

NY MUSIK

99:e & 100:e



Lördag den 1 februari 1992 kl. 16.00

Söndag den 2 februari 1992 kl. 19.00

Museet, kulturhuset, Borås

Förutom alla dem som får anses tackade genom det blotta omnämmandet i följande texter vill vi särskilt tacka Ylva, Per-Olof, Mary, Pernilla, Christina, Putte, personalen på musikskolan samt alla dem som vi glömt i hastigheten...

Det tecken som pryder detta häfte – en stiliserad klav – har tecknats av Christina Lindeberg. Det återfinns även i litografin "Klav", vilken konstnärinnan skänkt Ny Musik (upplaga: 50 ex). De tonsättare som utan ersättning komponerat musik till den 100:e konserten får var sitt blad. Övriga säljs till ett pris av 800:- Nettobehållningen går oavkortat till Ny Musik.

Hur det hela började?

De mer detaljerade turerna är det väl ingen som kommer ihåg längre, men själva grogrunden var nog Rolf Haglunds och Björn Nilssons gemensamma missnöje med musiklivet i Borås under 70-talets första hälft. När den senare återvänt från en tysklandssejour våren 1976 tycks man ha satt igång tämligen omgående. Nu skulle man släppa in musiken från ”periferierna bortom Osdals lada”.

Men några konstituerande handlingar skrevs inte än på flera år, och det närmaste en urkund man kan komma är nog Rolf Haglunds artikel i KAC-bladet nr.2 1976. (KAC, Kulturarbetarcentrum – om nu någon minns? – detta det mest typiska av 70-talsfenomen, en sammanslutning i vilken vi föstes in av dåvarande kulturchefen Bernt Davidsson – mot vår uttalade vilja.)

Artikeln redogör för den på Schönbergs initiativ startade ”Föreningen för musikaliska privatframföranden” och proklamerar stolt bildandet av en liknande förening i Borås (”Alla kommunala bidrag och andra sympatibevis mottas utan tacksamhet, men ring först.”). Senare dyker artikeln upp i omarbetat och utvidgat skick i Nutida Musik 1/78–79 under rubriken ”Gå i kloster, Du felare” (Fel är det; O felare, borde det väl vara?).

Ämnet är så speciellt att det förtjänar ett citat: ”Under åren 1918–21 framförde föreningens medlemmar inalles 226 verk. Schönberg ägnade sig under dessa år helt åt föreningens angelägenheter och gav sig inte tid till eget komponerande.

Föreningens tillkomst härrörde sig från de tio repetitioner med sin nya Kammarsymfoni som Schönberg ledde inför en utvald publik våren 1918, märk väl utan att de resulterade i någon offentlig konsert. Syftet var att göra en mindre krets förtrogen med partituret och ett nytt idiom på ett effektivare sätt än om lyssnarna studerat stycket utan klingande verklighet.

Föreningen var från början kompromisslös gentemot det etablerade musiklivet. Den såg till musikens ursprung och yttersta mål utan sidoblickar på all omgivande slentrian. Konserterna föregicks av så många repetitioner som tonsättarna och interpreterna fann nödvändiga, sällan färre än tio.

Under första säsongens 26 konserter gavs 45 verk i totalt 95 framföranden. Ett och samma verk kunde ifråga om mycket komplexa eller okonventionella kompositioner spelas upp till sju gånger. (...)

Föreningen tvangs upphöra av ekonomiska skäl, nämligen den galopperande inflationen 1921, som omöjliggjorde till och med belysning i den förhyrda lokalen.”

Finns det någon, säger någon konsertarrangör – eller musiker – som inte baxnar eller kanske t.o.m. känner sig lite skamsen när han läser detta?

En passus i Alban Bergs programförklaring inför höstsäsongen 1919 som alldeles särskilt får en att öppna ögonen är denna:

”6) Själva uppförandena är undanhållna offentlighetens korrupperande inflytande. Delta-garna skall här inte utsättas för omdömen. Tvärtom vore det önskvärt att förhastade omdömen undveks för att uppnå huvudsyftet: kunskap. Därför avstås från offentliga kommentarer, varför

a) Framförandena i alla hänseenden är icke offentliga. Gäster (undantagandes främlingar) är utestängda. Omnämmande av framförandena i tidningar liksom reklam för verk eller person är förbjudet.”

Detta leder osökt tankarna till Eric Fylkeson, poet (f.ö. boråsare under några år), förläggare m.m. – mannen som tidvis har upphöjt tidskriftsförordsskrivandet till skön konst. I Janus nr. 2/82 skriver han: ”...Vad jag vill med Janus är att man ska kunna se att den här tidskriften är gjord av en människa som hatar allt vad massmedia heter. Därav dessa kortfilmsstumpar i svartvitt. Därav kärleken till den läsare som utan tillgång till skyltar hittar fram till de källarprång där visningarna äger rum.”

Visst är detta gott att läsa i en tid då konsten håller på att reduceras till en förevändning för marknadsföring och dokumentation – och naturligtvis: för att tjäna pengar.

Vidare Alban Berg:

”b) Vid framförandena är alla bifalls-, missnöjes- och tacksamhetsyttringar uteslutna. Den enda framgång som skall komma en upphovsman till del skall här vara den enda som i sammanhanget kan vara viktig för honom själv: att ha kunnat göra sig förstådd.

c) Exekutörerna är i första hand sådana som av intresse för saken ställer sig till föreningens förfogande. (...)”

Åter till Borås och 1976.

Vad som sattes igång får väl snarast beskrivas som ett folkbildningsinitiativ: ”Den allmänbildning vi efterlyser består inte av en viss lagrad kunskapsmängd utan helt enkelt av förmågan att använda våra sinnen...” Det var således inte tal om att ”lära ut” något – även om man tog sig igenom exempelvis Weberns *Vägen till den nya musiken* – snarare bjöds det in till en gemensam upptäcktsfärd, med nyfikenheten som kompass. I stort sett varje fredag under fem års tid bedrevs det studiecirkel, vilken besöktes av såväl äldre kammarmusikanters som yngre rockslynglar – samma blandning präglade musiken. Det finns inga handlingar bevarade som berättar vilken musik som egentligen spelades, men det gavs nog en ganska god orientering, och även en del mer undanskymda vår belystes. Mer än en deltagare har också långt senare betygat betydelsen av dessa fredagssammankomster.

Med början i september 1976 genomfördes också offentliga grammofonkonserter ungefär en gång i månaden. De flesta presenterades av Rolf Haglund eller Björn Nilsson, men

även bl.a. Görgen Antonsson, Magnus Haglund, Åke Johansson och Per Lundqvist stod för presentationer. Följande ämnen avhandlades fram till mars 1981:

HÖR VALENS RÖST (om George Crumb)

BLACK MUSIC

MUSIK MED HÅL OCH TYSTNAD (om Lukas Foss)

MUSIK MED KLICHÉER (om William Bolcom)

EN GOD ÖRGÅNG (om John Cage)

LUDWIG VAN – LEVER HAN? – om Beethoven i modern tackling

BOB DYLAN – kameleont

CHARLIE PARKER

HANNS EISLER – röd musik med svarta kanter

TROLLMAKT ELLER LÅTSASLEK? (om flöjten som magiskt och mytiskt instrument)

KURT WEILL – modernist eller reaktionär?

DAVID BOWIE – en idol bryter sig ut

TRAPETSJAZZ (om ny tysk jazz)

KARLHEINZ STOCKHAUSEN – den nya musikens orakel

COLTRANES FRIGÖRELSE

FRANK ZAPPA

MUSIKEN ÄR DÖD, LEVE MUSIKEN! – musik från ett brytningsskede

ARTHUR HONEGGER – musik som motståndskamp

IGOR STRAVINSKY – Eldfågeln, och se'n?

SVEN-ERIC JOHANSON – tonsättare

TERRY RILEY – med eller utan kompass

ARNE MELLNÄS – besvärjelser till utveckling

THE WHO – universum på en bakgård

TA' DET PIANO! – ett program om en ny musikestetik

NÄRMARE DÖDLÄGET (om Lou Reed och Velvet Underground)

NÄRMARE NATUREN (om Olivier Messiaen)

BOB DYLAN AT BUDOKAN

SENSITIVA AMOROSA (om Karl-Erik Welin)

COLEMAN – intuitiv konstnär

”VÄRLDENS BÄSTE VIOLINIST” (om Gidon Kremer)

GUNNAR BUCHT

AFRIKAS RÖST (om afrikansk popmusik)

NYSAKLIGHET

INGVAR WIESLANDER

ANTON WEBERN I NYTT PERSPEKTIV

UPPTÄCK PETRASSI – den störste efter Stravinsky?

GRANDERT I DITT ÖRA

MUSIK BLAND SKUGGORNAN – ett porträtt av Ernst Dohnányi

KLANGEN OCH FÄRGEN FRÅN UNGERN

– ett program om det seriösa 70-talet

HEINZ HOLLIGER – oboist och tonsättare

BUSSOTTI OCH ROMANTIKEN

S.A.S. INVÄRTES MUSIK – ett program om tre stora föregångare

(om Satie, Duchamp, Antheil)

BÄTTRE BAKLÄNGES? (om Edgard Varèse)

DATABEHANDLAD ÅNGEST (om Iannis Xenakis)

SÅ LÅTER DET I ÅR (om färskas svenska grammofonskivor)

DEN SNILLRIKE ÖYVIND FAHLSTRÖM

BARTÓK OCH NUET

BENGT HAMBRAEUS

DEN UTOPISKA MÖJLIGHETEN

– musik av Åke Hermanson och Manuel de Falla

MANNEN UTANFÖR (om Sándor Balassa)

BARTÓK 100 ÅR!

Ny Musiks allra första konsert med levande musik hölls på Konstmuseet den 20 nov. 1976.

Under benämningen ”Livs levande Ny Musik” presenterades följande blandning:

Anton Webern: *Kinderstück* för piano

Sven-Eric Johanson: *Sonat* för flöjt solo

Henrik Löwenmark: *1905* för fem celli

Stefan Sandberg: *Hört från vår gård* för fyra saxar och kontrabas

Terry Riley: *In C* för valfritt antal instrument

Till programomslaget hade konstnären Örjan Wallert (även han boråsare under några år) gjort en teckning.

Skam till sägandes är denna den första konserten fortfarande den mest välbesökta, 250–300 personer kom, enligt Konstmuseets statistik. (Den gången kom det också boråsmusiker som vi sedan aldrig återsett. Över huvud taget har inte musiker utgjort någon större del av publiken.) (Men en gång – en gång efter sisådär tio år – kom det en kulturnämndsordförande [det var inte under den nuvarandes regemente]. Han kom i pausen på en konsert och blev hälsad med ett glatt: ”Välkommen! Du kommer lite sent, men vad skoj att du äntligen har hittat rätt!”, varvid han snabbt och förskräckt replikerade: ”Nejnejnejnejne – jag kom bara för att lämna ett papper!”.)

