

NY MUSIK

Michael von Biel

– ett tonsättarporträtt

Quartett Nr. 1 (1962)

Etüden und Gesangsthemen (1968)

Für 2 Klaviere I, II, III (1960–61)

Klavier-Solo Nr. 3 (1980–81)

Quartett Nr. 2 (Urfassung) (1963)

Quatuor Bozzini

Clemens Merkel, Mira Benjamin – violin

Stéphanie Bozzini – viola, Isabelle Bozzini – cello

Mats Persson och Kristine Scholz – piano

Onsdag den 19 oktober, 2011, kl. 19.00

Caroli församlingshem, Borås

Entré 80/50:-

Michael von Biel, född 1937, tonsättare och bildkonstnär. Nu – i efterhand – en närmast legendarisk figur i 60-talets Köln (på den tid staden verkligen begav sig). Han tycks motsvara alla romantiska föreställningar om Konstnären. Sensitiv, snillrik, opålitlig, undflyende.

En känslig själ, uppenbarligen, och det har i decennier varit en offentlig hemlighet att hans känslighet emellanåt stegras ytterligare av diverse främmande substanser. Som målare är han beryktad för att ständigt vilja förbättra äldre målningar. (Vilket kan bli problematiskt, i synnerhet med sådana som redan är sålda.) Detsamma gäller kompositionerna.

– Umgänget med Michael von Biel var förvisso inte alldeles problemfritt, även om han i grund och botten alltid var charmant och vänlig, ja hövlig, säger pianisten Herbert Henck (som har samarbetat en hel del med von Biel, uruppfört flera stycken och även haft för avsikt att spela in hans musik på skiva, men funnit sig nödsakad att lägga ner det projektet på grund av tonsättarens oupphörliga revisioner). Henck återberättar följande efter ett samtal med holländaren Gilius van Bergeijk, som under en tid tycks ha varit von Biels förtrogne:

”När Gilius fick möjlighet att själv komma till Köln, skrev han till von Biel och meddelade sin ankomst. När han på avtalad tid stod utanför von Biels våning, hörde han – efter att han hade ringt på dörren – visserligen ljud inifrån våningen, men ingen öppnade. Så han väntade cirka tio minuter, tills von Biel plötsligt öppnade dörren och beklagande konstaterade att besökaren fortfarande var där (”Jag hade hoppats att Ni skulle ha gått vid det här laget...”).

Sista gången de båda träffades var 1972 vid en konsert i Amsterdam. Vid en eftermiddagskonsert skulle Michael von Biel spela något för piano, men han dök inte upp klockan 16 som överenskommet. Publiken blev otålig, och när Michael von Biel kom 20 minuter för sent, klagade han genast på hur det såg ut på scenen: ”Men var är elektroniken någonstans...?”. Det fanns ingen elektronik, och han hade tidigare över huvud taget inte frågat efter det. Så började han spela. Brutna treklanger, pedal, långa pauser mellan harmonierna. Till det sällsamma med denna konsert hörde att Michael von Biel plötsligt somnade medan han spelade. Till att börja med var det ingen som märkte det, eftersom långa pauser inte alls var ovanliga i nyare musik. När ett visst mått av väntan förflutit, och man tydligt såg att pianisten nickat till med framåtlutat huvud, väckte man honom.”

Den här typen av historier är inte alldeles ovanliga. Vi lägger dem till handlingarna och går över till biografien:

Född i Hamburg 1937, uppvuxen i Dresden, vid Bodensjön och i Canterbury.

Från 1956 musikstudier i först Toronto, därefter Wien och 1960 i New York (som privatelev till Morton Feldman, träffar också John Cage). Under sin tid i London studerar von Biel för Cornelius Cardew, samt gör konserter tillsammans med honom.

1961–63 deltar han i feriekurserna för ny musik i Darmstadt, för Karlheinz Stockhausen och David Tudor.

1962 uruppför Tudor och Cage *Für 2 Klaviere I, II, III* vid en Japanturné.

1961–62 delaktig i Fluxus-aktiviteter, inbjuds av George Maciunas att delta i de allra första fluxuskonserterna, Festum Fluxorum i Wiesbaden.

”Jag beaktade inte tillräckligt de historiska komponenterna i Fluxusrörelsen, annars hade jag tagit avstånd från den tidigare.”

Arrangerar 1961–62 och -64 konserter med ny musik i Mary Bauermeisters ateljé i Köln. Bekantskap med Kurt Schwertsik i Wien, som framför von Biels stycken. Flyttar till Köln 1963, deltar i Kölner Kursen für Neue Musik som elev till Stockhausen, producerar *Fassung* i WDR:s studio för elektronisk musik. 1965–66 composer in residence vid universitetet i Buffalo, NY, framföranden tillsammans med Tudor och Frederic Rzewski. Börjar arbeta med dekonstruktivistiska element i musiken.

