

NY MUSIK

198, 199, 200...

Lördag den 3 februari

kl. 12.00 Caroli kyrka

kl. 16.00 Museet, kulturhuset

Söndag den 4 februari

kl. 16.00 Museet, kulturhuset

NY MUSIK

i samarbete med
Caroli församling

da capo – en retrospektiv retrospektiv

Till ingång...

Peter Hansen: *World News I*

Lars Sandberg: *Skuggor och Dagar 1*, version för crotaler
Skuggor och Dagar 1, version för orgel

Björn Nilsson: *X antal hälsningar till La Monte Young*

Lars Sandberg: *Fog–Ofog VII*

Zoltán Jeney: *Arthur Rimbaud i öknen*

Howard Skempton: *One for Martha*

Björn Nilsson: *X antal hälsningar till La Monte Young*

J.S. Bach: *Kanon zu vier Stimmen* BWV 1074:I & II

Björn Nilsson: *X antal hälsningar till La Monte Young*

Howard Skempton: *Riding the Thermals*

Zoltán Jeney: *Herclitus' Watermark*

Hans Otte: *Stundenbuch nr. 13*

Björn Nilsson: *X antal hälsningar till La Monte Young*

Aldo Clementi: *Sigla*

Lars Sandberg: *Skuggor och Dagar 2*, version för crotaler
Skuggor och Dagar 2, version för orgel

till utgång...

Peter Hansen: *World News II*

Björn Nilsson – orgel och slagverk

Jonas Larsson – slagverk, Cecilia Widman – orgel

Lördag den 3 februari 2001, kl. 12.00

Caroli kyrka, Borås

Få levande svenska tonsättare torde ha en så ofantlig produktion av tillfällighetsarbeten som **Peter Hansen** (f.1958), oftast i miniatyrformat – lagom för ett vykort. *World News* är namnet på en samling sådana fristående miniatyurer, de flesta komponerade 1991. Samtliga är fiktiva signaturer för mer eller mindre obskyra stationer på radions kortvågsband. Vi inleder således med en paussignal...

Lars Sandbergs (f.1955) *Skuggor och Dagrar* (1994) torde vara ett unikum. Det är rimligtvis det enda verk som koncipierats för två så vitt skilda instrument som orgel och crotaler. Det har sju satser som alla utgår från samma grundidé, som återvänder till samma material, men sett ur olika vinklar och i skiftande belysning.

La Monte Youngs arabic numeral (1960) hör till efterkrigstidens milstenar. Enligt organisten Gerd Zacher, som spelade verket i Carolikyrkan 1982, lyder spelanvisningen: ”En bestämd händelse upprepas så många gånger som interpreten har bestämt före framförandet”. Av obegripliga anledningar och för att undvika att det amerikanska rättsväsendet hör av sig, har sedan dess inte bara verket utan även tonsättaren måst byta namn.

Lars Sandbergs titel *Fog-Ofog* (1989) är inte bara en ordlek, den rymmer också anspelningar på hur musiken är byggd (samma ord återfinns i exempelvis fuga). Det är ett verk tillkommet under en tid av omprövning och uppbyggt i tolv till största delen fyrstämmiga satser. Instrumentationen är öppen; detta är ”ren” musik, helt i avsaknad av tempo-, dynamik- och klanganvisningar.

Zoltán Jeney (f.1943) utgick under framför allt 70- och 80-talet ofta från redan existerande strukturer, såsom texter, väderstatistik eller schackspel. Ett flertal verk baseras på dikter av den egensinnige ungerske poeten Dezső Tandori. Sålunda bygger *Arthur Rimbaud in the Desert* på dikten ”Arthur Rimbaud sitter och silar sand mellan fingrarna”. Den talar, liksom musiken, i hög grad för sig själv.

abcdefghijklmnopqrstuvxyz
bcdefghijklmnopqrstuvxy
cdefghijklmnopqrstuvx
defghijklmnopqrstuv
efghijklmnopqrst
fghijklmnopqrst
ghijklmnopqrs
hijklmnopqr
ijklmnopq
jklmnop
klmno
lmn
m

Om vi utgår från **Howard Skemptions** (f.1947) egen karakteristik – att all hans musik är att uppfatta som antingen koraler, melodier eller landskap – är *Riding the Thermals* (1973) utan tvekan ett landskap. Musiken vilar i sig själv, statisk, utan att utvecklas. *One for Martha* (1974) är mer svårbestämd. Inte heller här finns det något övermått av händelser, men trots allt en harmonisk rörelse; musiken tycks, för att låna en Morton Feldman-titel, befinna sig mellan kategorierna, ”Between categories”.

