



Stockhausen

Förord	2
<i>av Ulf Stenberg</i>	
Tid Rum Klang	4
– 50 år i musikens frontlinje	
<i>av Göran Fant</i>	
Äventyret Stockhausen	32
<i>av Ulf Stenberg</i>	
Ängelns galenskap – om Licht	46
<i>av Guido Zeccola</i>	
Kvällarna med Stockhausen	56
<i>av Göran Bergendahl</i>	
Stockhausen i Sverige	62
<i>av Göran Fant</i>	
Stockhausen och den nya tidens strukturering	66
<i>av Gunnar Holmberg</i>	
Björk intervjuar Stockhausen	88
Kort (officiell) biografi	92
<i>av James Stonebraker</i>	

Stockhausen 2000

Elektronmusikfestivalen i Skinnskatteberg ser i år någont annorlunda ut. Ett nyttdecennium, sekel och millennium förpliktigar. Istället för att som tidigare år fokusera på en nation – som inneburit att vi klarat av nästan hela Europa, Nordamerika, några länder i Latinamerika och Japan – tänker vi låta ett enskilt konstnärsskap hamna i fokus, Karlheinz Stockhausens, och det av flera skäl.

Han är en av de största och mest betydelsefulla tonsättarna efter kriget, han fyller 72 i år och han har inte varit här på över trettio år. Karlheinz Stockhausen är en tonsättare (och levande pionjär; han "uppfann" elektronmusiken tillsammans med Pierre Schaeffer för femtio år sedan) som utmanat och satt ifråga på löpande band men knappast satt sitt ljus under skäppan. Hans operaprojekt, *Sieben Tagen aus Licht*, som om något år når sin fullbordan, slår till och med Richard Wagners *Nibelungens Ring* med flera timmar. Och efter veckans sju dagar kastar han sig flöver dygnets tjugofyra timmar!

Naturligtvis retar detta. Kanske det också är en av förklaringarna till att han inte varit här sedan slutet av sextiotalet, i mellanmjölkens förlovade land. I Sverige håller vi oss på jorden, vilket är gott och väl, men det får inte innebära att vi inte någon gång kan öppna oss mot andra världar eller himlar. Ett öppet sinnelag bör också innefatta vansinnet.

"Midsommar med Stockhausen" ...det låter kanske lite omaka men tanken är att ingen ska behöva stryka på foten för den andre. Midsommar på dagarna och Stockhausen på kvällarna enligt den bestämda övertygelsen att även den omaka blandningen är möjlig och till och med eftersträvansvärd om ingredienserna är de rätta.

Tre musiker och tre tekniker har han med sig – Kathinka Paasver, Suzanne Stephens och Markus Stockhausen – och Sporthallen i Skinnskatteberg blir konsertplats för tre bandkonserter och tre instrument-



Konstnären Olle Käks gjorde förlagan till den affisch som alla år varit elektronmusikfestivalens signum. Här bilden från 1998 då Tyskland var gästnation.

band/live-elektronikkonserter, efter det att den anpassats till den teknik och det ljus som krävs. Sporthallen har byggts om och utvidgats med en läktare. Det väldeliga akustiska rummet utformas ut i minsta detalj för att passa maestro som själv sitter vid mixerbordet och ansvarar för ljud- och ljusdesignen. Galleri Astley i Uttersberg, som självklart är med också denna gång, även om inga konserter äger

rum där, blir utställningsplats för partitur, grafik, skisser, foton och filmer ur Stockhausens femtioåriga produktion.

I Västerås förbereds under våren hans ankomst med verk från hans fantastiska 60-tal (*Kontakte, Zyklus, Mantra, Klavierstücke, Aus den Sieben Tagen, The Little Harlequin*) med några av våra främsta uttolkare av Stockhausen (Jonny Axelsson, Fredrik Ullén, Kristine Sholtz, Mats Persson, Martin Fröst m fl). En skiva på märket Caprice – först på cd och sedan som DVD! – med Stockhausenmusik släpps under våren. Dessutom dras ett skolprojekt igång i Västerås som erhållit stöd från Kulturdepartementet, "Stockhausen lever".

Denna guide till Stockhausen vill vara en vägledning i i denna märkliga och på våra breddgrader – faktiskt – föga kända värld, åtminstone gäller det för de sedan slutet av sjuttiotalet inmutade utmärkerna. Sedan är det upp till envar att botanisera vidare bland alla rara blomster. Jag tackar Göran Fant, Gunnar Holmberg, Göran Bergendal, Guido Zeccola och Curt Lundberg för benäget bistånd.

