

STM 1970

Visioner – förvandlingar – återblickar
Reflexioner i fyra avsnitt över några egna verk

Av Bengt Hambræus

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Visioner — förvandlingar — återblickar

Reflexioner i fyra avsnitt över några egna verk*

Av Bengt Hambræus

1. Kommentar till en notis om en kommentar . . .

Man kan kommentera ett verk från flera utgångspunkter, beroende på vem man vänder sig till med kommentaren. En spelanvisning i ett partitur är något som först och främst angår den utövande musikern eller dirigenten: den blir en kod, som fungerar i ett bestämt sammanhang och som ofta måste vara mycket specialiserad och starkt riktad för att kommunikationen skall bli god mellan tonsättare och interpret — och därmed också mellan tonsättare och lyssnare.

En sådan spelanvisning är mera sällan avsedd för lyssnare. Den speciella musiktekniska nomenklaturen är så att säga en programmering av spelaren, ett ofta nödvändigt komplement till den vanliga programmering med nottecken som han får från tonsättaren. (Man bör i detta sammanhang observera, att den ideella skillnaden inte är så stor mellan den programmering som utformas som notskrift för musiker och den som görs med stansning för en datamaskin!)

Själva utformningen av en verkkommentar styrs — medvetet eller omedvetet — av många faktorer. En och samma komposition kan som bekant beskrivas på flera olika sätt, beroende på vem som skriver, vad som åsyftas och på vilken läsekrets tonsättaren eller författaren vänder sig till. En skärpt analytiker väntar sig något mer än den i allmänna ordalag hållna programbladskommentar, som kanske är en första trevande kontakt till en förstagångslyssnare som söker en ledtråd till något nytt och främmande. Och omvänt blir denna förstagångslyssnare sällan betjänt av en teoretiskt avancerad terminologi, vilken kanske mera reser hinder än slår broar. För att fortsätta den tidigare jämförelsen mellan programmering av människor och maskiner kan man säga, att det även i fråga om en verkkommentar är fråga om en programmering, en förberedelse. Det är viktigt att redan från början göra klart för sig *vem* som skall förberedas eller orienteras och välja uttrycksmedlen därefter. Olika tider och olika länder, med olika förutsättningar för estetisk fostran, har haft olika krav på verkkommentarer; det finns många anledningar till intressanta jämförelser om man studerar olika tidsepokers sätt att kommentera musik: rationalistiskt eller svärmiskt, strängt analytiskt eller bombastiskt högrävande, alltefter rådande stil, smak, personlighet eller läsekrets. Det är i detta sammanhang av visst intresse att inordna den typ av tonsättarteknokratisk yrkesjargong som lanserats på många håll under 1950-talet i detta idéhistoriska sammanhang. Det var där fråga om en språklig utformning, som på goda grunder kunde angripas hårt av olika fackmän: definitionen av tekniska termer uppfyllde inte de normer som råde i tekniska fackkretsar; psykologiska och filosofiska teoretiseringar

* Denna uppsats är en utvidgad version av ett bidrag (manuskript) till Festskrift för Ingmar Bengtsson 2/3 1970.

höll inte för en mer närgående granskning; logiken i många resonemang lämnade åtskilligt övrigt att önska. Jag avser här vissa av bidragen i skriftserien »die reihe» samt de otaliga mer eller mindre skickliga kvasiteoretiska manifest som spridde sig som sandstormar kring de flesta uruppföranden under 50- och början av 60-talet (och där jag vid närmare eftertanke erkänner att jag själv på sin tid kan ha bidragit till den allmänna förvirringen!). Man skapade en typ av verkkommentarer som ofta knappast var något annat än ett hemligt språk för invigda kolleger, en sorts formulering av en tro som man kunde acceptera eller förkasta — men en formulering som lika litet som den i många andra sekteriska skrifter tålde att synas närmare i sömmarna. (Man kan här dock erinra om att olika kritiska artiklar publicerats också på så att säga hemmaplan, dvs. i »die reihe» eller i den kortlivade münchen-tidskriften »neue musik» från början av 60-talet.) Kommentarer blev självändamål, stundom otillfredsställande för både lyssnare, logiker och tekniker. Men de var samtidigt på sitt sätt outhärliga som utslag för konstnärligt sökande i en orolig tid, en kanske oundviklig litterär skärseld genom vilken så småningom en mera luttrad terminologi växte sig fram, samtidigt som man blev starkare medveten om ansvaret i förhållandet till människor och media ...

En välbekant svårighet när det gäller att skriva om musik och musikaliska förlopp är avvägningen mellan tekniska fakta, tillkomsthistoriska data och mer eller mindre rika associationer till utommusikaliska ämnesområden. Också härvidlag kan ett verk kommenteras på många olika sätt: associationerna till andra ämnesområden kan ibland bidra till att placera det musikaliska konstverket i ett större sammanhang, antingen det blir fråga om att dra fram sådana utommusikaliska faktorer, som bevisligen har spelat en inspirerande roll för verkets tillkomst, eller hitta på mer eller mindre kuriösa tolkningar för att popularisera ett svårångat objekt. I sistnämnda fall kan man osökt finna paralleller till både reklamkampanjer i affärliv eller turistnäring och smakliga drageringar kring beska piller.

Givetvis är många av de sistnämnda försäljningstricken diskutabla i konstnärliga sammanhang — inte minst eftersom de för med sig risker för ofta outrotliga missförstånd som grundläggs redan inom viss elementär musikpedagogik. Om de överhuvudtaget skall kunna fylla en funktion på längre sikt och framför allt bidra till en ökad respekt för den ifrågavarande musiken, måste man ställa stora fordringar på den som talar för varan, antingen han presenterar den i tal eller i skrift. Det gäller f.ö. både introduktörer och recensenter. En kulturellt allmänbildad musikamatör kan ofta finna väsentliga formuleringar om ett musikverk som hjälper en annan lyssnare att hitta vägen till musiken. Kanske är han stundom en bättre vägledare i detta sammanhang än den ensidigt fackutbildade musikspecialisten, som med alla lärdomar i friskt minne ritar upp ett musiktekniskt kopplingsschema för lyssnaren utan att tala om hur helhetsresultatet skall fungera. Också här är det fråga om att välja uttrycken efter avnämningens. Jag föreställer mig att det i många sammanhang kan vara lika litet angeläget att informeras om sonatstrukturer eller andra kompositionstekniska finesser som det vore för en tekniskt oskolad husmor att få veta det detaljerade kopplingsschemat för den helautomatiska tvättmaskinens sinnrika program. Givetvis är de tekniska konstruktionsritningarna väsentliga för den som direkt är beroende av eller har speciellt intresse för dem

(eller helt enkelt är vetgirig amatör!). Ändå har det på musikaliskt område ofta varit ett axiom att lyssnarna antas bli bäst orienterade av tekniska data (som egentligen mer är avsedda för specialisterna, dvs. musikerna — det är i sammanhanget irrelevant om dessa arbetar med traditionella instrument eller vid ett elektroniskt kontrollbord). Hur långt lyssnarens vetgirighet sträcker sig på den punkten är väl inte helt utrett — är man optimistisk kan man ju alltid hoppas på en stor läsekrets där även amatörerna har ambitioner att hänga med (och möjligen snappar upp ett eller annat faktum som kan hjälpa dem på vägen). Man kan här f.ö. dra en parallell till hela den nutida floran av pocketböcker i de mest avancerade tekniska och naturvetenskapliga specialfrågor: fungerar den som facklitteratur eller snobbränna; hur många har förutsättningar att tillgodogöra sig framställningarnas alla detaljer?

Under vissa förhållanden kan redan en verktitel fungera som en stenografisk kommentar till kompositionen. Den kan ge nyckeln till verket, även i de fall där det inte rör sig om ren programmusik; den kan ge en antydning om faktorer som har inspirerat tonsättaren, såväl på rent musikaliskt/musiktekniskt område som utommusikaliskt. Man kan hos vissa tonsättare finna att verktitlarna är hämtade från ett och samma ämnesområde eller åtminstone från ungefär samma ämnesgrupp.

Ett kanske unikt exempel härpå finner man i Edgard Varèses verk, där kosmiska, filosofiska, naturvetenskapliga, tekniska och geografiska begrepp ger listan över hans kompositioner en ganska enhetlig prägel. Eftersom Varèses produktion rent musikaliskt sett är mycket enhetlig till sin natur kan man se de olika verktitlarna som ett slags synonymer till varandra, nästan som en parallellförteckelse till den långa rad med synonymer, som samerna har för renar eller ökenfolk för kameler och hästar: ett slags magiskt besvärjande ord och uttryck, som ersätter de mer prosaiska definitionerna sonat, kvartett, symfoni, ren, kamel eller häst. Jag finner själva motivvalet i Varèses verklista symptomatiskt (*Integrales, Density 21.5, Ionisation, Hyperprism, Ameriques, Deserts, Equatorial, Bourgogne, Arcana* etc.), och det är i sammanhanget av underordnad betydelse att Varèse själv säger att han ofta valt titlarna i efterhand för att helt enkelt katalogisera sina kompositioner. De suggestiva associationerna säger dock något väsentligt om tonsättarens allmänna tankevärld där tonskapandet ingår som en integrerande del. För den som är hemma i de ämnesområden som antyds i verktitlarna kan alltså enbart titeln vara tillräcklig som kommentar: den blir en styrsignal, en chifferkod, som inte behöver vidare utläggning.

