

NY MUSIK

i samarbete med
Caroli församling

Utan titel – för violin och piano

(Lindal och Scholz vadar ett stycke i vattnet på stranden)

Claude Loyola Allgén: *Nocturne* (odat.)
Jo Kondo: *Strands III* (1981)
Christian Wolff: *Wade in the Water I* (2015)

—paus—

Christian Wolff: *Wade in the Water II* (2015)
Johanna Magdalena Beyer: *Suite for Violin and Piano* (1937)
Magne Hegdal: *Stykke uten navn* (1985)
Norbert von Hannenheim: *Violinsonate Nr. 4* (odat.)
Chris Newman: *Romance in C* (1982)

Anna Lindal – violin

Kristine Scholz – piano

Söndag den 26 mars 2017, kl.15.00

Caroli församlingshem, Borås

Ovanliga kombinationer – ja rentav ”samarbeten” med andra tonsättare – hör inte till ovanligheterna i **Claude Loyola Allgéns** (1920–90) verklista. Inte heller att äldre verk förnyngas och utsätts för en myckenhet av förvandlingar. Det gäller även *Nocturne* för violin och piano, som visserligen inte är daterad, men som väl kan misstänkas härstamma från 50-talet. Ursprungligen handlar det om ett verk för piano som bjuder på ett pastischartat hopkok av referenser. Till detta lätt arkaiserande pianoverk har Allgén senare lagt en soloviolinstämma, som bygger på samma material, men som konsekvent rör sig i andra tonarter. Ett unikum, ett av många av Allgéns hand.

Jo Kondo (f. 1947 i Tokyo) betraktar sig inte som en ”japansk” komponist. Hans musikaliska fostran var heltigenom europeisk och han uppvisar snarast släktskap med tonsättare som Morton Feldman och Zoltán Jeney; här finns samma slags nyktra passion och samma slags återvändande till materialet.

”Jag skrev det första stycket med denna titel, *Strands I*, för sju instrument, 1978. Sedan dess har jag använt en del av dess material, melodiskt såväl som strukturellt, i två andra stycken: *Strands II* (1980) för två eller tre pianon, och *Strands III* (1980). Syftet med att komponera verken i denna serie var att studera tillämpningen av olika idéer om ensemble. Jag var intresserad av hur skiftande musikaliska resultat uppnås genom att olika idéer om ensemblekomposition används på i stort sett samma material. Den musikaliska kontinuiteten i *Strands III* vilar till stor del på pianostämman. I någon mån kan styckets karaktär sägas gripa tillbaka på den tidigaste musiken för detta medium, musik för klaverinstrument med violinackompanjemang (con violino obbligato).”

Christian Wolff (född 1934, men fortfarande obegripligt aktiv) levererade följande kommentar från Minneapolis som han besökte för att ge två konserter, och där han hittade en dator på hotellet:

Wade in the Water (2015) var en beställning av William Brooks (han är en förstklassig musikvetare, och även tonsättare och musiker, som jag har känt mycket länge, expert särskilt på Ives och Cage) för en ung violin och piano-duo. Officiellt uruppförd i London förra året, en del av den spelades första gången i Ghent på Orpheus Instituut (lite knepigt ställe, men mycket aktivt, och de har en rekonstruktion av ett av Beethovens pianon, som var mycket intressant att höra).

Musiken består av två delar som kan spelas separat eller var för sig. Titeln refererar till en gammal negro spiritual, som dyker upp helt kort i den andra delen, och som sedan varieras. (För övrigt finns det två delar, eftersom den första slutade lite tidigare

än jag räknat med, och jag tyckte att jag skulle leverera lite mer musik, så jag lade till en andra del.) Det ser ut ungefär som det brukar, avsnitt av än det ena än det andra, i en strävan efter att undvika kontinuitet och samtidigt uppnå klarhet/transparens. Jag närmade mig det hela med vissa farhågor, jag tycker ju att piano och fiol är en problematisk kombination.

Johanna Magdalena Beyer (1888–1944) har ju nyligen presenterats grundligt i Ny Musik, varför vi här nöjer oss med att ännu en gång konstatera att hon, bredvid Claude Loyola Allgén, hör till de missaktades och orättfärdigt undanskuffades skara. Tonsättaren Larry Polansky, en av dem som grävt fram Beyer ur gömmorna, talar om hennes verk som ”abstrakta och ändå genomsyrade av instinkten hos en sofistikerad melodiker – rigoröst komponerade ädelstenar”.