ULF STENBERG
Festivalansvarig

Tid Rum Klang

Om Karlheinz Stockhausens femtio år som den moderna musikens spjutspets

Från början av femtiotalet har Karlheinz Stockhausen varit en sprängkraft i det internationella musiklivet. En ledande tonsättare, beundrad, impulsgivare till otaliga yngre kompositörer – men också omstridd.

Vad gör honom så ofrånkomlig? Göran Fant tecknar en bild av hans komponerande.

”Ni letar efter en höna i en abstraktmålning”

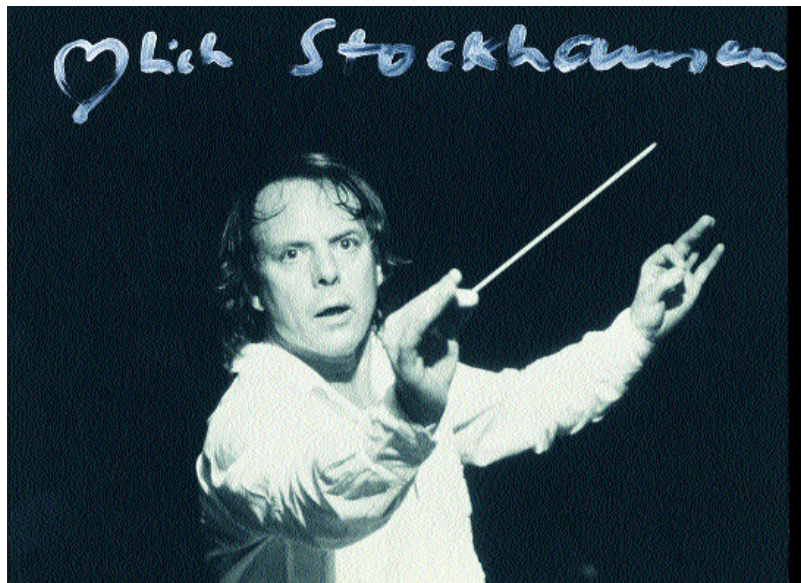
En yngling i tjugooårsåldern bryter den andaktsfulla tystnaden under kompositionslektionen när Theodor W. Adorno, en av de tyngsta auktoriteterna i frågor om ny musik, kritiserar ett nyskrivet verk.

Det är myckettidigt femtiotal, en av de berömda sommarkurserna för ny musik i Darmstadt. Adorno frågade efter melodins uppbyggnad. Men frågan blir just nu, i detta ögonblick, gammalmodig. Den arge unge mannen och hans generationskamrater vill vidare, in i ett nytt, utforskat musikaliskt landskap.

Karlheinz Stockhausen har gjort entré på arenan för ny musik.

En ny värld

Det radikala musikskapandet på kontinenten börjar vakna efter andra världskrigets och nazismens förlamning. Det är vår i luften, en känsla av att allting kan börja på nytt efter katastrofen. Den gamla kulturen, inte bara musiken, har blivit komprometterad av totalitarismens fraser. Ett nytt Tyskland växer upp



bokstavligt talat ur det gamlas ruiner och på samma sätt är det med musiken.

De unga tonsättarna står inför ett slags nollpunkt. Allt är möjligt, alltutom de gamla konventionerna. De experimenterar sig igenom förkrigs generationens konstnärliga lösningar på jakt efter det verkligt nya. Bartók, Stravinsky, to m Schönberg förkastas. Bara Webern, särskilt hans sena verk, finner nåd inför deras skoningslösa öron.

Den ljudvärld som den här generationen vuxit upp med är krigets. Katastrofernas dån. Efter bombnätterna och artillerikrevaderna byggs nu en ny, teknologiskt avancerad värld långsamt upp, och det får genomgripande konsekvenser för det musikaliska tänkandet.

Det traditionella melodibegreppet förkastas, därmed också den traditionella tidsupplevelsen av regelbunden puls.

Om måleriet kan gestalta nonfigurativa bilder

som, naivt uttryckt, ”inte föreställer någonting” – måste musiken också kunna göra något motsvarande.

