

NY MUSIK

Tid utan slut

La Monte Young – ett tonsättarporträtt

Piano Piece for David Tudor #1 (1960)

Piano Piece for David Tudor #2 (1960)

Piano Piece for David Tudor #2 (1960)

Composition 1960 #10

Arabic Numeral (any integer) to H.F. (1960)

Composition 1961 #1

Composition 1961 #2

Arabic Numeral

Composition 1961 #3

Composition 1961 #4

Arabic Numeral

Composition 1961 #5

Composition 1961 #6

Arabic Numeral

Composition 1961 #7

Composition 1961 #8

Arabic Numeral

Composition 1961 #9

Arabic Numeral

—paus—

Poem for Chairs, Tables, Benches, etc. (1960)

Composition 1960 #7

Ann-Mari Hagström, Lars Hagström, Björn Nilsson

Onsdag den 15 september 1993 kl. 19.00

Museet, kulturhuset, Borås

Programmet interfolierades av följande:

Vad skall nu det här föreställa? Är det här musik? Eller är det teater? Eller är det över huvud taget konst? Eller är det ingenting? Och vad är det då för något?

Ni har just varit med om ett framförande av La Monte Youngs *Piano Piece for David Tudor* nummer 1, 2 och 3. Anvisningarna till de här styckena lyder som följer:

Tag med en höbal och en hink vatten upp på scenen så att pianot kan äta och dricka. Pianisten kan sedan antingen mata pianot eller låta det äta självt. I det förra fallet är stycket slut när pianot har matats. I det senare är det slut när pianot har ätit eller bestämt sig för att inte äta.

Nr 2: Öppna pianolocket utan att göra ett enda för dig själv hörbart ljud. Försök så många gånger du vill. Stycket är slut när du lyckats eller när du ger upp...

Och slutligen nr 3, som består av en enda sats: Most of them were very old grasshoppers – de flesta var mycket gamla gräshoppor.

När Karl-Erik Welin framförde sådana här stycken och det gjorde han emellanåt, då var det med en stark anspänning, med en oerhörd fokusering vid sin egen person – det är jag som är konstverket, sade Welin – och med en kraftig betoning av det teatrala elementet.

Men om man nu inte nödvändigtvis betraktar sin egen person som ett konstverk, och om man i grund och botten tycker ganska illa om den typen av teatraliska effekter, därför att de på något sätt lurar betraktaren att se mer än att lyssna – och i kampen mellan öga och öra vinner ögat nästan undantagslöst, vilket f.ö. också La Monte Young påpekar – och därför att de förleder betraktaren att tro att verket är något annat än vad det är, det bagatelliseras. Avslutar man sedan med en lämplig knorr är det inga problem att blanda upp applåderna med en lagom portion skrott.

Men vad blir då kvar i ett sådant här framförande?

Jag antar att man uppfattar det första stycket i första hand som teater, även om vi väl kan vara överens om att det knappast går att göra mindre av det än vad jag gjorde, och kanske knappast sämre heller. När pianisten John Tilbury, som ju var här i våras, framför det här stycket matar han först pianot och korkar sedan upp en flaska vin som han sätter sig och dricker, med motiveringen att det är orättvist att pianot skall få äta och dricka, men inte pianisten.

Jag antar också att man uppfattar det tredje stycket som musik snarare än teater, även om man naturligtvis med lätthet kan föreställa sig en mer symboliskt fantasifull tolkning. Men eftersom jag själv är i total avsaknad av just symbolisk fantasi (och det är jag tacksam för), fick det bli så här.

Frågan gäller väl snarast det mellersta stycket, det med pianolocket: är det mest musik eller mest teater? Den här konserten har ju kallats Tid utan slut, och det finns en

markant tidslig aspekt på allting som La Monte Young gör. Och jag tror att det är den tidsliga gestaltningen, mer än alla teatraliska effekter, som avgör om man uppfattar det huvudsakligen som musik eller som teater. D.v.s. exakt samma handling uppfattas olika beroende på hur den gestaltas i tiden.

La Monte Young själv anger inte om det är teater eller musik, och jag tror man kan säga att alla hans verk från den här tiden balanserar på gränsen däremellan.

Alla verk på den här konserten – även om programbladet synbarligen säger något annat – är från ett och samma år, 1960. Det förefaller som om La Monte Young då fungerade som något av ett brännglas för musikaliska idéer, och jag kan inte påminna mig att någon annan tonsättare under ett enda år skrivit så många banbrytande verk som La Monte Young gjorde just 1960. Mera därom strax, men först skall vi ha lite musik:

— — —

La Monte Young föddes 1935 i ett timrat blockhus i Idaho i USA, och det förefaller som om barndomens ljudupplevelser inte bara gjorde ett ouplånligt intryck utan också i hög grad formade hans musikaliska tänkande. Med en larsgustafssonsk envetenhet berättar han samma historia gång på gång, och kopplingen till hans senare musik ligger i öppen dager:

”Det första ljud jag minns är ljudet av vinden som blåste genom springorna i blockhuset i Idaho där jag föddes, och jag har alltid betraktat detta som en av mina viktigaste tidiga erfarenheter. Det var skrämmande men vackert och mystiskt. Under barndomen hade jag fyra upplevelser av konstant tonhöjd som har påverkat mina musikaliska idéer och min utveckling: ljudet av insekter, ljudet av telefonstolpar och motorer, ljudet av ånga som släpps ut – såsom från min mors tekanna och tågvislor – samt ekot i geografiska formationer såsom kanjoner, dalar, sjöar och slätter. Den första uthållna ton med konstant tonhöjd, utan början och slut, som jag hörde som barn var i själva verket ljudet från telefonstolpar – surret i trådarna.”