J.S. Bachs (1685–1750) *Kanon zu vier Stimmen* är komponerad i Leipzig 1727. En evighetskanon i två speglingar i skilda tonarter.

Zoltán Jeney *Heraclitus' Watermark* (1985) är det tredje verket i en längre serie som även den lånar titel och idé från Dezső Tandori. Ursprunget är en liten melodi, *Heraclitus in H* (1980), som utgår från Tandoris dikt ”Minnesmärke över Herakleitos” och som anspelar på det antika Grekland – följaktligen en monodi, en enstämmig melodi, som bygger på variationer över antika skalor. I *Heraclitus' Watermark* upprepas denna melodi – andra gången till ackompanjemang av orgelns uthållna toner (som är ett fragment av melodin i slow motion), vilka alltså utgör ”vattenmärket” – samma musik, men inte som blank spegelbild, utan som långsamma ringar på vattnet.

Hans Ott (f.1926) *Stundenbuch* för piano (1991–98) är både till titel och uppbyggnad en anspelning på medeltidens utsmyckade tidegärdsböcker. Av de 48 satserna är några enstämmiga, nr.13 med tillägget ”kan upprepas ett flertal gånger”.

Liksom i många verk av **Aldo Clementi** (f.1925) bygger tonmaterialet till *Sigla* (1977) på dedikanternas namn. I detta fall heter de ClAuDiA och GiAnFrAnCo, vilket ger en melodi med tonerna CADAGAFAC. Denna transponeras och presenteras som fyrstämmig kanon i samtliga omvändningar. Resultatet är en harmoniskt ambivalent gestalt som vältrar sig runt, runt i ett allt långsammare tempo. En speldosa vars tid saktar rinner ut. Clementi själv talar om denna typ av verk som ett slags vävar som man först betraktar på håll för att efter hand gå allt närmare tills man ser de enskilda trådarna (en klar parallell till Christian Wolffs beskrivning av att betrakta en Chuck Close-målning i eftermiddagens program).

NY MUSIK

i samarbete med
Borås konstmuseum

så länge vintern varar...

- Aldo Clementi:** *Studi* (1956)
Tema e variazioni (1969)
- Zoltán Jeney:** *Hold* (ur *12 Songs*) (1975–83)
- Jo Kondo:** *Durante l'inverno* (1995)
- Lars Hallnäs:** *Minnen... konstruktioner...* (2000) – uruppförande
- Lars Sandberg:** *Fem mobiler* (2000) Rikskonserters beställningsverk
- Peter Hansen:** *1 after 199* (2000) – uruppförande – uruppförande
- Hans Otte:** *Lied* (2000) – uruppförande
- Christian Wolff:** *Mosaic Trio* (2000) – uruppförande

—paus—

- Chris Newman:** *First Difference* (2000) – uruppförande
- Lars Hallnäs:** *Decemberdagar -00* (2000) – uruppförande

Tora Thorslund, trumpet

Anna Lindal, violin

Kristine Scholz, piano

Lördag den 3 februari 2001, kl. 16.00

Museet, kulturhuset, Borås

För några år sedan stötte vi på ett verk för den tämligen osannolika kombinationen trumpet, violin och piano. Upphovsman: **Aldo Clementi** (f.1925). Titel: *Studi*. Komponerat: 1956 – det vill säga mitt under Darmstadt-epoken, de osannolika instrumentkombinationernas förlovade tid. Inte långt därefter visade det sig att även japanen Jo Kondo hade komponerat för denna, nu redan något mindre osannolika, besättning. Det måste bli en konsert, tänkte vi och vände oss till några tonsättare som visat en särskild känsla för trumpetens klangliga karaktär.

Mycket riktigt: ”Darmstadt”, svarar Clementi lakoniskt och med en lätt urskuldande ton, när han tillfrågas om detta ungdomsverk. Och visst bär den här musiken sin tids tecken – men den transcenderar den, som Chris Newman skulle uttrycka det. Här finns en motivisk klarhet och koncentration liknande den i Clementis verk från de senaste åren.

