

# NY MUSIK

i samarbete med  
Caroli församling

## Quatuor Bozzini

– tid med och utan mått

**John Cage:** *String Quartet in Four Parts* (1949–50)

**Morton Feldman:** *Structures* (1951)

—paus—

**Jürg Frey:** *Zwei allerletzte Sächelchen – Mailied, Vorbei* (1990)

*Streichquartett (No. 3)* (2010–2012) – uruppförande

Clemens Merkel, Mira Benjamin – violin

Stéphanie Bozzini – viola, Isabelle Bozzini – cello

Söndag den 9 september 2012, kl.16.00

Caroli församlingshem, Borås

*String Quartet in Four Parts* (1949–50) kan bredvid *Six Melodies for Violin and Keyboard* (1950) ses som slutpunkt för **John Cages** (1912–1992) utveckling und 30- och 40-talet. Därefter skulle han få den kinesiska orakelboken *I-Ching* i händerna och börja inhösta slumpens skördar.

I den indiske konsthistorikern Ananda Coomaraswamys och den kristine mystikern Meister Eckharts efterföljd blev Cage mot slutet av 40-talet övertygad om att musikens syfte är andligt, att den skall ”rena och lugna sinnet för att göra det mottagligt för gudomlig påverkan”. Några år tidigare hade han – som en verklig föregångare – på allvar börjat studera Erik Saties musik. Båda dessa fakta kan nog sägas återspeglas i kvartetten.

Cage skriver: ”Ämnet för *String Quartet in Four Parts* är årstiderna, men de två första satserna handlar också om platser. Såunda är ämnet för den första satsen sommaren i Frankrike, medan den andra behandlar hösten i Amerika. Tredje och fjärde satsen bearbetar också musikaliska ämnen. Vintern gestaltas med hjälp av en kanon, och våren av en quodlibet. Tempot är detsamma genom hela verket (halvnot = 54), men de dominerande notvärdena varierar från sats till sats. Kompositionen, en melodisk linje utan ackompanjering, bygger på enskilda toner, intervall, treklanger och samklanger som kräver mer än ett instrument för att kunna framställas. Dessa utgör tillsammans en samling klangmöjligheter. Strängarna spelas utan vibrato (...). Den rytmiska strukturen är 2,5-1,5, 2-3, 6-5, 0,5-1,5.”

Utän att gå in på detaljer kan vi konstatera att dessa siffror styr mycket av musikens struktur, både i det lilla och i det stora – mikroskopisk och makroskopisk fraseologi, som Cage kallade det.

Tredje satsens kanon är retrograd, musiken vänder alltså vid mitten och går sedan baklänges. Quodlibet är ett slags collage av citerade melodier, i detta fall tonsättarens egna.

Cage kallar ju kompositionen ”en melodisk linje utan ackompanjering”, och ändå kan det tyckas som om det är harmoniken (detta ”den västerländska kommersialismens verktyg”, detta ”knep för att göra musiken imponerade, stor och stark”) som står i centrum. Men Cage lämnar här den västerländska funktionsharmoniken långt bakom sig. I stråkkvartetten är varje samklang skapt för sig utan hänsyn till i vilket sammanhang den kan tänkas dyka upp. Cage har alltså skapat ett bibliotek av ”prefabricerade” klanger, där de tillgängliga klangmöjligheterna för varje sträng är

noggrant preciserade. Cellons G- och D-sträng stäms exempelvis ned en halvton för att möjliggöra vissa naturliga flageoletter. Det enda avgörande kriteriet för att använda ett visst ackord är att det innehåller den aktuella meloditonen.

Resultatet är ett slags harmonisk monofoni, påtagligt icke-expressiv, liksom platt, som nog kan sägas vara besläktad med karaktären i senare Cage-verk som bygger på äldre musik, såsom *Some of The Harmony of Maine* och *Harmonies*. Den sällsamma harmoniken leder, i kombination med frånvaron av vibrato, till en sällsynt skir och genomlyst klang.

Till **Morton Feldmans** (1926–1987) bedrifter hör att ha komponerat den mest gigantiska av stråkkvartetter, vilken får till och med en Claude Loyola Allgén att framstå som miniatyrist: *String Quartet II* (1983) med en speltid på ca sex timmar. Men han började i betydligt beskedligare format; hans första kvartett, *Structures* (1951), varar ungefär lika många minuter.