Det finns naturligtvis ämnen som är svåra, ibland omöjliga att popularisera. Det finns alltid en progressivitet i svårighetsskalorna (och därmed också olika hierarkier), antingen det gäller ämnesområden och konstnärliga skapelser eller sättet att kommentera dem. Ju enklare eller mera välbekant ämnet (eller verket) är, desto mindre fordrar det av introducerande kommentar, ju mera främmande och komplext, desto flera infallsvinklar och tolkningsmöjligheter står till buds, desto flera metoder kan man tillgripa för att närma sig objektet — genom hela skalan alltifrån det ytligt betraktande till det mest skarpsinniga analyserande. Naturligtvis får man inte begå misstaget att förväxla det enkla med det okompli-

cerade: en kammarminiatyr av Anton Webern eller vissa av Schuberts satser ställer betydligt högre krav på sensibilitet och analytisk skärpa än en notspäckad halvtimmessymfoni av en sekunda tonsättare som malt tomgång och talar för sig själv utan att ställa större krav på engagemang i vare sig den ena eller andra riktningen.

Bach, Schubert, Schumann eller Webern (för att ta fyra tonsättare på måfå) tål att presenteras ungefär på vilken punkt som helst i den nyssnämnda skalan från ytligt betraktande till skarpsinnigt analyserande, med adress till de mest skiftande lyssnarkategorier med olika förutsättningar, från nybörjare till högt drivna experter. Man kan frestas till en hypotes: kan man av detta kanske utläsa något om själva kompositionens värde — är möjligheterna till skiftande uttolkningar ett kriterium på att verket förmår fungera tillfredsställande på olika nivåer och under olika betingelser, för starkt varierande lyssnarkategorier?

Men hur presenteras ett nytt verk inför en stor, starkt differentierad publik som består av både nybörjare, försigkomna och konnässörer? Sannolikt under alla förhållanden bäst av den som inte sitter i ett lufttomt rum, instängd med verket, utan av den som sätter sig in i sin roll som medium, förmedlare mellan tonsättare och publik — det gäller både exekutörer, kommentatorer och recensenter! Att skapa kontakt och förståelse fordrar behärskning av inte bara musikhistoriska och -teoretiska fakta ...

II. Nebulosa. Notiser kring ett facsimile

a) Tillkomst och verkidéer

Mitt orgelverk *Nebulosa* komponerades sommaren 1969 i anledning av musikveckan i Falkenberg (juli 1969), där jag skulle leda en kurs för organister om modernt orgelskapande. I anslutning till själva undervisningen gav jag en konsert 10/7 i Falkenbergs kyrka — på programmet stod två uruppföranden (*Nebulosa* och ungraren Pál Karolyis *Triphongus*) samt Olivier Messiaens *Subtilité des corps glorieux* och György Ligetis *Volumina*.

En av mina avsikter med programmet var att låta kursdeltagarna vara aktivt verksamma vid instudering och konsert: redan under första lektionen påbörjades det praktiska arbetet med registrering, klangbalans och spelteknik och deltagarna fick hela tiden följa arbetet vid spelbordet, hjälpa till med registrering, avlyssna olika registreringsalternativ, avvägningen mellan olika dynamiska klangblock etc. och på så sätt konfronteras omedelbart med materialet. Eftersom konserten låg ungefär mitt i min kurs kom den följande arbetsperioden under veckan att ägnas åt andra orgelproblem: förhållandet orgelklang/elektroniska klanger (bl. a. mina egna verk *Konstellationer II* och *Rota II*); trickinspelning (David Tudors inspelning av Earle Browns musik för preparerad barockorgel); elektroniska orglar (hammondorgel o. a.; musik av Terry Riley); ny spelteknik (verk av Cage, Ligeti, Jan Morthenson m. fl.); orgeln som klangkälla i sceniska, filmiska eller hörspelsmässiga sammanhang (Kagels *Improvisation ajoutée* och *Phantasie für Orgel mit Obligati*); jämförelser mellan vissa avsnitt i Regers orgelmusik (*Symfonisk fantasi och Fuga* op. 57; *Preludium och fuga* a-moll op. 69 nr 9–10; *Variationer*

och fuga över ett originaltema op. 73) och modern serie- och clusterteknik samt »statistiska klangfält» som underordnats större enheter; jämförelser mellan olika interpretationer av fritt noterade nya orgelverk — överhuvudtaget användes gram-mofonskivan genomgående som komplement till undervisningen och demonstrationerna vid orgeln.

Av detta framgår, att *Nebulosa* ursprungligen var tänkt att fungera i ett bestämt pedagogiskt sammanhang. Jag avsåg att inom en begränsad ram ge anledning till närmare diskussion av vissa noterings- och interpretationsproblem: olika tolkningsmöjligheter av noterade fält med tongrupper, som kunde framföras på olika sätt av olika spelare och under skiftande betingelser. Detta till omväxling med andra avsnitt i strängt bunden notering samt ett parti som präglas av endast i grova drag antytt improviserande och där nottecknen ersatts med andra grafiska symboler. De olika utkasterna resulterade i en starkt koncentrerad notbild: hela kompositionen, vars speltid alltefter instrumentets storlek och klangmöjligheter (och alltefter spelarens kapacitet!) kan variera mellan ca 8 och 12 minuter, ryms på en sida. Ex. 1. Därmed vann jag i överskådlighet och spelaren slapp att bläddra i ett vidlyftigt partitur. Det föreföll också naturligt att tillämpa en modifierad rondoprincip (A-b-A-c-A-d-) varvid den återkommande A-delen varje gång kunde exponeras på olika sätt; jag delade dessutom in den i fyra mindre avsnitt, och angav att det inte var nödvändigt att framföra samtliga fyra avsnitt varje gång refrängen återkom. Spelaren kunde så att säga detaljgranska begränsade delar av refrängen och tolka dem på det sätt som syntes honom bäst i sammanhanget. Följer man det givna formschemat byggs kompositionen alltså upp sålunda: A 1–4, B, A 2–3, C, A 1, D, E, A 1–4.

För att ge spelaren möjlighet att anpassa sig efter det instrument som står honom till buds har detaljerade registreringsanvisningar angetts endast undantagsvis, däremot alltid oktav- och alikvotlägen på de olika stämmorna och manualerna.

b) Kommentar till det första tyska framförandet, Markuskirche, Stuttgart, 27 september 1969. Solist: Werner Jacob

»Das Wort 'Nebulosa' bedeutet für die Astronomen neuerer Zeit viel mehr als für ihre Vorgänger in der Vergangenheit. Neue Teleskope, neue Forschungsmethoden geben den Forschern verfeinerte Möglichkeiten, in fremde Regionen einzudringen ...

Ich komponierte mein Orgelstück 'Nebulosa' (1969) etwa als eine 'Anleitung zur Interpretation'. Im Sinne der klassischen Rondoform kehrt ein Refrain wieder, unterbrochen von kurzen Couplets. Doch nur die Couplets sind auskomponiert, nicht der Refrain: dort sind nur verschiedene Gruppen von Akkorden oder Intervallen in ganzen Noten (vgl. den altfranzösischen Terminus *non mesuré*) notiert; dieses Material steht dem Interpreten frei zur Verfügung. Die scheinbaren Akkorde können wie notiert gespielt oder in ausgedehnten Figuren oder Formeln aufgelöst beliebig wiederholt oder variiert werden. Eine Maximaldauer für das ganze Stück ist vorgeschrieben, determiniert sind auch die Couplets, nur der wiederkehrende Refrain bleibt der Improvisation des Spielers überlassen, der bei jeder Wiederkehr sozusagen sein geistiges Teleskop neu einstellen kann, um neue Konstellationen für die Zuhörer zu zeigen. Ich komponierte meinen 'Nebelstern' (Nebulosa) in erster Linie nicht als statisches Modell für einen virtuoson Noten- und Tastenfresser, sondern als eine Aufgabe für jeden Interpreten und Zuhörer, der hinter die Noten horcht und geistige Neugier zum Weiterforschen zeigt.» (Citat av programkommentar.)

Nebulosa (1969)

Anvisningar för spelaren:

1/ Av verkets fem avsnitt är A (1-4) viktigast och utgör huvudpartiet. De olika momenten (A1-4) kan spelas med varierande antal toner ("ackorden" är tonfärdädet som kan utföras vertikalt som komplex klång eller upplöst, såväl de mindre inre som de större yttre separat som dess olika beståndsdelar - se A1). I hela A kan spelaren behålla fritt med halt eller blott till välförklarade utdragna register (på en mekanisk orgel), med från- och tillslagen motor etc - dock ej så att spelet blir manner och enkelt effektivt. Betr. motorns från- och tillkoppling, se även slutet av avsnitt D samt av själva slutet ("coda A").

2/ Tempot fritt. Totaltiden bör dock under inga förhållanden överstiga 12 min. Avsnitt C bör ta max. 20 sekunder, avsnitt D max. 45 sek.

3/

1969

Remarks:

1/ Part A (1-4) is the most principal and the heartpart of the work. Its different sections (A1-4) may be played with varying number of tones (the "chords" are the funds of tones, that may be played vertically as complex sounds, or dissolved, in any indicated frame - viz. A1). The player may be free in leading the stops (on a mechanical organ): half- or full-drawn stops, motor switched off/on etc - but the performance may never be superficial or mannered. As for switching the power off or on, viz. also the ending of D and the final conclusion ("coda A").

2/ The tempo is free; the total duration must however not exceed 12 min; the section C max 20 sec, D = max 45 sec.

3/ 3/4 = cluster without changing of pitches

4/ 4/4 = cluster moving up or down

5/ 5/4 = cluster with aleatorically changing of the fingers or feet.

6/ 6/4 = aleatoric staccato, very fast, changing pitches!

Ex 1. Faksimile av orgelverket »Nebulosa» (1969). Obs. att de spelanvisningar som finns på vänstra sidan fungerar som komplettering till själva notbilden på högra sidan.

NEBULOSA pro organo

Bengt Hambro 1969

B Grava

C Capriccioso, Leggiero

D Violento

E Lento, portato, rubato molto

NastyBach 2/12-69

Durata totale: 12 min.

