolution, utan även en kulturell.

En uttråkad överklass såg till att ”det hände nå’t” i det tidiga 1900-talets Paris (*Le Sacre* var nog ingen billig historia att sätta upp). Efterkrigstidens optimism med elektronmusik och senare med ”elektriskt” välstånd och konsumentvänlig popmusik (och med kalla kriget som pikant krydda) utgjorde också en gynnsam förutsättning för den redan då av idé/koncept överlastade konstmusiken.

Sedan c:a 1970 när modernismen upphör (jag håller även 60-talspopen för modernism!) avtar dock konstmusikens betydelse och flera av de tunga namnen, såsom Nono, Feldman, Cage, Ligeti och Clementi, genomgår nästan samtidigt intressanta stilmetamorfoser.

När man läser den magsura men mycket tänkvärda prologen till Ian MacDonalds Beatlesbok (*Revolution in the Head*, 1994) eller Clementis nyktra konstaterande om

musikens utslocknande (1973!) bekräftas aningarna som jag länge gått med:

Vi vill bli underhållna, vi vill ha det bra helt enkelt. Det forna Europas turbulenta historia är fjärran – ”Ur de för länge sedan bortdragna åskmolnen ljungar ej någon blixtrer” (Kafka).

Vår kultur är trött (vad har hon inte under 1000-tals år stått ut med?) och nu vill vi ha semester och leka konst och underhållning hela dagarna. Paradiset är här.

I sin storslagna historiefilosofiska betraktelse *Västerlandets undergång* (1922) beskriver Oswald Spengler kulturerna som ett slags organismer. Enligt Georg Henrik von Wright (”Spengler och Toynbee”, 1951/*Att förstå sin samtid*, 1994) kan Spenglers tes i korthet sammanfattas så:

”Alla kulturer har ett likartat levnadslöpp som kan jämföras med ett enskilt djurs eller en enskild växts. Kulturerna spirar upp, blommar, vissnar och dör. De har en barndom, ungdom, medelålder och ålderdom. Deras medellivslängd är given, likaså längden av deras enskilda åldrar. Ingen kultur undgår sitt öde. Vi 1900-talseuropéer tillhör en kultur, den västerländska, som redan är något över tusen år gammal och nu upplever en kris liknande den som många människor upplever på tröskeln till sin ålderdom. Efter några hundra år kommer vår kultur att vara lika död som den antika varit sedan folkvandringarna. (...)

Vinterns inbrott är en mera radikal *Zeitwende* än någon annan övergång från en årstid till en annan i en kulturs liv. Kulturen stelnar till civilisation. Skapandet upphör, men frukterna av tidigare åldrars andliga möda sprider sig i standardiserad mass-tillverkning till slott och koja över hela kulturområdet. Konsten blir njutningsmedel och hobby, vetenskapen teknik, filosofien kammarlärdom eller världsfrälsningslära. Civilisationens apostlar heter Buddha, Zenon eller Marx, dess stora andliga rörelser buddhism, stoicism eller socialism. Civilisationen är över huvud ismernas tid. Det politiska livets centra är ett fåtal världsstäder, ofta i det gamla kulturområdets periferi: Bysans, Alexandria, Rom eller Moskva, London, New York. Området utanför dem är provins: landskusinens sorgligt omoderna men ofta på minnen från en svunnen glanstid rika hemvist. Det är Aten på Caesars tid eller Wien eller Petersburg i våra dagar. Politikens huvudfaktorer är massan och dess ledare. I samma mån som de sista inflytelser försvinner som utgår från det gamla ståndssamhället, antar statslivet allt mera primitiva och ohöljt maktälskande former. Slutligen integreras den politiska och kulturella kartan i stora universalstater (...) i likhet med det romerska kejsardömet. Kulturen upplever kanske ännu en indiansommar såsom hos sumererna under Hammurabi

eller i Rom från Trajanus till Marcus Aurelius. Frånvaron av en om sitt ansvar medveten överklass leder emellertid till att statsmaskineriet efter hand faller i händerna på äventyrare, oduglingar eller främmande erövrare.

Omärkligt förlorar civilisationen sitt raffinemang och ger rum för primitiva förkulturella livsformer. Vad trötta kulturfolk blir till slut kan man i dag se hos Egyptens åkerbrukande fellahs eller den grekiska övärldens förnöjsamma fåraherdar. Tiden, all oros moder, står hos dem stilla.”