De mestadels unga musikerna – 16 stycken i Rileys In C – utgjorde en salig blandning, de flesta boråsare, till stor del rock- och jazzmusiker. Här lades också grunden till vad som så småningom kom att kallas Borås Barackensemble – en lösligt ihopsatt ensemble genom vilken många musiker passerat revy, men där ändå vissa dykt upp oftare: Andrine Bendixen, Magnus Haglund, Lars och Ann-Mari Hagström, Henrik Löwenmark, Björn Nilsson, Per Lundqvist, Stefan Sandberg...

Om Ny Musiks verksamhet har haft någon särskild profil, något särskilt kännetecken, är det förkärleken för porträttkonserter, alltså hela konserten ägnade en enda tonsättare, levande eller död, närvarande eller inte. Idén till tonsättarporträtten kom ursprungligen – äras den som äras bör – från dåvarande musikledaren Torgil Persson, och det första porträttet ägnades Åke Hermanson.

Av de följande 97 konserterna har så många som 55 varit porträttkonserter. Sammanlagt 32 tonsättare har porträtterats, därav 14 svenskar. Av de utländska kan följande sägas ha fått sin första breda svenska presentation enbart genom Ny Musiks försorg: Gavin Bryars, Morton Feldman, Josef Matthias Hauer, Nicolaus A Huber, Zoltán Jeney, Alvin Lucier, Michael Nyman, László Sáy och Christian Wolff. Flera av de svenska komponisterna torde också ha upplevt den första konserten med enbart egen musik i Borås. Under de första åren förberedde vi oftast oss och publiken genom att presentera den väntade tonsättaren på en grammofoon (fast mest blev det ju band)konsert.

Även om vi tycker att de musikaliska skälen för dessa konsalter är uppenbara – den fördjupning, den större förståelse för det enskilda konstnärskapet som uppnås genom att flera verk ställs emot varandra och bildar ett större helt – så har vi exempelvis fått höra från arrangörskolleger, att det egentligen inte finns någon tonsättare vars musik håller för en hel konsert (!?). Även blandade program kan naturligtvis vara ypperliga, men det är ytterst få förunnat att kunna sätta ihop dem. Problemet är att de gärna blir rapsodiska eller sammanhangslösa, eller ger intryck av smörgåsbord. Och det vet vi ju alla hur smörgåsbord fungerar; magen blir proppfull, men mätt blir man ju inte!

Andra särdrag? Ja, kanske den nästan totala frånvaron av elektronmusik. Kanske en viss förkärlek för de uttalade ”antikarriärister”, Grandert, Sandberg, Allgén och Wolff, för att ta några exempel.

Om vi bortser från de konserter som kan vara minnesvärda av rent musikaliska skäl, finns det naturligtvis några som man minns för att de föll utanför den gängse ramen:

4 februari 1987:

Musikskoleensemblen Musica Vanudo spelade fem olika versioner av Gavin Bryars’ *Pre-Mediaeval Metrics* följt av den sagolika *Jesus’ Blood Never Failed Me Yet*.

15 maj 1987:

Fem pianister genomförde det första kompletta och ordentligt repeterade svenska framförandet av Erik Saties *Vexations* – det lilla pianostycket från 1890-talets början som skall spelas mycket långsamt 840 gånger – det tog på sekunden 26 timmar.

20 mars 1988:

metall, metall... Slagverkskvartetten KartongKartong (som inför eventuella utlandsturnéer har beslutat sig ta namnet CardboardboxCardboardbox) genomförde en konsert på skulptören Lars Ekholms märkliga metallskulpturer, vilka ställdes ut på Konstmuseet.

24 september 1989:

Claude Loyola Allgén – ett tonsättarporträtt. Detta bör vara den enskilt viktigaste konserten.

2 november 1989:

Vargehanda (Who’s afraid of Christian Wolff?) Musik för i tur och ordning 1,2,3,4,5,6,7,8 pianon med Löwenmark, Persson, Scholz och en hopar boråsare .

5 november 1989:

Pianopianopianopiano – samma åtta pianister spelade musik av Cage, Feldman, Bryars och Nyman, mitt i en hullerbullerdjungel av pianon, soffor, växter, flyglar...

23 november 1989:

Ensemble Modern spelade i Borås! Samarbete med Kammarmusiken, Musik i Väst och Medborgarskolan. Dyrt, men trots allt genomförbart.

10 januari 1990:

Trio des Lyres uruppförde Riksradios beställningsverk i direktsändning – Lars Sandbergs *Bild-Avbild*. Dessutom Chrichan Larsons *Cordes* och uruppförande av Mats Perssons *Schattenlieder*.

9, 11, 13, 26 september 1990:

Alvin Lucier – förutom de sju klanginstallationer som ställdes ut på Konstmuseet gavs fyra konserter med sammanlagt 16 verk. Detta bör ha varit den bredaste svenska presentationen någonsin av en tonsättare i avantgardet.

Några konserter blev aldrig av. Bland dem ”Kanon för åtta violiner” i augusti 1986. Det började med Bachs lilla oansenliga men fantastiska *Canon trias hamonica* och växte till ett stolt projekt: Tio svenska tonsättare ombads skriva en kanon för åtta violiner – de fick inget betalt den gången heller... En avstod av monetära skäl, en sade att ”Kanonerna är en otidsenlig form som man inte kan komponera i idag, det måste ni ju förstå”, och fortsatte stolt att berätta om sin nya marsch för blåsorkester.

Men följande skrev: Sven-Erik Bäck: *Canon a 8*; Zoltán Gaál: *Strings*; Johnny Grandert: *Midtwedt*; Sven-Eric Johanson: *Tre kanon*; Ingvar Karkoff: *Canon a 8 violini*; Mats Persson: *Canon sopra un soggetto di C.J.L.*; Lars Sandberg: *Canon*. Dessutom satte Lars Hallnäs igång men hann aldrig avsluta innan projektet strandade av flera och bedrägliga orsaker. Men Ny Musik när fortfarande en liten tynande förhoppning om att det någon gång skall gå att genomföra.

Ett av Ny Musiks glädjeämnen har varit det goda samarbetet med Konstmuseet och dess personal. Museichefen Tomas Lindh är utan tvekan en av dem förutan vilka Ny Musik kanske inte hade funnits idag. Förutom den nyss nämnda utställningen med Alvin Lucier har större eller mindre samarbetsutställningar gjorts med bilder av John Cage, Johnny Grandert, Anna Mathiesen och Lars Sandberg. Fler väntar...

De musiker som deltagit vid flest konserter är – och först i kön kommer naturligtvis de inomsocknes: Björn Nilsson – 30, Henrik Löwenmark (han är ju nästan boråsare) – 20, Lars Hagström – 17, Ann-Mari Hagström – 15. Därefter våra huspianister Mats Persson och Kristine Scholz – båda 13, samt övriga utsocknes: Anna Lindal – 7, Chrichan Larson – 6, Jerker Johansson – 6.

Återstår att nämna: Efter den korta sejouren i KAC genomfördes konserterna fram till 1981 i samarbete med Kammarmusiken i Borås. Detta år beviljades Ny Musik kommunalt bidrag och föreningen konstituerades i vanlig ordning. Från 1984 mottager vi stöd från Statens kulturråd, och från 1986 har föreningen på landstingets sedermera Musik i Västs uppdrag arrangerat åtta konserter årligen på andra orter inom Musik i Västs område.

Under tidiga år bidrog ABF och Studieförbundet med blygsam ekonomisk hjälp. Under senare år har alla konserter i Borås arrangerats i samarbete med Medborgarskolan, vars insats får betraktas som ovärderlig.

Nedanstående uppräknig över de framförda tonsättarna och deras verk gör inte anspråk på att vara fullständig, men nästan. Ett och annat fel har säkert smugit sig in, liksom en och annan inkonsekvens – men någonting skall vi ju lämna åt framtidens musikvetare...

JOHAN PÅ SNIPPEN – understruket = tonsättarporträtt/har ägnats hel konsert (antal inom parentes)

”Peau Bô Gêda” – fet stil = uruppfört i Borås

Dysodi II – understruket = har spelats 2 (eller fler gånger), * = på samma konsert.

Instrument har i stort sett bara tagits med när det är nödvändigt för identifikationen.

Om man läser listan rakt igenom, så visst lyser det i ögonen hur sällan klassiker som exempelvis Schönberg, Stravinsky och Webern har spelats (det gäller tyvärr för Sverige som helhet). Några tonsättarnamn borde ha varit med – Luigi Nono för att nämna ett, men det har inte varit vare sig ekonomiskt eller praktiskt möjligt. Och visst finns det några plumpar i protokollet (men å andra sidan har några plumpar också nogsamthållits utanför!).

Sammanlagt har 430 verk spelats, därav 139 svenska. Drygt 160 verk har fått sitt svenska förstagsframförande.

Sammanställningen gäller t.o.m. konsert 98.

KLAUS AGER

Silences VII

CORIUN AHARONIAN

¿Y ahora?

CLAUDE LOYOLA ALLGÉN

Ave Maris Stella

Caelestis urbs Ierusalem

Campagna

Dedicatio ad Mariam (stråk-4)

Dialog

Et verbum caro factum est (stråk-4)

Gudinna

Hela världens små kaniner

I denna ljuva sommartid (stråk-4)

In dulci iubilo (stråk-4)

Maria semper virgo

Nocturne (piano)

Nocturne (violin o. piano)

När världens hopp förtvinat stod (stråk-4)

O munde, volo te dimittere (stråk-4)

Ors vimaer lecce

O sacrum convivium (vl, vla)

Sanctus-Benedictus (stråk-4)

Te igitur (ur Canon missae)

ANN-MARI ANTO (Hagström)

Cellostycke

Trio (fl, ob, fgt)

GÖRGEN ANTONSSON

*”And now for something
completely different...”*

(allting kräver sin tid för att mogna)

J.S. BACH (2)

Clavierübung dritter Theil

Fantasia G-dur
Kanon zu vier Stimmen BWV 1074 I o II
(2pno)
Kanon duplex übers Fundament à 5
BWV 1087/11 (2pno)
Die Kunst der Fuge (2pno)
Partita E-dur (vl)
Passacaglia c-moll

KLARENZ BARLOW

...until... (5) (pno)
Verhältnisse (orgel)

ALBAN BERG

Pianosonat

LUCIANO BERIO

Sequenza VII o. VIII

OSKAR GOTTLIEB BLARR

Läuten für Anton W

ANDERS BLOMQVIST

Carpe diem

EARL BROWN

Corroboree

Folio

GAVIN BRYARS (2)

The Cross-Channel Ferry
Jesus' Blood Never Failed Me Yet
Mr. Sunshine
My First Homage
Out of Zaleski's Gazebo
Ponukelian Melody
Pre-Mediaeval Metrics (5 ggr)
Sub Rosa
The Vespertine Park

GUNNAR BUCHT

A huit mains *

FERUCCIO BUSONI

Fantasia Contrappuntistica

BUSONI/PERSSON

Berceuse élégiaque

SYLVANO BUSSOTTI

Brutto, ignudo (basklar)
Naked Angel Face
Pour Clavier

DIETRICH BUXTEHUDE

Preludium o. fuga g-moll

SVEN-ERIK BÄCK (2)

Decet
Elegi
Expansiva preludier
Fyra Quasimodo-fragment
Impromptu
Neither nor
Orgelfjäril
Professorens ufulendte
Ricercare p S
Sentire
Signos
Sonata alla Ricercare
Sonat i två satser och epilog
Stella Maris
Tre kinesiska sånger

JOHN CAGE (2)

A Book of Music
Cheap Imitation (pno)
*Chorals**
Imaginary Landscape No.1
Music for Four (klar, pno, 2perc)
Music for Marcel Duchamp

Music for Piano 53-68,69-84

Prelude for Meditation

Quartet for Percussion

Ryoanji (ob, perc)

Second Construction in Metal

Some of the Harmony of Maine

Sonatas and Interludes

Tossed as it is untroubled

Trio for Percussion

Variations I

Winter Music

CORNELIUS CARDEW

The Great Learning §7

JAN CARLSTEDT

Ballata

GIROLAMO CAVAZZONI

Kyrie ur Messa degli Apostoli

ALDO CLEMENTI

B.A.C.H.