Hbs.

c) *Appositioner*

De flesta tonsättare (och musiker) vet av erfarenhet att ett verk sällan är definitivt avslutat i och med att det har noterats och blivit föremål för instudering (ett särfall är som regel arbetet i en elektronisk studio, där tonsättaren själv kan kontrollera och justera varje arbetsmoment tills en definitiv version tagit gestalt). Undantagsvis kan tonsättaren efter en premiär göra så genomgående korrigeringar i sitt verk att en helt ny version uppstår som ersätter den ursprungliga: det kan ofta vara av stort intresse att jämföra ett par sådana partiturer eftersom de direkt avslöjar var tonsättaren utövat kritik mot en egen offentliggjord komposition. Den nya versionen kan på så sätt fungera som en kritisk kommentar till sin förlaga, alltså inte enbart som en bearbetning eller revidering.

Vanligtvis inskränker sig dock justeringarna till mindre genomgripande åtgärder. En spelmanvisning kan förtydligas, ett tempo korrigeras, ett rubato anges mer detaljerat; ifall tonsättaren önskar få sin ursprungliga tanke rätt tolkad har han ibland anledning att ompröva själva noteringen inklusive föredragsbeteckningar etc.

I fråga om *Nebulosa* fann jag vid instuderingen och konserten i Falkenberg att de noterade »tonfälten» i avsnitt A gav utrymme för tolkningar som jag inte hade förutsett vid komponerandet (verket kom alltså även för mig själv att fungera precis som för vem som helst, som inte kände till dess bakgrund). För att inte i onödan begränsa fantasin för andra musiker avstod jag dock från att förtydliga i notskrift vad jag kommit fram till. När den tyske organisten Werner Jacob bad mig ge honom några tips för den instudering han gjorde hösten 1969 gav jag honom endast ett som gällde en detalj i avsnitt A 2 samt en förtydligande kommentar till avsnitt E. Jag föredrog att inte i förväg gå igenom hela verket med honom, inte spela min egen version för att inte påverka honom med mina egna registreringar och tempoval.

I fråga om A 2 skrev jag till honom i ett brev 27/8 1969 (här översatt från tyska):

Vid uruppförandet blev jag medveten om många tolkningsdetaljer i refrängen (dvs. A 1-4) som inte hade fallit mig in vid komponerandet. T.ex. möjligheten att lösa upp tongrupperna i pedalstämman i snabbt oscillerande rörelser varvid endast en labial r6'-stämma med *långsam* tonansats skall vara andragen, som ger upphov till korta, ickeperiodiska luftstötter (ofta utan tydlig ansats av grundtonen) ifall fötterna »fladdrar» när de i snabbt tempo trycker till angivna tangenter. Grupper av sådana fladdrande toner sätter så att säga den krypande tonvävnaden i manualstämman i rörelse; spela olika grupper med korta, olíklånga pauser mellan varje sådan grupp av toner — låt grupperna bli olika långa men undvik att göra dem successivt längre eller kortare: gör dem aperiodiskt omväxlande (mycket kort, längre, kortare, lång, kort, mycket kort). Dessa detaljer avser moment A 2.

Först i november 1969 hade jag tillfälle att höra Werner Jacobs tolkning av *Nebulosa* — han hade då framfört verket på flera håll i Tyskland och förberedde det för en konsert i Oscarskyrkan i Stockholm 23/11. Vi hade inte konfererat om stycket sedan jag gav honom den nu citerade anvisningen om ett sätt att tolka en detalj. Det var intressant att hans gestaltning på ett par obetydliga undantag när sammanföll med hur jag ville ha verket framfört utan att han hört min egen interpretation eller diskuterat detaljerade registreringar. Undantagen berodde på

svåräst notering i slutet av avsnitt D (de rytmiska *cluster*-blocken strax före det stora fallande/stigande clusterglissandot i slutet av D) samt ett enligt min uppfattning för snabbt och nervöst tempo i avsnitt E. I fråga om det sistnämnda behövdes bara ett par förtydligande adjektiv (jag tror jag sade något om »långsamt, som i trance, vacklande» och Jacob replikerade: »Aha! soll etwas betrunken wirken», varefter han omedelbart fann rätt rubaterat tidsvärde för varje ton och ackordbildning.

Att jag här utförligt uppehållit mig vid ett (i vissa hänseenden enkelt) verk i min egen produktion har varit för att rent praktiskt få anledning att exemplifiera olika slags kommentarer för olika funktioner. Dels de spelmanvisningar som återfinns i partituret och som bildar själva utgångspunkten för instuderingen (eftersom de helt enkelt utgör ett komplement till notbilden). Dels en mera faktabetonad orientering om verkets tillkomsthistoria och idemässiga bakgrund; jag har relaterat omständigheterna kring uruppförandet ganska detaljerat för att belysa miljön i vilken *Nebulosa* realiserades. Observera i sammanhanget att den Messiaen-sats som stod på programmet är helt enstämmig, ett slags långsam instrumental solocantilena, närbesläktad med Solèsmes-munkarnas gregorianska sång.

Den tyskspråkiga kommentaren var avsedd för en bredare publik: jag underströk där — liksom f.ö. i andra liknande sammanhang — de associationer som kan väckas av själva verktiteln och de fjärrskådande visioner som låg bakom de mer rationella lösningarna av form-, notations- och interpretationsproblem och därmed sammanhängande krav på ändamålsenlig notation/spelmanvisning för andra spelare än mig själv.

Rapporten om mina brev och samtal med Werner Jacob kan slutligen ses som ett exempel på det slags antydande kommentar som två initierade personer kan ge till ett givet tema: några utförliga utläggningar behövs inte i sådana fall, eftersom de elementära och principiella frågorna redan är lösta på ömse håll innan diskussionen äger rum; den nya notering och spelteknik som erfordras i *Nebulosa* har många paralleller inom nutida musik och kan därför antas vara begriplig för en nutidsorienterad musikergeneration. (Bland organister och pianister må här särskilt nämnas — vid sidan av Werner Jacob — David Tudor, Karl-Erik Welin och Gerd Zacher, vidare trombonisten Vinko Globokar och sångare som Cathy Berberian eller William Pearson.) Man kan se de korta repliker som fälldes i skrift och tal angående några tolkningsdetaljer mera som styrsignaler som satte i gång en mekanism: något detaljerat kopplingsschema med utförliga elementärdata behövde jag inte ge, lika litet som jag hade anledning att ge ett sådant i den citerade programbladskommentaren för konserten i Stuttgart 27 september. Av allt att döma tycks de tolkningar som Werner Jacob gjort under tiden 27/9-23/11 (alltså före vårt samtal i Stockholm) i stort sett ha motsvarat mina avsikter.

Näsbypark 31/12 1969.

P.S. Samma dag som jag daterade ovanstående avsnitt skrev Karl-Erik Welin ett brev där han berättade att han framfört *Nebulosa* i Rom »lite annorlunda (än Jacob) ...». Med kännedom om Welins tidigare, kongeniala och väl genomtänkta tolkningar av samtida orgelmusik, är jag övertygad om att hans version kan betraktas som auktoriserad, även om jag varken gått igenom kompositionen med Welin eller ännu hört honom framföra den och även om den skiljer sig från Jacobs och min egen.

III. Variationer över fyra toner

Någon gång hösten 1955 blev jag uppringd av Magnus Enhörning (Sveriges Radios nuvarande musikchef), som då svarade för bl. a. en rad program med vår tids musik i radio (t. ex. inom ramen för Nattövning, som varje månad gav värdefull information till landets lyssnare om svenskt och internationellt nyskapande). Han frågade om jag hade något ouppfört kammarmusikverk liggande som kunde vara lämpligt i en planerad svensk-norsk Nattövning några månader senare.

Det fanns inget som jag tyckte passade in i bilden, men jag fick en idé som jag presenterade för Magnus i ett brev den 16/10 1955: ett kort stycke som kunde skräddarsys för några instrument som brukade stå uppställda i gamla »Studio 2» på Kungsgatan 8 i dåvarande Radiotjänsts lokaler. På det viset skulle det också bli något av en ren studiokomposition, tillkommen på basis av de givna förutsättningarna i en radiostudio.

Magnus gick med på förslaget och de närmaste veckorna ägnade jag åtskilliga pendeltågresor mellan Stockholm och Uppsala åt skisser på det opus som redan hade döpts till *Komposition för Studio 2*. Partituret är daterat 15–31 oktober 1955.

Därmed förmodade jag att min insats var avslutad. Men det var snarare fråga om en avslutad första etapp. Ty vad som sedan hände blev en nyttig praktisk erfarenhet av inspelningsteknik. Min idé att komponera för en studio kom att medföra andra problem än de som gällt när jag skrivit för mer traditionella konsertförhållanden. Strängt taget blev detta en kompletterande del i själva instrumenteringen, allt det som hade att göra med mikrofonavstånd, förstärkningar, placeringar, avvägningar, kontrollrumslyssnande och subtila diskussioner om ljudnivåer.