– Det här är en upphöjd, närmast sakral musik, säger Peter Hansen. Clementi befattar sig inte med världspolitiken. Han hör till tonsättarkårens andliga skrå (tänk bara på Webern) – de som söker den rena klangen, ett slags andens Eden. I *Studi* föregrips rentav Stravinskys sena verk, exempelvis *Movements* (1959), liksom det även kan föra tankarna till den sene Liszt.

Tema e variazioni för trumpet (1969) är ett av det fåtal verk Clementi komponerat för barn (i detta fall uppenbarligen ett relativt försigkommet barn). Förutom temat presenteras fyra variationer: Valzer, Romanza, Finale och Silenzio.

1975–83 komponerade **Zoltán Jeney** en rad sånger för sopran, violin och piano vilka samlades under titeln *12 Songs. Hold* (Måne), till Sándor Weöres dikt, består av en enkel följd av nio ackord som ges tre olika gestalter. I den mellersta sjunger sopranen en enda tonhöjd, här ersatt av trumpeteten.

Jo Kondo (f.1947), vars musik ofta bjuder på oväntade klangkombinationer, berättar om *Durante l'inverno*: Stycket skrevs 1995 och utgår från en kompositionsidé som i mycket liknar den bakom en annan trio jag skrev samma år, *Winsen Dance Step* för flöjt, vibrafon och gitarr. Jag var intresserad av att tillämpa en nästan identisk idé och kompositionsmetod på två mycket olika instrumentkombinationer, för att kunna iaktta hur instrumentens olika karakteristika återspeglar själva kompositionen.

Lars Hallnäs (f.1950): *Minnen... konstruktioner...* är titeln på en samling om nio stycken för piano, påbörjad 1999: Åtta ”enstämmiga kanoner” baserade på två olika teman och fyra olika kanontekniker plus en avslutande ackordisk sats. Två av dessa kanontekniker kommer även till bruk i *Decemberdagar -00*. I den här framförda versionen spelas först en kanon på piano, därefter samma kanon ännu en gång, nu

tillsammans med var sin kanon i de båda övriga instrumenten. Samma tema utsätts alltså för tre olika kanontekniker samtidigt.

Tonsättarens anvisning lyder: Styckena skall spelas ”molto legato”, som en sammanhängande klanglig helhet där klang bildar botten för melodifragment som skymtar förbi. Tänk ”harmonik” och leta efter fragment av gömda melodier.

I en kanon spelar vi samma sak igen samtidigt som vi fortsätter. I en enstämmig kanon är fortsättningen i viss bestämd mening samma sak som början, samtidigt som den är just en fortsättning.

Att **Lars Sandberg** (f.1955) – som för övrigt likt Zoltán Jeney har en trumpetduett på sitt samvete – ser sin musik som del i ett historiskt sammanhang framgår tydligt av hans kommentar till *Fem mobiler* (2000):

Fem mobiler skrevs delvis samtidigt som blåsorkesterstycket *Ett avlyssnat ögonblick hos Bruckner* (2000) och bygger på samma material (ett sextonsackord från Bruckners 9:e symfoni och tolvtonsserien i Weberns *Symfoni* op.21). *Fem mobiler* är kanon rakt igenom (häri finns på sätt och vis också en anknytning till Clementi!). Mitt i tredje satsen vänder hela förloppet och styckets andra halva är en retrograd tritonustransponering av den första halvan; även här en likhet med Weberns symfoni, där tolvtonsseriens båda halvor förhåller sig till varandra på just detta sätt.

Fem mobiler är skrivet på beställning av Rikskonsertter och tillägnat Björn Nilsson och Ny Musik i Borås.

Someone please call 911! vrålar det ur radion. Är det manne denna det unga millenniets slagdänga som inspirerat **Peter Hansen** (f.1958)? Icke då.

”Att komma på något vettigt att skriva när det gäller ens egna verk är nära nog omöjligt. Varför inleds denna lilla spåna med kvinten fiss-ciss, spelad av violinen där trumpeteten fyller i med tersen, och varför tar pianot över resten av skeendet i denna inledningsfras? Tyvärr kan jag inte erbjuda ett intressant eller för den delen intelligent svar på denna fråga, lika litet som jag kan erbjuda er ett logiskt svar på varför det låter som det gör. Det enda matnyttiga jag kan erbjuda är en mycket kort resumé om hur verket kom till och varför det heter något så urbotat löjligt som *1 after 199*.