Berceuse

Dodici Variazioni

Fantasia su frammenti

di Michelangelo Galilei

Madrigal

Serenata

MARIUS CONSTANT

For Clarinet

VIKING DAHL

En fauns lunchrast

CLAUDE DEBUSSY

Six épigraphes antiques

EDISON DENISOV

Solo (ob)

Tre stycken (4-h pno)

PAUL-HEINZ DITTRICH

Action-Reaction

FRANCO DONATONI

Algo

Clair

Lame

Soft

Åse

FRIEDHELM DÖHL

Sieben Haiku

MIKAEL EDLUND

Brains and dancin'

The Lost Jugglery

ANDERS ELIASSON

Disegno (klar)

HANS-OLA ERICSSON

Melody to the Memory of a Lost

Friend (gtr)

RUDOLF ESCHER

Sonata (klar)

MORTON FELDMAN

Duration II o. IV

Four Instruments (1965)

Intermission VI

Ixion

Piano Piece (1964)

Piece for Four Pianos

Projection I

The King of Denmark

Two Instruments (vc, hrn)

BRIAN FERNEYHOUGH

Kurze Schatten II

Trittico per G.S.

OLOV FRANZÉN

di nuovo

Gryningsmusik

Makri

Preludium

GUDNI FRANZSON

Sonatina (klar, pno)

GIROLAMO FRESCOBALDI

Capriccio sopra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La

Capriccio sopra La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut

Ricercare cromatico

ZOLTÁN GAÁL

Bounces

Dreams of a Story-teller

Germination

Nittonhundraåttionio (4 ggr*)

Out of Time

Run

Spectrum

VINKO GLOBOKAR

Discours III

JOHNNY GRANDERT (2)

Blockflöjtskvartett 2 o. 3

Fruset fotspår

Marionetterna*

Måsfjäder på strand

Non lo so

När isen bryter upp

Ten an' Thirty

Tre platser i mellersta Uppland

Vandring i vårnatt

Ångest, ångest är min arvedel

LAURUS HALDOR GRIMSON

Column of Gossip

LARS HALLNÄS

Då, när min sorgetid har farit

BENGT HAMBRAEUS

Carillon – Le Recital Oublié

Extempore

PETER HANSEN (2)

Une aubade petite

Cubic Canzona

Decabat

For Tom's

Hohenfels

*"If I may trust the flattering
truth of sleep"*

Lights

Trajectory No.1 – For Zoltán

Jeney

Trajectory No.3 – Ricorso

JOSEF MATTHIAS HAUER (2)

Exempel på den andra

kanontekniken * (org)

Nomos op.19

Preludium (17 dec 1921)

Sechzig kleine Stücke für Klavier mit

Überschriften nach Worten von

Friedrich Hölderlin

Zwölftonspiel (24 dec 1946)

Zwölftonspiel (1947) (klar)

Zwölftonspiel (2 juni 1948)

Zwölftonspiel (26 aug 1948)

Zwölftonspiel (28 aug 1948)

Zwölftonspiel (31 aug 1948)

Zwölftonspiel (17 juli 1952)

Zwölftonspiel (19 febr 1953)

Zwölftonspiel (3 febr 1954)

Zwölftonspiel (april 1956) (4-h pno)

Zwölf-tonspiel (maj 1956) (4-h pno)
Zwölf-tonspiel (juli 1956) (4-h pno)
Zwölf-tonspiel (jan 1957) (stråk-4)

HANS WERNER HENZE

Le Miracle de la rose

ÅKE HERMANSON

*Ars Lineæ**

Flauto del Sole

Lyrisk metamorfos

PAUL HINDEMITH

Sonat (vc)

HEINZ HOLLIGER

Cardiophonie

Studie II

NICOLAUS A HUBER

Air mit Sphinxes

dasselbe ist nicht dasselbe

Darabukka

Der Ausrufer steigt ins Innere

Clash Music

Informationen über die Töne e-f

musik für violine allein

YORK HÖLLER

Improvisation sur le nom Pierre

Boulez

CHARLES IVES

At the river

Autumn

Shall we gather at the river

The cage

ZOLTÁN JENEY (6)

a leaf falls

Arthur Rimbaud in the Desert

Arupa

Being-time I o.V (3ggr)

Caput

end game

Fantasia su una nota

for glass and metal

four pitches

Heraclitus in H

Heraclitus-interpretation

***Heraclitus Watermark** **

Hundred Years' Average

inpho 102/6

Interlude with Sounds

Kato NK 300 1979, július 22 10:30

Budapest Liptó utca

Landscape ad hoc

Meditatione su un tema di Petrassi

O admirabile

OM

Orfeus trädgård

Ricercare in variazioni

Rondellus

Soliloquium No.2 o.3

something found

something lost

The End of a Game

Valse triste

Variations on a theme by Christian Wolff

Yantra

SVEN-ERIC JOHANSON (2)

Fem expressioner

Sonat för flöjt solo

*Strandklippor**

Stråkkvartett nr.3

Pezzo espansivo

Pianosonat nr. 1, 2, 3, 4

Tio epigram

*Variationer över en korsfararsång
från 1100-talet*

ANDRE JOLIVET

Cinq Incantations

MAURICIO KAGEL

Metapiece

Generalbass

GYÖRGY KURTAG

Budskap från den framlidna R.V.

Troussova

MAX KÄCK

Malingsbo

Ditt ansikte

HELMUT LACHENMANN

Pression

CHRICHAN LARSON

Cordes

TON DE LEEUW

Reversed Night

HAKON LEIFSSON

Flying

GYÖRGY LIGETI

Harmonies, Etyd 1

Ricercare "Ommagio a Frescobaldi"

RUNE LINDBLAD

Alla luna

Främmande språk

Glaciär

Växande

FRANZ LISZT (2)

Ave Maria (bl.kör, org)

Missa pro organo

Ossa arida

Preludium (org)

Resignazione (org)

Salve Regina (**org**)

Ungarische Bildnisse

Via cruxis (bl.kör, org)

Von der Wiege bis zum Grabe

Weihnachtsbaum

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (org)

ALVIN LUCIER (4)

Bird and Person Dying

Clocker

Fideliotrio

I am sitting in a room

Kettles

*Music for Pure Waves, Bass Drums
and Acoustic Pendulums*

Music for Snare Drum, Pure Wave

Oscillator and one or more

Reflective Surfaces

Music for Solo Performer

"Nothing is real"

Sferics

Silver Streetcar for the Orchestra

Still and Moving Lines of Silence in

*Families of Hyperbolas, solo för
flöjt, marimba, viola, xylofon*

Vespers

Chambers

Seesaw

Sound on Paper

Spinner

Still and Moving Lines of

Silence... installerad version för
fyra virveltrummor

WITOLD LUTOSLAWSKI

Slides

OLE LÜTZOW-HOLM

da sotto terra

HENRIK LÖWENMARK

1905

Tre duetter (fl,vc)

BRUNO MADERNA

Aulodia per Lothar

Pièce pour Ivry

TOMÁS MARCO

Astrolabia

ARNE MELLNÄS

Capricorn Flakes

Fragile

*Sonata à tre**

OLIVIER MESSIAEN

L'Ascension (utdrag)

Livre d'orgue

Visions de l'Amen

ROBER MORAN

For Organ 1967

JAN W MORTHENSON

Once

W. A. MOZART

Divertimento Ess-dur KV.563

MOZART/BUSONI

Phantasia für eine Orgelwalze

BJÖRN NILSSON

allenast (slagv)

Excelsior

I put it through his door

Neben Nebel

BO NILSSON

Déjà connu

JON NORDAL

Ristur

MICHAEL NYMAN

Bell Set No.1 (3ggr)

I-100

GÖSTA NYSTROEM

Stråkkvartett

KJARTAN OLAFSSON

Skorpiondans

CORRADO PASQUOTTI

Cinque studi (vibr)

KRYSTOF PENDERECKI

Capriccio per Siegfried Palm

MATS PERSSON

Refractions

Schattenlieder

Schattenlieder II

96 variationer över ett tema av

Christian Wolff

GOFFREDO PETRASSI

Nunc

HILMAR PHORDARSON

Verk (kl, pno)

ANDRÉ RAISON

Christe eleison

STEVE REICH

Piano Phase

TERRY RILEY

In C

The Room of Remembrance

UROS ROJKO

Passing Away

HILDING ROSENBERG

Intermezzo (vc)

FREDERIC RZEWSKI

Les Moutons de Panurge

Wails

LARS SANDBERG (2)

Arbor

*Arena**

Bend

Bild-Avbild

Fog-Ofog

Gatherings

Krets-i-krets

Pleon

Touch (3ggr)

STEFAN SANDBERG

Hört från vår gård

SVEN-DAVID SANDSTRÖM

Flöjtkonsert

Surrounded

LÁSZLÓ SÁRY (3)

és a NAP?

Klapprande sten i en kruka

Koan bel canto

Resan till Ixtlan

Sounds for...