Naturligtvis var problemet inte nytt: arbete i studio hade ju funnits i åtskilliga decennier och mina erfarenheter var knappast unika. Men bortsett från detta gällde det i fråga om *Komposition för Studio 2* att ge en definitivt radiomässig form på ett nytt musikverk som sannolikt aldrig skulle spelas på podiet i en konsertsal. Mediet ingick så att säga som en integrerande del i själva kompositionen. (Det var f. ö. samma år, 1955, som jag hade gjort mina första egna kompositionsarbeten i en elektronisk studio, dåvarande Nordwestdeutscher Rundfunk i Köln.) Ur denna synpunkt kan jag se ett direkt samband mellan *Komposition för Studio 2* och ett annat verk som kom till tolv år senare (också det som en beställning för Sveriges Radio), nämligen *Fresque sonore* (1965–67; inspelat på grammofon, Swedish Society-Discophil SLT 33181): i kanske ännu högre grad är det sistnämnda en musik som uteslutande kan gestaltas radiofoniskt (eller över olika högtalargrupper i en konsertlokal), eftersom den förutsätter ett trickinspelningsförfarande som endast med stora svårigheter kan efterbildas nödortfikt av musiker i en konsertsal. Dessa måste fungera i studiomiljön för att deras prestationer skall motsvara tonsättarens avsikt. Man kan f. ö. dra en parallell mellan detta slag av radiofonisk studiokomposition och filmkomposition: god teater blir sällan bra film; musik som är tänkt att fungera i offentlig miljö, vid konserter eller andra seanser, är ej alltid lämpad för radiofonisk återgivning. Det är kanske

ingen tillfällighet att en tonsättare som Mauricio Kagel fungerar lika mycket som tonsättare när han skriver och regisserar filmer eller hörspel: i alla de olika genrerna är det ofta enbart gradskillnader i arten av komposition, som avgör vilket medium som är bäst lämpat att återge hans intentioner. Självfallet förutsätter en så rikt differentierad verksamhet ett starkt medvetande om hur produktionen skall styras för olika medier (med hänsyn till både akustiska och psykologiska faktorer).

Beträffande *Fresque sonore* kan jag f. ö. nämna att den föregicks av två liknande kompositioner för ljudband som kom till sommaren 1965. Det var dels en musik som beställdes av Elsa Marianne von Rosen för Skandinaviska baletten samma år och som fick titeln *Klassiskt spel*; klangerna blev trickinspelade orgel- och slagverksklanger, där jag själv utförde samtliga stämmor vid inspelningarna. Dels var det ett beställningsverk för Rikskonserter till en stor Picassoutställning i Kiruna hösten 1965 (där det primära stämaterialet utfördes av Monica Zetterlund, sång, Ulf Bergström, flöjt, och Gunnar Schmidt, trumpet, samt av mig själv på orgel och slagverk; verket som heter *Tetragon* finns f. ö. inspelat på Rikskonserterns skivserie, Riks Lp 7 stereo).

Men *Fresque sonore* fick också ett slags efterföljare i det stora projekt som jag planerade och regisserade för en Nutida Musikkonsert 12/10 1969, *Musik för Radiohuset i Stockholm* med de samverkande, till stor del improviserade musikaktiviteter som utvecklades parallellt i fyra stora radiostudior och en entréhall och som sedan redigerades av Bengt Emil Johnson och mig till en rent radiofonisk komposition. (Se f. ö. tidskriften Nutida musik 1969–70, h. 1.)

I antologin »Modern nordisk musik» (1957) svarade jag för ett avslutande kapitel med rubriken »Teknik och estetik i punktmusiken». Det blev en ganska personligt färgad framställning om bl. a. ett par av mina verk från början av 50-talet. (Inom parentes sagt har ett av dem, som jag ur många synpunkter fortfarande räknar som ett viktigt led i bevisföringen, ännu aldrig blivit framfört. Det är *Crystal Sequence*, komponerad 1954, för soprankör, två trumpeter, 12 violiner och fem slagverksspelare — det ovanliga instrumentariet tycks inte precis ha underlättat möjligheterna till framförande. Härtill kommer också, att verket på något sätt hör till de kompositioner som hamnat mellan två epoker; det förekommer t. ex. vissa skenbart stillastående klangvävnader i de 12 violinstämmorna som jag skulle vilja likna vid det som jag senare mött i t. ex. György Ligetis orkesterverk *Apparitions* och *Atmosphères* — givetvis hade Ligeti och jag ingen aning om varandras musik på den tiden.)

I det nämnda kapitlet presenterade jag bl. a. en grundläggande idé som jag hade för alla mina verk från den tiden, dvs. i runt tal 1952–56, och för dem som jag förberedde för de närmaste åren. Det rörde sig om en strängt genomförd permutationsteknik, där en enkel talformel kunde ge upphov till bl. a. en rad tolvtoniga melodier, vilka ungefär som i Weberns seriella kompositioner eller Josef Matthias Hayers tolvtonstroper kunde betraktas som ett koncentrat av hela kompositionen, som ett komplett musikverk *in nuce*. Ofta bildades rytmiska förhållanden och tidsvärden på samma vis inom en ram om 78 enheter ($1+2+3+4+5+6+7+8+9+10+11+12=78!$, dvs. ett slags kromatisk tidsvärdesskala där de olika enheterna kunde omställas på samma sätt som tonerna i en kromatisk

skala). Talen kunde enligt denna metod väljas godtyckligt för att symbolisera toner (varvid t.ex. en kromatisk skala *c...b* betecknades med 1...12); vidare grupper av toner (horisontellt-melodiskt eller vertikalt-harmoniskt), tidsvärden (t.ex. från *en* åttondel till *tolv*), rytmiska proportioner etc.

Jag skall i detta sammanhang inte gå in på frågan huruvida en sådan arbetsmetod är konstnärligt diskutabel eller ej; att både jag själv och en rad jämnåriga tonsättare i olika länder hade fått dessa impulser från Olivier Messiaen (och genom honom från olika indiska teorier om rytmisk gestaltning, bl.a. genom den tabell över 120 indiska rytmer som på sin tid ställdes samman av den indiske 1200-talsteoretikern Sharngadeva och som livligt diskuterades av oss i början av 50-talet som ett bärkraftigt alternativ till våra västerländska stelbenta rytm- och taktmönster!) — detta bör ses som en bakgrund till min dåvarande arbetsmetod, antingen den hade präglats av optimistisk spekulation om en dogm eller kanske enbart naiv glädje åt talmagi och talmystik.

Jag vågar under alla förhållanden påstå att den seriella tekniken och arbetsmetoden för min personliga del aldrig blev något annat än ett medel att nå fram till ett konstnärligt mål som jag hade stakat ut i tankarna innan jag började det mera detaljerade kompositionsarbetet.

Vad som kanske på den tiden ofta kom bort i de kompositionstekniska resonemangen — som ofta fördes ganska polemiskt, kanske mera för att dra uppmärksamheten till för oss nya musikteoretiska problem och mindre för att sätta teknokratin i högsätet — det var, åtminstone för min personliga del, den rent melodiska drivfjäder som låg bakom alla de olika seriemanipulationerna. Melodi, eller snarare melodikärnor. I flera verk arbetade jag med en seriemodell som hade sin andliga hemvist i Anton Weberns symmetriska seriebyggnader med tritonusspeglning av seriens första hälft i dess senare. (Jfr ex. 2.) Vad som sedan hände vid den fortsatta seriella behandlingen, när tonerna växlade positioner ungefär på samma vis som sker inom ramen för de olika metoderna för engelsk växelringning (där klockorna i ett spel rings i bestämda ordningsföljder — se f.ö. Wilfrid G. Wilsons arbete »Change ringing», London 1965), blev automatiskt ett slags oändlig fortspinning på initiumformeln. Den sista melodin blir i sådana seriekomplex alltid en kromatisk skala (eftersom talserien till slut alltid blir 1...12, oberoende av hur talen grupperats i den första serien och hur många permutationer som förekommit); denna kromatiska skala är alltså ett slags slut och samtidigt en början: en fortsättning av räkneramsan leder mekaniskt till en upprepning av hela det föregående förloppet: cirkeln är i bokstavlig mening slutet och det melodiska hjulet kan i princip rulla runt hur många varv som helst, varvid man dock måste ta hänsyn till att hjulets storlek, dvs. antalet möjliga melodistrukturer inom varje permutationssystem, är helt beroende av den ursprungliga talföljden. Det latinska namnet för cirkelkanon och hjul är f.ö. *Rota*; därav den titeln på en av mina kompositionsfamiljer.

Inom varje sådant system av melodier, som härletts ur matematiska permutationer av en talserie, finns olika »släktskapsförhållanden»: varannan, var tredje, var fjärde, var femte etc. serie har nämligen vissa gemensamma drag i form av konstant låsta positioner för enstaka toner på en fast plats i serien. Dessa släkt-



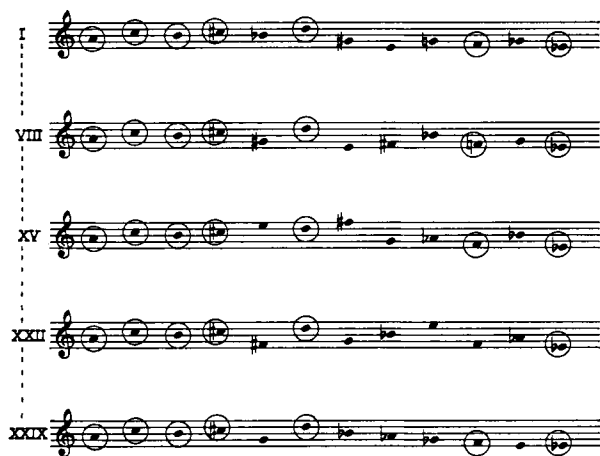
Ex. 2. Tre av de 35 permutationer, som bildar det melodiska komplexet i »Spectrogram» (1953). Nya melodier uppstår genom att man varje gång väljer den tionde, första, tolfte, andra, elfte, etc. tonen ur den senast erhållna, varefter i detta fall den trettiofemte blir en kromatisk skala (talserien 1...12) och den trettiosjätte identisk med den första.

skapsförhållanden fungerar också ifall man ställer upp en ny formel för permutationerna. Det hela kan ses som en matematisk lek med musikaliska konsekvenser — samtidigt som det från min sida hela tiden enbart var fråga om att finna en formel för musikalisk fortspinning. Kanske kan man också se detta som en parallell till både Mozarts bekanta »musikaliska tärningsspel» och de raffinerade metoder som under senare hälften av 60-talet utvecklats inom datamaskin-musik och -poesi, varvid datan fått en funktion som serviceorgan i musikaliska och litterära nykonstruktioner och kunnat hjälpa tonsättare och författare att finna nya kombinationsmöjligheter av ljud.