— — —

Samma dystra bild ger Hermann Hesse i romanen *Glaspärlespelet* (1943):

”Man hade nämligen just upptäckt (något som man stundtals anat ända sedan Nietzsche) att det var slut med vår kulturs ungdom och skapande period, att åldern och kvällsskymningen närmade sig, och denna plötsligt av alla kända och av många brutalt formulerade insikt tillgreps för att förklara tidens många ängslande tecken: livets ödsliga mekanisering, moralens djupa sjunkande, folkens brist på tro, konstens brist på äkthet. Liksom i den underbara kinesiska sagan hade ’undergångsmusiken’ intonerats; som en mullrande orgelbas låg den under korrupsjonen i skolorna, tidskrifterna, akademierna, uppträdde som svårmod och sinnessjukdom hos de konstnärer och samtidskritiker som ännu kunde tagas på allvar, rasade som en vild och diletantisk överproduktion i alla konstarter.”

— — —

I en efterskrift till sin lilla bok *Konstverkets ursprung* (1936) skriver Martin Heidegger:

”Det sätt på vilket människan upplever konsten antas ge besked om konstens väsen. Upplevelsen har blivit normerande källa inte bara för konstnjutningen utan i samma grad för konstskapandet. Allt är upplevelse. Måhända är dock upplevelsen det element där konsten dör. Döendet försiggår i såpass långsam takt, att det behöver ha några århundraden på sig.

Visserligen talas det om odödliga konstverk och om konsten som evighetsvärde. Det talas om sådant på ett språk, som inte är så nogräknat vad alla väsentliga ting beträffar, eftersom man befarar att nogräknadhet härvidlag i sista hand betyder: att tänka. Vilken ångest är väl idag större än den inför tänkandet? Har talet om odödliga verk och om konstens evighetsvärde någon halt och beständighet i sig? Eller rör det sig här om nätt och jämnt halvtänkta talesätt, i en tid när den stora konsten, och med den dess väsen, har dragit sig undan från människan?”

— — —

”Är framtiden redan förbrukad?” Så frågar Magnus Haglund i underrubriken till sin essä ”Arvet efter Cage” (*Musik & morgondag*, 1993), och fortsätter:

”...tystnaden hos Cage kanske just är en tystnad efter musiken, efter det som har varit? Det som finns kvar av musikhistorien, av det som en gång var en levande kunskap, är en fasad av sprickor, bristningar och håligheter. Vi läser av ytan, men det vi ser är bara enskilda fragment. Men vad är det då som har gått förlorat, vad är det som inte finns här längre, men som var en levande aktualitet för 50 år sedan?”

[Som Frederic Rzewski har påtalat är 4'33" – alltså Cages stycke från 1952 – lika med 273 sekunder, och stycket, som ju består av enbart pauser och därmed kan sägas representera den musikaliska nollpunkten, är således en parallell till sin fysikaliska motsvarighet – den absoluta nollpunkten, minus 273 grader Celsius.]

[Och tonsättaren Lars Sandberg säger så här:

”Det är förmodligen så att vi alla befinner oss mitt i något som skulle kunna kallas den västerländska konstmusikens efterklang. Musiken, förstådd och odlad som konst, med sin historia nära förbunden med den västerländska civilisationens utveckling i stort alltsedan medeltiden, utgör idag inte längre någon levande kraft. Det är sorgligt men ingenting som vi kan ändra på. Det förflutna är just förflutet och låter sig inte rekonstrueras.”]

[”För mig som tonsättare”, skriver Magne Hegdal, ”representerar året 1970 ett slags nollpunkt; en avslutning och en ny början. Efter traditionell tonalitet, fri ’uttrycksmusik’, tolvton/serialism och andra konstruktivistiska tekniker hade jag kommit fram till en punkt där det inte längre fanns någon plats för det personliga uttrycket. Denna utveckling mot objektivitet betydde också en reduktion av medlen, till slut återstod nästan ingen musik alls! (...)

Det klingar kanske som musik – men är egentligen något helt annat. Kanske förmår det också förändra något hos en öppen lyssnare...”]

Med Aldo Clementis historiesyn som bakgrund skriver Enzo Restagni 1981 att ”musikens utveckling liknar den hos en himlakropp: när dess temperatur sjunker alltmer, dör livet ut och en istid breder obevekligen ut sig. Inte alla accepterar tanken på en sådan fossilisering, utan drömmer om och hoppas på en pånyttfödelse, och som grund för sitt hopp hänvisar de till de hinder, kriser och förändringar som tidigare har

inneburit en förnyelse av musiken. (...) ... andra är lika övertygade om att den musikaliska himlakroppens nedisning redan är oundviklig.”

Ett längre perspektiv än övriga anlägger Nils L. Wallin, musikvetare som forskade om musikens biologiska förankring, i ”Musiken lämnar oss” (*Musik & morgondag* 1993):

”Det är denna gång inte fråga om den normala periodiska växlingen (...) utan om en begynnande entropidöd, början till slutet av ett formgivande paradigm. (...)