Tonkvadrat I

Variationer över ett tema av

László Vidovszky

Variations on 14 Pitches

Versetti

ERIK SATIE

Cinema, Entr'acte symphonique de Relache

Douze Petits Choralis

Socrate

Vexations

GIACINTO SCELISI

Maknongan

Preghiera per un ombra (basklar)

HEINRICH SCHEIDEMANN

Te Deum

PETER SCHUBACK

Canti di Euridici (pno)

Canti di Euridici (2pno)

Orpheus

Risonanzi di Euridici (pno)

Tramontata é la luna

FRANZ SCHUBERT

Ave Maria

ARNOLD SCHÖNBERG

Das Buch der hängenden Gärten

Sonatfragment

Stråktrio

STEFANO SCODANIBBIO

Sei Studi

HRODMAR SIGURBJÖRNSSON

Music for clarinet

THORKELL SIGURBJÖRNSSON

Four better or worse

Hyllning

Trio (fl, vc, pno)

Kalais

EMIL SJÖGREN*Fyra legender***SVERKER STENBÄCKEN***Valser (pno)***IGOR STRAVINSKY***Le Sacre du printemps (pno 4h)***ATLI HEIMIR SVEINSSON***Some of the Music Minutes***JAN PIETERSZON SWEELINCK***Fantasia chromatica**Mein Junges Leben hat ein End'***YOSHIHISA TAIRA***Hierophonie V***TORU TAKEMITSU***Distance**Rain Coming***LEIFUR THORARINSSON***Sonata per Manuela***HAUKUR TOMASSON***Smamyndir***ANTON WEBERN***Kinderstück**Stråktrio op.20**Fünf Stücke für Orchester op.10***KARL-ERIK WELIN***Visoka XII**Warum nicht? ****CHRISTIAN WOLFF (4)***Braverman Music**Dark as a Dungeon**The Death of Mother Jones**Duet I**Duo for Pianists I o. II**Exercise 1, 2, 4 (3x, 2*), 7, 9, 13, 19, 20, 21, 22**Isn't this a time**Prelude #5**Rukus**Snowdrop**Tilbury I, II, III (3ggr, 2*)**Toss***IANNIS XENAKIS***Ikhoor**Kottos**Mikka**Theraps***LA MONTE YOUNG***Arabic Numeral (6x, 2*)**Composition 1960 #10****ISANG YUN***Glissées**Monolog**Piri***GERD ZACHER***Traktat über das Thema***BERND ALOIS ZIMMERMANN***Sonat für cello solo***LARS ÅKERLUND***Plunder fundi bomba*

NY MUSIK

99:e konserten

Anton Webern:	<i>Kinderstück</i>
John Cage:	<i>Chorals</i>
Franz Liszt:	<i>Från vaggan till graven</i>
Lars Sandberg:	<i>Gatherings</i>
Claude Loyola Allgén:	<i>Nocturne</i>

— paus —

La Monte Young:	<i>arabic numeral</i>
Bernd Alois Zimmermann:	<i>Sonat för solocello</i>
J.S. Bach:	<i>Canon per Augmentationem in Contrario Motu</i> (ur <i>Die Kunst der Fuge</i>)
Josef Matthias Hauer:	<i>Zwölftonspiel (1947)</i> <i>Zwölftonspiel (24 dec 1946)</i> <i>Zwölftonspiel (26 aug 1948)</i>
Igor Stravinsky:	<i>Ragtime (arr: K-I Stevansson)</i>

Chrichan Larson, cello; Anna Lindal, violin; Henrik Löwenmark, Mats Persson, Kristine Scholz, piano; Kjell-Inge Stevansson, klarinetter; samt Lars Hagström, Jerker Johansson, slagverk; Björn Nilsson, piano; Per Lundqvist, Torgil Persson, balkongflöjt.

Lördag den 1 februari 1992 kl. 16.00

Museet, kulturhuset, Borås

Vad kunde vara lämpligare än att inleda denna tillbakablickande konsert med det första stycket från Ny Musiks första konsert – Anton Weberns (1883–1945) *Kinderstück* – en riktig pärla i barn- och undervisningslitteraturen för piano. Den gången spelades det av en 16-årig Magnus Haglund, numera en av våra bästa musik- och kulturskribenter.

Ursprungligen hade Webern planerat en hel cykel med verk för unga musiker, men skrev aldrig mer än detta länge försvunna lilla stycke, som Webern-forskaren Hans Moldenauer hittade av en slump först 20 år efter tonsättarens död, i oktober 1965. Moldenaus jakt på en byst av Webern ledde till vinden av ett hus i närheten av Wien, där inte bara bysten återfanns, utan också rester av Weberns bibliotek och andra tillhörig heter. Bland annat fann man flera felande länkar i Weberns oeuvre, från hans allra första kompositionsförsök 1899 fram till arbeten från dödsåret 1945.

Kinderstück komponerades 1924, alltså det år då Webern anammade den ”Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Halbtönen” – tolvton kort och gott – som Arnold Schönberg formulerat året dessförinnan. I detta stycke avstår tonsättaren från traditionella konstgrepp och presenterar således tolvtonsserien otransponerad och i dess originalform. I den tidiga, strikta tolvtonsmusiken fick ingen ton upprepas förrän alla de övriga elva presenterats – med ett undantag: en och samma ton kunde repeteras omedelbart, vilket ledde till de ofta förekommande morseliknande effekter, som också kan höras här.

Erik Satie, James Joyce, Henry David Thoreau, Marcel Duchamp – alla har de under senare decennier varit John Cages (f. 1912) ständiga följeslagare i anden. Det råder väl heller ingen tvekan om att Cage har betytt en hel del för förståelsen av och intresset för deras verk och tankar. Det var exempelvis Cage som plockade fram Saties *Vexations* ur gömmorna. Cage har också skrivit en rad verk som har sin utgångspunkt hos dessa herrar.

I ett program kallat ”Satie möter Cage” (okt. 1987) presenterades original och kopior: Saties *Socrate* – Cages *Cheap Imitation*, Saties *Douze Petits Chorals* – Cages *Chorals*.

Cage berättar: ”...jag når aldrig botten hos Satie. Det är precis som med svamparna. (...) Efter att ha plockat svamp i tjugo år inbillar jag mig att jag nog bara skulle bli uttråkad av att leta efter fler. Men varje år när jag återvänder till skogen på våren eller sommaren hittar jag nya. Och det är precis lika spännande som första gången! Nå, det är likadant med Satie. Madame Salabert skickade mig nyligen de postuma verk som hon har publicerat. Jag tyckte att de var underbara. Dessutom: när jag höll på med *Cheap Imitation* skrev jag också andra Satie-imitationer som blev en del av *Song Books*. Varje gång jag var färdig med en, tvingade jag mig själv med hjälp av slumpmetoder att skriva nästa på ett annat sätt. Till slut kom jag på ett som jag tyckte om, som byggde på hans postuma koraler. Det stycke som blev resultatet (*Solo*

for Voice) förundrar mig lika mycket som om Satie hade gjort det. Hur jag gjorde? Jag tog helt enkelt en koral och över det tryckta partituret lade jag en transparang med notlinjer som gav varje halvton samma utrymme. Saties notsystem var naturligtvis det vanliga och följaktligen skrevs t.ex. en stor ters så att avståndet mellan tonerna var det samma som för en liten ters. Det gör avståndet emellan dem visuellt otydligt på papperet. Med mitt nya notsystem (i vilket avståndet mellan linjerna inte är lika stort, så att en liten ters ligger tätare än en stor) fick jag en helt ny melodi. Bara genom att markera Saties melodikontur i det – oavsett i vilken vinkel, t.o.m. slumpmässigt – blev det en mikrotonal melodi. Det är inte en imitation, det är en radering!

Ja, det är i själva verket något helt annorlunda... en upptäckt.

Chorals (1978) är ett arrangemang för violin av (det ovan nämnda) *Solo for Voice* ur *Song Books*, där jag följer Paul Zukofskys förslag att skriva en fortlöpande musik byggd på disparata element – enskilda toner, unisoner och interferenser. (...) Vad som är enskilda toner, vad som är unisoner och vad som är interferenser bestämdes med hjälp av I Chings slumpmetoder.”

Cages nio koraler är bearbetningar av Saties *Douze Petits Chorals* nr. 1–3 och 7–12. Tilläggas bör kanske att stycket, trots ovan beskrivna manipulationer, verkligen är flerstäm-miga koraler, även om stämmorna ligger mycket tätt, på mikrotonsavstånd, och även om ”raderingar” gjorts, d.v.s. toner och stämmor har uteslutits. Liksom i större delen av Cages verk för violin är noteringen minutiöst utarbetad, så anges exempelvis genomgående vilken sträng som skall användas – ingen slump där inte.

Traditionellt talar man ju ofta om två utvecklingslinjer fram till 1900-talsmodernismen, grovt beskrivet en via Wagner och Schönberg, och en via Mussorgskij och Stravinsky. Men kanske är – som någon har sagt – i själva verket Franz Liszt (1811-86) att betrakta som den förste ”modernisten”? Inte för att han påstås ha varit först med att använda ett helt tolvtonstema (*Faust*-symfonin, 1854), eller för att han i något annat avseende var så modernistisk visavi det musikaliska materialet. Nej, det sitter inte där. Det sitter snarare i hans hållning, framför allt i de senare verken.

Och om Liszt var den förste modernisten – då måste väl Satie ha varit den andre? (Det är f.ö. märkligt hur ett Satie-verk som exempelvis *Ogives* – skrivet Liszts dödsår, 1886 – tycks ta vid precis där Liszt slutar.) Men det finns ingen förbindelse mellan dem båda, och man kan naturligtvis inte tala om någon Satie-Liszt-linje. Utveckling är ju inte heller ett så entydigt eller enkelspårigt fenomen, och ändå; utan tonsättare som Liszt och Satie i bakgrunden tycks inte 1900-talsfenomen som Alvin Lucier eller John Cage (fast han var Schönberg-elev) eller La Monte Young bli fullt förstäligena – och det beror nog inte bara på att de är amerikaner eller att de båda sistnämnda tagit intryck av asiatisk musik. Även en sådan komponist som Josef

Matthias Hauer faller utanför ramarna – så mycket tolvtonare och Schönberg-rival han än var.

Men Liszts sena period är inte bara ett exempel på tidig ”modernism”, den är också ett av de tydligaste uttrycken för vad vi skulle kunna kalla musikalisk ”spätlese”; skörden är egentligen redan förbi men av de druvor som sitter kvar på stocken jäses ett sparsmakat och ädelt vin. ”Cages nyaste kompositioner bär något av det sena verkets prägel, skrivet av en man efter det att han egentligen har slutat komponera”, säger Dieter Schnebel – en stillad, avklarad gammelmansmusik. Förutsättningen för en sådan ”spätlese” är naturligtvis gåvan av ett långt liv – Liszt, Cage, Stravinsky är typexempel, men även sen Bach får räknas dit.