Vad beträffar de nyssnämnda »låsta positionerna», konstanterna i melodikomplexen, lät jag dem i vissa sammanhang fylla en sorts refrängfunktion i ett par av mina verk, t.ex. i den första komposition som skrevs i denna teknik, *Spectrogram*, 1953, för flöjt, vokaliserande sopran, vibrafon, cymbaler och tamtam (uruppförande i Darmstadt samma år under Bruno Madernas ledning; verket är utgivet på Nordiska Musikförlaget). De i sammanhanget aktuella sju tonerna spelas av vibrafonen med för varje gång ändrade tidsvärden och dynamiska nyanser; se ex. 3-4.

Det var när jag uppträckte dessa cykliska melodistrukturer, deras olika släktskapsförhållanden och möjligheterna att använda vissa konstanta element i dem som fästpunkter för mera genomarbetade konstruktioner som jag kom på tanken att utveckla idén i större sammanhang. Inte bara i ett system av melodier utan av hela kompositioner som kunde fungera i relation till varandra.

Samtidigt som jag arbetade med dessa idéer, t.ex. från enskilda klangpunkter via större gruppstrukturer till mera överordnade storformer fick jag också viktiga impulser från två uppsatser av Sven E. Svensson (publicerade i denna tidskrift; STM 1950 och 1951: »Vårt tonsystem och dess temperaturer» resp. »Till frågan om intervallernas dissonansintensitet»). Det var till stor del de där framlagda teorierna som jag tillämpade vid utarbetandet av min elektroniska komposition *Doppelrohr II* (1955), som byggde på en övertonsserie i en av E. K. Rössler konstruerad orgelpipa.



Ex. 3. I varje genom seriella permutationer uppbyggt melodikomplex finns vissa konstanta element i form av oförändrade positioner för t.ex. enstaka toner. Sådana fasta positioner återfinns i »Spectrogram»-serien (se ex. 2) bl. a. i serierna 1, 8, 15, 22, 29 och 36 (= 1), dvs. i var sjunde melodi. De fasta positionerna har ringats in: de sju tonerna *a, c, b, ciss, d, f, ess*.



Ex. 4. De sju fasta tonerna som beskrivits i texten till föregående exempel har fått bilda vibrafonstämman i »Spectrogram» och fungerar som en sex gånger återkommande refräng, som emellertid varje gång fått en individuell utformning. (Kompositionen slutar i och med takt 68.)

Jag finner det f.ö. i sammanhanget intressant, att Karlheinz Stockhausen redovisat liknande tankegångar, dels i fråga om utvecklingen från »punktuella» former via »gruppformer» till »kollektiva former», dels rörande övergången från impulser till klang (ett i och för sig välkänt akustiskt fenomen, men hos honom inordnat

i ett kompositionstekniskt system). (Se olika artiklar i första bandet av hans »Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik», Köln 1963.)

Jag hade vid denna tid också fått en hel del impulser från italienaren Luigi Dallapiccola; inte bara från den sensuella koloriten i hans verk från 40-talet (*Il Prigioniero* hörde till mina stora musikupplevelser sommaren 1951 i Frankfurt) utan lika mycket genom ett par av hans artiklar om kompositionstekniska problem. »On the twelve-note road» var en av dem, publicerad i den engelska tidskriften *Music Survey* oktober 1951 (översatt från en italiensk kulturtidskrift). Där, och i en studie i den amerikanska tidskriften »*The Musical Quarterly*», juli 1953, tecknade han både den musikteoretiska och musikpolitiska bakgrunden till sitt komponerande. Han beskrev hur han i likhet med många andra vid samma tid måste finna en egen väg till Schoenbergs tolvtonsidé (som ju var dödförklarad under Hitlers och Mussolinis regim) och hur han fann starka samband mellan Schoenbergs tolvtonsprincip, litterär syntax och översättningsteknik. Han jämförde olika översättningar av James Joyces och Marcel Prousts verk, påvisade hur nödvändigt det är för en översättare att finna konstnärligt övertygande strukturmönster i assonanskedjor och fonetiska konstruktioner, som kan motsvara den som karakteriserade den ursprungliga texten, och inte enbart översätta mekaniskt ord för ord. På detta sätt blev ett språkligt arbete för Dallapiccola lika mycket en musikalisk angelägenhet, liksom ett musikaliskt verk kunde baseras på gestaltungsprinciper som hör hemma på litterärt område. (Jfr nedan beträffande clustertekniken i mina vokalverk.)

Man kan här se en idémässig förhistoria till de text-ljudkompositioner, som under 60-talet blivit ett viktigt gränsområde mellan språk och musik för många komponerande diktare (eller diktarkompositörer), i Sverige främst Bengt Emil Johnson.

Själv kom jag under slutet av 50-talet och början av 60-talet i ganska intensiv kontakt med Hjalmar Bergmans och John Galsworthys arbeten. Vad som fascinerade mig där var dels kompositionstekniken i deras romaner och noveller — där det i praktiskt taget varje verk finns relationer till de övriga, varvid t.ex. något som varit huvudsak i en bok blir en bisak i en annan, dels något som särskilt hos Bergman drivits till virtuositet, nämligen balansen mellan informationsmängder i de olika kapitlen. En roman som Bergmans »Chefen Fru Ingeborg» är mycket belysande på den punkten: kapitel med stor informationsmängd ställs i kontrast mot sådana med mindre; dramatiska spänningar mot mera neutrala förlopp; korta avsnitt mot längre; högre intensitet mot lägre.

Detta är i och för sig knappast någon originell iakttagelse utan helt enkelt ett konstaterande av en litterär formgivningsprincip, som väl mer eller mindre intuitivt har tillämpats av de flesta goda författare (under senare tid kan man finna motsvarande hos t.ex. Michel Butor, bl. a. i romanen »Tidsschema»). Självfallet går principen igen i så gott som alla cykliska verk också på musikens område (jag har f.ö. i olika föreläsningar om Bachs »Die Kunst der Fuge» dragit fram dessa paralleller mellan sättet att balansera olika portioner av informationsmängd i litterära och musikaliska verk och erinrar mig att jag i ett sammanhang just använt Hjalmar Bergmans »Chefen Fru Ingeborg» med dess individuellt strukturerade

kapitel som jämförelse till satserna i »Die Kunst der Fuge» — det bör framhållas att resonemanget kan föras oavsett i vilken ordningsföljd satserna i Bachs verk framförs och oberoende av att man inte vet exakt hur den autentiska satsföljden skulle ha sett ut).

Att jag nämner impulserna från Hjalmar Bergman och John Galsworthy beror på att de båda författarnas produktion har haft ett direkt inflytande på den kompositionsteknik som jag utvecklade under åren 1956–63. De långt förgrenade släktskaperna mellan olika roman- och novellcykler blev i mitt fall en naturlig utgångspunkt för vidareutveckling av de melodicykelsystem jag tidigare har presenterat. Självfallet var det inte fråga om någon sorts programmatisk tolkning av Bergmans berättelser eller Galsworthys Forsyte-saga (som ju f.ö. några år senare fick en oväntad renässans i engelsk och svensk television efter att under nästan en generation ha betraktats som »stendöd», för att citera Vladimir Nabokovs omdöme om Galsworthy!); det var uteslutande de konstruktionstekniska sidorna av de båda författarnas (som helhet fascinerande) verk, som jag just i detta sammanhang tog fasta på, ungefär detsamma som Dallapiccola formulerade i sina jämförelser mellan seriellt manipulerande och språkliga konstruktioner vid olika översättningar av en och samma text.

De olika detaljstrukturerna (»för-mixningarna», för att använda en term ur den inspelningstekniska yrkesjargongen) blev i sin tur byggstenar i större komplex, dessa fogades samman i nya block så att större formationer kunde uppstå, som i ett växande korallrev. Edgard Varèse har f.ö. beskrivit sitt eget formskapande med hänvisning till kristallstrukturer och erinrat om att kristallformen är en konsekvens av attraherande och repellerande krafter och av atomstrukturer.

De nya arbetstekniker som gett upphov till nya musikaliska mikro- och makroformer har knappast något gemensamt med traditionella västerländska musikformer, däremot möjligen med de ständiga fortspinningar, stegringar och avspänningar som man möter i andra kulturers musik (t.ex. i indiska ragas eller viss afrikansk musik). Jag finner det dock meningslöst att söka efter sådana referenssystem — det kan f.ö. hända att vissa formdelar råkar balansera på ett sådant sätt att de till det yttre kommer att likna tidigare kända formtyper, men detta är i så fall något rent sekundärt. Betydligt elementärare och därför mer allmängiltig, inte minst i mitt fall, är hänvisningen till kristallbildningar och korallrev, till organiskt växande, cellbildningar, förgreningar. (F.ö. kom jag på titeln *Crystal sequence* många år innan jag läste Varèses studie om form i kristaller och musik, publ. bl. a. i »Darmstädter Beiträge zur neuen Musik», vol. III, 1960.)

Sett från denna utgångspunkt blev det också naturligt för mig att kombinera hela färdiga verk med varandra enligt en given plan, förena olika individer i ett slags släktskapsförhållande. Ljudbandet *Transit I* (1963) med elektroniskt förvandlade klockklanger har gett upphov till en annan ljudbandkomposition, *Rota II* (1963), varvid klockklangerna kombinerats och modulerats med orgelklanger till nya ljudlegeringar. *Transit I* kan kombineras med kammarmusikverket *Transit II* (för horn, basun, elektrisk gitarr och piano); det sistnämnda verket kan fungera som concertinoparti i orkesterverket *Transfiguration* (som då byggs ut till ett slags concerto grosso); ljudbandet *Rota II* kan kombineras med orkesterverket *Rota I*.