Det är en sparsmakad musik som, utan att var seriell, kan sägas ta avstamp i Anton Weberns precisa gestik. Här finns redan mycket av det som kännetecknar den sene Feldman, om än i embryonal form – framför allt så kallade ”patterns”, alltså figurer som upprepas, här ända upp till 50 gånger. Ja, Feldman var tvivelsutan pionjär när det gäller den minimalistiskt envetna upprepningen.

Dieter Schnebels ord om den unge La Monte Young kommer i tankarna: ”... dessa tidiga utkast var i sitt ännu-icke, som blott blickar kastade framåt, kanske hans musiks sanna ögonblick”. Måhända skulle man kunna applicera Schnebels ord även på Morton Feldman.

Spelanvisningen lyder ”soft as possible”.

*Streichquartett (No. 3)* är **Jürg Freys** (f. 1953) fjärde stråkkvartett – men den övertaliga ingår i verkserien *unbetitelt*, vilket förklarar saken. Dessutom finns ju ytterligare två små saker, *Zwei allerletzte Sächelchen* (1990).

Men medan de tidigare kvartetterna i hög grad utforskar var sin klangvärld, var sitt tonfall, prövar detta verk, liksom flera andra på senare år, olika karaktärer i kortare avsnitt.

*Streichquartett (No. 3)* skrider fram lugnt, trevande men inte tvekande, i mestadels ackordiska, rytmiskt unisona partier, här och där avbrutna av avsnitt med enskilda toner i de olika instrumenten och anvisningen ”tempo non mesuré”, tid utan mått.

Tillfrågad om en text om sin kvartett, svarar Jürg Frey att stycket är för ungt, han har ännu inte hört det och har för lite distans för att kunna skriva om det. I stället skickar han en text om sitt komponerade, ”Wege durch komplexes Brachland”, som tillkom medan han var sysselsatt med kvartetten:

”Jag undviker begreppet ’kreativitet’ i samband med mitt arbete. Jag vet, att jag måste hålla detta ord och därtill hörande verksamhet på armlängds avstånd från mitt sätt att arbeta.

Utan detta begrepp är det enklare för mig att i skapelseprocessen låta en situation uppstå, som är tom. Det vita bladet är inte avskräckande, tvärt om, det är en stilla plats, från vilken idéerna har försvunnit. Det är inte bara den plats där kompositionsarbetet kan börja, utan också en plats där jag själv är nybörjare. Och efter många års komponerande är det till och med enklare att vara nybörjare, eftersom jag lättare kan hålla denna situation öppen och tom, utan att genast vara tvungen att fylla den med idéer och klanger. Kreativitet skulle bara störa här, det är helt enkelt ett för högljutt ord. Då föredrag jag inspiration, denna kommer tyst, ohörbart och snabbt – och sätter igång ett arbete som jag gärna gör: att notera något, om vilket jag tänker att jag väl knappast kommer att kunna använda det, eller att skriva en och samma ton 23 gånger, eller att fördubbla längden på ett ackord, så att det nu varar sju minuter... Denna procedur, som börjar med att sakta beskriva det tomma papperet, är ju ett slags omsorgsfullt utarbetad analfabetism, som man också kan beskriva som en frihet att inte behöva tala med den nya musikens vokabulär, vilken ju kan ligga nära till hands. Musik är för mig inte något begripligt språk, den har ingen vokabulär som jag kan förhålla mig kreativt till, snarare är det tvärtom så: jag måste ge mig mycken tid för att kunna locka mening ur en klang, ett ackord, en förbindelse mellan två element.

Det är en stillsam verksamhet, som framskrider med förhöjd intuitiv uppmärksamhet, för att iaktta tecknens utforskade djup och ana deras språk. Bara så kan jag göra klanger till allierade i mitt stycke.

Min hållning vid komponerandet är därför att avstå från mycket, förmodligen det mesta, och låta tiden förflyta, utan att låta detta förflytande störas av infall. Då utkristalliserar sig stycket och framstår till slut i sin essens. (...)