Från vaggan till graven är känd som den trettonde och sista av Liszts symfoniska dikter, och tillkommen långt senare än de övriga. Såväl titeln som idén fick Liszt från en av greve Mihály Zichy till honom dedicerad teckning med samma namn. Först tycks en *Wiegenlied* för piano ha tillkommit (vilken är förlaga till tondiktens första sats, vilken i sin tur också finns i version för fyra violiner), sedan ursprungsversionen för piano solo, därefter den här framförda fyrhändiga versionen (1881) och slutligen orkesterversionen. Satserna heter: Vaggan – Kampen för tillvaron – Graven, det tillkommande livets vaggan. (”I den sista satsen vävs tematiken från de båda tidiga satserna samman i en stilla, extatisk intensifiering utan att lugnet bryts: intrycket av paradiso- och evighetsvision är renodlat med ytterst koncentrerade och raffinerade medel.”)

Det finns några pianoverk av Liszt där andra instrument skrivits in i noterna, utan någon som helst kommentar. Så även i denna version, där delar av orkestersatsens flöjt- och oboestämmor återfinns. (Flöjterna trakteras här liksom tidigare – jan. 1981 – av två för Ny Musik ytterst betydelsefulla personer: Per Lundqvist, medlem från början och ordförande under några år, flöjtist som blev musikbyråkrat, som chippade in i datorbranschen för att numera komponera teater- och ”mood”-musik; samt Torgil Persson, flöjtist som blev musikbyråkrat, tidigare musikedare, numera länsmusikchef, utan vars välvilja föreningen varken hade kommit över tröskeln eller hållit sig flytande.)

Lars Sandberg (f. 1955) har presenterat sig grundligt i den lilla skriften ”Förblandningen” (Ny Musik Blådder nr.2), varför vi här nöjer oss med en summarisk presentation: 1977–78 studerade han för Iannis Xenakis i Paris och under det följande decenniet finns spår av Xenakis-inflytande i hans musik. Brytpunkten kommer med den märkliga, 40 minuter långa stråkkvintetten *Bild-Avbild* (1988–89) – ett av till dags dato fem Sandberg-verk som uruppförts i Borås. Därefter har en alltmer personlig och egenartad musik vuxit fram.

Det tvådelade *Gatherings* (1978) är den verkliga solitären i klarinettlitteraturen. (”Det finns inget som ens kommer i närheten”, säger Kjell-Inge Stevansson, som både uruppfört och fått sig verket tillägnat.)

”Gatherings skrev jag delvis i Paris. Det är också inspirerat av mötet med Xenakis’ musik och av hans seminarier. Samtidigt är det rent melodiskt tänkt – det är ju en lång melodi. Även om jag inte ville ha det så, så blev det så”, berättar Lars Sandberg.

Stycket ställer extrema krav på solisten och även det klingande resultatet får beskrivas som extremt. ”Det är fullständigt ofattbart”, säger en tonsättarkollega, ”hur någonting så fult kan vara så oerhört vackert.” Samma paradox berör också Rolf Haglund (Nutida Musik nr. 3/91) i en artikel om behovet av en ny musikestetik: ”Dessutom är vi (...) alltför sällan nyfikna, och omgivna av sår för att inte säga åar av den mest välpomaderade och näringsfattiga skräpmusik – i samma betydelse som skräpfisk: den håller tyvärr på att äta ut nästan all ädelmusiken. Den som kan vara både ful och god.” Det kunde handla om Gatherings – ädelmusik som är både ful och god.

Claude Loyola Allgén (1920–90) var den svenska tonsättarkårens store doldis – oförstådd och undanskuffad. Men han var också ett av det internationella musiklivets största original. Han efterlämnade en i varje avseende ofantlig produktion – till stora delar verk med utpräglat ”profetiska” kvalitéer. Endast en liten bråkdel har framförts. (Det är bara att hoppas att institutionerna så småningom skall vakna till och ta sitt ansvar inför Allgéns musik. Förresten; det handlar inte om att ta ansvar – det handlar om att öppna öronen.)

Efter mer än ett halvt sekels oavbrutet komponerande fick Allgén uppleva sitt livs första och sista porträttkonsert i Borås den 24 sept. 1989. Då framfördes 17 verk – 14 var uruppföranden. Ett år senare omkom Allgén då hans hus i Täby brann.

En orsak till Allgéns anonymitet är det faktum att hans musik ofta var före sin tid eller på tvärs med de rådande stilidealerna. Musiken ställer ofta också extremt höga krav på musikerna, både vad gäller teknisk förmåga och uttryckskraft. Allgén har också haft rykte om sig att vara ospelbar, men det är just ett rykte, alltså överdrivet. Ur ett internationellt perspektiv är han i flera avseenden att betrakta som en föregångsman, exempelvis när det gäller den rytmiska sammansattheten, men också i sitt arbete med stilistiska collage. Men det som kännetecknar hans musik är framför allt kontrapunkten – ofta en kontrapunkt in absurdum. Musiken ter sig ofta svindlande, samtidigt kaotisk och mycket välordnad. ”Det är en musik som balanserar på gränsen mellan det förryckta och det sublimala”, enligt Sven-Erik Bäckes karakteristik. (Den som önskar veta mer om Allgén hänvisas till Artes 2/91.)

Pianot intar en särställning i Allgéns produktion – av den enkla anledningen att han fann det ”fullständigt odugligt” som polyfont instrument. Förutom *Från ciss till ciss* från 1986 torde samtliga Allgéns pianoverk vara tillkomna på 50- eller tidigt 60-tal (han lämnade ofta sina verk odaterade). Alla är hållna i en tillbakablickande, pastisch- och collageartad stil.

Nocturne är ett spel med reminiscenser, med det redan bekanta, och trots att musiken glider stilistiskt mellan olika hållpunkter, är den ändå omisskännligt allgénsk i tonen. (Verket finns även i mer utarbetade versioner för fiol resp. sång och piano.) Men så här komponerade man inte på 50-talet om man ville vara säker på att bli tagen på allvar – ”postmodernistisk” musik, 25 år innan någon ens hade hört termen i Sverige...

La Monte Young (f. 1935), som komponerat *arabic numeral* – det verk som framförts flest gånger i Ny Musik (6 ggr.) – är närmast att beskriva som en legend, en särpling som har gått sin egen väg rakt fram och som därvid banat väg för andra (”Draw a straight line and follow it”), alltså en av dessa få tonsättare vars musik nästan aldrig hörs men som ändå har betytt så mycket för många kolleger – från Terry Riley till Howard Skempton.

Sin ryktbarhet har La Monte Young nästan uteslutande vunnit genom de fluxus-betonade verk han skrev 1960 (efter att ha stött på Cages musik i Darmstadt 1959): *Composition 1960 #1-15, Piano Pieces for Terry Riley* resp. *David Tudor, arabic numeral* (vars fullständiga titel är *arabic numeral (any integer) to H.F.*, men som oftast går under namnet *X for Henry Flint*), samt naturligtvis den ovan citerade *Composition 1961 #1-29*.

Kännetecknande för nästan all La Monte Youngs musik är dess förhållande till tiden. ”La Monte Young redefines music as borrowed time. La Monte wants to take us straight to heaven, where there is no deadline”, säger Howard Skempton. De evighetslånga klanger som präglar installationen *Dream House* liksom livsverket *The Tortoise, His Dreams and Journeys* (1964–) finns antydna redan i den banbrytande stråkrion från 1958. (Hur viktig längden är, förstår man av den ersättning han tycker sig ha rätt att avkräva dem som spelar hans musik – 300 \$ för sju minuter, 25 \$ för ett dygn, sådana summor har nämnts.)

Ett av problemen med La Monte Youngs musik är tillgängligheten. Noter och anvisningar är svåra att finna. Sålunda har *arabic numeral* överförts till oss muntligen genom Gerd Zacher som gjorde en orgelversion i Carolikyrkan i mars 1982: ”En bestämd händelse upprepas så många gånger som interpreten har bestämt i förväg”. Enligt andra uppgifter (Contact 18/77-78) skall interpreten ”repetera ett starkt, tungt ljud var eller varannan sekund så likartat och regelbundet som möjligt under lång tid”. Så framförde David Tudor stycket i Darmstadt 1960, med en tung klubba på en stor tam som låg på golvet, vilket föranledde den närvarande Pierre Boulez att medelst handklappningar leda publiken i en egen ”kommenterande version”...

Om någon tonsättare skulle kunna sägas påminna om Claude Loyola Allgén när det gäller stilmontage eller den cantus firmus-liknande betydelse koralen spelar i hans verk – eller när det gäller att bli avfärdad som ospelbar – vore det i så fall Bernd Alois Zimmermann (1918-70). Det

senare ödet drabbade också Zimmermanns *Sonat för solocello* (1960). Trots att Siegfried Palm framfört stycket vid upprepade tillfällen gällde det för att vara så ”ospelbart” att Zimmermanns förläggare vägrade trycka noterna, vilket föranledde ett brev från tonsättaren i vilket han bl.a. skriver: ”Det framstår ju rentav som vore solocellosonaten ett stycke ’instrumental pornografi, en absurd instrumental perversion’ som man nästan måste handla under disk med”. Idag är sonaten inte bara Zimmermanns nog mest spelade verk, den framstår också som den moderna cello litteraturens mest banbrytande och mest betydande komposition – otvetydigt ett mästerverk.

Tonsättaren berättar: ”Solocellosonaten bär som motto ett ord ur Predikaren 3:1: ’...och vart företag under himmelen har sin stund’.

Så som ingen annan konstart är musiken hemfallen åt förgängelse; förloppet i ett musikaliskt skeende är att det sjunker ned i det förflutna och väcker förväntan på motsatsen till förgängelse – framtiden.

Faser, skikt och rum sammanfattas i den musikaliska tids- och upplevelseströmmens enhet, och uttrycks samtidigt i just samma enhet; det ena förvandlas till det andra och medan det förvandlas, förvandlas också lyssnaren – tiden ’öppnar’ sig; drömmar, tankar och verkligheter träder fram och förbyts i minnen, förväntningar och fantasier. I kraft av att tiden organiseras övervinns den; tidsmoment blir till tidskomplex, tidrymder till tidpunkter.

Sonaten har fem satser. Fase, Tropi, Spazi står i centrum; Rappresentazione leder in i verket och Versetto avslutar det... ’och vart företag under himmelen har sin stund’.”

Det ofullbordade *Die Kunst der Fuge* (1748–50) är Bachs sista stora verk, och liksom *Das Musikalische Opfer* (1747) och variationerna över *Vom Himmel hoch, da komm’ ich her* (1747) brukar det räknas till Bachs ”spätlese”. Det är en av musikhistoriens yppersta höjdpunkter.

Det av Bach själv aldrig instrumenterade verket framfördes i sin helhet i version för ett–två pianon av Mats Persson och Kristine Scholz i april 1985. Här spelas den näst sista av de 20 satserna: *Canon per Augmentationem in Contrario Motu* (BWV 1080:14).