Familjen flyttade till Los Angeles och unge Young började spela saxofon och komponera jazzlåtar. Det tycks för övrigt vara ett typiskt drag för tonsättare som närmar sig de 60 att de går i barndom på nytt, deras musik får drag av syntes – så framträder kärleken till blues och jazz med all önskvärd tydlighet i ett av Youngs senaste verk: *The Forever Bad Blues Band* – och de offentliggör vad de tidigare betraktat som ungdomssynder – så uruppfördes Youngs första jazzkomposition så sent som i våras. Precis samma utveckling alltså som hos exempelvis Stockhausen och Christian Wolff.

I Los Angeles studerade Young komposition för Schönberg-eleven Leonard Stein och komponerade verk i tolvton, med Webern som förebild. Från och med 1957 börjar La Monte Youngs egenart bli tydlig och det är nu de mycket långa toner uppträder som har blivit hans signum. 1959 besöker han sommarkurserna i Darmstadt, där han deltar i Stockhausens seminarier, men där han framför allt träffar John Cage. Mötet med Cage blir helt avgörande. Och det förutan kan man knappast föreställa sig alla de verk som bubblade ur La Monte Young 1960.

— — —

Men medan Cages verk – och jag citerar: ”i allmänhet var realiserade som ett komplex av ljud och aktiviteter under en förutbestämd tidslängd”, alltså en pluralistisk situation, ungefär det som fått benämningen happening, ”var jag kanske den förste att koncentrera mig på och begränsa verket till en enda händelse eller ett enda objekt inom dessa knappast traditionellt musikaliska områden”.

Men La Monte Young var inte ensam. Han kom nu att räknas till förgrundsfigurerna i den s.k. fluxus-rörelsen – bland namn som Nam June Paik, aktuell med en stor videoinstallation vid biennalen i Venedig; George Brecht och Yoko Ono, och med européer som Joseph Beuys i kulissen. Vad som skiljer La Monte Young från hans tonsättande fluxus-kolleger är allvaret i och framför allt de musikaliska konsekvenserna av hans verk.

Som ni redan har märkt är alla kompositionerna från 1961 samma verk, det finns sammanlagt 29 stycken, som i sin tur är samma verk som Composition 1960 #10 – det är alltså tydligt att upprepningen är av central betydelse. Det samma gäller uppenbarligen Arabic Numeral.

Det är i dessa båda verk, samt i det avslutande Composition 1960 #7 – som består av endast två toner och anvisningen ’to be held for a long time’ – som den musikaliska minimalismen har sitt främsta ursprung. Här finns alltså i renodlad form de båda karakteristika som är grundläggande för minimalismen, nämligen: upprepningen och den uthållna tonen, dronen. Inte för intet var La Monte Youngs gode vän Terry Riley – mannen bakom In C, verket som brukar räknas som det första minimalistiska – med vid tillkomsten och de tidiga framförandena av de här verken. Här har vi alltså i koncentrat det som urvattnats till kameralt pillertrillande hos Steve Reich och söttad vattvälling hos Philip Glass.

— — —

Det är uppenbart att detta är musik som begränsar sig till det absolut nödvändiga – jag har redan använt ord som renodling och koncentrat. Det är en i ordets ursprungliga betydelse enfaldig musik, den är hel och odelad. Anvisningen till skottkärrestycket här lyder helt enkelt ’draw a straight line and follow it’. Detta kan tolkas på tusen sätt, alltifrån att dra med krita på svarta tavlan till att spela en uthållen ton, som ju kan ses som en rak linje utdragen i tiden, men det är alltid fråga om koncentration på en enda enkelriktad aktivitet.

Men åter till frågan: är det här då musik?

Jag tror att problemet, det som över huvud taget föranleder frågan – bortsett från de svårigheter man kanske kan ha med den starka reduktionen – är att den här musiken har alla de inre kännetecknen på musik, men den saknar de yttre. Det här är ett fenomen som är mycket lättare att iaktta i bildkonsten, det finns ju hur många vitmenare och svartmålare som helst. Men hur skiljer man den ena svarta målningen från den andra? Hur skiljer man det som är ett djupt känt och äkta konstverk från det snarlika som bara är ett självupptaget plankstrykeri? Att problemet är vanligare inom bildkonsten gör

det kanske trivialare, men därför inte mindre allvarligt. En sak är säker: det hjälper inte med symbolisk fantasi. Det finns förmodligen bara ett svar: man får lära sig att se det, på samma sätt som man får lära sig att höra det i musiken.

