

NY MUSIK

i samarbete med
Wärenstams

Kristine Scholz

– som jord, hav, himmel

- John Cage:** *Etudes Australes I* (1974–75)
- Magne Hegdal:** *Herbarium 7, 14, 39, 40* (1974/2002)
- Johanna Beyer:** *Dissonant Counterpoint 1–4* (193?)
- Claude Allgén:** *Preludium h-moll* (1938)
Ackordssekvens
- Bartók-Allgén:** *Quem terra, pontus, sidera* (1952)
- Claude Allgén:** *Ackordssekvens*
- Johanna Beyer:** *Dissonant Counterpoint 5–8*
- Magne Hegdal:** *Herbarium 24, 15, 9, 34*
- John Cage:** *Etudes Australes XXIV*
- Lars Hallnäs:** *Sommardagar I* (1995)

Kristine Scholz – piano

Onsdag den 10 juni 2020 kl. 19.00

Wärenstams, Borås

Samtliga tonsättare på dagens program har tidigare presenteras grundligt i Ny Musik, varför vi hoppar över biografiska data och går direkt på musiken.

John Cage (1912–1992) komponerade två samlingar om 32 etyder, uppdelade på fyra böcker: *Etudes Australes* för piano (1974–75) och *Freeman Etudes* för violin (1977–80, 1989–90). Det rör sig i båda fallen om extremt virtuos musik, näst intill ospelbar, ett uttryck för tonsättarens uppfattning att hårt arbete är vårt enda hopp: ”Jag ville sikta mot det omöjliga, för att visa att det omöjliga är möjligt. Detta tycks mig vara av största betydelse när det gäller situationen i världen idag.”

Liksom i *Atlas Eclipticalis* (1961–62) utgår Cage i *Etudes Australes* från en stjärnkarta, denna gång australisk. Med hjälp av slumpmetoder överförs stjärnorna till notbladets dubbla notsystem, där de båda händerna noterats separat, med förbehållet att de inte får bisträcka varandra. Notationen är optisk i stället för metrisk, och Cage skriver att musiken skall låta som den ser ut: ”Men precis som när man färdas genom rymden, kan situationer uppstå då det blir nödvändigt att ’byta växel’, och åka snabbare eller långsammare, beroende på omständigheterna”. I varje etyd skall ett varierande antal tangenter tryckas ned stumt, vilket färgar efterklngen. Kompositionstekniken är väl så långt man kan komma från Cages lärare Arnold Schönbergs, och ändå är detta kanske det cageverk som ligger föregångaren närmast i karaktär.

Magne Hegdals (f.1944) *Herbarium II – 57 Piano Flowers* (1974/2002) är ordnat i sex ”familjer” med tillägg av några ”Doubles and Variants” och är en av tonsättarens mest konsekvent genomförda slumpkompositioner. Bakgrunden till Hegdals bruk av slumpmetoder är upplevelsen av att det inte längre finns någon fast punkt utanför människan som ger tillvaron en övergripande mening. Alltså bortfaller grunden för gångna tiders hierarkiska principer. Det synes Hegdal helt enkelt absurt att företa musikaliska val i en sådan situation. Men som han konstaterar: ”Det okontrollerade och tillfälliga i sig kan ge starka upplevelser – som inte är av en annan karaktär än de man kan få av klassiska konstverk, eller för all del av naturen eller händelser och situationer annars i livet.”

Han säger vidare att slumpmetoder ”resulterar i händelser som jag inte har valt och som gör mig till *mottagare* av min egen musik. Jag har alltså brukat livet till att sträva i motsatt riktning till Feldman; inte till att öva upp en intuitiv känsla för vad som är

'rätt', utan tvärtom till att söka efter det som är omöjligt att välja." (Med Zoltán Jeney's ord för samma förhållningssätt: "...resultat som ett rent musikaliskt, logiskt närmelsesätt förmodligen skulle ha uteslutit – ett sådant är trots allt i mycket hög grad beroende av vårt minne".)

Om *Herbarium II* skriver Hegdal att det är första gången han prövat denna speciella formidé: "Musik som varar länge, och som inte bara saknar formutveckling utan som hela tiden 'börjar på nytt' – detta är uttalat korta 'ljudbilder', och lyssnaren måste 'nollställa sig' inför varje stycke."

"Stycket har komponerats genom att utveckla en uppsättning regler för slumpberäkningar, och själva musiken är i sin helhet ett resultat av dessa beräkningar; samma strikta procedur har följts hela vägen, men vidden av de möjliga resultaten är sådan att variation är garanterad.