Ett par dagar före julhelgen fick jag en förfrågan från herr Björn Nilsson (alias Glafsereds svar på Pete Townshend) om en komposition till denna 199:e konsert. Trots att det inte var så mycket tid att vinka på, kändes det rätt att låta julhelgens mörker upplysas av flitens lampa, och en vecka efter förfrågan levererades stycket. Titeln är en parafra på en av Beatles första låtar men har inte ett dyft med denna att skaffa. Vad den har att skaffa med, är att fylla ut några minuter denna kväll samt att med sina toner likt Johannes döparen bereda vägen inför denna ärevördiga och unika musikförenings i morgon stundande jubileumskonsert.”

(Beatles-låten i fråga heter *One after 109*)

Det finns något elementärt musiskt i all **Hans Ottens** (f.1926) musik, ett gestiskt/organiskt drag som präglar såväl hans ungdoms modernistiska utflykter som ålderdomens rena, avskalade klanger. *Lied* (2000) är en typisk tillfällighetskomposition – en melodi i all anspråkslöshet, men av stor (och måhända något sorgsen) skönhet.

Redan 1951 komponerade **Christian Wolff** (f.1934) sin *Trio I* för flöjt, trumpet och cello, en sparsmakad historia med bara fyra tonhöjder som borde förläna honom hedersmedlemskap i varje trumpetakademi. Tillfrågad om att skriva för dagens besättning svarade han genast nej. Men med tiden kom han på bättre tankar och komponerade mycket riktigt en trio – som han omedelbart drog in med kommentaren ”Det är en *omöjlig* kombination! Det är naturligtvis det som gör den attraktiv.” Därefter följde *Mosaic Trio* (*Trio IV*):

”Mosaic” syftar på Henry Cowells *Mosaic Quartet* (1935), i vilken avsnitten kan spelas i skiftande ordning, allt efter musikernas val. De olika avsnitten fungerar som de små fyrkantiga glasbitarna i en mosaik. Jag har ofta tänkt mig att de mindre avsnitt som bygger upp min musik fungerar som tygstyckena i ett lapptäcke. Men på senare tid har Chuck Close’ målningar gjort stort intryck på mig. Ju närmare man kommer hans porträtt – ju närmare man tittar – desto mer tycks de upplösas och omformas till ett virrvarr av icke föreställande små fyrkanter i alla de färger. Trion består av 17 mindre avsnitt (ett extra smög sig in i slutet av ett 4x4-schema), men den är inte så optimistisk att den utgår ifrån en förutbestämd, klart identifierbar helhetsbild; man kan snarare säga att den våghalsigt förtröstar på möjligheten av att en sådan bild trots allt skall uppstå av dess delar.

”Mosaic” refers to Henry Cowell’s *Mosaic Quartet* (1935) in which structural parts can be played in varying sequences according to the players’ choices. The parts are like tesserae (squares) of a mosaic. I’ve usually thought of my use of a number of smaller units of structure as pieces of a fabric making up a quilt, but more recently I’ve been much impressed by the paintings of Chuck Close whose portraits, the closer you get to them – the closer you look at them – dissolve and re-form into a welter of non-representational but wildly colored squares. The Trio has 17 small parts (an extra one slipped in beyond a 4 x 4 scheme), but it is not so optimistic as to begin with a predetermined, clearly identifiable overall image; you could say rather that it’s wildly trusting in the possibility of some kind of such image emerging after all from its parts.

Chris Newman (f.1958) tycks ha en förkärlek för skandinavisk litteratur. Under flera år var Ibsen en trogen följeslagare och på senare tid har Strindberg varit något av husgud, vilket bland annat resulterat i en helaftonsopera efter skådespelet *Pelikanen*. Till de Ibsen-inspirerade verken hör ensemblestycket *Ghosts*, i vilket trumpeteten klingar mycket märkligt i sitt lägsta register. ”Det är inte min förtjänst, det är Ibsens”, säger Newman. Som ofta är musiken bara en ”direktöversättning”

från texten. När Newman fick frågan om han ville skriva för dagens konsert, svarade han nästan omgående att han tänkte utgå från madrigaler av Monteverdi. Men så småningom ändrade han sig: ”Monteverdis musik sitter fast i sin egen tid, den transcenderar inte. Jag tänker använda Guillaume de Machaults *Messe de Nostre Dame* (1360-tal) – han är helt och hållet samtida.”

