

NY MUSIK

i samarbete med
RIKSKONSERTER. och
Borås Konstmuseum

Quatuor Bozzini

– försvinnande ögonblick

Alvin Lucier: *Navigations for Strings* (1991)

Terry Jennings: *String Quartet* (1960)

Alvin Lucier: *Unamuno* (1994)

—paus—

Alvin Lucier: *Disappearances* (1994)

Zoltán Jeney: *Ricercare a 4 voci (Psalmus 5)* (1989)

C. L. Allgén: *Largo con elevazione (ur Stråkkvartett nr 3)* (1943) – uruppförande

Aldo Clementi: *Momento* (2005)

Nadia Francavilla, Clemens Merkel – violin

Stéphanie Bozzini – viola, Isabelle Bozzini – cello

Onsdag den 7 februari 2007, kl.19.00

Museet, Kulturhuset, Borås

Entré 50:-
Medl. fri entré

Ett slags fyrstämrig kontrapunkt, där stämmorna sätter in på minsta möjliga tonhöjdsavstånd, för att gradvis pressas samman allt mer. Vägen mot målet, ett avslutande unisono, är så svårfunnen att det är som att köra finlandsfärja i Stockholms skärgård om natten. Det behövs kort sagt navigationsutrustning.

I *Navigations* (1991) föreskriver **Alvin Lucier** (f.1931) mikroskopiska tonhöjdsjusteringar, ned till en tiondels cent, alltså en 1000-del av en halvton. Eftersom intet öra kan höra sådana mikroskopiska nyanser använder musikerna stämapparater som kompasser. Men ”det är inte avsikten att musikerna skall försöka spela så exakt”, den precisa notationen har behållits mest för att ”antyda riktningen och den gradvisa utvecklingen i denna avsmalnande process”. Även den trängsta passage i en minutöst utmätt farled måste ju ha säkerhetsmarginaler.

Återigen är det uppenbart att det är i mötet mellan det tekniskt vetenskapliga och det musiska som Alvin Luciers musik finner sin näring. Hans fokus tycks ligga helt på tekniken, musiken får klara sig själv – och det gör den. (Det kanske är det som är själva konststycket i konsten – att inte lägga sig i?) En mer prestigelös hållning är svår att föreställa sig – det skulle möjligtvis vara Aldo Clementis, mannen som nöjer sig med att göra ”kontrapunktövningar”...

Lucier skriver:

”Jag fick idén till *Navigations for Strings* genom en fältinspelning som jag gjorde sommaren 1980. Jag hade kört jeep upp till en bergstopp i Church Park, Colorado, satt upp ett par hemmagjorda ram-antennor, och kopplat dem till mikrofoningången på en högklassig kassetbandspelare. Syftet med dessa antenner var att fånga upp ”sferics”, naturliga radiofrekvensmissioner i jonosfären, orsakade av elektromagnetisk energi som strålar ut från blixnar på nära eller långt håll. Sferics – kort för atmospheric – är skarpa, knastrande ljud, något liknande dem man ofta hör från radion. De studsar mot jordytan och får därvid mer resonans. Dessa resonanta signaler, som vetenskapsmännen kallar ”tweaks” och ”bonks”, uppträder inom det mänskliga hörselomfånget och behöver alltså inte transponeras för att kunna höras. Sferics betecknas som VLF(very low frequency)-fenomen. De blir tätare och kraftigare under natten när jonosfären sänker sig, och lättar i gryningen när den åter stiger. Ibland kan en sferic fästa vid en magnetisk fältlinje ovan jorden och bli till en ”whistler”, en lång svepande signal som färdas utmed linjen.

När jag lyssnade på dessa underbara ljud, lade jag märke till extremt högfrekventa

toner, uppe runt 10–12 kilohertz, vilka uppträdde med onaturlig regelbundenhet. Jag fick senare veta att detta var signaler från navigationssystemet Omega, som används för positionsbestämning och navigering av såväl flyg som skepp runt hela jorden. Jag var förtrollad av de naturliga radioemissionerna från jonosfären, men irriterad på de oavbrutna tonerna från Omega-nätverket, vilka ju var av mänsklig hand. Och det gick inte att filtrera bort dem med aldrig så kraftiga ingrepp.