Det finns purister som menar att det är förkastligt att framföra denna musik på en modern flygel – men det kan väl aldrig vara det klingande resultatet de vänder sig emot?

Arnold Schönberg formulerade sin tolvtonsmetod 1923, men Josef Matthias Hauer (1883–1959) skrev sitt första tolvtonsverk redan 1919: *Nomos* op. 19, vilket för övrigt också innehåller exempel på processmusik 50 år före Steve Reich. Från 1940 och fram till sin död komponerade Hauer mer än 1.000 stycken – de flesta korta, närmast som dagboksblad – som alla bär titeln *Zwölftonspiel*. De låter – med en pocketkaraktistik – som om Hoagy Carmichael hade komponerat *Kunst der Fuge* i tolvton. *Kunst der Fuge* – därför att det är en alldeles ’ren’

musik, med en liknande kontrapunktisk skärpa men också dito automatik; Hoagy Carmichael – därför att det finns en lite sötaktig, Stardust-liknande harmonik som på något sätt ”neutraliserar” tolvtonen (förmodligen börjar och slutar alla tolvtonsspel med samma harmoni – ett maj7). Det är en musik som vilar i sig själv, i ett slags ständig självbespeglning. Det är hela tiden ”samma” musik – Hauer byter bara ut glasbitarna i kalejdoskopet. Det finns alltså ingen ”utveckling” – men så såg sig Hauer heller inte som tonsättare, eller ens som medium. Istället betraktade han sig som uttolkare, uttydare av de eviga lagarna i ett musikaliskt universum, ett slags sfärernas harmoni... Liksom Allgén måste nog också Hauer betraktas som mystiker, och liksom denne lär han ha tiden för sig. Saties *Vexations* fick vänta 70 år på att bli framfört; det är ingen orimlig tanke, att det kan finnas element i Hauers musik – hur enkelt den än kan klinga – vars tid ännu inte riktigt har kommit.

Med en högklassig klackspark sätter Igor Stravinsky punkt för denna retrospektiva konsert – med ett stycke som aldrig spelats i Borås, och som hade sitt första uruppförande 1920, och som följaktligen är totalt diskvalificerat egentligen! Men vad gör man när det trillar in ett alldeles färskt arrangemang – med en älskvärd dedikation till Ny Musiks 100:e konsert från ”förest Igor” himself! (visserligen har han fått hjälp av flerfaldige boråsgästen Kjell-Inge Stevansson med att hålla i pennan – men ändå...).

Stravinsky berättar: ”1918 återvände Ernest Ansermet från en amerikaturué och hade med sig pianoreduktioner av ragtimemusik till mig. Efter att ha studerat dessa stycken komponerade jag *Ragtime* för elva instrument – som ett konsertporträtt, ett snapshot av ragtimemusik... Jag komponerade *Ragtime* vid ett cimbalom (hackbräde), och hela ensembleklngen är grupperad runt dess speciella klang.”

Kjell-Inge Stevanssons arrangemang av denna obrutet vitala och spänstiga musik är skrivet för violin, klarinett och piano med valfritt tillägg av slagverk (1991).

NY MUSIK

100:e konserten

Johnny Grandert: *Boureause (en cinq minutes)*

Peter Hansen: *Ostörd sol*

Chrichan Larson: *Cordes & tuyau*

Mats Persson: *Sans coût pour l'ours*

Christian Wolff: *Kegama*

Zoltán Jeney: *Selfquotations*

—paus—

Lars Sandberg: *I-Skick*

Alvin Lucier: *Letters*

Mats Persson: *Nachklänge aus dem Verborgenen*

Sven-Erik Bäck: *Sumerki 92*

Aldo Clementi: *Om dagen i mitt arbete...*

Hans Otte: *past time present*

Samtliga verk uruppförs

Jerker Johansson, slagverk; Chrichan Larson, cello; Anna Lindal, Eva Lindal, violin; Henrik Löwenmark, Mats Persson, Kristine Scholz, piano; Kjell-Inge Stevansson, klarinetter

Söndag den 2 februari 1992 kl. 19.00

Museet, kulturhuset, Borås

Tanken inför dessa konserter var ju att de musiker och tonsättare som varit flitigast i elden under de tidigare 98 också skulle få bidra till firandet. Så har de tonsättare som spelats mest, plus några som på olika sätt betytt mycket för föreningen (som musiker eller tonsättare), ombetts att skriva ett verk för valfri kombination av närvarande instrument. Längd: från hur kort som helst till max ca fem minuter. Samtliga tackade ja utan betänketid – trots att ingen som helst ekonomisk ersättning utgår. Vår glädje och tacksamhet över deras bidrag är stor!

Johnny Grandert (f. 1939), armbåglös tonsättare ej bosatt i Stockholm, som följaktligen i alltför hög grad kommit i skymundan. Grandert är en av våra i djupaste mening mest musikaliska tonsättare (det är inte alla som har den gåvan...) – mera vän med Dionysos än Apollon. Liksom Allgén är han en bärare av det oerhörda. Under sin Sturm- und Drang-period komponerade han några av svenskt musiklivs mest hialösa verk, men har på senare år blivit något snällare, dock utan att förfalla till något sandströmeri. Nämnas bör särskilt hans 4:e och 5:e symfonier (1974 resp. 1976) som måste räknas bland de allra främsta svenska orkesterverken. Att hans tre första symfonier fortfarande ligger ospelade är inget mindre än en skam!

Hösten 1979 var Grandert föremål för Ny Musiks första större tonsättarporträtt, två konserter med den käck titeln ”Grandert i ditt öra”. Vid detta tillfälle, då för övrigt även Granderts målningar visades på konstmuseet, framfördes bl.a. *Ten an’ Thirty* (1965) för en ensemble av slideflöjt, bassax, slagverk, 4 skrivmaskiner, 3 sågare och 3 sågspelare (brädor resp. stråkar), cembalo, elförstärkt nyckelharpa, ensträngad cello utan kropp men med tratt, cello samt röst med mikrofon.

På senare år har Grandert komponerat bl.a. sex stora stråkkvartetter, alla med en längd av mellan 30 och 45 minuter. Därför blev han, enligt egen utsago, något ställd av att få en beställning på bara fem minuter: ”Jag hann ju knappt mer än att börja, och det är först mot slutet – efter den minimalistiska inledningen – som några musikaliska idéer börjar ta form, men där blir det tvärstopp. Och egentligen är det bara en inledning till något. Men så fick det bli – fem minuter var det sagt – och därav titeln: Boureause (en cinq minutes) (1991) för basklarinett, violin, cello, slagverk och piano.”

”Det är proportionerna som skapar alltings skönhet, hela universum består av dem och musiken mäts av dem.” Orden är Orlando Gibbons’ (de kunde ha varit Josef Matthias Hauers), men den som brukar lyfta fram dem är göteborgstonsättaren Peter Hansen (f. 1958). Ordet ’proportion’ återkommer ofta hos Hansen. På frågan vad han främst lärde av sin kompositions lärare Zoltán Jeney svarar han: ”...att arbeta med tidsproportioner, med en kontinuitet i tiden”. Dessa

lärdomsfrukter kan också avnjutas i hans hittills nog mest profilerade (och spelade) verk, det nästan timplånga, mycket lågmälda vibrafonsolot *Trajectory No.1 – For Zoltán Jeney* (som uruppfördes av Jerker Johansson i februari 1990). Samma kvalitéeer präglar uppenbarligen också *Ostörd sol* – en lågmäld kontinuitet i tiden. Hansen berättar:

Ostörd sol (för klarinett, violin, cello, gongar/vibrafon och piano) komponerades sommaren 1991 i anledning av Ny Musiks 100:e konsert. På ett liknande sätt som i systerkompositionen *leafall* för elva soloröster används en punktuell (detta i musikalisk terminologi så ofta missbrukade och missförstådda ord) teknik – d.v.s. genom pauser från varandra isolerade toner – och en cantus firmus-liknande melodi, här framförd på klarinett.

Verkets arbetsnamn – ”Air” – vilket för övrigt vore en tänkbar undertitel, säger kanske mer om verkets karaktär, åtminstone för en funktionellt/rationellt orienterad musikälskare, än verkets nuvarande något kryptiska titel, bland annat av följande orsaker:

1) Klarinetts långa ”kantilena” kräver en s.k. rundandningsteknik, klarinettisten spelar alltså utan andhämtningspauser – air.

2) Verket kan framkalla associationer till historiska musikytringar, t.ex. barockens air.

Dock kan *Ostörd sol* knappast sägas ha mycket med historiska musikformer att skaffa, t.ex. genom avsaknaden av ornamentik, ”berättande” gestik, dynamiska kontraster eller liknande. Klarinetts melodi kan sägas tjäna funktionen av en horisontlinje genombruten av lågmälda referenser (till tid) i form av tonhöjder med olika klangfärger, densitet, register och placering i tiden.

(”Ostörd sol” är enligt uppslagsboken ”det tillstånd hos solen då aktiviteten är minimal och solen saknar fläckar, protuberanser och flares.”)

Chrichan Larson (f. 1956), länge känd som ”den svenske cellisten i Ensemble InterContemporain” men numera bosatt i Stockholm, har besökt Ny Musik vid upprepade tillfällen, som solist och tillsammans med Trio des Lyres och Svenssonkvartetten. Som tonsättare har han ännu en ganska liten produktion och är följaktligen relativt obekant. Då hans estetiska hållning i viss mån skiljer sig från den hos flera av programmets kolleger, presenterar han här inte bara sin komposition utan – på begäran – också en kortfattad redogörelse för sin konstsyn:

Cordes & tuyau för klarinett, cello och piano (1992) är en av många möjliga tolkningar av en 15 minuter lång tonserie i vilken avståndet i tid mellan tonerna, d.v.s. rytmen, är beroende av tonhöjden, och omvänt. Utgångstonen utgör det nav kring vilket de följande tonerna kretsar. Det sätt de kretsar på svarar mot de inbördes förhållandena mellan talen i en sifferserie. Ur samma sifferserie härleds också det rytmiska mönstret som tonerna fogar in sig i. Rytmiska mönstret upprepar sig hela tiden medan tonserien förändrar sig själv på ett sätt som tycks omöjligt att förutse.

Detta är den mekanik som döljer sig bakom mitt färdiga partitur. Den är ibland skönjbar, ibland helt övermålad av stundens hetta. Det är i spelet mellan det formellt spekulativa – musikens upplösning i sina beståndsdelar, dess återuppståndelse i form av en ”fiktiv” modell – och det kroppsliga gestikulerandet, som min musik föds.

Hur sinnrikt ett modellbygge än är, kan det inte i sig vara liktydigt med konst. Inget förnuftsmässigt resonemang är så vackert att det räcker med att reflexmässigt teckna ned det. Konstens innersta väsen flyr den rationella analysen. Samtidigt kan ingen konst enligt min mening existera utan den. Jag tror inte på något idealiskt system, jag grips istället av förstörelselusta inför dem.