Och i musiken är det i själva verket det omvända problemet som idag är vanligare och allvarligare. Jag tänker på all den nya musik som har alla de yttre kännetecknen på musik, men som saknar de inre. Ännu allvarligare blir problemet när de här tonsättarna har talang för att ta sig igenom institutionerna och bli festivalkommittéers och beställningsverksgruppers gullgossar och t.o.m. avancerar till professorer i komposition, vilket har hänt och vilket med stor sannolikhet kommer att hända igen när det snart är dags för vaktavlösning vid professuren i Stockholm. Jag hör inte till de professionella pessimisterna, men i en situation då musikens dödgrävare eller nekrofiler, eller vad vi nu skall kalla dem, håller på att fullständigt ta över, då är det kanske dags att höja rösten. När att örat håller på att avsättas som musikens högsta och sista instans, och musikens insida tillmäts allt mindre vikt – då kan det inte vara annat än djupt oroande.

— — —

Första gången jag hörde Arabic Numeral var omkring 1980 då organisten Gerd Zacher i Carolikyrkan spelade ett program med passacaglian som tema, och i centrum stod Bachs c-moll-passacaglia.

I sista minuten sa han: ”jag måste ha med La Monte Youngs Arabic Numeral, eftersom passacaglian är en serie variationer över ett bastema, och det här stycket är själva passacaglians urform”. Då förstod jag inte vad han menade. Hur kan en enda upprepad klang vara en variation? Tonsättaren Cornelius Cardew, som sysselsatte sig ingående med La Monte Youngs musik, ger svaret när han säger att det intressanta med stycket beror på tre faktorer:

- 1) Dess längd, och i proportion därtill:
- 2) variationen inom den uniforma repetitionen, samt
- 3) den utmaning som spelaren och genom honom också publiken utsätts för... ”Dessa element uppkommer trots instruktionerna, även om de naturligtvis är en följd av dem. Vad lyssnaren kan höra och uppskatta är misstagen i interpretationen. Om stycket skulle framföras av en maskin, skulle detta intresse försvinna och kompositionen med det.” Alltså precis som med den ”mekaniska” musik av Aldo Clementi som nyss har spelats och snart igen skall spelas i Borås.

Gerd Zachers uttalande är intressant också för att han, som är en modernist med rötterna djupt ner i musikhistorien, pekar på ett liknande förhållande hos La Monte Young, som alltså inte är ute efter att göra tabula rasa, att sopa historien från bordet. Detsamma pekar den tyske tonsättaren, teologen och skribenten Dieter Schnebel på när han drar paralleller till det unika ögonblicket hos Beethoven, den enda tonen ur vilken allt växer fram hos Schubert, den ostinata basen hos Bach, eller när musiken växer fram ackordiskt ur en ton, som ur ett övertonsspektrum, hos Wagner. Schnebel

ger också en träffande karakteristik när han beskriver musiken som ”ren och enkel, arkaisk men samtidigt utopisk”. Han skriver också:

La Monte Youngs utkomponerade musikaliska ögonblick präglas i sin materiella form av en viss råhet. Genom sitt monolitiska väsen verkar de dessutom förvirrande. På samma sätt Mondrians och Malevitjs abstrakta bilder, i vilka verkligheten kläs av ända intill den vita ytans nollpunkt, eller som Yves Kleins stora monokromer, chockar de genom konfrontationen med tomheten, men samtidigt med det absoluta, som härskar i varje stort ögonblick. I dem fångas det ögonblick då allt står och väger. Eftersom detta bara är möjligt i vår föreställningsvärld, finns i dessa ögonblick något som närmar sig det ideala. Det uppträder som ett slags aura i de stora ögonblicken hos Bach, Beethoven, Schubert och Wagner. Det förmedlas genom det upphöjda väsen- det hos något som så att säga står utanför tiden, vilket är orsak till dess makt och magi. När de musikaliska ögonblicken presenteras på ett så extremt sätt som hos La Monte Young är det mera den materiella aspekten som framträder. Det ideala är snarare en biprodukt, som utvecklas i naket och osminkat skick – och verkar samtidigt gåtfullt: sfinxens stora hemlighet.

— — —

Nu slutligen skall ni få höra den ’klassiska’, den säkerligen mest spelade versionen av Arabic Numeral, nämligen den med armbågskluster på piano. Att jag spelar den med ”protes”, är inte för att jag skall lyckas bättre, utan det är för att jag inte skall få så ont i ryggen.

Tonsättaren Howard Skempton, som är en av dem som påverkats mycket av La Monte Young, och som för övrigt har tolkat ”Draw a straight line and follow it” som ett två och en halv timme långt ackord på dragspel – han har gjort två uttalanden om La Monte Young som båda kan vara värda att ha i minnet:

”La Monte Young redifines music as borrowed time. La Monte wants to take us straight to heaven, where there is no deadline.”

Samt: ”Det är inte frågan om att ’det finns så lite att höra’; (tvärtom:) det finns så mycket att höra.

Efter det här blir det kaffe – men det tar en tid.

Björn Nilsson