

NY MUSIK

Så var det dags. Ny Musik fyller 300 konserter.

Då skall det slås på stort, var tanken.

Vi gör väl som vi brukar – en retrospektiv konsert med favoriter i repris och en med enbart nyskrivna verk?

Men ni vet hur det är, ju äldre man blir, desto mindre betyder födelsedagar.

Och att upprepa mönstret från tidigare jubileer kändes inte direkt lockande; man skall inte kalkera sig själv.

Alltså fick det bli något annat. Det fick bli ett program där själva klangen kalkeras – med utgångspunkt i La Monte Youngs additiva, auditiva mästerverk.

Som av en slump innehåller samtliga titlar siffror. Det förefaller passande, ty här blir en myckenhet av räknande.

(Vi kan väl räkna med Dig?)

Därtill en bitterljuv, men måhända något malplacerad, liten knorr på slutet.

Välkomna!

NY MUSIK

i samarbete med
Caroli församling

Trehundrade – kalkerade klanger

Björn Nilsson: *CCC hälsningar till La Monte Young* (De 300 slagen)

Hauke Harder: *76 BPM*

Carlo Inderhees: *4 Stimmen³* (De 300 takterna)

Hans Pfitzner: *Palestrina* – ett mikroutsnitt

Ann-Mari Hagström – piano

Björn Nilsson – slagverk, piano, orgel

Lördag den 12 februari 2011, kl.17.00

Caroli kyrka, Borås

”La Monte Youngs kompositioner av musikaliska ögonblick uppvisar en råhet i sin materiella uppenbarelse. Genom sitt monolitiska väsen har de också en förvirrande effekt, jämförbar med Mondrians och Malevitjs bilder, där subtraktionen från verkligheten drivs mot den vita ytans nollpunkt. Eller så chockerar de, likt Yves Kleins jättelika monokromer, genom konfrontation med tomrummet, med det absoluta, som härskar i alla stora ögonblick. (...) Den extrema presentationen av musikaliska ögonblick hos La Monte Young reducerar dessa i materiell riktning. Det ideala är snarare en biprodukt, som utvecklas i verkens nakenhet och karga renhet – samtidigt som deras verkan är gåtfull: Sfinxens storhet.”

Så skriver tonsättarkollegan Dieter Schnebel om de verk **La Monte Young** (f. 1935, Idaho, USA) komponerade 1960 och som är av verklig musikhistorisk betydelse (om än i skymundan). Den som menar att allt det Young gjort sedan dess hamnar i skuggan – hur intressant det än må vara – finner stöd hos Schnebel:

”La Monte Young har genom sina *Compositions 1960* uttryckt idén om en Eternal Music i stora och små ögonblick. (...) ...dessa tidiga utkast var i sitt ännu-icke, som blott blickar kastade framåt, kanske hans musiks sanna ögonblick.”

Ett av de verk La Monte Young skrev 1960 var *arabic numeral (any integer) (to Henry Flynt)*, som föreskriver att en enda specifik klang skall upprepas ett valfritt men förutbestämt antal gånger. För att göra en lång historia kort, är det billigare och mindre riskfyllt att framföra verket under annat namn, så länge det framgår att musiken är ”efter La Monte Young”. Då kan man även spegla den rikedom som stycket äger när det inte tvingas in i tonsättarens klangligt trånga ramar. Vid tidigare konserter har bland andra Christian Wolff, Jürg Frey och The Beatles fått släppa ifrån sig klingande material till *X antal hälsningar till La Monte Young*. Så varför inte låta Igor Stravinsky bidra?

Till de märkligare verken i Stravinskys omfattande oeuvre hör *Les Noces* (Bröllopet) för sångsolister, kör och orkester (1914–17). Till de märkligare omständigheterna kring verket hör den nyinstrumentering som Stravinsky gjorde 1919–23, då orkestern ersattes med fyra pianon och slagverksensemble. Men det handlar egentligen inte, som man kunde tro, om något slags pianoreduktion, utan om en total revision, en helt ny klanglig dräkt.

Hos Stravinsky förekommer den här lånade klangen bara tre gånger i så avskalad skick. Då allra sist i verket. Transportsträckan fram till dessa slutackord besparas lyssnaren alltså här. Dessa tre gånger gångar vi å andra sidan med 100. Skarrevá så skarrevá. I gengäld har tre fjärdedelar av den klangliga apparaten skalats bort.

Hauke Harder (f. 1963), tysk tonsättare som även arbetar med klanginstallationer, assistent åt Alvin Lucier, tidigare legendarisk konsertarrangör i Kiel. Hans musik har funnit näring i

i såväl monokromt måleri som i Robert Bressons filmer. Ett citat av den senare tycks fånga mycket av kärnan i Harders musik: ”Ingenting har varaktighet som inte fångats i rytm. Anpassa innehållet efter formen och sinnet efter rytmen.”

”Min Musik ligger mestadels mellan mezzopiano och mezzoforte, är alltså inte exceptionell, och därför skriver jag inte längre några anvisningar”, förklarar Harder. ”Det var bara i början, som jag (under inflytande från Feldman) skrev ’lågmält’, men mer vad gäller hållningen än dynamiken.”

