

# NY MUSIK

i samarbete med  
Borås konstmuseum

## Peter Hansen

– lövsalar och albumblad

*Upel* (1989) – uruppförande

*Nocturne petite* (1989)

*Coulée Verte* (1994)

*En spöjn vöjn* (2004) – uruppförande

*Agni Paschalis* (2001)

*Objet trouvé* (1991)

*Upel II* (2004) – uruppförande

—paus—

*Sonatina* (1999)

*Round* (1997)

*World News XXXX (in memoriam T.B.)* (2001) – uruppförande

*Impromptu* (2001)

*World News no. 1* (2000?)

*Modesto Waltz* (1999)

*Nox* (2002)

*Arbour Leaves* (2004) – uruppförande

*Switchback and Chorale, Alderthorpe Wood, Vicar's Garden*

Mats Persson och Kristine Scholz – piano

Fredagen den 5 november 2004 kl. 19.00

Museet, Kulturhuset, Borås

  
medborgarskolan

Entré 50:- Medl. fri entré

Vi bad **Peter Hansen** (f. 1958) om några verkkommentarer – han levererade ett mindre memoarutkast. Väl bekomme!

## I. En Opel Kadett utanför Borås (1989)

”Kolla nu bara upp att den inte har gått som taxi.”

(Råd till min bror inför ett bilköp 1977)

Jag har under de senaste åren förstått att jag kanske lärde känna Mats Persson, Kristine Scholz och Björn Nilsson alldeles för sent i livet. Efter år av irrfärder genom genrerna och ett otal bostadsbyten debuterade jag officiellt som tonsättare vid 31 års ålder i Borås 1989. (Hur gammal blev Schubert?)

Dubbelpianisterna Persson och Scholz kom jag i kontakt med genom herr Nilsson, som föreslog att jag skulle skriva en låt till dem. Jag skrev på relativt kort tid en komposition som fick namnet *Upel* och partituret överlämnades till Persson/Scholz. Nu skulle dock denna komposition komma att samla damm under 15 år – delvis beroende på den opraktiska notationen (istället för vanliga notvärden noterades tonlängderna i sekunder). Genom åren som gått har *Upel* vid flera tillfällen varit på tapeten men på grund av i första hand lättja, men även andra orsaker, blev det aldrig av att jag omarbetade notationen. För någon månad sedan fick jag frågan från en Malmöbase-rad ensemble om jag hade musik som lät sig transkriberas. Efter en stunds letande i gömmorna grävdes *Upel* fram och jag omarbetade stycket som i sin nya version först fick titeln *Zweites Upel und drittes Übel*, men som efter en stunds tillnyktrande ändrades till det mer humorbefriade *Upel II*.

I samband med mina studier hos den blide men stenhårde Jeney åren 1986–88, hade jag – efter en fyraårig deprimerande utflykt i trök- och möljmodernism – återvänt till den gren av modernismen som jag med behållning spisade under mina popår på 70-talet, d.v.s. New York-skolan med Cage, Wolff och Feldman samt udda brittiska röster som Gavin Bryars och Brian Eno.

De tolv segmenten i *Upel* är osynkroniserade och en–fyra pianister är välkomna att delta i leken. Liknande öppna förhållningssätt finner man i 50-talsverk av Cage, Feldman och Wolff.

I ursprungsversionen utnyttjas i stort sett hela klaviaturen, medan verkets tessitura krympts betydligt i den senare, stramare omarbetningen. Att mitt första verk för Mats och Kristine uruppförs just denna kväll i samband med uruppförandet av den

15 år senare tillkomna omarbetningen är givetvis en tillfällighet, men på något sätt känns det som om cirkeln sluts.

Titeln då? Jag skall bespara er historien om hur det gick till när min bror 1977 bjöd på en Opel Kadett i en mindre ort i Boråstrakten där förhandlingen slutade med följande fråga: – Har du någonsin sett en tvåörrars taxi?