Värdet av det färdiga konstverket avgörs till sist av styrkan i mitt förhållande till det material jag valt att arbeta med. Nyskapande kräver i sin tur ett visst distansering ifrån det kulturella bagage vi bär med oss. Även om jag till syvende og sidst alltid själv väljer utgångspunkt för ett musikaliskt modellbygge, menar jag att det i den mån det bjuder på överraskningar kan skapa ett möjligt avstamp för okända scenarion.

Cordes & tuyau består av tre satser. I den första satsen har jag försökt ställa olika element emot varandra. Här finns styckets mest uttalat hierarkiska tonsystem, uppbyggt på cellons lösa strängar, C-Ass-D-G. Mittensatsen söker tvärtom släktskap och kontinuitet, en enda puls (50 MM) utgör den osynliga, tånjbara tråd kring vilken musiken spinner. Sista satsen slutligen uppvisar en cyklisk form i vilken tre musiker (med betoning på i) avlöser varandra. Ur talserien sprungna formella samband binder samman satserna, både på storformsnivå och i minsta detalj.

Mats Persson (f. 1943), som tillsammans med sin för dagen förstummade interpret, Kristine Scholz, med råge är den flitigaste utsocknes musikern, har tillsammans med henne naturligtvis betytt ofantligt mycket inte bara för Ny Musik utan för svenskt musikliv över huvud taget under de senaste 20 åren. Skam till sägandes är han också den tonsättare som har skrivit flest ouppförda verk till Ny Musik. Förutom hans bidrag till det ännu så länge olycksaliga kanonprojektet tyngs vårt samvete av två verk för sex spelare: *Bewegung* (oavslutad) och *Abgesang* (1988). Men ett par verk har faktiskt blivit uruppförda – vi lånar tonsättarpresentationen från det senaste tillfället:

Mats Persson är, förutom att ha båda på pedalerna, känd för att ha ena foten i den seriella, välorganiserade rabatten och den andra i den till synes otuktade åker där slumpens skördar inhöstas. Så växer hans musik ofta i mötet mellan dessa motstridiga myllor, förmodligen även *Sans coût pour l'ours* (1991) för slagverkare och pianist om vilket han förtäljer:

De båda musikerna gestaltar var sitt musikaliskt förlopp, reativt oberoende av varandra; slagverkaren – med de hundra slagen – vill frammana, frambesvärja efterklanger ur det fördolda,

ur pianots inre. Pianistens stämman, som bygger på samma material – ett Schumann-citat – som pianoverket *Im Verborgenen* (1990), kan också ta gestalt, ”förkroppsligas”, bli till ett självständigt pianostycke i vilket man även kan förnimma ekon av de hundra slagen: *Nachklänge aus dem Verborgenen. Sans coût...* (cent coups) komponerades – utan kostnad för björnen – till Ny Musiks i Borås hundrade konsert.

Christian Wolff (f. 1934), som en gång gjorde ”tonårskarriär” som ett modernismens underbarn i kretsen kring Cage (Feldman kallade honom en Orfeus i tennisskor), är idag en uttalad antikarriärist. Till skillnad från sina båda kolleger är han dessutom helt i avsaknad av ”medial appeal”, vilket naturligtvis räcker som förklaring till att han är så okänd och ospelad, även i Sverige. (Före den första av Ny Musiks hittills fyra konserter med Wolffs musik hade bara något enda stycke spelats i Sverige, och då – precis som i fallet Hauer – var det Mats Persson och Kristine Scholz som gick i bräschen.) Kanske är Wolff i ovanligt hög grad en de spelande tonsättarnas tonsättare – inte för inte hör han till Zoltán Jeney och Mats Perssons stora favoriter. Hösten 1989 bidrog de båda också med var sitt variationsverk över Wolff-teman vid en konsert för åtta pianon med den käck titeln ”Vargehanda”.

Wolffs musik från de senaste 20 åren baseras ofta på sånger – politiska kampsånger, arbetssånger eller folkvisor – detta gäller också *Kegama* (1991) för klarinett/basklarinett, violin, cello, slagverk och piano, om vilket tonsättaren berättar: ”Titeln (en fonetisk stavning av Caogama) är namnet på en sjö i Kanada, till vilken det hänvisas i en sång som jag i min tur refererar till i stycket, men musiken är också skriven till Alvin Luciers 60-årsdag – Alvin, som tycker om att campa och fiska ute i vildmarken, och vars familj en gång måste ha kommit från den franska delen av Kanada.”

Den i Ny Musik genom åren i särklass mest framförde tonsättaren är ungraren Zoltán Jeney (f. 1943), som besökte Borås 1981 för två konserter och 1984 då hela fyra konserter genomfördes. Bland de 32 framförda Jeney-verken finns både miniatyrer och längre, mer omfattande verk, bland dem *Fantasia su una nota* (1984) som skrevs för och uruppfördes av Borås Barackensemble. Till dem hör också *Kato NK 300 1979, július 22 10:30 Budapest Lipto utca* (”Kato” i folkmun), som inte bara är ett av Jeneys mest betydande verk utan som också bredvid La Monte Youngs *arabic numeral* framstår som ett av minimalismens verkliga mästerverk.

Kännetecknande för mycket av Jeney musik är dels ett kontemplativt drag, ofta förbundet med extrema spelsituationer, dels den alldeles speciella roll som pulsen spelar. I *Kato* – som består enbart av en slumpmässigt bestämd upprepning av tonerna a’ och b’ – framträder dessa karakteristika tydligare än någonsin. Stycket är, som ofta hos Jeney, att betrakta som ett objekt

trouvé, och titeln är helt enkelt en redovisning av när och var tonsättaren stötte på detta objekt: en byggnadskran som gav ifrån sig sagda tonhöjder vid olika manövrer. Verket har en speltid på mellan 7 och 25 minuter men har hittills framförts bara en gång i sin helhet – i Borås.

Genom *Selfquotations* (1991), som enligt titeln alltså bygger på citat ur egna verk och således är ett slags collage, går just detta *Kato* som en röd tråd, en cantus firmus, genom de fyra satserna. I övrigt citeras följande verk – sats 1: en sång ingående i en oavslutad cykel till texter av László Marton, vars andra del i sin tur lånar rytmen ur *Heraclitus in H*. Sats 2: violin och cello – *Heraclitus Watermark* (hela); marimba och piano – *Zoltán Kocsis spelar ett kromatiskt Vidovszky-stycke enligt tonsättarens föreskrift* (hela) som är nr.4 i en sångcykel med tonsättningar av den mycket egenartade ungerske poeten Dezső Tandoris verk. Det Vidovszky-stycke som Tandori åsyftar är *Schroeders död*, vilket också citeras i sången. Sats 3: violin – ur *Landscape ad hoc*; cello och piano – Tandori-sång nr.7, *Jag silar alfabetet genom mina fingrar ännu en gång* (hela men i högre tempo), i vilken pianostämman i sin tur citerar hela *Arthur Rimbaud i öknen* (också det titeln på en Tandori-dikt som ”direktöversatts” i musik). Marimbastämman i sats 3 – som är en gestaltning av Gertrude Steins ”A rose is a rose is a rose is a rose” – är det enda som inte är direkt citat. Sats 4: violin och cello (och senare piano) – Tandori-sång nr.8, *Ekona från Orfeus trädgård* (hela), i vilken *Orfeus trädgård* citeras (titeln citerar titeln på en bild av Paul Klee); klarinett och piano Tandori-sång nr.2, *Fyra vinterårstider till Paul Klee* (hela) – under satsens andra hälft citerar klarinetten Tandori-sång nr.1, *Hommage*, i sin helhet.

Om sitt *I-Skick* för kammarensemble (klarinet, violin, cello, vibrafon, piano) från 1991 (speltid ca 15’) skriver Lars Sandberg:

Titeln kunde kanske också lyda exempelvis ”På-Väg” – jämför här ordet ’skickelse’.

Kanske är det så här: man söker inte ett material för att sedan kunna göra ett stycke med detta material; när man funnit materialet är stycket avslutat.

Den musik som jag valt att kalla *I-Skick* söker och prövar sitt material, den utgår inte från något som ligger färdigt före musiken. Musiken blir efterhand allt mer hemmastadd i sig själv; detta kan liknas vid att följa en väg. Sammanhörande med detta är också vad som kunde kallas en icke-identisk upprepning. (Till skillnad från den statiska och närmast tvångsmässiga upprepning, d.v.s. ett upprepande av identiskt lika ”strukturelement”, som till leda exploaterats i mycket av den s.k. minimalistiska och repetitiva musiken – serialismens yttersta konsekvens.) En fråga som ställs i *I-Skick* är denna: är två toner – och intervallet, steget dem emellan – som spelas gång på gång samma två toner varje gång eller är varje gång en ny gång?; kan vi förstå något mer för varje ny ”upprepning”? – och om inte: vad finns det då för anledning att ta ett enda steg till?

Slut citat. Möjligen kan man tillägga att *I-Skick* är en mycket precist noterad musik – precis men inte exakt. Här finns oavbrutet tolkningsmöjligheter framför allt vad gäller den rytmiska gestiken – en gestik som kanske kan sägas vara präglad av ett tillitsfullt tvekande.

Hösten 1990 genomförde Borås konstmuseum och Ny Musik sitt hittills mest omfattande samarbete då hela museet fylldes med klanginstallationer av den amerikanske tonsättaren Alvin Lucier (f. 1931). I utställningskatalogen (Ny Musik Blädder nr.1 – till vilken den inresserade hänvisas) står att läsa: ”En av anledningarna till denna utställning, och de konserter som hålls i anslutning därtill, är övertygelsen att Alvin Lucier nog är den tonsättare under de senaste 25 åren (...) som mer än någon annan har skapat något i djupare och avgörande mening nytt. Detta nya består – precis som hos Cage – i sättet att närma mig materialet, i den estetiska/etiska hållningen (...) – framför allt gentemot åhörarna.” Men som Rolf Haglund påpekat (Nutida Musik nr. 3/91) innebär Luciers musik också ett stort steg mot musikens urkällor, mot tankarna på en sfärernas harmoni.

Från att tidigare alltid ha arbetat med något slags elektroakustiska medel (det handlar dock inte om ”elektronmusik”), komponerar Lucier från 1988 även renodlad instrumentalmusik, så även i *Letters* (1991) för violin, klarinett, cello och piano. Titelns ”bokstäver” skall läsas bokstavligt. Partituret är i all sin enkelhet ett genialt musikaliskt ”kryptogram”. Med hjälp av notskriften ”tecknas” och bokstaveras en hälsning: första takten bildar ett H, andra ett L, tredje ytterligare ett L, fjärde ett O, o.s.v. I sin helhet lyder texten: ”Hello Bjorn Congratulations on your 100th concert Ny Musik Boras Don’t stop now All my love Alvin Lucier”. Och som alltid hos Lucier; en mera lågmäld, eller kanske rättare ’prestigelös’ musik är svår att föreställa sig: stycket bygger enbart på ett pianocluster och tonerna c-ess-fiss-a, allt inom en oktav.