Tydligare än kanske någon annan europé ger von Biel tidigt uttryck för den inneboende motsättningen mellan amerikansk och europeisk tradition, eller mellan Cage och Stockhausen om man så vill. I Buffalo komponerar han *Quartett mit Begleitung*, för stråkkvartett och cello, i vilken den estetiska konflikten mellan experiment och tradition bland annat tar sig uttryck i ett växelspel mellan tonala avsnitt och statiska tonfält, liksom i klangaktioner som påminner om *Quartett II*.

Slutar 1968 tills vidare med noterad komposition.

”Jag hade ju inlett en yrkeskarriär i den nya musiken (...). Och jag kunde konstatera att jag hade lärt mig för lite. Jag hade för klena förutsättningar och jag tänkte: ’du måste först sätta dig på skolbänken och studera’. Jag slutade inte med den nya musiken för att jag tyckte att den var dålig, utan därför att jag tänkte: ’det där begriper du inte riktigt’.”

Avskedet från musiken leder till en konstnärlig nyorientering och en delvis ny bekantskapskrets. 1968–69 studier för Joseph Beuys vid Konstakademien i Düsseldorf. (Vilken enastående samling lärare han alltså haft – Feldman, Cardew, Tudor, Stockhausen, Beuys...)

1970 första separatutställningen.

Sedan dess är von Biel professionellt verksam i första hand som bildkonstnär.

”Fördrömd, klarvaken eremit.” Så beskriver en konstskribent honom.

Sysslar med improvisation från 1970, först cello till 1972, därefter elgitarr och klaviatur. Flera långa, närmast legendomspunna celloimprovisationer spelades in i studio. von Biels förberedelsearbete var minutiöst: ”Stämningen var alltid utgångspunkt för musiken. Jag tillbringade ofta flera dagar med att stämma cellon. (...) De toner som förekom mest var alltid på lösa strängar. Eftersom lösa strängar klingar mer. (...) Stämningen i musiken är alltså också instrumentets stämning.”

Samarbetar med den tyska avantgarde-rockgruppen CAN. Som del i ett samhälls-politiskt ställningstagande vänder sig von Biel från 1973–74 alltmer till popkulturen. Hans kompositioner för gitarr 1977 leder till att han räknas till nyenkelhetens föregångare. Skriver från början av 80-talet återigen noterade kompositioner för piano. Större delen av de stycken som skrivits från 70-talet och framåt tycks ha sin grund i improvisationer som spelats in och med datorns hjälp översatts i notskrift. Enskilda stycken, såsom *Quartett Nr. 4*, opus 35 från 2003, är dock tillkomna för hand.

Quartett Nr. 1 opus 5 (opusnumreringarna är f.ö. ett sentida påhitt) från 1962 kännetecknas, likt samtliga tidiga 60-talsverk, av en vilja att tänja på de klangliga gränserna. De allra skiraste, mest eteriska klanger ställs mot närmast brutala, bruitistiska utbrott. Men det är blott en försmak av vad som komma skall... Kwartetten finns även i en reviderad ”kortversion” på tre i stället för fem minuter.

von Biel säger att han slutade komponera 1968. Man kan fråga sig om han menar före eller efter *Etüden und Gesangsthemen* från samma år. Här möter oss nämligen en musik som – likt den som senare följer – förefaller närmast framimproviserad. Liksom i den första stråkkvartetten är det dynamiska omfånget stort – från *ppp* till *fff* och med tvära kast mellan mycket olikartade strukturer. Liksom den följande klaverduon är även detta mycket tidstypisk musik – bitvis tonalt förankrad och med repetitiva inslag. Och den slutar med en ”sång”, av det slag som exempelvis Cornelius Cardew och Frederic Rzewski snart skulle tryffera sin musik med – dock här sannolikt utan politiskt agitatoriska biavsikter.

Für 2 Klaviere I, II, III (1960–61) opus 1 är von Biels första bevarade verk. Alternativa titlar (sådana finns det irriterande gott om): *Klavier-Duo nr. 1*; *Für zwei Kla-*

viere 1, 2, 3; *Drei Klavierstücke für Morton Feldman* ("Dessa härnade i rätt hög grad Feldis egenart när det gäller att skriva ackord."). Det är ingen tvekan om att den här musiken både klangligt och formmässigt snarare hör hemma i den amerikanska än den europeiska traditionen. Om ackorden kommer från Feldman, så är det klangliga uttrycket snarare besläktat med Cage, eller varför inte Christian Wolff. Hans *Sonata* för tre pianon från 1957 är inte långt borta, exempelvis. De tre styckena utvecklas mot allt större klanglig differentiering och interpretatorisk frihet.

