

NY MUSIK

i samarbete med
Caroli församling

Ett slags koraler

– för andra gången

- Lars Hallnäs: *Derivations 1* (2013)
Howard Skempton: *Axis 2* (1986)
John Cage: *Organ²/ASLSP nr. 1* (1987)
Lars Hallnäs: *Derivations 2*
Howard Skempton: *Two Interludes, nr.1* (1986)
John Cage: *Organ²/ASLSP nr. 2*
Lars Hallnäs: *Derivations 3*
Howard Skempton: *Sweetly (Little Suite for Strings, 3rd movement)* (1986)
John Cage: *Organ²/ASLSP nr. 3*
Lars Hallnäs: *Derivations 4*
Howard Skempton: *Of Late* (1992)
John Cage: *Organ²/ASLSP nr. 4*
Lars Hallnäs: *Derivations 5*
Howard Skempton: *Lament* (1972)
John Cage: *Organ²/ASLSP nr. 5*
Lars Hallnäs: *Derivations 6*
Howard Skempton: *Pendulum* (1978)
John Cage: *Organ²/ASLSP nr. 6*
Lars Hallnäs: *Derivations 7*
Howard Skempton: *Breathing Space* (1983)
John Cage: *Organ²/ASLSP nr. 7*
Lars Hallnäs: *Derivations 8*
Howard Skempton: *Recessional* (1983)
John Cage: *Organ²/ASLSP nr. 8*
Lars Hallnäs: *Derivations 9*
Howard Skempton: *Second Suite, Third Movement* (1985)
John Cage: *Organ²/ASLSP nr. 5*
Lars Hallnäs: *Derivations 10*

Björn Nilsson – orgel

med assistans av Cecilia Widman

Lördag den 25 februari 2015, kl.16.30

Caroli kyrka, Borås

Lars Hallnäs (f.1950) skriver: ”*Derivations* (2013), en metodövning. En metod som handlar om att avstå från linjära sammanhang och att komponera genom successiva approximationer av hela stycket från början. Hur kan vi, bör vi lyssna till musik som inte handlar om direkta linjära sammanhang som intervaller, melodier, klangföljder, ackordföljder? Hur spelar vi sådan musik? När vi lyssnar, så utvecklar sig musiken förvisso linjärt som följder av toner och klanger. Som musikstycken lever övningarna i denna motsättning, där minnet liksom att återkalla och bygga upp ett rum spelar stor roll.”

Derivations är följaktligen ett slags kompositionsetyder, de första styckena där Hallnäs utvecklar den teknik som kommit att prägla de följande verken, såsom stråkkvartetterna ... *am stillen blicke sich üben* (IV), (V) och (VI). Detta är alltså inte linjär musik, men heller inte statisk. Hallnäs jämför komponerandet med att stenlägga en altan. Den successiva approximationen innebär då att man först lägger en sten i varje hörn, därefter en sten i mitten, därefter stenar mellan de övriga o.s.v. En förutsättning för ett sådant komponerande tycks ändå vara att musiken begränsas till ett statiskt tonmaterial, vad vi ofta kallar ett modus. Men det innebär inte något problem; Hallnäs har redan sedan decennier huvudsakligen hållit sig till en modusbaserad musik, tidigare rent modal, medan den under senare år byggt på tonala skalor, alltså asymmetriska former, som utsätts för en påtagligt symmetrisk behandling. Det är i hög grad just i spänningen mellan symmetri och asymmetri som musiken uppstår. *Derivations* är tio till antalet. De enskilda satserna, som är parvis besläktade – 1 och 10, 2 och 9 o.s.v. –, kan även framföras separat eller, som här, interfolierade med annan musik.

Under sina första år som tonsättare – eller kanske snarare decennier – delade **Howard Skempton** (f. 1947) in sina kompositioner i tre kategorier: koraler, melodier och landskap. Här förekommer enbart stycken av det förstnämnda slaget, naturligtvis.

Axis 2 är – liksom *Pendulum*, *Breathing Space* och *Second Suite, Third Movement* – komponerat för dragspel. Flera av dragspelsstyckena kännetecknas av en pendlande rörelse, uppenbar i titeln till *Pendulum*, men även antydd i *Axis* (axel). *Two Interludes* är skrivet för vibrafon och dragspel. *Of Late* för piano komponerades till minne av John Cage efter dennes bortgång 1992. *Lament* är ett så kallat ”open score”, där instrumentationen alltså lämnats öppen. Detsamma gäller *Recessional*, som är det engelska ordet för utgångsmusik. Tag det inte som en uppmaning.

1985 skrev **John Cage** (1912–1992) ett pianoverk i åtta satser betitlat *ASLSP*, en anspelning på förkortningen ASAP (as soon as possible). En valfri sats måste uteslutas vid ett framförande och en av dem måste repeteras på valfri plats i turordningen. Till egenheterna hör att händerna, som noterats på var sitt system, inte får bistå varandra. Cage skriver: "Titeln är en förkortning av 'as slow as possible'. Den syftar också på 'Soft morning city! Lsp!', det första utropet i sista delen av *Finnegans Wake*."

