

NY MUSIK

i samarbete med
Borås konstmuseum

Anna Lindal – violino molto

Christian Wolff: *The Death of Mother Jones* (1977)

Aldo Clementi: *Fantasia su Giorgio MoEnCH* (1983/85)

Lars Hallnäs: *fromm und fröhlich sein* (1993)

Christian Wolff: *Six Melodies Variation* (1993)

—paus—

György Kurtág: *Hommage à John Cage* (1987/91)

John Cage: *Chorals* (1978)

John Cage: *One*¹⁰ (1992)

Onsdag den 8 oktober 1997 kl. 19.30

Museet, kulturhuset, Borås

Entré 50:- Medl. fri entré

Merparten av **Christian Wolffs** (f. 1934) musik under det senaste kvartssekleket tycks ha sin utgångspunkt i modern, huvudsakligen amerikansk folkmusik – arbetssånger, politiska kampvisor o.s.v. En sådan sång, som uppstod anonymt i West Virginia på 30-talet, utgör grund för violinsolot *The Death of Mother Jones* (1977). Mera sällan presenterar Wolff sitt ursprungsmaterial i dess helhet för att sedan variera det, men det är vad som sker här. Stycket har rykte om sig att vara tekniskt svårspelat, delvis beroende på att den lägsta strängen stämts ned. Svårgestaltat är det definitivt. Föredragsanvisningarna – som hos Wolff ofta har en uppfordrande karaktär med sociala och politiska bitoner – är typiska: ”Musiken skall inte spelas sentimentalt, men väl med känsla, rakryggat och med skärpa.”

Aldo Clementis (f. 1925) *Fantasia su Giorgio MoEnCH* (1983/85) är, som i stort sett alla hans verk från senare år, en kanon – i detta fall åttastämmig och uppbyggd över enbart tonerna G, E C och H, vilket ju också titeln antyder. Här är tonsättarens kärlek till äldre tiders musik tydlig. Det är inte långt till exempelvis Bachs verk för solofiol; samma koncentrat av ett mycket litet material. Men genom den extrema mångstämmigheten pressas fiolen mot sina möjligheters gräns, klangen denatureras. Vad som återstår är de vittrade resterna av ett storslaget förflutet. Men även ruiner kan rymma en ousäglig skönhet.

Hur gör man egentligen när man komponerar ett verk för soloviolin? Ja, man kan ju exempelvis utgå från en fiktiv visa till en allt annat än fiktiv text. Det är vad **Lars Hallnäs** (f. 1950) gjorde när han komponerade *fromm und fröhlich sein*. Texten är en strof ur Matthias Claudius’ redan flitigt tonsatta ”Abendlied”:

*Gott, lass uns dein Heil schauen
Auf nichts Vergänglichs trauen
Nicht Eitelkeit uns freun!
Lass uns einfältig werden
Und vor dir hier auf Erden
Wie Kinder fromm und fröhlich sein.*

Själva melodin, däremot, är visserligen av Hallnäs’ hand, men komponerad så som han tänker sig att författaren själv kunde ha gjort den – ”smånaiv och lite kantig”. Denna melodi är inte bara verkets ursprung utan också dess mål; de sex variationerna – var och en över den del av melodin som anges i variationens titel – leder fram till den avslutande visan. Idén att kasta om ordningen och låta det varierade temat avsluta verket är inte på något sätt unik, men icke desto mindre oerhört effektiv. Trots musikens skenbara enkelhet är detta enligt tonsättaren något av det mest komplicerade

han skrivit. Han har strikt följt den matematiska konstruktionsmodell han skapat, och även om det klingande resultatet mestadels är enstämmigt, är den underliggande konstruktionen byggd i åtskilliga lager – alltså ett slags idéernas polyfoni; och som sagt undantagslöst med den lilla visan som utgångspunkt. (Häri låter sig anas en släktskap med Clementi; det enkla materialet, polyfonin, sorgen över en svunnen kultur.) Man skulle kunna misstänka att ett sådant ”matematiskt” förhållningssätt tyder på en ”likgiltighet” för det klingande intervallet – precis som fallet kan sägas vara hos Cage – men ändå är Hallnäs en av de tonsättare vars melodik och harmonik, alltså själva intervallkänslan, bär starkast personlig prägel. Dessa åtminstone skenbara motsättningar – komplext kontra enkelt, kärvt kontra fagert o.s.v. – är typiska för Hallnäs. Han uppfattar själv *fromm und fröhlich sein* som extremt svårgestaltad musik, just som ett resultat härav. Här talar något av en asket, men med utpräglad lyrisk stämma.

