

NY MUSIK

två till (Anna själv tredje)

Lars Sandberg: *Tecken–Spår–Löfte*

John Cage: *31'57.9864" , 27'10.554" , 57 1/2" ,
1'5 1/2" , 1' 1/2" , 1'18" och 1'14"*

Christian Wolff: *Exercise 26*
Exercise 27
For Morty
Rosas

– fikapaus –

Josef Anton Riedl: *Für Trommeln I*
Stück für Schlagzeug 57

Hans Otte: *text*
nachklang

Robyn Schulkowsky – slagverk

Kristine Scholz – piano

Anna Lindal – fiol

Söndag den 15 november 1992 kl. 18.00

Knut Håkansonssalen, Musikskolan, S. Kyrkog. 36, Borås

Lars Sandbergs Tecken–Spår–Löfte för soloviolin komponerades 1991.

1932–1992 – det är 60 år det. Under så lång tid var **John Cage** (1912–92) verksam som tonsättare. Stravinsky var förstås snäppet värre, han komponerade i 70 år!

Under 50- och 60-talet var Cage musikens enfent terrible. Lika hånad som han blev då, lika måttlöst hyllad blev han under sitt sista decennium. Om några år, när in memoriam-raseriet har lagt sig, är det dags för omprövning och sammanfattning. Då kommer frågorna: har Cages inverkan varit mest av godo eller av ondo, har hans verk och tankar den från personen oavhängiga kraften att överleva, o.s.v.? Den som redan nu med bestämdhet menar sig veta svaren befinner sig sannolikt för nära för att riktigt kunna se. Det kommer att krävas avstånd och översikt.

Två Cage-verk som vi faktiskt börjar få lite perspektiv på är **31'57.9864"** för en pianist och **27'10.554"** för en slagverkare (1954 resp. -56). (Titlarna är helt enkelt tidsangivelser – exakta in absurdum.) Det kan tyckas ofattbart idag, men det här är några av Cages mest skandalomsusade verk. När 31'57.9864" och 34'46.776" (också för pianist) framfördes av Cage och David Tudor i Donaueschingen 1954 (då under titeln 12'55.6078") resulterade det i en av modernismens klassiska skandaler.

Dessa "time-length-pieces", som kan spelas samtidigt i valfri kombination, är alla noterade i s.k. "space"-notation (avstånd på pappret motsvarar avstånd i tid) med en hög grad av vad Cage kallar "indeterminacy":

"...instead of specifying the piano preparation I not only specified it only roughly with regard to categories of materials like plastic, rubber, metal and so forth, leaving the decisions free to the performer. Another element entered into the musical composition which was x, in other words, something not thought of at all. So that it gave a freedom to the individual performer.

This giving of freedom to the individual performer began to interest me more and more. And given to a musician like David Tudor, of course, it provided results that were extraordinarily beautiful. When this freedom is given to people who are not disciplined and who do not start – as I've said in so many of my writings – from zero – by zero I mean the absence of likes and dislikes, then, of course, the giving of freedom is of no interest whatsoever."

27'10.554" för en slagverkare är ett delvis grafiskt partitur som föreskriver fyra grupper av instrument: metall, trä, skinn och 'alla andra' (elektronisk apparatur, maskiner, visselpipor etc.). **57 1/2"**, **1'5 1/2"**, **1' 1/2"**, **1'18"** och **1'14"** för en stråkspelare (1953) ingår i 26'1.1499" (1953/55) och är ett grafiskt partitur med separata system för varje sträng och för de olika stråkparametrarna.

Christian Wolff (f. 1934) är en stor tonsättare – en av de största. Det kan man inte tro om man tar en titt i festivalprogram eller skivkataloger. Idag finns inte en enda skiva att tillgå med hans musik. Frågan är rentav om han inte är den av musiklivet mest missaktade tonsättaren av idag (nu när Allgén inte längre finns bland oss). Följaktligen framhärdar denna lilla bygdeförening gladeligen med att lyfta fram hans musik.

exercice 26 (Snare Drum Peace March) och **Exercise 27 (2nd Snare Drum Peace March)** (1988) är de senaste exercitierna i den verkserie som Wolff inledde 1973, och som innehåller allt från solostycken till verk för full orkester. Som framgår av titlarna räknas dessa båda också till serien Peace Marches, som har sitt ursprung i de protestmarscher mot robotbaser som familjen Wolff deltog i vid början av 80-talet. Men det är inte musik att marschera till (Wolffs musik präglas ju nästan undantagslöst av en ovilja att gå i takt), snarare är det ett slags stiliserade marscher för konsertbruk. I Exercise 26 och 27 trakteras virveltrumman huvudsakligen med fingrarna, men interpreten ombeds också att pröva mer okonventionella spelsätt. Robyn Schulkowsky spelar dem här som ett stycke utan paus.