Under åren har de här tonerna förföljt mig. Jag har ofta kommit på mig själv med att nynna eller vissla någon variant av dem under mina dagliga sysslor. Med tiden pressade jag samman dem i en enda melodisk fyrtonscell, bestående av två fallande heltoner (H, A, B, Ass) med omfång av en liten ters. Jag lekte ofta med tanken att använda dem i ett musikstycke.

När Ernstalbrecht Stiebler vid Hessische Rundfunk bad mig skriva ett stycke till Ardittikvartetten, bestämde jag mig för att låta dessa ihärdiga ljudspöken komma till vila. Jag skulle få Omega-tonerna att försvinna. Ett sätt att göra detta, var att långsamt klämma ihop den lilla tersen till en enda ton. Med hjälp av ett enkelt numeriskt system lät jag de fyra tonerna genomgå en lång rad kontinuerligt föränderliga melodi- och instrumentkombinationer. När musikerna rör sig genom dessa kombinationer, höjer respektive sänker de tonhöjden i omärkligt små steg, somliga så små att det mänskliga örat inte kan uppfatta dem. (...) Trots att jag visste att intervallen är för små för att uppfattas, behöll jag dem som ett slags grafisk notation för att hjälpa musikerna att fokusera på dessa extremt små tonhöjdsskillnader. Istället för att helt enkelt låta varje musiker gradvis höja och sänka samma ton, får han eller hon hoppa till en av de fyra mikrostämnda tonerna i tonföljden. När storleken på intervallet pressas samman, sänker musikerna gradvis såväl den dynamiska nivån som tempot, och tillåter därigenom klangerna att sträcka ut som skuggor och dra sig tillbaka in i rummets efterklang.

Tack vare att tonerna ligger så nära varandra kan man höra interferenspulser (beatings) i en hastighet som bestäms av avståndet mellan tonhöjderna. Det börjar med 14, 13, och 12 pulser i sekunden, alltså antalet cykler mellan de ursprungliga tonhöjderna, och sjunker så sakta ner mot noll när vi närmar oss unisono. (...)"

...permutationer av fyra toner inom en liten ters (såsom exempelvis B, A, C, H), gradvis sjunkande tempo och dynamisk nivå. Visst låter det bekant? Det kunde vara beskrivning av en hel rad Clementi-verk.

”Richard Teitelbaum brukar berätta historien om när John Tilbury kom till Los Angeles och fick frågan vem han ville träffa, och John sade: ’Jag vill bara träffa Terry Jennings’. Terry Jennings var en kultfigur i undergrounden. Han var en av de bästa musiker jag någonsin träffat.”

Så berättar La Monte Young och tecknar därmed en snabbskiss av Terry Jennings och det sammanhang där han ingick.

Terry Jennings föddes 1940 i Kalifornien och intresserade sig tidigt för musik. Vid tolv års ålder studerade han John Cages *Sonatas and Interludes* för preparerat piano. I skolan framträdde han som klarinettsoolist och arrangerade även pianoverk av Stravinsky så att skolorkestern skulle kunna spela något han själv tyckte om. Han lärde känna La Monte Young i high school 1953. Vid 14 års ålder började han studera saxofon vid musikkonservatoriet i Los Angeles. Han studerade komposition för såväl den fem år äldre La Monte Young som Robert Erickson och Leonard Stein. Mot slutet av 50-talet utvecklades hans kompositioner i riktning mot modala improvisationer. ”Terry Jennings var den förste som uppskattade mina långa, uthållna toner”, berättar La Monte Young, och verklig uppmärksamhet väckte Jennings när han började komponera med just Youngs tidiga verk (*For Brass*, 1957, och *Trio for Strings*, 1958) som utgångspunkt. Jennings *Piano Piece* (juni 1960) och *String Quartet* (1960) publicerades av Young i en antologi 1963, vilket ledde till framföranden i England av bland andra Cornelius Cardew och John Tilbury. Tillsammans med Young och Terry Riley var Jennings inblandad i den tidigaste utvecklingen av dron-inspirerad, modal, repetitiv musik. Jennings har haft avgörande betydelse för tonsättare som Harold Budd, Peter Garland och Howard Skempton. Jennings’ rykte som kompositör vilar i själva verket på några få verk – *Piece for Strings*, *String Quartet* och en handfull pianostycken. Mot slutet av sitt liv komponerade Jennings i neo-romantisk stil. Han avled i San Pablo, Kalifornien, den 11 december 1981.