Inför en dubbel-CD till John Cages minne komponerade **Christian Wolff** ett älskvärt litet violinsolo till sin ungdoms mentor, betitlat *Six Melodies Variation*. Han skriver: ”Materialet till detta bidrag till en samling hyllningar till John Cage är härlett från hans *Six Melodies for Violin and Keyboard* samt från en del musik av William Billings och Daniel Reed, i något av samma tillvägagångssätt som i John Cages ’cheap imitations’. Den skira, lite gammaldags klangen är en följd av spelanvisningarna: ”spela mestadels utan vibrato och med minimalt stråktryck”.

György Kurtág (f. 1926) är sedan länge den obestriddliga portalfiguren bland tonsättarna i hemlandet Ungern, men har under det senaste decenniet alltmer kommit att betraktas som en av de stora även i övriga världen. En särställning i hans sparsmakade produktion intar *Játékok* (Spel), en brett upplagd samling pianostycken i hög grad av pedagogisk art. Under senare år har han också komponerat en rad verk för soloviolin, som också kommer att inordnas i verksamlingen *Játékok*. Ett av dessa är *Hommage à John Cage* (skrivet 1987, reviderat 1991 – det rör sig alltså inte om något in memoriam). Som ofta hos Kurtág: en miniatyr.

Erik Satie, James Joyce, Henry David Thoreau, Marcel Duchamp – alla var de under senare decennier **John Cages** (1912–92) ständiga följeslagare i anden. Det råder väl heller ingen tvekan om att Cage har betytt en hel del för förståelsen av deras verk och tankar. Det var exempelvis Cage som plockade fram Erik Saties *Vexations* ur gömmorna. Cage skrev också en lång rad verk som tog sin utgångspunkt hos dessa herrar. Mest känt är kanske *Cheap Imitation* (apostroferat ovan av Christian Wolff) som är just en ’billig imitation’ av Saties *Socrate*.

Chorals (1978) är ett arrangemang för violin av ett *Solo vor Voice* [som alltså bygger på Satie] 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 nämnda manipulationer, verkligen är flerstämmiga koraler, även om stämmorna ligger mycket tätt, på mikrotonsavstånd, och även om ”raderingar” gjorts, d.v.s. toner och stämmor uteslutits. Liksom i större delen av Cages verk för violin är notationen minutiöst utarbetad, så anges exempelvis genomgående vilken sträng som skall användas – ingen slump där inte.

Under de sista fem åren av sitt liv komponerade John Cage drygt 50 så kallade ”Number pieces”, alltså verk vars titel anger antalet spelare. Tolv av dessa är betitlade *One; One, One*² (utläses *One for the second time*), *One*³ o.s.v. Här återfinns verk för de mest skiftande besättningar och antal musiker ända upp till 108. ”I vart och ett av dessa verk söker jag efter något som jag ännu inte funnit. Min favoritmusik är den, som jag ännu inte har hört. Jag hör inte den musik jag skriver. Jag skriver för att få höra musik som jag ännu inte hört...” Gemensamt för så gott som samtliga dessa verk är notationen med s.k. tidsklamrar (”time brackets”) varför de också benämns ”Time length pieces”. Tidsklamrarna är antingen fasta eller flexibla och anger den tidsrymd inom vilken de noterade klangerna skall spelas. Detta leder till vad Cage kallar en ”jordbävningssäker” musik, en anspelning på den japanska byggnadskonsten med dess lätta, rörliga väggar. I den mån Cage anger dynamik är den oftast mycket lågmäld, ibland med föreskriften att klangerna ”should be brushed in an out rather than turned on and off”, i sin tur en aspelning på penseldragen i kalligrafisk konst, vilka aldrig är jämntjocka, utan ofta luftiga och lätta i ansats och avslutning. Alltså en anvisning i samma anda som i Cages verkserie *Ryoanji*: ”The glissandi are to be played smoothly and as much as possible like sound events in nature rather than sounds in music” – båda typiska uttryck för tonsättarens vilja att utplåna gränsen mellan musik och natur. Tonhöjden är alltid fastlagd, i många fall enligt en mikrotonal skala med 84 steg per oktav, medan tonlängden alltid är fri inom de angivna tidsramarna.

*One*¹⁰ (komponerad i februari 1992) skiljer sig i flera avseenden från övriga ”nummerstycken”; dels förekommer det enbart naturliga flageoletter, dels är intonationen ”ren”, dels finns det inga ”melodier” utan enbart enskilda toner, en i varje tidsklammer (även om det vid några tillfällen är möjligt inte bara att låta tonerna mötas utan också att överlappa varandra). Detta innebär i sin tur att detta är ett av mycket få Cage-verk där inte ”a plurality of centers” kan sägas vara överordnad formprincip. Varje klang är sitt eget centrum, säger Cage, men i vanliga fall lagras dessa huller om buller i alla riktningar, men här följer de efter varandra, ett och ett – alltså snarare ett melodiskt förhållningssätt. Stycket har en längd av 24’20”–24’30”.