På liknande sätt kan de enskilda kompositionerna i verkgrupperna *Konstellationer* och *Invenzione* monteras till nya storformer. (Observera i sammanhanget att John Cage tidigt varit inne på idén att kombinera olika verk med varandra, likaså Bo Nilsson, som för flera år sedan förde fram tanken att man skulle spela upp hans kompositioner samtidigt i åtta angränsande rum!)

Jag ägnade en stor del av mina kompositionsarbeten åren 1956–63 åt att utveckla den metodik som jag hade tillämpat i *Komposition för Studio 2*, dvs. utsnitt ur en inledande serie, vars toner genom nya positioner i de fortsatta melodibildningarna fick nya tidsvärdesrelationer till varandra ifall man konsekvent lät varje ton och varje paus motsvara en och samma tidsenhet (t.ex. en åttondel eller sextondel). I praktiken innebar detta bl. a. att jag komponerade stora seriesystem (melodiska cykler), som bildade ett slags lager eller magasin, ur vilket jag kunde hämta olika artiklar, dvs. tonföljder och -kombinationer, tidsvärden, rytmiska proportioner etc. Man kan också likna arbetet vid ett skulpterande, där konstnären mejslar fram detaljerna ur en oformlig lerklump eller ett stenblock. Överskottsmaterialet kanske inte alltid behöver komma till användning: det primära är ett totalförråd av tänkbara möjligheter, av vilka några utnyttjas.

På detta sätt uppstod ett seriellt komplex som kom att bilda grundvalen till kompositionerna *Segnali* för stränginstrument (1956–60) och *Rota för tre orkestrar* (1956–62) — båda verken påbörjades våren 1956 under en vistelse i Lindau vid Bodensjön. *Segnali* planerades först som en stråkkvintett men ändrades under kompositionsarbetets gång till ett annat instrumentarium, bl. a. för att jag skulle kunna arbeta med en rikare skala av pizzicatoklanger än om jag enbart begagnat en stråkkvintett; i sin definitiva form är *Segnali* komponerat för violin, viola, cello, kontrabas, cembalo, harpa och elektrisk gitarr. Härtill kommer att klangen från vissa eller samtliga instrument på föreskrivna ställen skall förstärkas av högtalare ute i konsertlokalen så att t. ex. ett virtuost violinparti plötsligt strömmar ut från helt annat håll än från podiet. Jag komponerade således *Segnali* lika mycket som ett spel med rumsliga dimensioner och lät så att säga podieklangen växa ut i olikdimensionerade stegringar och på sina ställen omringa publiken med högtalarnas hjälp. (Uruppförandet ägde rum våren 1962 vid en Nutida Musikkonsert i Stockholms konserthus under ledning av Mauricio Kagel.)

Ett annat seriekomplex lades till grund för ett verk som jag i skisserna betecknade som *Sekvenser för metall-ljud* och som tog gestalt i *Introduzione-Sequenze-Coda* (1958–59) för tre flöjter och sex slagverksspelare (enbart metallslagverk kommer till användning, däribland två uppsättningar av rörklockor). Också här är det fråga om en musik som komponerats för ett helt rum och inte enbart ett podium: liksom i *Segnali* föreskrivs högtalarförstärkning, i ett avsnitt dessutom ett eko, så att såväl flöjt- som klockklangerna tidvis omsluter lyssnarna medelst högtalarna. (Verket uruppfördes hösten 1959 under Siegfried Naumanns ledning vid en Nutida Musikkonsert på Moderna Museet i Stockholm; följande år dirigerades det av Kagel vid ISCM-festen i Köln.)

Gemensamt för både dessa och ett par andra verk från samma tid är alltså själva arbetstekniken. Ur det totala tonförrådet (melodistrukturerna) valdes som utgångspunkt ett par toner som bildade en melodisk kärna och även en harmonisk

SEQUENZA I. (NB) (40)

sempre molto flessibile!

mf *con vibrato rapido!*

pp *rapidamente possibile* *vibrare lunga* *f(marcato)*

(NB) Le proporzioni ritmiche sempre: (se niente altro indicata)

Fl. 1.

Fl. 2.

Fl. 3.

; la dinamica *circa pp* (à *p*) se niente altro indicata.
gli accidentali valgono soltanto per le note indicate !!

Ex. 5. Början av *Sequenza I* ur »Introduzione-Sequenze-Coda» (1958-59), takt 39-50. (Återgiven med tillstånd från Edition Wilhelm Hansen, Stockholm.)

samklang ifall meloditonerna lagrades vertikalt. Genom att successivt bygga ut de fåtoniga melodifragmenten med flera toner sögs så småningom hela materialet in; genom uteslutningar av enstaka toner ur det totala förrådet uttunnades på motsvarande sätt hela tonkomplexet. Detta är i huvudsak det förlopp som präglar *Introduzione-Sequenze-Coda*, nämligen den gradvisa anhopningen och den successiva uttunnningen. Olika fragment av de tolvtoniga melodierna fördelades i detta verk mellan de tre melodiinstrumenten (flöjterna) så att första flöjten spelade fem av tonerna, andra flöjten fyra och den tredje tre, vilket utformades som en rytmisk proportion 3 : 4 : 5 (se ex. 5). Tonerna kunde även ersättas av pauser enligt en särskild »filtreringsmetod»; jag komponerade ett slags schabloner (bildlikt uttryckt), som släppte igenom eller uteslängde vissa led i tonkomplexet utan att grundmönstret ändrades. Varje moment kunde alltså ljuda eller utgöras av tystnad, beroende på om kontakten så att säga var sluten eller bruten av schablonmönstret.

Dessa mikrostrukturer inordnades i större sammanhang, som styrdes av förhållandet mellan taktarterna 3/4, 4/4 och 5/4 samt av en ständigt fluktuerande skala av metronomiseringar, från fjärdedel = M.M.36 till fjärdedel = M.M.84, med svaga accellerandi och rallentandi mellan de olika stegen. På detta vis motsvaras de väx-

Ex. 6. Ur »Introduzione-Sequenze-Coda»: av den rytmiska ackumuleringen i takterna 167-171 återges här de båda första samt de närmast föregående för vibrafon, gong, tam-tam och fem hängande cymbaler. (Återgivet med tillstånd från Edition Wilhelm Hansen, Stockholm.)

(165) *poco rall.* $\frac{4}{4} = 48$

+ eco (massimo!) per l'ampl. dei flauti

pp *f* *pp* *f* *pp* *f*

(poco staccato)

Tactus: nel 4/4 = 48

mf *f* *pp* *f* *pp* *f*

non legato!

poco rall.

pp *f* *pp* *f* *pp* *f*

diminuendo

con bacchetta di metallo sulla buccola

poco rall.

pp *f* *pp* *f* *pp* *f*

sempre p, ma molto deciso e chiaro

(come un sospiro profondo)

G. T. T.

pp *PPPP* *pp*

mf *molto legato!*

Fl.

non legato

> pp (sempre)

legato!

sempre diminuendo

Vibr.

pp *f* *pp* *f* *pp* *f*

lasc. vibrare!

G. T. T.

PPPP (quasi niente)

lande täthetsgraderna i tonstrukturerna av en skiftande skala med tidsvärden, från långsamt tondroppande i M.M.36 till snabbt flimrande skeenden i M.M.84 och med kulmination i de stora överlagringarna av rytmiska proportioner i verkets takter 167–171, där också den föreskrivna elektroakustiska förstärkningen är maximalt inkopplad och bidrar till att göra detta avsnitt till ett snabbt förbivirvlande statistiskt klangkomplex — där de enskilda tonerna nästan förlorar sina individuella identiteter! — som närmast kan liknas vid en ackumulerande *stretta* (se ex. 6).

Introduzione-Sequenze-Coda betraktar jag därför som ett viktigt nyckelverk mellan det grundläggande arbetet i *Komposition för Studio 2* och den stora *Rota*-cykeln från åren 1956–63, med sina olika individer (*Rota för tre orkestrar*; *Rota II* för tvåkanaligt band med orgel- och klockklanger, komponerat i Siemens elektroniska studio 1963; *Transit I* för klockklanger, komponerad i Siemensstudion 1963; *Transit II* för horn, basun, elgitarr och piano, 1963; *Transfiguration* för orkester, 1962–63). Hela det stora orkesterverket *Rota* bygger på samma struktureringsprinciper som låg till grund för *Introduzione-Sequenze-Coda* och *Segnali*: utsnitt ur tonförrådet bildar melodiska och harmoniska komplex, motiviska frön som organiskt växer till täta klangvävnader.