Jennings entrébiljett till New York blev den första av de legendariska konserter som La Monte Young anordnade på Yoko Onos loft 1960. Vid detta tillfälle presenterades en inspelning av *String Quartet*. Det första live-framförandet i New York fick vänta till 1989, då en konsert hölls till tonsättarens minne. I mars 2006 framfördes kvartetten för första gången i Kalifornien. Från detta tillfälle berättar Jerry Zinser (Sequenza21.com):

”Stråkkvartetten är karg, närmast religiös in sin fokusering på en serie enskilda klanger. Partituret till detta verk om 28 minuter ryms på ett enda notblad. Varje spelare har kanske 30 klanger att spela under den tiden, klanger som dynamiskt sträcker sig mellan *pp* och *ppppp*. Varje ton och varje tystnad (...) har en tidsangivelse, och musikerna använder tidtagarur för att mäta ut såväl toner som pauser. Utmaningen för musikerna är att framställa en alldeles ren ton, utan vibrato, att tydligt skilja de dynamiska nivåerna åt, samt att börja och sluta en ton exakt samtidigt i de fall Jennings föreskriver ackord istället för enskilda toner.

Publiken (som tycktes uppgå till cirka 1.800*) var uppmärksam och tyst, men reaktionen när kvartetten var till ända tydde på att de flesta var oförberedda på stycket, även om de hade läst och tänkt igenom vad som stod i programbladet. (...) Vi är helt enkelt inte vana att höra så avskalad musik, att höra så isolerade klanger. Men jag själv var förberedd och lyckades kliva in i det rum denna musik skapar, så att stycket i själva verket tycktes kortare än sina 28 minuter. Om jag hade varit oförberedd, då hade frågorna lätt hopat sig: ’Vad är det som händer? Vad är det jag missar?’. Några i publiken kom inte tillbaka efter den följande pausen.”

*Förklaringen till den grandiosa publiksiffran följde efter pausen: En 120-mannaensemble hackade sig igenom Terry Rileys *In C*.

Alvin Lucier var i många år professor vid Wesleyan University i sin hemstad Middletown, Connecticut – en post han övertog på John Cages rekommendation. 1994 hölls vid Wesleyan en stor festival till Luciers ära: Collaborations. För detta tillfälle komponerade Lucier ett flertal mindre verk, närmast miniatyrer. Bakgrunden var att han sade sig avundas de kolleger som kunde skriva fort och lätt utan de långa förberedelser som många av hans egna verk krävt. Alltså bestämde han sig för att göra en serie snabbskisser.

En av dessa är *Unamuno* (1994). Här visar det sig, att även om Lucier hade bedrivit mikrotonal exorcism riktad mot de efterhängsna Omega-signalerna, så hade han inte blivit av med dem. Stycket kan närmast beskrivas som en fattigmans fickversion av *Navigations* och presenterar liksom detta en serie permutationer av fyra toner inom samma trånga intervall, men nu för fyra röster och utan mikrotonala förändringar. Lucier nöjer sig här med att enkelt och okonstlat redovisa sitt material. Som sagt, om tonsättaren inte lägger sig i musiken klarar den sig alldeles utmärkt på egen hand.

Till serien med skissartade miniatyrer hör även *Disappearances* för stråkkvartett (1994). Det är ett av många verk som arbetar med så kallade "beatings" liksom framför allt med ett slags mycket fina klangfärgsskiftningar i övertonsregistret, vilka närmast kan föra tankarna till norrsken. Dock är det ett av relativt få sådana verk som inte förlitar sig på sinustoner, utan enbart arbetar med akustiska klanger. Till skillnad från den minutiöst noterade *Navigations* erbjuder *Disappearances* bara en kortfattad verbal anvisning: "...four string players make minute adjustments in intonation, causing overtones to appear and disappear..."

Zoltán Jeneys (f. 1943) magnum opus *Funeral Rite* (1979–2005) är inte bara ett storslaget verk i sig ("En Matteuspassion för vår tid", som en kritiker kallade det efter uruppförandet), det har också fungerat som "drivbänk" för många mindre verk. I *Funeral Rite* ingår en mängd ricercarer, och i hela kompositionens "motto" finns även ursprunget till den *Ricercare a 4 voci* för stråkkvartett ur *Psalms 5* (1989), som Bozzinikvartetten tidigare framfört i Borås. Denna ricercare dyker sedan upp gång på gång under åren i ständigt ny skepnad. Kännetecknande för alla dessa ricercarer är att de bygger på ett slags kromatiska färgningar av en enkel melodi. Även om tonsättaren strikt håller sig till vedertagna kontrapunktiska tekniker, söker han förmodligen i lika hög grad en specifik klang som en verklig flerstämmighet.