First Difference skrevs mot slutet av år 2000 och är mitt försök att gestalta själva perceptionsakten, i dess icke-kroppsliga tillstånd, varvid ”skillnaden” är skillnaden mellan de två tillstånden hos något som förnimmes – inte förhållandet mellan de båda, utan snarare klyftan mellan dem som ”fylls” eller åtminstone presenteras konturerna av själva ifyllandet. De två kontrapunktiska linjer som fylls i är det yttre, jungfrueliga tillståndet hos det förnimda (nedre linjen) och det i sinnet förnimda tillståndet (övre linjen) – ur vår synvinkel utgör de ett oskiljaktigt tillstånd. Sinnets tillstånd är den bearbetade formen av melodilinjen som (i tur och ordning) utsatts för en rad tekniska ingrepp (på samma sätt som sinnet utsätter det förnimda för en rad tekniker). Det är inte den enskilda tekniken som står på spel utan just det faktum att materialet utsätts för tekniker. Att abstrahera skillnaden mellan dessa båda tillstånd är det hittills enda sätt jag funnit att gestalta själva förnimmelsen. Detta stycke är tillägnat Björn Nilsson.

First Difference was written towards the end of 2000 & is my attempt to represent the act of perception itself, the disembodied state thereof, the ‘difference’ being the difference between the 2 states of something being perceived not the relationship between the 2 but rather the gap between the 2 ‘filled in’ or at least the outlines of the ‘filling in’ being presented, the 2 lines which are being filled in being the virgin exterior state of the thing perceived (lower line) & the perceived state of it in the mind (upper line), from our point of view an inseparable state. The ‘mind’ state is the treated form of the line, & has a number of techniques applied to it (in succession) (as the mind applies its techniques to that perceived), it not being the individual technique which is at stake but the fact that it is “techniqued”. The abstraction of the difference between these 2 states is the only way I’ve found to date to present perception per se on a plate. This piece is dedicated to Björn Nilsson.

Trumpeten har dykt upp tidigare även hos **Lars Hallnäs**, dels som en mycket solitär solist i ensembleverket *När dagens ljus...* (1979), dels fullkomligt dränkt av virvlarna från fem slamrande marschtrummor i *När kungen kommer...* (1989). I *Decemberdagar -00* har den en helt annan roll. Redan genom titeln antyder tonsättaren ett förhållande till tidigare verk som *Vinterdagar* (1981), *Sommardagar* (1995) och *Augustidagar -96*.

Med samtliga dessa verk, liksom med *Song* (1973), finns ett släktskap både vad gäller musikaliskt stämmingsläge och satsteknik. Tonsättaren beskriver det som ett formmässigt arbete med melodifragment, och i detta fall även med kanontekniker. De båda satserna är två olika speglingar av samma material, vilket bland annat speglas i att trumpetens och violinens stämmor byter plats.

NY MUSIK

i samarbete med
Borås konstmuseum

200:e

- Jo Kondo:** *Quire* (2000) – uruppförande
- Zoltán Jeney:** *Heraclitien tear-drop*
Heraclitus' adverbial för piano (1997)
& *silence everywhere* (2001) – uruppförande
- Hans Otte:** *Stundenbuch 1-12* (1991–98)
- Aldo Clementi:** *Sarabande* (ur *Suite per pianoforte*) (1945)
Till Björn (2000) – uruppförande
- Howard Skempton:** *A Little Piece of Heaven* (2001) – uruppförande

—paus—

- Howard Skempton:** *A Little Piece of Heaven*
- Jo Kondo:** *Quire*
- Christian Wolff:** *Keyboard miscellany*
Borås Song (2000) – uruppförande
- Chris Newman:** *London* för röst (1992)
Abstract (2000) – uruppförande