När organisten Gerd Zacher (1929–2014) bad Cage om ett nytt orgelstycke, efter att ha uruppfört *Some of the Harmony of Maine* (1978), föreslog denne att Zacher skulle testa *ASLSP* på orgel. Efter att Cage hört Zachers tolkning började han komponera *Organ²/ASLSP* (1987), vars titel utläses "Organ for the second time/ASLSP".

Här noteras samtliga fyra extremiteter på var sitt system. Dock finns inget förbud mot bisträckning dem emellan. (Eller så tog Cage – som så ofta förr – för givet att organisten även skulle införskaffa noterna till det tidigare stycket och införliva dess instruktioner). Den enda föreskriften lyder nu: "Till skillnad från *ASLSP* skall alla åtta styckena spelas. Emellertid kan vilket som helst av dem repeteras, men inte nödvändigtvis, och på samma sätt som i *ASLSP* kan repetitionen placeras var som helst i serien."

Hur skall man då uppfatta detta stycke, vad gäller dels tempot, dels klangfärgen?

Vi kan väl börja med att konstatera att fånigheterna i tyska Halberstadt, där ett 639-årigt framförande inleddes 2001, inte har ett dyft med musik – åtminstone inte ur mänskligt perspektiv – att göra, utan bara är ytterligare ett exempel på att konsten reduceras till en angelägenhet enbart för turismindustrin. Även Berglins har för övrigt funnit anledning att kommentera Cage-framförandet i Halberstadt:



Vad är då ”så långsamt som möjligt”? Cage skriver: ”Vid ett framförande skall ett sådant förhållande råda mellan avstånd och tid, att musiken ’låter’ som den ’ser ut’.” Det är en formulering som lånats från instruktionerna till pianoverket *Etudes Australes* (1974), vilket bygger på stjärnkartor. Där fortsätter Cage: ”Men precis som när man färdas genom rymden, inträffar ibland omständigheter som gör det nödvändigt att lägga in en annan växel och köra snabbare eller långsammare.” Vilket alltså talar för en musikalisk snarare än en millimeterpetimäter inställning.

Men naturligtvis finns frestelsen att falla in i ett ”slow motion-modus” och tänja varje klang in absurdum. Den gräns är dock ganska snart nådd då de enskilda klangerna upphör att förhålla sig till varann, och då man följaktligen inte längre uppfattar dem som levande. Den gränsen tycks många tolkare vara benägna att överskrida.

The image shows a musical score for the piece *Organ 2/ASLSP*. It consists of two systems of staves. The first system starts with a measure number '4' at the beginning. Each system contains a grand staff with a treble clef and a bass clef. The notation is sparse, with many rests, reflecting the 'ASLSP' (As Slow As Possible) nature of the piece. The key signature has one flat (B-flat). The score is written in a clear, professional font.

När jag hade spelat *Organ 2/ASLSP* i Caroli 1993, vilket tog lite drygt en halvtimme, ringde jag Zacher och frågade vad han uppfattade som ”så långsamt som möjligt”. Lite drygt en halvtimme, svarade han. (Det är f.ö. också det tidsspänn som hans elev Gary Verkade verkade finna lämpligt för sin skivinspelning.) Så långt var vi alltså överens.

Dock inte vad beträffar klangfärgen. Zacher var, menar jag, den obestriddige mästaren, när det gäller att färglägga äldre orgelmusik, men när det kom till ny musik – det gebiet där han främst vann sitt rykte – hände det att han blev väl klåfingrig. Så i detta fall. I en artikel från 1995, skriver han: ”Precis som i Bachs *Kunst der Fuge* har i *ASLSP* bara tonhöjder och tonlängder noterats. För artikulation och registrering gällde barockens logiska konventioner hos Bach, vilka följde av kontrapunkt och

generalbas. Men hos Cage har det komponerats med 'chance operations', som följaktligen också bör användas för interpretationen."

Varför det?!?

Varför det, frågar man sig.

Zacher förespråkar utnyttjande av samtliga register, från de djupaste till de högsta, liksom även av de mikrotonala möjligheter som halvdragna register och den mer eller mindre varaktigt avstängda orgelmotorn erbjuder. Han föreslår också att assistenter skall registrera oberoende av vad organisten gör. Frågan är väl i vilken mån musiken då "låter" som den "ser ut".

Medan Zacher alltså tycks ha närmat sig det klangligt sönderklippta, kolorerade collaget – tankarna går till tivoliorgeln i The Beatles' Being for the Benefit of Mr Kite – syns här snarare 50 nyanser av grått.

Björn Nilsson