## **2. Alltför stora planer som går i stöpet (1989–92)**

”...drev sysslösa omkring i hopar och förde ett sedeslöst liv med de mest storslagna byggnadsprojekt i huvudet.”

(Franz Kafka, Under byggandet av den kinesiska muren)

I hopp om att kunna komma ikapp mina kolleger (jag hade ju lämnat ett rejält handikapp i och med min sena debut) sysselsatte jag mig med de mest storslagna projekt. Till dessa hörde ett timplångt verk för stor orkester av senromantiska dimensioner med obligat fyrhändigt piano.

Jag riktade blicken mot firmamentet och lät stjärnorna leda mig. Där John Cage använde sig av transparanger utnyttjade jag tabeller ur ett astronomiskt lexikon. Den enskilda stjärnans massa bestämde hur många toner som ingick i ackordet (Liten massa = 1–2 toner. Stor massa, som exempelvis hos Alfa Orionis, upp till 11 toner), spektraltypen bestämde registret (Röd stjärna–lågt register, vit stjärna–högt register), ljusstyrkan fick bestämma dynamiken o.s.v.

I en spirälrörelse genom himlasfären, som tog sin början hos Alfa Ursus Minor (Polstjärnan), passerades djurkretsen och hamnade till slut nere hos de små stjärnbilderna Oktanten och Kameleonten på södra stjärnhimlens södra pol. Längs resan markerades positionerna och när väl arbetet var klart hade jag – om jag inte missminner mig – ett hundratal ackord och toner utspridda över ett c:a 65 minuters kontinuum. Nu är väl denna typ av cerebral alkemi inte ovanlig inom modern konstmusik när det gäller att generera material eller gillra strukturella fällor. Orkestern var tänkt som en gigantisk hammondorgel med dess ”drawbars” där varje instrument hade en enda tonhöjd att hålla reda på. Stråket spelade endast på öppna strängar och därför dividerades för att medelst omstämmningar möjliggöra ett kromatiskt klangfält. Orkestern bildade en klangfärgsfond till pianots ackord.

Någon gång under arbetets gång ringde en varningsklocka och jag ställde mig frågan: Vad i h-lv-t håller du på med?

I likhet med de atlantiska bränningarna i tondikten *Aran (Trajectory 4)* – det andra stora orkesterprojektet som sysselsatte mig under denna tid – offerades *Ford Galaxy* (uppkallat efter Lemmy Cautions bil i Goddards *Alphaville*) i en skräptunna på Slottskogsgatan 1992 (mer än 200 st. 48-systems notblad). Jag har på senare år förstått att jag kände en rädsla för dessa projekt och inte vågade göra språnget. Det kändes bättre att andra gjorde bort sig i det stora formatet.

Av en tillfällighet hittades några av ackorden i ett notblock några år senare och dessa sammanställdes 1994 till en mindre komposition som fick namnet *Coulée Verte*.

## **2B. (1992–98)**

Ända sen jag var liten och lekte dirigent framför sovrumspegeln har orkestern varit min dröm.

När jag lämnade ”alkemin” bakom mig 1993 och ändrade stil var orkesterprojektet fortfarande aktuellt. Under åren 1993–98 skrev jag på ett nytt större orkesterverk och min 4-händig transkription från 1996 av detta ”work in progress” är nog det mest ambitiösa och komplexa jag skrivit för två pianister. Tyvärr (dessbättre?) tog dock även detta projekt en ända med förskräckelse i samband med en incident med en viss nationalcoverbandschef 1998. Jag tappade modet för såväl orkester som konstmusik och större delen av skisserna samt pianotranskriptionen förintades i samband med en solobacchanal sommaren 1999.

