

NY MUSIK

Michael Nyman

decay music. . . .

1-100

i version för fyra pianon

- paus -

Bell Set No 1

för valfria icke stämda slagverks-
instrument av metall med skarp at-
tack och lång efterklang, i version
för kontaktmikrofonförstärkta cym-
baler och armeringsjärn

Ann-Mari Hagström, Lars Hagström, Björn Nilsson,
piano och slagverk

Magnus Haglund, piano, Christian Bengtson, slagverk

Onsdag 16 oktober 1985 kl. 19.30
Konstmuseet, kulturhuset, Borås

Michael Nyman (f. London 1944) har studerat piano, cembalo, komposition samt musikvetenskap. Han samlade folkmusik i Rumänien 1965 och är verksam som musikkritiker sedan 1968. Han har arbetat med utgåvor av bl.a. Purcell och Händel, har skrivit operalibretton och den hittills mest heltäckande boken om experimentell musik (Experimental music - Cage and beyond). Han har arbetat med framträdande ensembler som Scratch Orch., Portsmouth Sinfonia, Steve Reich & Musicians samt på senare år The Michael Nyman Band. Hos oss är han mest bekant för musiken till Greenaway-filmen Tecknarens kontrakt (köp den!). Som tonsättare kännetecknas han av brist på klåfingrighet och med stort förtroende för det musikaliska materialet självt. Han skapar förutsättningar, sätter igång processer, och ställer sig sedan bredvid som nyfiken iakttagare. Hans musik tränger sig inte på, är fri från självhävdelse, sval men innerlig.

Här följer tonsättarens egna verkkommentarer:

1-100 komponerades den 19:e dec 1975 för en film av Peter Greenaway. Filmen består av siffrorna 1 till 100, filmade på utvalda platser och i olika sammanhang, och ordnade i nummerföljd. Peter Greenaway bad mig finna en musikalisk parallell till denna additiva aritmetiska process, och att dessutom bestå med en rytm för redigeringen av siffersekvensen. Eftersom idén om ett enkelt ackumulativt växande intresserade mig, och eftersom filmen jämsides med siffrorna också kommit att innehålla en mängd andra oavsiktliga bildelement, vilket antydde bruket av ett vidare referenssystem, funderade jag ursprungligen på att systematisera (eller desystematisera) tidigare komponerad musik, antingen i form av ett collage, eller mera rakt på sak. Vid den tiden råkade jag hålla på med en analys av An der schönen blauen Donau, och hade i dess historia funnit två underligt sammanhängande "experimentella" drag: som mångfald (framförandet som Strauss själv dirigerade vid fredsjubileet i Boston 1872 med en aktningvärd 1.000-mannaorkester och en 20.000-hövdad kör) och som enfald (Schönbergs kritik av den skamliga avsaknaden av rytmisk och melodisk variation i de sex första fraserna av inledningen till "den i övrigt mycket vackra An der schönen blauen Donau"). Jag började för skojs skull att räkna hur många takter den första delen av An der schönen blauen Donau innehåller, och fann till min förvåning att den är exakt hundra takter lång. Följaktligen fick jag idén att bygga upp stycket takt för takt - första takten, sedan de två

första, sedan de tre första o.s.v., tills hela strukturen med alla hundra takterna var fylld (efter samma mönster som i Frederic Rzewskis Les moutons de Panurge). Men detta skulle ha överskridit filmens längd flera gånger om, så jag förkastade idén till förmån för ett liknande tillvägagångssätt med hundra ackord. Men det skulle också ha tagit för lång tid, alltså återstod ett hundra ackord i följd, vart och ett spelat bara en gång.