Det grundläggande elementet i varje stycke är ett (slumpvis) urval av givna rytmiska möjligheter. Varje stycke har också sin egen tonala individualitet (uppnådd genom urval och differentiering inom den kromatiska skalan). (...)

Tempo och dynamik överläts åt musikern. (En minut kan vara en rimlig genomsnittslängd.) Tempot får inte ändras eller varieras inom det enskilda stycket (inget rubato!) – om det inte uttryckligen föreskrivs.

Pianisten skall försöka finna den karaktär som är bäst lämpad för varje stycke – den perfekta tolkningen är att förmedla vad musiken själv 'vill säga' – och inte tvinga på den en förutfattad uppfattning. Det innebär en mycket personlig attityd (att 'lyssna på musiken' betyder i själva verket att lyssna på sig själv) – och naturligtvis finns det många 'riktiga tolkningar' (de kan till och med skilja sig radikalt från varandra – i tempo, dynamik och karaktär)."

Den åttasatsiga *Dissonant Counterpoint* är utan tvekan ett av **Johanna Magdalena Beyers** (1888–1944) tyngst vägande verk och ett av de mest betydande pianoverken från den här tiden. Det är visserligen inte daterat, men mycket talar för att det bör vara tillkommet någon gång 1932–33. Stycket bär redan genom sin titel vittne om studierna för Charles och Ruth Seeger. Begreppet dissonans begränsades för Seegers del inte till enbart tonhöjderna, utan omfattade flera parametrar, och kom således att betyda oregelmässig eller icke likformig. Dissonerande rytm innebar följaktligen polyrytmik, något som *Dissonant Counterpoint* uppvisar rika exempel på.

Vad vi hör är till stora delar ett slags elaborerade tvåstämmiga inventioner, heterofona och poetiskt graciösa, med seriella inslag och tolytonsartade konstruktioner. Uttrycket sträcker sig från det kapriciöst expressiva till det lågmålt stillastående, vilket i den avslutande satsen får närmast feldmanliknande kvaliteter.

Beyer var själv en driven pianist och spelade vid flera tillfällen ”Utdrag ur pianosviter 1930–35”, vilket bör ha inneburit att hon främst valt ur *Dissonant Counterpoint* och den något yngre och besläktade *Gebrauchs-Musik* (1934). I programbladet till en sådan konsert beskriver hon en sats så här: ”Tvåstämmig dissonant kontrapunkt, första stämman är feminin, arabeskliknande; andra stämman är stark, maskulin”, vilket skulle kunna tänkas handla om både första och sjunde satsen i *Dissonant Counterpoint*, där de båda stämmorna har var sin dynamisk nivå.

Preludium (h-moll) är **Claude Loyola Allgéns** (1920–90) nästan första pianostycke, tillkommet i december 1938, och jämgammalt med den kolossala *Ballad*. Föredragsbeteckningen är Lento lugubre, och som ofta i Allgéns ungdomsverk är klangen utpräglad nordisk, tung men genomlyst.

Den icke daterade *Ackordssekvens* är enbart en harmonisk idé som Allgén skrivit ner i en av sina skissböcker. Uteslutande kvartackord – med ett enda men signifikativt undantag – skrider fram i så gott som konstant motrörelse.

Quem terra, pontus, sidera är ett av Allgéns märkliga tonsättarsamarbeten. Det tar sin utgångspunkt i den långsamma mellansatsen, Adagio religioso, i Bela Bartóks sista fullbordade verk, *Pianokonsert nr. 3*, från tonsättarens dödsår, 1945. Stycket är komponerat för blandad kör 1952, och det är väl tänkbart att det då alldeles färskas bartókpartituret hörde till det som studerades i Måndagsgruppen mot slutet av 40-talet. Allgén har helt enkelt tagit soloklaverets två första fraser och sammanfogat dem till en. Därpå följer en enstämmig, ”modulerande” melodi ur egen fatatur, vilken leder till att bartókcitatet, liksom därpå följande enstämmiga avsnitt, sjunker ett halvt tonsteg för varje återkomst. Men Allgén gör inga som helst förändringar av Bartóks pianosats, han byter bara klangkälla. Här återställs nu alltså den klangliga ordningen.

Lars Hallnäs' (f.1950) *Sommardagar* (1995) är en samling om åtta koraler som även kan spelas separat.