Sven-Erik Bäck (f. 1919) är nog sin generations namnkunnigaste, mest spelade och firade svenske tonsättare (i slutet av förra året begåvades han exempelvis med Svenska akademiens stora pris – en stor, tung medalj i rent guld – som den tredje tonsättaren [efter Norman och Rosenberg] på 150 år!). En närmare presentation kan alltså tyckas överflödig. Istället låter vi tonsättaren berätta om bakgrunden till sin *Serenad-Sumerki*, det verk som bildar ”förlaga” till *Sumerki 92*.

Då Paul Sacher till min stora glädje bad mig skriva ett stycke för hans Collegium Musicum i Zürich 1977, önskade han en serenad. Jag frågade mig: ”En serenad – i vår tid – för vem och vad?” Jag snuddade först vid tanken på att låta min konsertserenad, för en sådan måste det ju bli, anspela på den ursprungliga konkreta serenadsituationen, som Carl Nielsen gör i sin *Serenata in vano* (Serenad förgäves). Min serenad skulle kunna heta ”Serenata mal grado tutto”

(Serenad trots allt) med underrubriken ”Ein sehr ernster musikalischer Spass” (Ett mycket allvarligt musikaliskt skämt).

Redan då kände jag att orden ”trots allt” inte bara berörde möjligheterna att skriva en serenad idag utan hela vårt skapande. Kanske skapas alltid det väsentliga ”trots” svåra villkor, och blir inte det anings- och villkorlösa ofta bara ett finkulturellt hålligång? I vår tid är det uppenbart att vi i enskildheter som i de stora manifestationerna i våra musikaliska aktiviteter mest söker framgångs- och inkomstbringande ”hur” utan att ha funnit eller ens sökt ett djupare ”varför”. Inför Luzern med alla dess ikoner av de stora stjärnorna i affärsmännens skyltfönster tänkte jag: ”Senhösten är långt framskriden...”.

Det blev till sist också helt andra nattliga situationer och händelser än så att säga ’nielsenska’ som gav stoff (eller blev katalysatorer) för min serenad. Det slog mig, att i associationskedjan natt-mörker-serenad bildas det sista ordet på stammen seren, som betyder klar, lugn, ren. De symboliskt starkt laddade orden står emellertid ofta för helt andra, negativa tillstånd och förlopp, som t.ex. i uttrycken ”nattsvarta rosor” eller ”mörksens gärningar”. I en av de mest serena situationer jag känner från litteraturen, inledningsscenen i femte akten av Köpmannen i Venedig med den berömda dialogen ”In such a night”, känner man under lugnet, klarheten och renheten, att natten – den serena – kan rymma så mycket mångtydigt, ja här skrämmande motsägelsefullt. De älskande, Jessica och Lorenzo, frambesvärjer Tisbe, Troilus och Cressida, Dido, Medea, som alla gick en tragisk död till mötes.

Omvänt. I många nattsvarta situationer som de skildras i musikverk från historia och samtid, utspelade ”Am abend wenn es kühle war”, stiger ljus från en okänd dag emot oss. Mörkret är där bara en potentiell frånvaro av ljus. I en sådan ”Noche oscura” (Själens dunkla natt) var inte endast skymningen utan också gryningen närvarande.

Tankar som dessa kom att alltmer sysselsätta mig under komponerandet. Vad jag inledningsvis först lite skämtsamt föreslog som titel, ”Serenad trots allt”, blev åter aktuellt med alltmer fördjupad innebörd. Men en sådan titel skulle binda och förvirra åhöraren och säkert väcka felaktiga förväntningar. Musiken kan ju heller aldrig beskriva mer konkreta tankegångar. Möjligen väcka känslor inför tankar och företeelser.

Underrubriken till min Serenad – (jag ville ändå ha en sådan för att åtminstone ange en riktning in mot vad jag hoppas är ”innehållet” i min musik) – fann jag i en dikt av ryssen Osip Mandelstam från 1920. Den börjar så: ”Bröder låt oss prisa frihetens tveljus (Sumerki)”. Det ryska ordet Sumerki betyder på en gång skymning och gryning.

Så långt Sven-Erik Bäck.

Drygt ett decennium senare omarbetade Bäck sin serenad för stor orkester, en komposition som fick titeln *Sumerki 90*, och nu har alltså ytterligare en gren vuxit ut på samma stam:

Sumerki 92 (för klarinett, cello, vibrafon och piano), i vilket Bäck visserligen utgått från den tredje av serenadens fem satser, men där ”musiken tar sig helt andra vägar”. (Han låter för övrigt förutskicka att det nog blir ytterligare två satser med tiden.) Det rör sig alltså inte blott och bart om en instrumentering, och förutom de inledande klangerna är det först fram emot styckets andra hälft som släktskapet så småningom träder i dagen.

Liksom Jeney citerar eller refererar Bäck gärna till egna äldre verk, ofta just i flera lager – citat av citat av citat... I det här fallet (liksom i serenaden) är det det första av tonsättarens *Fyra Quasimodo-fragment* som dyker upp mot styckets slut, ett fragment som i sin tur citerar det för Bäck så betydelsefulla stora ackordet (e-giss-ciss-g-f-b-ess-g) ur motetten *Behold, I Make All Things New*, vilket rymmer förtvivlan och osäkerhet men också förnyelsehopp – alltså återigen samma tveljus, samma paradox; ett ”tveljus” som också präglar den Quasimodo-textrad vars melodi avslutar : ”genomborrade av en solstråle”...

Det är tydligt att Sven-Erik Bäck är en tonsättare som ställer frågor om komponerandet och som hyser tvivel inför musikens roll. Samtidigt förefaller han ha en okomplicerad men trovärdig tilltro till melodikens, expressivitetens och gestikens möjligheter. Men framför allt är han en av få för vilka den musikaliska symbolen och metaforen är så levande att de fortfarande har konstnärlig bärkraft.

Italienaren och sommarsvensken Aldo Clementi (f. 1925) är inte en av de i Ny Musik mest framförda tonsättarna – tyvärr. Tyvärr. Vi önskar att han vore det. Ty det rör sig om en mästare. (Bekantskapen med Clementis musik förmedlades f.ö. av den internationellt välorienterade gitarristen Magnus Andersson, också han en flitig boråsgäst.) Men skadan skall repareras: en ny porträttkonsert planeras.

Clementi har länge hävdade en glad men oryggligt negativ syn på tonsättarens roll. Han skriver bland annat: ”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.” Denna inställning till trots har han skapat en serie hantverksmässigt mycket vackra ljudobjekt som sjuder av inre liv. Om hantverket skriver han: ”Beträffande yrkeskunskap var det nödvändigt att börja om från början och från det stilistiskt utsägliga: en fint utarbetad sammanfogning av mikroskopiska detaljer i ett virrvarr, ett mållöst continuum, en väv...”

Just myllrande, vibrerande klanger – statiska och oavbrutet föränderliga – ofta uppbyggda av mångskiktade kanonförlopp (nästan alltid med ett diatoniskt grundmaterial) är typiska för Clementi, liksom en förkärlek för historiska referenser – musiken baseras ofta på citat från äldre tiders musik.

Om dagen i mitt arbete... (1991) för två violiner, cello, klarinett, celesta och piano är en sådan flerskiktad diatoniskt baserad citatkanon – här konstruerad så att klarinettens och stråkarnas stämmor ”skuggas” av klaverens, vilka går rytmiskt parallellt men klingar en kvint plus en oktav högre. Musiken bygger på en folkslag, lyrisk kärleksvisa med samma titel från förra hälften av 1800-talet (vilken finns i 200 olika uppteckningar och trycktes 40 gånger som skillingtryck). Under många år har Clementi intresserat sig för klockor och speldosor – även musikaliskt; i hans *Violinkonsert* (1977) spelar solisten mot en klangfond av 40 instrument och tolv speldosor. I *Om dagen i mitt arbete...*, liksom i många verk från senare år, kan musiken också sägas vara ”fången” i en speldosemekanism; den sätts igång och förlöper sedan av sig själv under ständig upprepning och under ett gradvis avsaktande: ”Det intresserar mig mycket att se hur samma musikaliska objekt ändrar fysionomi när tiden blir en annan för det lilla motivet eller figuren. Hur den allt långsammare tiden förändrar dess fysionomi.”

Hans Otte – är namnet obekant? Det är i så fall inte ämnat att förvåna. Frågan är nämligen om hans musik över huvud taget har spelats i Sverige tidigare. Och i den mån han är bekant är det oftast inte som tonsättare utan som legendarisk radioman i Bremen. ”Jag tror att han måste vara den allra viktigaste konsertarrangören i Europa under de senaste decennierna – som förnyare och initiatör, framför allt inom radiomediet”, säger exempelvis organisten och tvåfaldige Ny Musik-besökaren Hans-Ola Ericsson. Men nu är det alltså dags. Till hösten kommer Ny Musik tillsammans med Borås konstmuseum att genomföra en utställning med Hans Ottes klanginstallationer. Därutöver planeras sex konserter med bl.a. tre större uruppföranden, varför en närmare presentation får anstå till dess. Nu får det räcka med att konstatera att Hans Otte är född 1926, är pianoelev till Walter Gieseke och kompositionselev till Paul Hindemith.

Även om hans musik i övrigt fullständigt skiljer sig från Alvin Luciers, finns det en gemensam nämnare: en total prestigelöshet (och kanske är prestigelösheten en alldeles utmärkt grogrund för skapandet av det oväntade?).

En aspekt av Ottes tonsättargärning är intresset för ordet – ordet som tar klingande gestalt; Klangwort wird Wortklang, med en Otte-liknande vändning. Detta är också det mest framträdande draget i hans hälsning till boråsarna, *past time present* (1991) för sju musiker. (Jaha, tänker Sven-Erik Bäck, det påminner ju om T.S. Eliots ”Burnt Norton” – time present and time past are both perhaps present in time future – och om min fiol duo *Time present...* Jo, det gör det, men det för ju också tankarna till Bernd Alois Zimmermanns föreställning om en ”Kugelgestalt der Zeit”, alltså att all tid är samtidigt närvarande). Det som närvarandegörs i *past time present*, som lyfts fram ur det förgångna och in i nuet, är namnen på alla de tonsättare som har framförts i Ny Musik. Också tonsättarnas namn blir alltså till musik.

Genom styckets allra sista klang kan vi väl också anse oss ha skuddat det förgångna och därmed konventionens damm av våra händer, så att dessa liksom våra öron är öppna mot framtiden (må dock den ena förbli lite hemligt knuten i fickan...).

