

NY MUSIK

Pianopianopianopiano

John Cage: Winter Music
Morton Feldman: Piece for 4 Pianos
John Cage: Music for Piano 53-84

----paus----

Gavin Bryars: Mr. Sunshine
Michael Nyman: 1-100

Vid instrumenten: Lars Hagström, Sture Lundberg
Henrik Löwenmark, Björn Nilsson, Lena Pelz Persson,
Mats Persson, Kristine Scholz, Christina Sejmo

Söndag 5 november 1989 kl. 17.00
Musikskolan, Sturegatan 36, Borås

Entré 20:- Medl. fri entré



1951 kom den stora vändpunkten i **John Cages** (f.1912) komponerande. Det var då han fick *I Ching* (Book of Changes, Förvandlingarnas bok) i händerna, för övrigt ditsatt av Christian Wolff. Dessförinnan hade han arbetat antingen med tonserier (25-tonssystem) eller rytmiska strukturer ("helheten har lika många delar som varje enhet har mindre delar, och dessa, stora som små, står i samma förhållande till varandra"). Samma år kom mycket riktigt pianoverket Music of Changes. Sedan dess har han singlat slant (fast nu gör datorn det åt honom), och slumpen har varit en i hög grad bestämmande faktor i hans musik. Sedan dess har också begreppet silence varit centralt i hans verk. Silence betyder tystnad - förvisso - men det handlar inte så mycket om en frånvaro av ljud utan om en jagets tystnad - avsiktslöshet, att "vara fri från smak", öppenhet inför det oväntade - I welcome whatever happens next. (De direkta citaten om Wolffs tidiga musik i omstående program gäller undantagslöst också Cages vid denna tid.)

Under detta oerhört innovativa och kreativa 50-tal tillkom **Winter Music**. Idag kan vi naturligtvis inte ens föreställa oss den frihetens vind man kände i ryggen, eller förstå de starka reaktionerna mot denna frihet. Oljuden har blivit melodiska: "Vi har nu spelat *Winter Music* ett otal gånger. Jag har inte hållit räkningen. I början när vi spelade det tycktes pauserna vara mycket långa och ljuden föreföll helt separata, utan att skymma varandra. Men i Stockholm, när vi spelade det på Operan som ett interludium i Merce Cunninghams och Carolyn Browns dansprogram i början av oktober ett år, märkte jag att det hade blivit melodiskt. Detta förutspådde Christian Wolff för flera år sedan. Han sade - vi promenerade längs Sjuttonde gatan - han sade: 'Oavsett vad vi gör kommer det till slut att bli melodiskt.' Och vad mig anbelangar hände detta med Webern för årtal sedan..." (Jodå, Cage besökte Stockholm flera gånger vid den här tiden, och den 5 oktober 1958 medverkade han och David Tudor inte bara vid nämnda dansföreställning på Operan, utan gav också en konsert i Fylkingens regi i Konserthuset, då bl.a. Music for Piano 69-84 stod på programmet.)

Winter Music (1957), tillägnat Robert Rauschenberg och Jasper Johns, består av 20 onummerade sidor, som framförs i sin helhet av 1-20 pianister (i det här framförda slumpvisa urvalet för fem spelare har dessa 2, 3, 4, 5 resp. 6 sidor vardera). Sidorna innehåller ett varierande antal klanger, från en enda till som mest 62. Klangernas placering på sidan har be-

stämmts av ojämnheter i papperet. Allting annat har bestämts med slumpmetoder: antalet klanger per sida, antalet toner per klang, var i notsystemet tonerna placerats, vilka förtecken och klaver som använts. När ett ackord försetts med två olika klaver anger siffror hur många toner som läses i respektive klav, men urvalet överläts åt interpreten. Dessutom förekommer kromatiska kluster. I sammanfattning lyder spelanvisningarna: allting är fritt med följande inskränkningar: klangerna spelas i noterad ordning, varje klang slås an i ett anslag (inga brutna ackord), toner som inte går att gripa skall förberedas som flageoletter, d.v.s. i förväg stumt nedtryckta tangenter.

Cages i allmänhet tvetydiga, för att inte säga otydliga, närmast poetiska spelförklaringar kan förefalla onödigt besvärliga, men tjänar sitt syfte; spelaren tvingas att ta ställning och därmed ansvar (vilket borde vara en självklarhet i all musik). Genom den utdragna förberedelseprocessen kan spelaren finna att stycket går sin egen väg i något slags tyst överenskommelse med hans personlighet, medan han själv upplever sig mest som en betraktare. I bästa fall leder det alltså till en "tystnad" också hos spelaren. Om, med Cages ord, kompositören liknar en kameratillverkare som låter någon annan ta bilden (det skulle vara spelaren det), så gör denne detta delvis i blindo, och överlåter sedan i sin tur åt någon annan att betrakta motivet.