Hos Morton Feldman (1926–87) finns ovanligt många verktitlar som samtidigt är dedikationer – två av dessa gäller Christian Wolff: körstycket Christian Wolff in Cambridge (1963) (som f.ö. urupfördes med Alvin Lucier som dirigent) och det flera timmar långa For Christian Wolff för flöjt och piano/celesta (1986). (Det var ju också Feldman som gav den tonåriga Wolff det återupprepansvärda epitetet ”en Orfeus i tennisskor”.)

Wolffs dedikation till Feldman – **For Morty** för klockspel, vibrafon och piano (eller annan instrumentation) – fullbordades knappt två månader före Feldmans bortgång hösten 1987. Det är ett litet enkelt och älskvärt stycke, och som alltid känner man genast igen dess upphovsman, som ju är en av de relativt få tonsättare idag som har en verkligt omisskännlig personstil.

Rosas för piano och slagverk – daterat nyårsdagen 1990 – är skrivet till Robyn Schulkowsky och Marianne Schroeder. ”Musiken är tänkt som en hyllning till två Rosas. Rosa Luxemburg och fru Rosa Parks, som 1955 i Montgomery, Alabama, vägrade att lyda raslagarna i stadens bussar. Hon var då 43 år gammal och arbetade som sömmerska: ’Well, in the first place, I had been working all day on the job. I was quite tired after spending a full day working. I handle and work on clothing that white people wear. That didn’t come in my mind but this is what I wanted to know: when and how would we ever determine our rights as human beings? ... It just happened that the driver made a demand and I just didn’t feel like obeying this demand. He called a policeman and I was arrested and placed in jail.’ ”

Rosas är ett bitvis komplicerat verk i fem satser, som innehåller en rad av Wolffs välbekanta tekniker; här finns folkviseliknande melodik men också flerskiktade rytmiska partier där interpreterna själva bestämmer tonhöjderna. Vad var det Pierre Boulez sa? ”Den musik som är värd att beskrivas som mästerverk är musik som i varje ögonblick lämnar rum för överraskningar” – han måste väl ha tänkt på Christian Wolff...

Josef Anton Riedl (f. 1929) är ett av Tysklands största original under efterkrigstiden – något av en hemmasnickare – som har arbetat med elektronmusik, film, text-ljud-poesi, multimedia med mera. Han har också verkat som ett slags oakademiskt enmansuniversitet för de många yngre kolleger som arbetat med honom under årens lopp, nämnas kan exempelvis Nicolaus A. Huber. En av Riedls viktigaste insatser gäller just slagverksmusiken. Han var

en av de allra första att komponera för soloslagverkare, och han har skrivit för storslagna instrumentarier av ex. enbart glas (Glas-Spielen) liksom av papp/papper (Paper Music).

Für Trommeln I (1979/81) för 22 trummor består av en kombination av exakt noterade rytmiska strukturer och verbala anvisningar, vilka anger exempelvis antal instrument, anslagsställe och dynamik för en viss struktur. Varje struktur spelas först i sin originalform och upprepas sedan, men så, att varje upprepning innebär en variation. Det är alltså musik i konstant förändring, enhetlig i klangfärgen, men med en mängd nyanser.

I **Stück für Schlagzeug 57** för ett blandat, mer traditionellt (men vid den tiden oerhört exotiskt) instrumentarium är det Beethoven som står för enheten. Riedl har helt sonika tagit temat till variationssatsen i klarinettrion op. 11, och har ersatt var och en av temats elva toner med en specifik slagverksklang. Men Beethoven-trion utgör naturligtvis bara en utgångspunkt, och den som till äventyrs har den i minne lär få förtvivlat svårt att känna igen sig. En djupt originell idé och ett dito stycke.

1985/86 komponerade **Hans Otte** (f. 1926) philharmonie, ett stycke för riktigt stor orkester med orgel och tre körer, som skrevs speciellt för Bremens konsertsal, "die Glocke", i vilken musikerna var utspridda runt publiken. Denna storslagna klangapparat till trots förekommer bara sex tonhöjder: c, ciss, e, f, giss, a. Otte talar om ett "harmoniskt rum. Därför består det hela av en enda sexstämmig klang. Och den vandrar alltså och är också igenkännbar i hela rummet. Samtidigt förfogar denna klang över en så stor flexibilitet ... dur- och molltreklanger, överstigande treklanger, septim- och nonackord låter sig bildas ur den, utan att jag måste skapa motsatser, så att jag hela tiden kan förbli i denna klang."

Under arbetet med philharmonie tillkom också **text** för en reciterande vibrafonist (1985), vilket gör bruk av samma tonmaterial, som dock enbart framträder ackordiskt. Den reciterade texten handlar som alltid hos Otte om varseblivning, om förståelse, kort sagt om livet självt.

nachklang för Olivier Messiaen för piano (1992), ett klingande in memoriam som skrevs kort efter dennes död, består också av enbart ackord, typiska Otte-ackord men ändå med återklang från Messiaens säregna värd av färger och klanger. (nachklang är även inkomponerad i slutet av orgelverket sounds.)