Liksom Feldmans musik bygger också Hauke Harders på ständiga upprepningar, men Harder är något mer asketisk än sin förebild. I det sparsmakade **76 BPM** begränsas urvalet till enbart tre toner – a, b och c; närmaste grannar således.

”När jag komponerar, spelar jag toner, klanger, ackord, mönster, om och om igen, för att komma in i klangen, lyssna på dess inre struktur, i vilken det vertikala och det horisontella är ett och detsamma.

När musikerna ’upprepar’, finstämmer de klangen i tempo och tonhöjd. De spelar den om och om igen och varje idé om hur musiken borde låta försvinner, all inlärad musikalitet utplånas. Att spela såsom spelade man inte. Att bara utföra.”

Så här kommenterar tonsättaren Boudewijn Buckinx Hauke Harders musik: ”De vackra klangerna repeteras för att kunna förbli ren klang. Denna upprepning skapar inte en berättelse, men den blir mer komplicerad och intensiv – inte för att roa lyssnaren, utan för att analysera och fördjupa klangen.”

76 BPM är komponerat 1990 och är det allra första stycket i Harders verklista. Titeln är helt enkelt en tempoanvisning: 76 beats per minute.

Carlo Inderhees (f. 1955), tysk tonsättare, liksom Hauke Harder boende i Berlin. Sedan 1997 har Inderhees arbetat med serien *Zeitstücke* (där titeln anger styckenas längd, t.ex. *Siebenundvierzig Minuten*) och från 2001 med serien *Stimmen*, vilken nu omfattar ett stort antal verk för allt mellan en och 16 stämmor.

Vi har uppenbarligen med en radikal konstnär att göra, som arbetar på gränsen till det konceptuella och för vilken tiden helt tydligt står i centrum. Det senare gäller i högsta grad de kontemplativa objekt som bär titeln *Stimmen*.

Likt La Monte Youngs monolitiska skapelser är detta ett slags klangliga skulpturer i tiden, men till skillnad från hos Young är tiden inte oändlig. Den är avgränsad och inom dess gränser utspelar sig en med slumpens hjälp utarbetad struktur. Vad vi hör är ett verk vars form är förutbestämd, men vars färg skiftar från framförande till framförande. Det handlar om en uppenbart mekanisk musik, mekanisk men ändå djupt musisk.

Samtliga stycken i serien *Stimmen* är en timma långa och indelade i samlagt 300 tolvsekundersperioder/takter, vilka i det lilla formatet är en exakt avbild av styckets makrostruktur. Om den första takten i en stämma består av exempelvis sex sekunders klang följt av sex sekunders tystnad, innebär det att stämman som helhet är aktiv under första halvtimmen (hela tiden med samma förhållande mellan klang och tystnad i den enskilda takten), för att därefter pausera.

Detta förhållande mellan mikro- och makrostruktur gäller alltså samtliga verk i serien. Den ena ytterligheten utgörs följaktligen av ett stycke där samtliga stämmor spelar en tolvsekunders klang i första takten och sålunda även i de följande 299, vilket också sker i 8 *Stimmen*⁴, som därmed är en långsamt skridande ackordsföljd – en timslång koral i slow motion.

Alla stämmor i *Stimmen* följer således samma kompositionsprincip. Därmed är enhetlighet garanterad inte bara i de enskilda styckena utan också i serien som helhet. Den fyrstämmiga 4 *Stimmen*³ hör till de verk där samtliga stämmor är rytmiskt identiska. I detta fall leder det till att en fjärdedel av stycket består av tystnad. Vilken fjärdedel det handlar om, blir lyssnaren snart varse.

Tonmaterialet utgår från notsystemets fem linjer och fyra mellanrum, sammanlagt alltså nio tonhöjder. Detta får till följd att alla stämmor undantagslöst är diatoniska till sin karaktär och helt utspelar sig på de vita tangenterna. Däremot har tonsättaren inte föreskrivit klav, han anger inte ens vilka klaver, eller hur många, interpreten har att välja mellan. Ordningen på de nio tonhöjderna har bestämts med hjälp av slumpen. Den resulterande tonföljden – där varje tonhöjd i allmänhet repeteras åtskilliga gånger – spelas igenom bara en gång i varje stämma. Även om det rytmiska samspelet mellan stämmorna alltså är fastlagt, är den melodiska/harmoniska progressionen det inte, eftersom valet av klaver överläts åt interpreten. Några anvisningar om styckenas instrumentation lämnas heller inte.

Efter avslutat arbete överläter tonsättaren åt slumpen att avgöra om en komposition skall offentliggöras eller ej, alltså om den över huvud taget skall få klanglig gestalt. Ett radikalare förhållningssätt än så till tärningen som konstnärlig beslutsfattare är svårt att föreställa sig. Vi tycks befinna oss vid musikens slut...

Hans Pfitzners (1869–1949) opera *Palestrina* (1912–15) är en våldsamt romantiserad historia vars huvudtema kan sägas vara musikens förfall – naturligtvis en spegling av det förfall den svårartat konservative Pfitzner såg omkring sig. Mot alla odds räddar den åldrande Palestrina musiken som får ännu en nådatid. Allra sist sitter tonsättaren vid sin lilla hemmaorgel med blicken i fjärran medan fingrarna drömmer sig bort.