Klavier-Solo Nr. 3 (1980–81), opus 18 består av sex stycken som skrevs för och uruppfördes av Herbert Henck, som även publicerade noterna i sin bokserie Neuland. Där kan man också läsa: "Strax innan boken skickades till tryckeriet beslöt sig komponisten för att förlänga två av de här publicerade styckena. Dessutom har han för avsikt att komponera ytterligare ett stycke till föreliggande cykel, som antingen skall ersätta det femte stycket eller tillfogas som ett nytt sjunde stycke." (Ja, ni förstår...) Resultatet blev så småningom att det femte stycket ersattes med ett verbalt konceptstycke.

– Vill du att dina stycken skall framkalla några känslor, frågar kollegan Walter Zimmermann i en intervju 1977.

– Nej, jag vill att musiken skall vara mycket abstrakt, så som mina abstrakta teckningar, helt teoretiskt funktionella, som visar fram mediet som sådant. De abstrakta teckningarna försöker visa fram papperet, blyertspennan, som objekt. Och jag vill visa fram pianot som objekt, så att säga.

Här finns, som Kristine Scholz påpekar, en affinitet med Chris Newmans pianomusik. Det är en annan röst, ett annat språk, men där finns beröringspunkter – kanske är det enkelheten, kanske är det just abstraktionen.

I ***Quartett Nr. 2 (Urfassung)*** (1963) bjuds hela katalogen av klangutvidgande tekniker, men till skillnad från i den första kvartetten där brusklanger ställs mot mer traditionella, är detta en renodlad ljudkomposition. Men von Biel är, konstaterade vi ju, en sensibel herre, också som tonsättare. Som exempel på hur findifferentierat han arbetade – även i en klang- och bruskomposition, kan nämnas att han föreskriver hela tio olika ställen på instrumentet där stråken skall sättas an. Vid uruppförandet vid de internationella feriekurserna för ny musik i Darmstadt 1964 ledde skrapandet och knarrandet till skandal. Stycket betraktades som hädelse mot den ärevördiga stråckkvartettformen. "I backspegeln framstår den andra kvartetten som ett tidigt

men missuppfattat försök att skapa en instrumental *Musique concrète*”, skriver Hermann-Christoph Müller, och Helmut Lachenmann, som skulle följa von Biels exempel med sin *Gran Torso*, säger: ”Tio år före mig hade Michael von Biel skrivit sin andra stråkkvartett, och när det gäller det våldsamma brottet med stråkkvartett-tabu behövde jag inte tillfoga något. (...) Där Michael von Biel hade rivit ner staketet, gällde det nu att på full bredd och fullt allvar inta den bit mark som hade öppnat sig.”

Tilläggas kan kanske att plutoner av yngre tonsättare idag gör karriär genom att marschera runt på den klangyta som von Biel gjorde tillgänglig. Problemet är måhända att deras musik ofta är förfinad och polerad intill könlöshet, samt att den tycks bottna i en ovilja eller oförmåga att ta sig an de svårigheter som tonbaserad musik idag bjuder. Bruset är helt enkelt en enkel utväg – så var det inte för von Biel.

1963–64 reviderade von Biel den andra kvartetten varvid han förkortade den från tio till sex minuter. Men här spelas alltså den ursprungliga versionen.

The image shows a handwritten musical score for strings, likely for a quartet. It features several staves with complex notation, including dynamic markings such as *f*, *ff*, and *p*. There are also performance instructions like "Cello bowing" and "Engage". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks, characteristic of a modernist or experimental score.

Det kan nämnas att von Biel förra året även publicerade sig som skriftställare med boken *Portraits* – personliga porträtt av främst musiker men även andra vänner och bekantskaper. *Mycket* personliga, får man väl säga, skrivna på ett emellanåt dialektalt talspråk. Samtidigt skärpta och slappa, lite slängiga så där. Knepiga.

Avslutningsvis några ord om tradition kontra förnyelse ur intervjun från 1977:

Av den klassiska musiken har jag lärt att den västerländska traditionen ständigt måste förnya sig. Och genom studierna för Joseph Beuys lärde jag att man måste gripa tillbaka på vissa drag hos den västerländska anden, på gamla västerländska traditioner, för att formulera samtiden. Att det eviga kravet på att hitta på nytt leder till upplösning. Att man måste hejda Västerlandets oerhörda forskningsiver – inte med hjälp av östasiatiska tankelekar, Fjärran Österns ande representerar ju det statiska, utan man måste i Västerlandet finna de förblivande traditioner som inte förändrar sig. Jag har alltså märkt att tradition inte bara innehåller det förnyande utan även det förblivande. (...) ... det ständigt nya leder i sista ändan till kvalitetsförlust.