Tonsättarna, Kristine Scholz samt Gageegoensemblen

Håvard Lysebo – flöjt, Morten Larsson – oboe/eng. horn, Lena Jonhäll – klarinetter, Bengt Danielsson – trumpet, Jens Kristian Sjøgaard – trombon, Lisa Ford – valthorn, Per Sjögren – slagverk, Mårten Landström – piano, Joachim Gustafsson – violin, Johanna Persson – viola, Anna-Stina Mühlhäuser – cello, Thomas Allin – kontrabas, under ledning av Jerker Johansson

Söndag den 4 februari 2001, kl. 16.00

Museet, kulturhuset, Borås

Jo Kondo (f.1947) arbetar aldrig med kontrapunkt i traditionell mening, däremot har det klingande resultatet många likheter med vår uppfattning om en flerstäm-mig musik. Men det rör sig oftast om ett slags schatteringar, harmoniska eller melodiska färgningar eller förskjutningar, av en enda melodi. Han skriver: ”På 70-talet baserades min kompositionsmetod i hög grad på vad jag kallar *Sen no ongaku* (lineär musik), musik komponerad på sådant sätt att hela strukturen här- leds från en enda melodisk linje. Och jag fann att en hoquetus-liknande klang- växling mellan instrumenten var en mycket användbar teknik vid detta sätt att komponera.”

Genom åren har Kondo då och då återvänt till hoquetus-idén, bland annat i *Quire* för två valfria instrument med omfånget c^1 -ass³, som här spelas med de två instrumentkombinationer som Kondo helst ser: piano och marimba respektive flöjt och violin. ”*Quire* består av en enda melodisk linje som spelas mer eller mindre unisont av två instrument, i en hoquetus-liknande rytmik. Det skrevs i december 2000 till Ny Musiks 200:e konsert och är tillägnat Björn Nilsson.”

Zoltán Jeney (f.1943) arbetar gärna med verkserier. Exempelvis Heraclitus-ver- ken, som alla utgår från den lilla melodi som är seriens ursprung, *Heraclitus in H* (1980), och vars senaste tillskott är pianoverket *Heraclitus' Transformations* (1997) i vilket ingår de båda satser som här framförs – *Heraclitien tear-drop* och *Heraclitus' adverbial*. Ett annat exempel är den två och en halv timma långa, sex satser omfattande *Funeral Rites* för fem sångsolister, körer, cimbalom och stor symfoniorkester. Detta magnum opus har sysselsatt tonsättaren sedan 1987 (även om den första delen skrevs redan 1979, dock utan planer på att ingå i ett så stor- slaget sammanhang) och är idag halvvägs mot fullbordan. Många enskilda sånger och kammarmusikverk är komponerade för denna gigantiska liturgi, medan ett flertal andra verk är att betrakta som avknoppningar från den, bland annat flera tonsättningar av psaltarpsalmer och en rad ricercarer.

& silence everywhere (2001) är dock ett helt fristående verk, även om det, liksom i flera tidigare fall, bygger på en dikt av e.e. cummings. Musiken följer diktens struktur, som transkriberats med olika metoder, och har fått formen av en antifoni. Även verkets titel kommer från dikten. Jeney beskriver det som en sång utan ord.

Stundenbuch (1991–98) är **Hans Otttes** (f.1926) omfångsrikaste pianoverk, upp- delat i fyra avdelningar, var och en med tolv stycken – alltså en komposition om sammanlagt 48 mestadels kortare satser. I *Stundenbuch* är harmoniken inte – som i föregångaren *Das Buch der Klänge* – längre baserad på det förgångnas idiom,

utan utvecklas huvudsakligen som ett slags symmetrier runt en imaginär mittaxel, i en ständig motrörelse. Det organiska elementet utgår alltså inte längre från den traditionella harmoniken utan snarare från en närmast arkitektonisk föreställning. Här finns följaktligen ett tydligt abstrakt, eller kanske snarare konstruktivistiskt element. Inte heller den rytmiska notationen är längre traditionell, utan tiden mäts ut i grafiskt noterade avstånd.

Aldo Clementis (f.1925) nästa stycke kommer att bli en kanon. Hans förra stycke var en kanon, liksom dagens stycke är en kanon. Kort sagt, Clementi komponerar kanoner – oförtrutet sedan åtminstone 30 år. Det är då rimligt att förmoda att det inte i så hög grad handlar om enskilda verk, utan snarare om utsnitt ur ett livsverk, ett oavbrutet pågående ”work in progress”. Ungefär som hos Josef Matthias Hauer. När denne väl hade funnit sin metod höll han orubbligt fast vid den; från mitten av 40-talet och fram till sin död 1959 komponerade han alla verk enligt samma grundrecept, nästan alla betitlade Zwölftonspiel.