När jag flera år senare hade anledning att närmare undersöka motivbildningarna och de tematiska kärnorna, fann jag en ganska märklig referenspunkt som tydligen legat i det undermedvetna. Den gick tillbaka till 1945, till en mycket intensiv musikupplevelse, nämligen Alf Linders magnifika tolkning av ett av Max Regers stora progressiva orgelverk, *Fantasi och fuga d-moll* op. 135 b. Jag upptäckte att praktiskt taget alla de melodiska temakärnorna som finns i mina olika kompositioner åren 1955–63 gick tillbaka på de fyra första tonerna i just denna Regerfantasi. Kanske kan man se detta som en nostalgisk förankring i en klassisk orgeltradition — eller snarare i den alldeles speciella art av progressiv orgeltradition som präglar flera av Regers stora orgelverk (som f. ö. är alltför litet uppmärksammade i den nya musikens historia!). Jag vågar påstå att den fallande fyrtonsföljden *d-a-f-ciss* i inledningen till Regers opus 135 b blev till själva ur-temat i en stor del av min produktion. Den harmoniska modellen går igen i inledningen till orkesterverket *Rota* (tonerna g-fiss-d), utgör stommen i det stora pianissimo-arpeggiando, som inleder och avslutar *Segnali* för 7 stränginstrument (tvillingverket till *Rota*), bildar ledmotivet i cembalokonserten *Notazioni* (skriven för Ralph Kirkpatrick 1961) och återkommer fragmentariskt i *Mikrogram* för 4 instrument (1961). Jag valde ofta ut denna intervallföljd ur ett seriekomplex och lät tonerna bilda ett slags harmonisk invariants, antingen fullt tydligt eller mera förtäckt. Åtminstone tror jag nu efteråt att det är motiverat att nämna detta orgelverk av Reger som en av utgångspunkterna; en annan är de olika övertonsstrukturer, som kännetecknar många av den tyske orgelteoretikern Ernst Karl Rösslers nykonstruerade orgelpipor och vars framanalyserade tonförråd i många fall gett såväl melodiska som harmoniska grundvalar i mina kompositioner (ofta med utgångspunkt i de enkla intervallförhållandena 3 : 5 : 7 : 9 : 11, jfr Rösslers »Überblasende Doppelrohrflöte», som gav inspiration till min elektroniska sinustonkomposition *Doppelrohr II*). Andra impulser: Varèse, Bach, Skrjabin; andra världsdelaars musikvärldar: Japan, Indien, arktiska schamaner och sydamerikanska

Konstellationer

- I. (1958) för orgel.
- II. (1959) för orgelklanger (kombination av I samt elektroniska förvandlingar av samma verk; utg. på stereoskiva [Philips]).
- III. (1961) för orgel och magnetofonband eller skiva (solistisk orgelstämma samt Konstellationer II).
- IV. (1963–64) för tre slagverkspelarare och band eller skiva (Konstellationer II).
- V. (1964) för röster och Konstellationer II.
- X. Valfri kombination — i öppen form — av de olika solöstämmorna med eller utan band.

Rota I för tre orkestergrupper
(1956–62).

↓
Rota II för orgel- och klockklanger
(1963) (kan kombineras med
Rota I).

↓
Transit I för klockklanger (1963).

↓
Transit II för 4 instrument (1963)
(horn, basun, elektr. gitarr, piano) kan kombineras med *Transit I* eller med *Transfiguration*.

↓
Transfiguration för orkester (1962–63)
(i detta verk kan *Transit II* framföras som obligat concertino-stämma).

Invenzione

- I. (1964–67) för stråkkvartett, speltid ca 18 minuter.
- II. (1968) för pianosolo, speltid ca 4 minuter.
- III. (1970) för cembalosolo, speltid ca 5 minuter.
- IV. (1970) för en slagverkspelarare, speltid ca 5 minuter.

De fyra verken kan framföras var för sig eller i valfri kombination med varandra, alltså från ren solistisk komposition upp till septett. Stråkkvartetten är alltid den grundläggande delen (t. ex. i fråga om tidslängd och dynamik) ifall den fungerar i ensemblesammanhang. I övrigt finns inga detaljerade bestämmelser för hur samordningen av de olika kompositionerna skall ske utan musikerna får under repetitionsarbetets gång själva finna ut lämpliga startpunkter för sina resp. verk. Dock bör stråkkvartetten och slagverkspelararen starta samtidigt. Däremot står det pianisten, cembalisten och slagverkspelararen fritt att göra pauser på valfria ställen i sina respektive stämmor och lyssna sig fram till lämpliga nya insatser. Sådana pauser skall göras plötsligt, som av ett oförutsett hinder, och ej förberedas av ritardando e.d. såvida detta ej framgår av notbilden. Fr. o. m. stråkkvartettens takt 314 och senast 315 skall dock alla andra utom kvartettmusikerna ha avslutat sina resp. stämmor och stråkkvartetten slutar under alla förhållanden framförandet av varje slags ensemble!

Ex. 7. Översikt över de närmaste »släktförhållandena» i kompositionsfamiljerna *Rota*, *Konstellationer* och *Invenzioni*.

indianer — klangvärldar av konstnärlig fulländning och levande magi. Webern och Schoenberg, Mahler. Medeltidens rika traditioner.

Jag har avsiktligt växlat in på ett nytt spår här, eftersom jag parallellt med de nyss nämnda kompositionsarbetena utvecklade en helt annan metod i en verkgrupp som inleds av *Konstellationer I* (1958), fortsätter med *Konstellationer II* och *Konstellationer III* (1959 resp. 1961), de tidigare nämnda *Tetragon* (för fyrkanaligt ljudband) och dess tvillingverk *Klassiskt spel* (båda från 1965); körverken *Responsorier*, *Praeludium-Kyrie-Sanctus* och *Motetum Archangeli Michaelis* (1964, 1966 och 1967); den nyssnämnda *Fresque sonore* (1965–67); orgelverken *Interferenser* (1961–62), *Tre pezzi (Movimenti-Mondia-Shogaku)*; 1966–67) och *Nebulosa* (1969); stråckkvartetten *Invenzione I* (1964–67) samt pianostryckena *Invenzione II* (1968) och *Klockspel* (1968). Jfr ex. 7!

I dessa verk finns nya släktskapsförhållanden, delvis av helt annan art än dem som präglade verkgruppen från *Komposition för Studio 2* fram till *Transfiguration*. Här utvecklas på ett mera intuitivt sätt konsekvenserna av de seriella arbetsmetoderna utan att de behövt sättas i system. De olika resultat som uppnåddes vid de tidigare beskrivna seriemanipulationerna har nu i sin tur blivit primärmaterial som utformats mera spontant, utan strängt genomförd kontroll av enskilda detaljer. På detta sätt har två i och för sig närbesläktade estetiska uppfattningar tagit olika form under olika betingelser i olika sammanhang, dels i en strängt genomförd konstruktion, dels i en spontan och fri gestaltning som till en viss grad skulle kunna betraktas som ett slags frusen improvisation (på detta sätt tillkom f. ö. *Konstellationer I–III*, nämligen som en kombination av skrivet och improviserat, antingen det gällde orgelmaterialet, som tog form vid orgeln i Göteborgs konserthus hösten 1958, eller den elektroniska version som jag komponerade i Milano ett år senare och där jag uteslutande använde mig av elektroniskt transformerade orgelklanger från *Konstellationer I*). Det finns förresten ett liknande fall redan i den ovannämnda kompositionen *Doppelrohr II* som jag komponerade i Kölnstudion 1955. Hela kompositionen bygger på en enda talformel, som är härledd ur en speciell övertonsserie. Men ungefär mitt i stycket händer något mer svårkontrollerat: på ett specialpreparerat band lät jag slumpmässigt spela in överlagrade fragment ur kompositionen — en slumpmetod som resulterade i ett par sekunders ljudsekvens; den motsvarade helt mina förväntningar om hur den skulle låta. Men den togs då inte fullt på allvar eftersom »aleatorik» och »slumpmusik» ännu inte slagit igenom de seriella murarna!

I *Konstellationer II* bildades de olika klangstrukturer, som uppstod ur elektroniska förvandlingar av orgelklanger, i ganska hög grad på aleatorisk väg: jag angav en viss arbetsmetod men föreskrev inga detaljer för de enskilda resultat som skulle uppstå ur t. ex. amplitudfiltrerade orgelstämmor (varvid endast de starkaste intensiteterna släpptes fram i form av aleatoriska tondroppar, beroende på hur filtren kopplades). Den statistiska helhetsverkan var viktigare än de enskilda partiklarna i ljudmassan. Ändå upplever jag själv ingen diskrepans mellan den tidigare beskrivna seriellt betingade automatiken och de komplicerade resultat som jag utvann med hjälp av elektronisk apparatur. I båda fallen bidrog jag som tonsättare till slutresultatet genom att såväl förprogrammera ett visst förlopp

som att välja en av flera tänkbara lösningar (jfr ovan angående »schablonerna» vid utformandet av *Introduzione-Sequenze-Coda!*).

Ungefär på liknande sätt gestaltade jag de stora clusterklanger av röster som förekommer i de nyss nämnda tre körverken. Genom att låta varje enskild medlem i en kör läsa ett visst språkljud under en angiven tidsrymd i ett endast approximativt angivet register men med föreskriven dynamik, uppstår olika brusklanger, vars karakteristiska formantspektra helt naturligt påverkas av de fonem som ingår i ljudbilden. Ett exempel: fem sopraner uttalar samtidigt var sitt vokalljud (a, e, i, y etc.). Den koriska effekten av detta ger — med en från elektronisk musik hämtad terminologi — en filtrerad brusklång som blir annorlunda än om fem tenorer skulle uttala samma vokal. Genom att över varandra lagra de språkljud som förekommer i ett ord har jag komponerat olika »fonetiska ackord» ur en given text som egentligen är orden lästa »vertikalt», med alla beståndsdelarna lagrade över varandra, till skillnad från den melodiska verkan som texten får när den läses normalt.

Bortsett från de praktiska fördelarna med en sådan noteringsmetod, inte minst vid instudering (där körmedlemmarna inte tvingas att memorera exakta tonhöjder i en traditionellt noterad klangbild, som ändå ger samma resultat när den noteras på här beskrivet sätt), finns en rent kompositionsteknisk överensstämmelse mellan detta och den typ av seriellt kompositionsarbete som jag tidigare antytt. Kontrasten mellan språkmelodi och »fonetiska ackord» kan — åtminstone sett ur tonsättarens synvinkel — uppfattas som en parallell till förhållandet mellan horisontell och vertikal användning av en tonföljd (dvs. till melodier resp. ackord).