Morton Feldmans (1926-87) senare, mammutlika, minimalistiska verk har gjort honom till en kultfigur, framför allt i Tyskland, medan hans tidiga musik oförtjänt kommit i skuggan. Och ändå finns allt det som nu väcker sådan uppmärksamhet med redan från början - men i oskuldsfullare, mindre rigid, mer komprimerad och koncentrerad form, som i exempelvis Piece for Four Pianos (1957). Alla pianisterna har samma enda notblad, men spelar oberoende av varandra - lågmält och långsamt.

Cages serie Music for Piano inleddes 1952, och bortsett från nr. 1, 2, 3 och 20 som är för en ensam pianist, är resten ordnad i grupper om 16 stycken, vart och ett bestående av en sida, varav alla kan framföras i fria kombinationer av valfritt antal pianister. Här framförs nr. 53-68 och 69-84 (1956) på så sätt att alla åtta spelarna gör ett fritt urval ur samtliga 32 stycken. Kompositionsmetoden är i stort densamma som i Winter Music, men här finns inga ackord, utan enbart enskilda, fixerade toner, ibland specificerade som knäppta eller dämpade,

samt ljud (noices) att utföras inuti eller utanpå pianot.
Tempot är fritt.

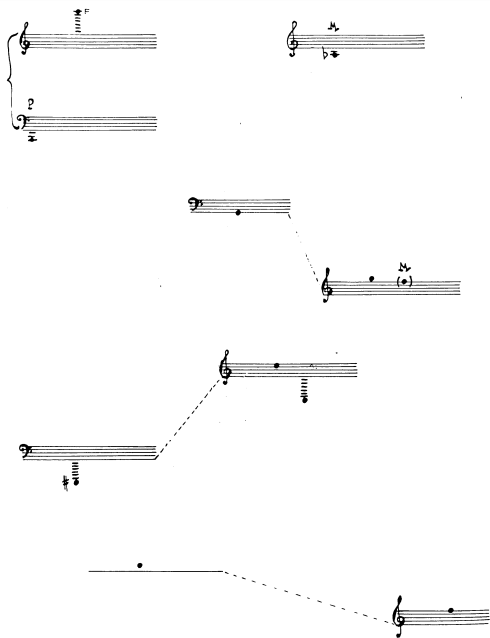
Verket är ett praktexempel på vad Cage kallar "a plurality of centers"; varje ton, varje ljud är sitt eget centrum i ett eget nu.

Activities which are different
happen in a time which is a space:
are each central, original.

All hierarki är övergiven, också den rumsliga.

Each person is in the best seat.

Are eyes open?



ears?

Djupt melankolisk och med en sockerpudrad yta. Så klingar Gavin Bryars' (f.1943) musik av idag. Tidigare (1966-72) var han det engelska avantgardets (ja, den ickeakademiska fraktionens, alltså frejdigaste och fyndigaste företrädare (fast ja, jo, han var melankolisk också då). Till denna period hör Mr. Sunshine (1968), komponerat för valfria klaviaturinstrument. På det enda notbladet finns - förutom några bastoner, några glissandi och ett par ackord - enbart en lång melodislinga. Somliga toner är inringade och spelas runt, runt som looper. Övriga toner spelas "fritt". Pianon kan prepareras. En mycket öppen komposition således. Den här framförda tolkningen vandrar så sakteliga från preparerad till normal pianoklang.

Michael Nyman (f.1944) har blivit mest känd som kompositör av frenetisk, minimalistisk musik till Peter Greenaways filmer, exempelvis Tecknarens kontrakt och ZOO. Även han har ett förflutet i den ganska säregna engelska formen av experimentell musik mot slutet av 60-talet. Hans verk från denna tid kännetecknas av brist på klåfingrighet och stort förtroende för det musikaliska materialet självt. Han skapar förutsättningar, sätter igång processer, och ställer sig sedan bredvid som nyfiken iakttagare. Musiken tränger sig inte på, är fri från självhävdelse, sval men innerlig.

"1-100" komponerades den 19 december 1975 till 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 aktningsvärd 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 det 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 etthundra 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, kaden-serade 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 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 motsvarar den gradvisa numeriska ackumulationen från ett till 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 ackumulationen. 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 hundra-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."