## **3. Ingenmansland**

”...ur de för länge sedan bortdragna åskmolnen ljungar ingen blyxt mer...”  
(Franz Kafka, Under byggandet av den kinesiska muren)

Det sägs att när nöden är som störst är hjälpen som närmast och genom en god vän blev jag bekant med de då nya digitalsyntarna och sequencerprogrammen. Att få någonting nytt att engagera sig i hjälper en ofta att komma över gamla sorger, och för min del fick de gärna ta sin konstmusik och heltidsanställda 100-mannacoverorkester och stoppa upp någonstans – ty här skulle det göras beatmusik! Min kärlek till popen är gammal och äkta och min roligaste tid som musiker var utan tvekan den med mina första popband åren 1972–76. Dock fortsatte jag med mina dagliga kontrapunktövningar och några av dem orkestrerades för flöjt, violin och piano sommaren 1999 och fick namnet *Sommartrio*. Hösten 1999 skulle dock bli ett litet lyft ur bedrövelsen för min ”konstmusik”. Ivo Nilsson och Jonny Axelsson uruppförde

i september 1999 min *Elegia* i Los Angeles vid en konsert som skulle visa sig vara min största publikframgång så långt. Denna kärva och nakna 20-minuterskomposition som bara halvåret tidigare hade komponerats med stor möda, skulle visa sig vara inte fullt så usel som jag inbillat mig och publiken var hänförd. Denna framgång samt den kaliforniska solen fick mig (för vilken gång i ordningen?) att börja om på nytt.

Bland de övningar som skrevs på sunkiga motellrum runtom i Kalifornien hörde *Sonatina*. Övningen orkestrerades för två pianon och är väl närmast att betrakta som en försöksballong. Trots att tonspråket påminner om mina tolvtonsövningar i början av 80-talet och är synnerligen otypiskt för mig, innehöll den dock ett strukturellt element som skulle komma att dominera mina kommande kompositioner – nämligen att i tid och tonhöjd förskjuta hela block mot varandra.

I denna pastischartade övning transponeras och förskjuts sinemellan en modell av sonatformens expositionsdel sex gånger. Bland de övriga studierna från denna skalömsandets tid finner man *Modeskral* som tillkom i samband med att jag på en bar i Göteborg råkade höra inledningen till den bekanta filmmelodin från *The Entertainer*.

#### **4. Nya försök**

”Brädorna, Jekoz!”

(Franz Kafka, Minnen från Kaldabanan)

Det var med en viss ödmjukhet som jag gav mig i kast med nya kompositioner i början av 2000.

Man lär känna sina begränsningar och stora, ”berättande”, intellektuella kompositionsprojekt var nu definitivt borta ur bilden. Samtidigt började jag så sakteliga söka mig mot en passande enkelhet såväl metriskt som tonalt. Den amorfa additiva rytmik som präglar 97 procent av all ”nyskapande” efterkrigskonstmusik hade i mitt fall (påverkan av mina beatlåtar?) spelat ut sin roll.

Den lilla ikonbilden av påskalammet mysterium utgör dock ett undantag. När man för c:a 100 år sedan ville uttrycka sig ”arkaiskt” valde man kyrkotonernas modalitet medan jag i denna lilla miniatyr valde det ”arkaiskt” atonala och additiva. Sedan de nederländska skolornas tid har ”glädjehögtider” som påsk, pingst och i viss mån jul musikaliskt behandlats med en viss festivitas. Nu har jag personligen svårt för den humorlösa, masshysteriska, bombastiska hallelujaglädje som en gång präglade nazistiska och kommunistiska parader, och som tyvärr ännu präglar såväl våra kyrkohögtider

som nordkoreanska tillställningar. Min *Agni Paschalis* är snarare en komtemplation över påskmysteriet med den tomma graven. En bild av en rysk broderad duk med det krönta påskalammet som jag fann på nätet utgjorde också en inspirationskälla.

*Nox* från 2002 är ingenting annat än en liten studie som i viss mån förebådar mina kommande Switchbacks-kompositioner. Att den skulle framföras offentligt var nog inte riktigt meningen från början, men – varför inte?