Följer jag min analys av musikens utveckling tillbaka till den punkt där jag tror att vårt ljudgestparadigm började ta form, hamnar jag i början av den neolitiska revolutionen. Den överordnade utvecklingsbågen har alltså varit lång och nådde, i varje fall för den västerländska musiken, sin kulmen under senbarocken, wienklassicismen och den tidiga romantiken (ca 1750–1825), då vi uppnått strukturer och strukturfunktioner, som maximalt utnyttjar och aktiverar nervsystemets perceptionskapacitet utan att umana dess gränsvärden. Den konsoliderande fasen sträckte sig till slutet av 1900-talet. (...)

Kanske står vi nu inför ett lika avgörande paradigmbyte som för 30–35 tusen år sedan. En sådan uppfattning bör inte tolkas som ett uttryck för pessimism och uppgivelse. (...) Entropidöden kommer att avvärjas genom impulser och fluktuationer inom de mest skilda delar av mänsklig aktivitet. Den nya och mycket annorlunda värld, som – om inte en politisk eller naturlig katastrof sätter ett drastiskt slut – kommer att växa fram under det nya millenniet, kommer också att skapa substitut för det vi kallat konst. Strukturer och funktioner blir sannolikt helt annorlunda i den nya ’konsten’. Kanske skulle vi inte vilja ge företeelsen namnet ’konst’. Kanske blir den av multimodal natur i en teknisk utformning, som vi nu ännu inte kan förutse. Fältet för innovationer är så enormt, att sannolikheten för ett nytt ’novum’ är mycket stor. Vi kommer ännu år 2002 inte att veta mycket mer om det. Men vi är redan på väg, samtidigt som min, vår och våra förfäders musik sakta lämnar oss.

Att hoppas på en förnyelse, någon slags rekonstruktion, är fruktlöst. Materialet är uttömt – och tiden är inte reversibel.”

Slutligen Aldo Clementi i Kommentar till min musik (1973):

”Det har i många år varit min övertygelse att Musiken (och Konsten i allmänhet) helt enkelt måste acceptera den ödmjuka uppgiften att beskriva sin egen ände, eller åtminstone sitt eget utslocknande.”

Howard Skempton (f.1947) studerade – osannolikt nog, kan det kanske tyckas – för Englands store modernist på 60-talet, Cornelius Cardew (1936–1981). Cardew var ju bland annat den som introducerade John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman och La Monte Young i Storbritannien.

De kompositioner som Skempton skrev runt 1970 var för sin tid närmast ofattbart radikala – så enkla, så asketiska, så vackra. Till dem hör *Two Highland Dances* och så den vidunderliga *Waltz* – något liknande hade världen inte skådat dessförinnan: en enveten basgång (ja, allting är envetet i detta stycke), en karusellliknande melodi, en liten fras som avslutas med en kadens och så två kromatiska löpningar. Dessa fyra element upprepas gång på gång i skiftande ordning, om och om igen.

Tillfrågad häromåret om huruvida ordningen bestämts med hjälp av slumpen, svarade Skempton: ”Jag minns hur jag använde slumpen i *Waltz*. Den var fri i första halvan men sedan bestämde jag mig för att ta kontroll och slutade med de fyra sektionerna i rad.”

Michael Nyman skriver i sin legendariska *Experimental Music* (1974):

Med sin *Waltz* skapade Skempton det första experimentella, tonala stycket att koncipieras som en kombinerad melodisk och harmonisk sekvens – ett nytt tonalt ”språk”. Detta nostalgiskt osentimentala stycke är 32 takter långt, och dess 8 takter långa sektioner, alla fast rotade i C-dur, skall repeteras i föreskriven ordning över en period på omkring tolv minuter [i själv verket snarare åtta]. Detta är en tonalitet till och med mer befriad från drama och överraskning än Saties: det experimentellt platta och tonal ”rörelse” är uppenbarligen inte oförenliga storheter.

Skempton studerade alltså för Cardew. Wolff studerade för Cage (om än bara i några veckor) och Cage studerade för Schönberg. Här talar vi om tradition.

Tilbury 1, 2 och 3 (1969) innebar vad som nog får kallas ett totalt avsteg från hur **Christian Wolff** (f.1934) tidigare hade komponerat. I *Tilbury 1* möter oss, vad vi kan påminna oss (ja, bortsett från Feldmans *Piano Piece 1952* och det minimalistiska pillertrillandet), det första stycket med endast ett notvärde i jämn puls (ja, efter Josef Matthias Hayers pionjärarbeten i början av 20-talet, förstås). Hela stycket kan dessutom läsas i valfri klav.

Tilbury 2 – en enda sida med glest placerade klanger – föreskriver att varje not ska läsas i antingen violin- eller basklav. Om bara en not skall klinga gives alltså två alternativ – om tre noter, finns som en följd härav åtta ackord att välja bland. Här görs två olika läsningar av samma material. Noter inom parentes kan spelas med exempelvis avvikande klangfärg. Instrumenteringen har lämnats öppen. Det är det hela.