Valet av själva ackorden hänger samman med mitt nuvarande intresse för traditionell harmonilära, och särskilt för att isolera en del specifika egenskaper inom den traditionella harmoniken. Vad som intresserar mig mest är avslutade, kadenserande förlopp, vars slutackord naturligt knyter an till dess början, så att en sekvens genom repetition kan utsträckas i det oändliga. (Detta är principen bakom chaconne, passacaglia och basso ostinato.) De hundra ackorden i 1-100 är emellertid baserade på ett harmoniskt förlopp som i traditionellt bruk i allmänhet är avslutat, d.v.s. det slutar med en kadens som leder till en ny tonart eller befäster den gamla, men som kan förlängas helt enkelt genom att man fortsätter förfarandet ackord för ackord - i sekvenser där basstämman (=ackordens grundtoner) stiger en kvart eller faller en kvint. I 1-100 har jag ordnat de olika sekvenserna så att de någorlunda relaterar till numren 1-9, 10-19 o.s.v., medan grupperingen av sekvenser i stort i stort sett motsvarar den gradvisa numeriska ackumuleringen från ett till ett hundra. I den första "sektionen" hör vi således omväxlande treklanger och septimackord, 10-19 är enbart septimackord, 20-29 septim- och nonackord. 1-59 består huvudsakligen av durseptimbaserade ackord, medan styckets andra hälft består av en blandning av mollseptim-, dominantseptim-, non- och undecimaackord.

Likaledes är det sätt på vilket denna obrutna serie ackord spelas tänkt att antydningvis motsvara den numeriska ackumuleringen. Jag skapade förutsättningar för en varierbar rytm för filmens redigering, en rytm som beror på akustiska faktorer - d.v.s. ackordens täthet (Stycket börjar i pianots högre register och fortsätter stegvis ner i det lägre, och själva ackorden blir allt tätare och innehåller fler toner.) och med hur jämnt (eller ojämnt) anslag pianisten spelar. Varje ackords längd bestäms av efterklangens längd: ett ackord följer det föregående strax innan det har klingat ut fullständigt, eller efter att klangen har dött bort. Ackordens register och täthet

gör att de klingar allt längre ju längre stycket framskrider. Vad som intresserar mig med musikaliska processer är att man exakt kan specificera materialet och dess artikulation och ändå på olika sätt lämna systemet öppet för något mer än bara oförutsägbara tillfälligheter; snarare en fullständig förvandling av det musikaliska materialet, ett utsuddande av dess "givna" karaktär. Detta är det angenäma men oväntade resultatet om man gör en flerfaldig överlagring av 100-ackordssekvensen. Sålunda uppstår inte bara fullständigt oförutsedda samklanger, utan harmoniflödets rytm blir otydlig, och den väntade upplösningen av "dissonanta" ackord försvinner också i den samlade klangen.

Bell Set No 1 komponerades i juni 1971, och bygger också på en gradvis växande efterklang, men här utmätt och förutbestämd, istället för subjektiv och akustiskt beroende. Stycket var ursprungligen tänkt för att utforska klangen hos några klockor som jag skaffade i Turkiet 1970. Det strikt aritmetiska system som används, skapades för att framhäva klockors två viktigaste karakteristika: skarp attack och relativt lång efterklang. Avsikten var att gradvis förskjuta intresset från det förra till det senare. Följaktligen används en rytmisk princip som tillämpas konsekvent på fyra oberoende rytmiska strukturer (en per spelare), som alla börjar snabbt och gradvis blir långsammare. Varje rytmisk struktur växer i en symmetrisk process genom att åttondelar adderas omkring en konstant rytmisk enhet. I början omges dessa konstanta centrala värden (här spelade på cymbaler) av åttondelar, och dessa omgivande värden växer sedan regelbundet åttondel för åttondel (här armeringsjärn). Varje rytmisk struktur repeteras ett antal gånger innan spelaren efter eget val går vidare till nästa.

Tilläggas bör, att de fyra spelarna har en gemensam puls, men att ingen annan synkronisering förekommer dem emellan. Tilläggas bör också, att stycket, enligt uttalanden av Nyman, är skrivet i polemik mot Steve Reichs "Four Organs", som bygger på det gradvisa förlängandet av ett enda orgelackord, och som också baseras på en additiv process. Men när Reich noggrant beräknar förloppet, och gör klipp i utvecklingen för att uppnå ett steglöst resultat, gör Nyman tvärtom: processen är steglöst additiv och resultatet lämnas ifred, varvid det mycket riktigt uppstår klipp och språng i den klingande utvecklingen. (Se bilaga)
1-100 och Bell Set No 1 finns samlade på en skiva med titeln "Decay Music" (Obscure No 6 - EG Records).