Från att ha hållit en passande låg profil började ett – om än lågmält – storhetsvansinne återigen göra sig gällande under 2003. I hopp om att finna en ny stråkkvartettklang – denna den ädlaste av klassiska ensembletyper – började jag prova ut olika sätt att komponera för att kanske med tiden finna ett hållbart koncept även för andra instrumentbesättningar liksom för elektroniska klangkällor. Jag komponerade i rask följd en rad övningar som skulle resultera i en konceptuellt betingad kompositionsmetod som jag kallade Switchbacks. I denna fungerar små fraser eller ackord som mobiler som bildar en musikalisk enhet genom att kombineras på olika sätt. Nu hade jag även planerat att dessa små moduler i en kommande utveckling av konceptet inte bara skulle komma att varieras på olika sätt, men även kunna delas i mindre beståndsdelar samt likt legoklossar sättas ihop i större enheter. Jag komponerade under våren och sommaren 2003 en svit av fristående stråkkvartetter under namnet *Switchbacks*. Jag planerade elva liknande stycken för stråkkvartett, varav de fyra sista skulle kunna framföras var för sig eller samtidigt.

Jag drömde blygsamt om S:t Marcuskatedralen i Venedig, där varje kvartett – symboliserande världens fyra huvudhorn – utplacerade i helgedomen osynkroniserat och med sina lågmälda sordinerade instrument framförde en sakral typ av *Vexations*. Snacka om ambitioner!

Switchbackskonceptet kom även till användning i det första stycket – *Switchback and Chorale* – i min svit för två pianon, *Arbour Leaves* (2004). Till mobilmodulernas sekvenser har som kontrapunkt fogats en koral som i sig är en rest av ett ej realiserat stycke för sex damröster, kistorgel och crotaler med text från profeten Jona.

*Alderthorpe Wood* utgör väl raka motsatsen till den modernistiska *Upel*. Stycket skrevs under några uppfriskande promenader senvåren 2004 och refererar till Alstrup Skov på Falster, där jag lekte som barn.

*Vicar's Garden* – ”prästehaven” i Vestre Kippinge är en annan plats som jag förknippar med min barndom.

*Nocturne petite* komponerades enligt partituret kl 23.15–23.25 den 2 februari 1989. Det tog alltså tio minuter; även upphovsmannen själv måste ha tyckt att det var anmärkningsvärt snabbt. Hur utdraget och ibland plågsamt komponerandet annars kan vara har väl framgått? En anteckning av Lars Sandberg (Fragment, Ny Musik Blådder nr. 5) kommer i tankarna: ”Det finns en modernistisk föreställning om att det *måste* var svårt och ta lång tid att skapa något, att det snabbt tillkomna med nödvändighet har ett lägre konstnärligt värde. Det finns många sätt att avskaffa begåvning.” Sin plats i detta program förtjänar nocturnen dock inte för något hastighetsrekord, ej heller i första hand för sin skönhets skull – det finns ju många snygga låtar –, utan för att det är det första oss bekanta Hansen-verk där transponeringar och förskjutningar av det slag förekommer som präglar exempelvis Switchbacks-tekniken. Detta blir än tydligare i styckets utvidgade version, *Hohenfels*, där i stort sett hela stycket transponeras och behandlas på liknande sätt. Här finns också, om man så vill, ett embryo till de vandrande åttondelsrörelserna i det avslutande *Vicar's Garden*.

”*Objet trouvé* komponerades 1991 för ’any instruments’. Tonerna upphittades en vacker dag i samband med viktiga angelägenheter och göromål på Jägerdorffplatsen i Majorna i Göteborg. Väl hemma igen i min kammare togs mycket analoga skrivverktyg i bruk, och vips – *Objet trouvé* tog sin välförtjänta plats i min *œuvre*.” Välförtjänt eller ej – verket fick vänta på sitt uruppförande till 2002.

*En spöjn vöjn* (en spann vatten) är ursprungligen en materialstudie inför *Arbour Leaves*, vilken dock aldrig kom till användning. Den läckte väl, kan tänka.

*Round, Impromptu, World News no.1* och *World News XXXX* (*in memoriam T.B.*) är alla vad Peter Hansen beskriver som vänsterhandskompositioner – och då är han inte ens vänsterhänt. Men som sagt, det snabbt tillkomna har inte med nödvändighet ett lägre värde...