John Cage (1912–1992) är kanske den tonsättare som har betytt mest för förståelsen av Erik Saties verk. Han var den förste att påvisa hur Satie byggde sin musik på talstrukturer, han var den som lyfte fram *Vexations* (stycket som skall spelas 840 gånger) i offentlighetens ljus, o.s.v. Satie är nog i sin tur den tonsättare som har betytt mest för Cage. Utöver *Cheap Imitation* (1969) finns en lång rad satieinspirerade verk.

Cheap Imitation kan tillsammans med *HPSCHD* sägas inleda den fjärde fasen i Cages skapande. Båda verken innebär en återgång till normal notation, båda utgår från musik av andra tonsättare. *Cheap Imitation* är, som nämnts, bredvid Wolffs *Tilbury* en milstolpe när det gäller avantgardets återvändande till ett modalt eller tonalt tonspråk, och har med sitt förhållningssätt fått avgörande betydelse för många tonsättare. *Cheap Imitation* är, trots vad Cage säger nedan, redan att betrakta som en klassiker.



Cage berättar:

– I slutet av 40-talet gjorde jag ett arrangemang för två pianon av första satsen i Saties *Socrate*, vilket användes som ackompanjemang till *Idyllic Song*, en solodans av Merce Cunningham. Jag sade då, att om han tänkte fortsätta att göra koreografi till andra och tredje satsen, så skulle jag också göra färdigt pianoarrangemanget. 1969 gjorde Cunningham det. Eftersom jag var fullt upptagen av arbetet på *HPSCHD* engagerade jag Arthur Maddox för att slutföra arrangemanget för två pianon. I efterhand bad jag om förlagets tillstånd att få göra vad som ju faktiskt redan gjorts. Men jag fick inget tillstånd. Dansen skulle framföras redan en månad senare. Jag bestämde mig för att skriva ett nytt stycke som skulle behålla *Socrates* fraseringar, rytmer och tempi, men som i alla andra avseenden skulle vara ett original.

Med hjälp av I Chings slumpmetoder (64 relaterat 7, till 12, o.s.v.) besvarades

följande frågor för varje ny fras med avseende på den melodiska linjen och ibland ackompanjemangets linje i Saties original:

1. Vilket modus av de sju som börjar på pianots vita tangenter skall användas?
2. På vilken av de tolv kromatiska tonerna skall det börja? och i I (för varje ton utom de repeterade):

3. Vilken ton i given transponering skall användas?

I sats II och III behölls originalets intervallförhållanden i en halv takt, ibland (såsom i öppningstakterna och vid varje senare uppdykande av samma material) i en takt. Smak snarare än slump fick avgöra i vilken oktav en ton skulle klinga, om toner hölls ut eller inte, oktiveringarna i tredje satsen etc. Även om jag inte gjorde något för att åstadkomma det, hoppades jag att mitt stycke skulle förmedla samma känsla som originalet, dess statiska karaktär, dess nyfikna intresse för samhället, dess glädje inför naturen, dess acceptering av döden.

I många år har jag älskat *Socrate*. Efter att ha skrivit *Cheap Imitation*, som ackompanjerade Cunninghams *Second Hand*, blev jag förtjust även i det. Som ett resultat finns *Cheap Imitation* nu inte bara i form av originalets pianosolo, utan också för en orkester på 24–96 musiker utan dirigent, och med hjälp av Paul Zukofsky har ett arrangemang för soloviolin färdigställts.

– Alltså är *Cheap Imitation* ett undantag i din produktion; kommer det att bli ett ”klassiskt” verk?

– Absolut inte!, svarar Cage och fortsätter:

– *Cheap Imitation* står i skarp kontrast till alla mina obestämda stycken. Det har en början och ett slut. Det har tre delar. Men allt det här är ett resultat av min förkärlek för Satie. Verket följer helt strikt den melodiska linjen och ibland ackompanjemanget i Saties *Socrate*.

Jag beundrar Saties känsla för psykologi. Hans musik speglar exakt mina estetiska tankegångar. Där finns inga av de energiutbrott eller höjdpunkter som vi brukar förknippa med Beethoven. Och vad jag också finner märkligt är den känsla av likhet som är påfallande när man undersöker varje komposition som har tre delar. Och än mer, och vad som är oerhört slående, är att mellan dessa tre stycken och vilka andra tre som helst har man nästan inte någon känsla av samband! Därför att Satie i ojämförligt hög grad hade behovet att förnya sig själv. Men för min del var detta behov någonting alldeles nytt, och sedan jag upptäckte det börjar jag alltid om från noll. Det finns i själva verket inte något som Satie skulle kunna ha skrivit eller sagt, som jag inte skulle vara alldeles entusiastisk inför. Också idag, jag når aldrig botten hos Satie...