Och är det något verk av Beyer som särskilt förtjänar just epitetet ädelsten är det kanske *Suite for Violin and Piano* (1937). Här har en liten melodi – som redan i sig är en variation – undersökts i alla sina fasetter, och avlockats alla de nyanser. Svitens är kort sagt ett under av mångskiftande enhetlighet. Man får vara slipad för att kunna utnyttja sitt material så effektivt.

Stycket tillägnades två av den tidens stora, József Szigeti och Nikita Magaloff, som naturligtvis inte spelade det. Det framfördes emellertid redan kompositionsåret med tonsättaren vid pianot. Så här introducerade hon det i programbladet:

”Violinen presenterar temat från vilket svitens hela material härleds, tonalt och rytmiskt. Andra takten i denna 4/4-rytm har bara tre fjärdedelsnoter i stället för fyra. Dessa tre noter blir mycket viktiga. I första satsen framhärdat de genom hela pianostämman mot violinens 4/4, medan violinens tre slag pulserar mot pianots fyra i den andra satsen.

I tredje satsen dyker dessa tre slag åter upp i pianot. Violinen och pianot tar en del var av temat och kommentar den, vilket resulterar i abstraktion.”

Förra gången **Magne Hegdals** (f.1944) *Stykke uten navn* (1985) framfördes i Borås levererade han följande lakoniska verkcommentar: ”När ett stycke inte har något namn är det väl inte heller naturligt med en kommentar...”

När han nu tillfrågas: Skall vi nöja oss med denna ordknapphet, eller har Du något att tillägga till lyssnarnas glädje, svarar han:

Jag tror faktiskt inte att jag har något att säga om detta stycke som kan upplysa eller glädja lyssnarna. Stycket tillkom som en biprodukt till ett stort helaftonsverk – med musik, text och sång, dans och visuella projektioner – som skrevs till Henie-Onstad

kunstsenter utanför Oslo och uppfördes 1986 (*Konsert*). Men vad har publiken för nytta av en sådan upplysning? Stycket är sig självt och inget annat, det rymmer heller inga kompositoriska finesser eller hemligheter. Dessvärre.

Norbert von Hanneheim (född 1898 i Transsylvanien) hör till de tonsättare från förra delen av 1900-talet som riskerade att fullständigt falla i glömska, men har räddats till eftervärlden främst genom pianisten Herbert Hencks försorg. von Hanneheim var framför allt en fingerfärdig tolvtonssnickare och studerade i Arnold Schönbergs mästarklass i Berlin 1929–32, där han för övrigt var studiekamrat med Anna Lindals morfar, den grekiske tonsättaren Nikos Skalkottas (1904–1949). Större delen av von Hanneheims verk gick förlorad vid krigsslutet. von Hanneheim, som led av psykisk instabilitet, fick i juli 1944 ett schizofrenianfall och togs in på sjukhemmet Obrwalde, där han med tiden hamnade i nazisternas eutanasiprogram. Han överlevde dock krigsslutet, men dog kort därefter av hjärtbesvär.

von Hanneheim komponerade – ungefär som Haydn – gärna i sjök, flera stråkkvartetter eller pianosonater på raken. Vi vet att han skrev sex sonater för violin och piano 1925, men bortsett från en *Sonatin för piano och violin op. 1* tycks den odaterade **Violinsonat nr. 4** vara det enda bevarade verket i genren. Sonaten har tre satser: allegro, andante och presto, varav den mellersta har karaktären av ett kort men uttrycksfullt mellanspel.

I en intervju med **Chris Newman** (f.1958) inför hans första boråsbesök 1994 får han frågan: Du började med att komponera tonal musik, och du har sagt att vid den tiden (omkring 1980) kände du inte till någon annan som skrev tonal musik?

Newman svarar: – Det är riktigt. Men egentligen spelade det ingen roll för mig att det var tonal musik. Det var inte det som var det viktiga. Jag skrev helt enkelt vad som fanns inom mig och vad som låg mig nära. Så de tidiga styckena var influerade av... nej, inte ens influerade av, på sätt och vis kopierar de bara – på mitt eget sätt – vad jag hörde och vad som låg mig nära. Så om jag hörde ett stycke av Schubert på radion – jag avgudar Schubert, han är min favorittonsättare – kunde jag tänka: ”Det här är fantastiskt, ett sådant stycke skulle jag vilja skriva”.

Om dagens stycke säger han: **Romance in C** för violin och piano skrevs redan 1982, och använder ett 1800-talsidiom i slutet av 1900-talet. Det är tydligt att det skrivits nu och inte då, att det gör bruk av, snarare än är, idiomet i fråga (en omöjlighet), men inte med avsiktlig ironisk distans – ett uppriktigt försök att tillskanska sig friheten att skriva då nu. Denna motsägelse innebär också att detta med minnet är inblandat.