Historierna om **Claude Loyola Allgén** (1920–1990) är många, ofta berättade av ungdomskolleger som Sven-Erik Bäck och framför allt Sven-Eric Johanson. Till dem som handlar om själva musiken hör följande, vilka alla ger intryck av att främst vara frukter av berättarnas fabuleringsförmåga, men som senare visat sig vara alldeles sanna – om än ibland något kryddade.

"Han började med att skriva 150 sånger i Carl Nielsen-stil." Jodå, mycket riktigt. Bland de noter som återfanns i husresterna efter den brand som tog Allgéns liv, finns en mängd sånger, vilka delvis återspeglar Allgéns intresse för Nielsen ("Jag håller absolut före det, att det är den bästa tonsättare som vi har haft i hela Norden över huvud taget, genom hela musikhistorien – det finns ingen jämförelse med honom, till exempel Sibelius, det är ju en lokal storhet jämfört med Carl Nielsen."). Det rör sig om cirka 50 sånger.

"Han har skrivit en stråkkvartett som är 1 timma och 37,5 minut." Då skall man ha klart för sig att stråkkvartetter av den längden var något i stort sett oföreställbart

när detta berättades i slutet av 70-talet. Men visst, det skulle visa sig att Allgén skrivit betydligt längre kvartetter än så.

Slutligen: ”Han har skrivit en stråkkvartett som består av bara helnoter!”. Nej, inte en hel kvartett, däremot en kvartettsats. Det handlar om *Stråkkvartett nr 3* (som inte skall förväxlas med *Quartetto III*) med en angiven längd av 123 minuter, daterad 1943. Sex satser, alla kontrapunktiska, tematiskt sammanhållna, snabba, motoriska, med drag av perpetuum mobile. Två duor, för violin och viola respektive violin och cello, och tre kvartettsatser, varav den sista (som senare byggdes om till *Quartetto V*) ensam är 65 minuter. Och så då den inledande *Largo con elevazione* (långsamt och upphöjt) som i alla avseenden bryter sig ur resten av kvartetten och som kan tänkas vara tillkommen något senare. Papperet är ett annat, pikturen är en annan – liksom musiken. Kanske kan den beskrivas som en fri kontrapunkt som resulterar i att harmoniken sätts i fokus. Här möter vi en samklang så säregen att den näppeligen kan förväxlas med någon annan tonsättares.

Resultaten är en gigantisk, långsamt framskridande koral som börjar knappt hörbart för att växa till full kraft (*quasi niente—con tutta forza*). Väl där vänder musiken på klacken och backar fram till slutet. De 19 takter som utgör själva höjdpunkten är de enda som bryter sig ur detta schema, även genom att det oavbrutna flödet avbryts av pauser. Ett unikum. Inte att undra på att kollegerna kom ihåg den här musiken.

Aldo Clementis (f.1925) *Momento* (2005) är en i all sin enkelhet ofantligt intrikat historia, precis som vanligt alltså. Glaspärlespelaren visar fram sitt material i hela dess kalejdoskopiska skönhet, men briljerar inte för ett ögonblick med sin teknik.

Utgångspunkt är dedikanten GERArD pApE och tonerna GEADAE, vilka utvidgas till ett hexakord på de ”vita tangenterna”: DFACEG. Mellan de båda violinerna utspelar sig en spegelkanon. Resterande sex toner (Ass, Cess, Ess, Gess, B, Dess), en annan ”tonart” således, dyker upp i violans och cellons retrograda spegelkanon. Därefter tas alltihop om en gång till, men nu sjunker hela bygget en halvton och de båda kanonerna försiggår mellan violin och cello respektive violin och viola. Därefter tas alltihop om en gång till, nu i ursprunglig tonhöjd och med ursprunglig stämfördelning. Men detta är bara det yttre skalet, därinnanför döljer sig en mängd speglingar, förskjutningar och symmetrier. Slutligen tas hela stycket om, två gånger om, med stegvis sjunkande tempo och dynamisk nivå. Men allt det där kan man vederbörligen strunta i. Det är bara att njuta av ett mästerverk av en gammal mans visa penna.

Avklarnat, stillnat, genomlyst. Vackrare blir det inte.