Ur denna synvinkel skulle jag också vilja framhålla sambandet mellan de olika tekniker, som präglat de olika kompositioner och grupper av kompositioner (familjer) som nu har presenterats. Skillnaderna ligger mera på ett noteringsmässigt plan än på ett gestaltningsmässigt, naturligtvis bortsett från att varje verk har sin egen karaktär. Det finns åtskilliga inbördes relationer och referenspunkter i mina verk. Ett par exempel bland många: fragment ur *Mikrogram* är direkt inkomponerade i *Transfiguration*; klangfärgerna i *Segnali* återfinns i *Rota för tre orkestrar* — både det sistnämnda verket och *Transfiguration* har liksom blivit de symfoniska breddningarna av det kammarmusikaliska filigranarbetet i *Mikrogram* och *Segnali*; brusklanger i vokalverken och de olika kanonflätningarna där har en direkt förankring i de modulerade orgelklanger som förekommer i den elektroniska *Rota II* (moduleringen skedde med hjälp av vocoder, filter och frekvensomsättare inom bestämda frekvensområden).

Metoden att liksom bygga ut ett mindre verk eller en detaljstruktur till större format är i och för sig inte ny. Tvärtom finns åtskilliga belegg under olika epoker. En i sammanhanget ganska intressant parallell till min arbetsteknik i »Mikrogram» och »Transfiguration» har jag t. ex. funnit i 1500-talets franska chansonrepertoar: en liten trestämmig visa av den ganska okände Guillaume le Heurteur (från 1539) bearbetades ett par årtionden senare av den något mera kände Pierre Certon, vilken tog Heurteur-materialet som stomme i en femstämmig komposition; de två nya stämmorna var (contratenor) bassus och (contratenor) altus som Certon komponerade för att liksom stadga le Heurteurs ursprungliga tenorstämman. Jag har i en

tidigare årgång av denna tidskrift (1954) presenterat och kommenterat de båda versionerna.

Precis som i fråga om mina verk skulle man — bortsett från alla övriga kompositionsstrukturella och musikformella problem — i fallet *le Heurteur/Certon* kunna anknyta till jämförelsen med korallrev och kristallstrukturer. *Le Heurteurs* sats har blivit utbyggd av Certon, som ett korallrev som växt under årtal. Samma företeelse kan lätt konstateras i ett par av mina verk, t. ex. de nyssnämnda *Mikrogram* och *Transfiguration*. Som framgår av exemplen 8 och 9 har ett par av strukturerna i det förra verket, delvis med bibehållen instrumentering, citerats i det senare. Effekten blir emellertid inte bara ett citat i största allmänhet. Eftersom den grundläggande klangstrukturen just i det aktuella sammanhanget är ett stort vilande, vibrerande klangblock i stråkarna kan »Mikrogram»-citaten ses som monterade *objets trouvés* på en i och för sig färdigbehandlad yta, som applikationer eller aggregat. Jag föreställde mig det hela konkret, som om man öppnar en dörr, ett fönster eller en lucka till ett angränsande område och mötte en ny klangbild. Avsnittet i *Transfiguration* (takterna 191–208) där så gott som hela första satsen av *Mikrogram* citeras utgör en avgränsad episod i verket, en avslutning av det dominerande stråckblock som inleds takt 165 och som färgas av blåsarklanger takterna 182–187: dessa blåsarklanger tas på nytt upp, efter »Mikrogram»-citaten, fr. o. m. takt 209.

Det finns även andra exempel: cembalokonserten *Notazioni* (1961) ger flera förutsättningar för avsnitt i *Transfiguration* och passerar förbi i stråckkvartetten *Invenzione* (1964–67) som ett minne av något som varit. Det sistnämnda verket kan kombineras med pianostycket *Invenzione II* (1968) till ett slags pianokvintett: i det stycket finns i sin tur reminiscenser från pianostämman i *Transit II*... (Kanske kommer eftervärlden en gång att anse att jag strängt taget bara har skrivit ett enda verk och att detta består av idel sidokort och förgreningar. Jag skulle i så fall inte uppfatta detta omdöme som negativt!)

Kanske är det riktigt att även erinra om att mycken teatermusik som jag skrivit för olika scener, radio eller TV åren 1957–69 kan betraktas som modeller, som sedan återkommer i andra verk. Idén till *Introduzione-Sequenze-Coda* går tillbaka på den musik för tre flöjter och slagverk som jag skrev 1957 för en radioteaterföreställning av en gammal indiansaga i Hjalmar Gullbergs översättning (Himlen kommer till jorden) — det var förresten venezolanska och brasilianska flöjtklanger som i det fallet var den primära inspirationskällan, innan jag började den seriella konstruktionen. Vissa bleckblåsaravsnitt i *Rota*, *Transit II* och *Transfiguration* går tillbaka på en musik som jag skrev för Stockholms Stadsteater i januari 1962 (John Ardens pjäs *Sergeant Musgraves* dans, i Per Verner Carlssons regi).

IV: I stället för en avslutning

Under alla omständigheter vore jag tacksam om ingen uppfattar det sista avsnittet som en formalistiskt inkrökt teknokrati. Det ligger ändå något utopiskt i

MIKROGRAM

→EMB←

Bengt Hambraeus
(1961)

I

Vivo

Flauto contralto
(scritto in note reali)

Viola

Vibrafono

Arpa

pp *consord*

pp *scacchette con la testa molle*

pp *non arp! x l.v.!*

Do# Re# Mi Fa# Sol# La# Si#
x arpeggio soltanto quando indicato!

Senza cordina!

ppp sul ponticello

l.v.!!

l.v.!

l.v.!

l.v.!

Do#

NB!

udibile cambiare!!
lasc. vibr. tutto
resonanza!!

rall.

a tempo

impetuoso

piu' durof
impetuoso

muta in bacch. con la testa dure

f impetuoso l.v.!

l.v.!

l.v.!

Do#

f impetuoso l.v.!
prés de la table

l.v.!

mf non arp!

l.v.!

l.v.!

La# Si#

NB! quando indicato così nella parte dell'arpa (p.e. #j k l b):
pizzicare sola la prima nota e produrre un suono
"schianto" col pedale — sempre lasciar vibrare la risonanza!

Copyright 1964 by Föreningen Svenska Tonsättare, Stockholm

Ex. 8. Första partitursidan ur *Mikrogram*. Jfr sidans båda första och sista takter med takterna 199, 200, 205–208 i ex. 9.

~ 31 ~

195 196 197 198 199 200

Fl

Clar

Vibr

Arpa

7 vlni I

7 vlni II

7 vlc

Cb

- 32 -

201 202 203 204 205 206 207 208

Fl

Clar

Vibr

Arpa

Tambur

7 vlni I

7 vlni II

7 vlc

Cb

Ex. 9 a-b. Partitursidorna 31 och 32 ur *Transfiguration*. Jfr bildtexterna till ex. 8. Obs. de små förändringar som gjorts i instrumentation (t.ex. i fråga om klarinettsstämmorna) samt stråkarnas vilande bakgrund. (Återgivet med tillstånd från Edition Wilhelm Hansen, Stockholm.)

varje musikteori, i varje musikteoretisk spekulaton. Mycket av sådant spekulerande är mer metafysiskt och irrationellt än benhårt logiskt. Även om detta ur vissa synpunkter är en brist, kanske till slut ändå ändamålen helgar medlen. Det väsentliga är inte alla gånger att leverera exakt detaljerade arbetsbeskrivningar och analyser så att vem som helst skall kunna rekonstruera ett originalverk. Mina permutations-tabeller har enbart fungerat som medel och verktyg att nå fram till ett mål. Bolandet med termer, tal, hypoteser eller fakta hör till den skapande leken men upphör att vara självändamål så snart som ett verk föreligger färdigt. Det har aldrig varit min avsikt att de tekniska detaljerna skulle skymma helhetsbilden eller den konstnärliga, artistiska sidan av kompositionen. Men kan det ena ledet isoleras eller tänkas bort från det andra? Är inte den mikroskopiska kristallstrukturen ett led i större komplex? Kan man inte genom att målmedvetet studera partiklar få en uppfattning om en större helhet?

Man har frågat mig hur de stora helhetsformerna byggts upp ur seriella manipulationer, hur de seriella melodikomplexen gett upphov till större dynamiska formationer med dramatiska spänningar och utlösningar. Ärligt sagt vet jag inte. Jag antar att musikskapandet har varit lika intuitivt för mig som för de flesta andra konstnärer, att den självvalda arbetstekniken har varit ett sätt att brottas med materialet. Jag har försökt att riva mina egna färger, få det esoteriska glaspärlespelet att fungera utanför elfenbenstornet och så småningom få se kristaller och korallstrukturer förgrena sig för att möta människorna/lyssnarna. Därför skrev jag.

Grammofoninspelningar föreligger av följande verk som nämns i artikeln:

Konstellationer II och Interferenser (Philips 838750 AY, Sverige; Philips 839278 DSY, Frankrike och Tyskland; Philips Fourfront 4 FE 8001, England; Limelight [Mercury] LS 86052, USA) (sistnämnda amerikanska utgåva innehåller, förutom den kommentar av Bo Wallner som också finns på de svenska och engelska utgåvorna, en intressant Cage-inspirerad essay om de båda verken. Den är författad av Storrs Chandra och Abarretto Booch-Williamski)

Rota II och Tetragon (Riks Lp7 S)

Transit II (Artist ALP 102)

Transfiguration och Fresque sonore (Swedish Society-Discofil SLT 33181)

Responsorier (E.M.I./Sveriges Radio; RMLP 1093)

Motetum Archangelii Michaelis (E.M.I./Sveriges Radio RMLP 1096 samt Electrola [Tyskland])