Till Björn (2000) baseras på ett litet motiv om fyra tonhöjder, som spegelvänds kring sin axel så att ett sextonskomplex uppstår – och plötsligt har vi en vacker liten melodi som spelas som sextstämmig kanon. Skalans övriga sex toner transponeras en tritonus och melodin spelas som retrograd kanon av övriga sex stämmor. Så brukar Clementi arbeta; en totalkromatik byggs upp av diatoniska byggstenar. Allt detta upprepas sedan med skiftande dynamik och tidsvärden. Slutligen spelas hela stycket tre gånger i stegvis långsammare tempo. Voilà. Bygget är robust, men som ofta är klangen svävande, skör, disig – fragil, är nog ordet. Som alltid bär hans musik på en sorg över civilisationens/kulturens tillstånd och utveckling, men samtidigt finns där under ytan en småputtrande glädje – över arbetet, över klangens lagbundenhet och över musikens oändliga variationsmöjligheter.

Howard Skempton (f.1947) har tidigare ofta delat in sina verk i tre kategorier: Koraler, melodier och landskap. Med denna terminologi är *A Little Piece of Heaven* (2001) närmast att beskriva som ett landskap som har antagit formen av en koral – alltså en från början relativt statisk tillståndsmusik i vilken ett element av ökad harmonisk spänning smugit sig in. Titeln kom först, berättar Skempton, och först efter avslutat verk insåg han, att insmugit sig hade även de tre ackord ur *The Bridge of Fire*, ett större körverk under arbete, vilka bär texten ”Heaven”. Därefter visade det sig att titeln i själva verket är en fras ur en irländsk folksång, varvid det lilla stycke himmel som åsyftas är Irland självt. *A Little Piece of Heaven* är komponerat som en antifon mellan två grupper av melodiinstrument, men instrumentationen har lämnats öppen.

Aarau Song, *Berlin Exercises*. Så heter några av de verk som **Christian Wolff** (f.1934) under senare år komponerat för specifika situationer och platser. Nu finns alltså även Borås på den listan. Om **Borås Song** (2000) skriver tonsättaren:

Detta stycke skrevs, precis som *Mosaic Trio*, till Björn Nilssons underbara konsertserie, delvis med tanke på de tillgängliga instrumenten. Jag valde de tre brassinstrumenten och viola eftersom de fanns att tillgå bland ett större antal instrument, och bara för att få välja efter det svåra uppdraget att skriva en trio för trumpet, violin och piano. Musiken är tänkt som en hyllning till Björns och musikernas arbete. Liksom trion är den uppbyggd av mindre delar, 17 stycken till antalet men av kraftigt varierande längd, från några sekunder till över en minut. Den är skriven på en mängd olika sätt, exempelvis genom att låta notmaterial cirkulera genom ett raster, genom att låta tonlängden bero av stråkens eller andningens längd, genom (lite knepiga) variationer över folksångsfragment, genom att låta musikerna fokusera särskilt på koordinationen mellan sina klanger (men lämna öppet vilka dessa klanger är), genom att låta längre toner styckas upp efter fritt val (men ändå som del av en puls).

This piece, as well as *Mosaic Trio*, was written for Björn Nilsson's wonderful concert series, in part to the specifications of its instrumental resources. I chose the three brass instruments and viola because they were available out of a larger number of instruments and just to have a choice after the difficult assignment of a trio for trumpet, violin and piano. The music is meant to be a tribute to Björn's and the performing musicians' work. Like the Trio it comes in small parts, 17 of them but quite various in length, from a few seconds to over a minute, and written in a variety of ways, for instance, by cycling sounds on grids, by letting durations depend on length of breath and bowing, by (obscure) variations on folk song fragments, by focusing the players specifically on how their sounds coordinate (leaving open what these sounds may be), by letting extended durations be freely (but as part of a pulse) broken up.

Chris Newman (f.1958) skriver: Vad gäller **Abstract**, ett stycke från sommaren 2000, skrev jag det som en ersättning för första halvan av ett stycke som jag slängt i soporna, något som inbjöd till problem när jag skrev det eftersom det var ett medvetet försök att avända ett eget material som jag föraktade, mitt försök att skriva utifrån ett material som jag föraktade, och ändå inte kunde lämna ifred, eftersom det var av typen "ny musik-klubbsmusik", i en stil som garanterar positivt mottagande, kombinerat med ett material som jag älskade, J.C. Bachs Sinfonia i g-moll op.6 nr.6 (gehörmässigt plankad). Det föraktade kom inifrån (mig själv) och det älskade utifrån, så att kombinationen fick formen av en utväxling mellan rytm och tonhöjd (som att förse någons själ med någon annans kropp). Det visade sig att jag skämdes så för första halvan av resultatet (mina toner/Bachs rytmer) att jag slängde hela surven, och som ersättning gjorde en mer bokstavig kombination av dessa båda materialtyper, så att man lättare kunde "höra vad som händer".

Det var uppenbarligen meningen att jag skulle skämmas, men det tog ett par veckor att acceptera detta faktum och under tiden hade jag skrivit *Abstract* (det ursprungliga stycket hette *Anti-Abstract*) där båda materialen förekommer hela tiden, så att det ena fungerar som en språngbräda för det andra. Jag måste tacka Berlins reningsverk för att ha konfiskerat min soptunna (vars tömning jag skulle betala för men aldrig gjorde), (nu använder jag försäkringskassans soptunnor runt hörnet för att avyttra mitt avfall), eftersom det var möjligt för mig att rädda den ursprungliga första halvan av *Anti-Abstract*, då soporna inte tömts på två veckor, liksom även BBC Radio 4:s halvreligiöst präglade sena söndagssändning "Something Understood", presenterat av Mark Tully, som i en av sina sändningar hade med en liten berättelse av den indiske författaren Tagore, som handlade om att man inte skall ha en massa önskningar, som rörde mig så djupt (i detta fall hade min önskan att inte bli missförstådd underminerat stycket) att jag rotade fram originalet bland ruttnande bananskal och tomma yoghurtpaket. Jag insåg att jag nu stod utanför något inom mig själv som jag föraktar, för när man exponerar skammen existerar den inte längre, i själva verket var jag stolt över stycket. Alltså återinfogades originalet och jag stod där med ännu ett stycke.

Regarding *Abstract*, a piece dating from summer 2000, I wrote it as a substitute for the first half of a piece which I'd binned, something I'd written 'asking for trouble' for it was a conscious attempt to use original material which I despised, my attempt to write material I despised & yet hankered after because it was in the vein of 'new music club' music, the style of acceptance, combined with material I loved, J.C. Bach's Symphony in G Minor op. 6 No. 6 (in the form of aural transcription), the despised coming from the inside (of me) & the loved from the outside, the combination taking the form of a pitch/rhythm swapover (like applying someone's body to someone else's soul). It transpired that I was so ashamed of the first half of this effort (my pitches/Bach's rhythms) that I chucked it & wrote a more literal combination of these 2 material types where one could "hear what was going on" more easily as a substitute. Obviously I was meant to be ashamed but it took me a couple of weeks to accept this fact & in the meantime I'd written *Abstract* (the original piece was called *Anti-Abstract*) where both materials are continuously more completely represented, so that one works rather like a springboard to the other. I have to thank the Berliner Stadt Reinigung for having confiscated my dustbin (I had a commercial dustbin the emptying of which I was meant to pay for & never did), (I now am using the dustbins of the AOK (Krankenkasse) around the corner to dispose of my refuse), as I was able to retrieve the original first half of *Anti-Abstract*, the garbage not having been emptied in two weeks, & the BBC Radio 4's late Sunday night programme 'Something Understood' which is of a pseudo-religious nature introduced by Mark Tully who included a little tale by the Indian writer Tagore in one of his broadcasts about how one shouldn't have wishes which so moved me (in this case my wishes not to be misunderstood undermined the piece) that I grabbed the original manuscript out from between the rotting banana skins & empty yoghurt cartons. I realized I was outside something inside of me which I despise for when one externalizes shame it no longer exists, in fact I was proud of the piece. Thus the original was reinstated, & I had a new piece on my hands.