Så blir de första riktigt nya kompositionerna försök att skapa en tidsupplevelse där små klingande gestalter, ett slags tonceller, rytmiskt asymmetriskt bildar kaleidoskopiska mönster där man söker möjligheter att locka fram nya klangmöjligheter ur instrumenten. Slagverk blir särskilt intressant.

Verken blir ofta utskrattade och utbuade, framföranden får avbrytas på grund av publikens högljudda reaktioner. Ibland är detta visserligen en smula störande, men kanske också stimulerande eftersom motstånd från rätt slags människor bekräftar att den nya vägen verkligen är ny.

Stockhausen blir en centralgestalt i denna vakna och kreativa grupp av unga tonsättare. En av uppgifterna blir utforskandet av själva klangens väsen. Snart räcker inte de traditionella instrumenten, även om man hittar nya sätt att använda dem på. Utan det har öppnats möjligheter att bygga upp klanger syntetiskt i studios med elektroniska klang- och brusgeneratorer, filter och annat. Stockhausen arbetar i Paris. Han avlyssnar gamla instrument från utomeuropeiska kulturer i samlingarna i Musée de l'homme, det etnografiska muséet. Han lyssnar, experimenterar med klanger ur trä, glas, metaller. Lyssnar, lyssnar, undersöker klangernas kvaliteter. Men självklart också: hur bildar man meningsfulla sammanhang, strukturer, nu när de gamla begreppen om melodi, rytm, harmoniska samklanger blivit inaktuella?

Gesang der Jünglinge

Det stora genombrottet kommer med *Gesang der Jünglinge*, Ynglingarnas sång (i den brinnande ugnen). Det fullbordas och framförs i Köln vid den elektroniska studion där 1956.

Det väckte en enorm uppmärksamhet och placerade Stockhausen definitivt i centrum för den experimentella moderna musiken. *Gesang der Jünglinge* har blivit en musikhistorisk klassiker som fortfarande håller. Man måste betrakta det som ett av de mest övertygande exemplen på elektronmusikens konstnärliga möjligheter.



Luigi Nono, Karel Goeyvaerts och Stockhausen i Darmstadt 1951.

Den glasartade klangen med exploderande ljudbubblor förenas med gossopranens sång ”Preisest den Herrn” (Lova Herren). Det är typiskt för dubbelheten hos Stockhausen att i detta verk ta upp en religiös text. Det teknikfascinerade, utvecklingsoptimistiska femtiotalet var mycket strikt i sin skepsis mot religion, i synnerhet den traditionella. Men Stockhausen går alltså till Gamla Testamentet, till den apokryf som skildrar tre fromma gossar som

kastas i en brinnande ugn, men in i döden jublar en lovsång till Gud.

Typiskt också att de elektroniska klanger på ett raffinerat sätt blandas med en bearbetning av sången som spelas i olika tempo, i fragment och i överlagringar. För Stockhausen är detta en fundamental estetisk idé: han har vid några tillfällen sagt att "det är intressantare att hitta ett äpple på månen än månsten". Dvs ett traditionellt instrument (eller som här sång) får en magisk verkan när det omges av elektroniska klanger. Och detta koncept får konsekvenser genom hela hans skapande i verk efter verk. Man kan förstås också uppleva det som en skildring av hur människan mitt i den överteknifierade världen behåller ett förhållande till sin mänsklighet och till den kraft som skapat världen. I en sen kommentar (ett slags PS till en mer teknisk 50-talsanalys) säger Stockhausen: *"Man får inte glömma att det tvååriga realisationsarbetet från 1954 till 1956 var en tid tid av enastående lovprisning av Gud, och jag själv var en "yngling i den brinnande ugnen".*

Barndom på landet

Vem är han då egentligen?

Född: 22 augusti 1928 i den lilla bondbyn Mödrath nära Köln.

Hans biografi verkar hämtad ur en roman av Thomas Mann.

(När han utförde sitt tidigare nämnda, oförvägna angrepp på den vördnadsfulla stämningen under ett seminarium för ny musik fick motståndaren Adorno, god vän till Thomas Mann, snart associationer till Adrian Leverkühn huvudpersonen i Manns fascinerande musikerroman Doktor Faustus)

Trots molnen vid horisonten fanns det mycket ljus under förkrigstiden. Karlheinz tillhör en gammal bondesläkt och tillbringar många dagar med att vakta kor. Längre fram talar han ibland om timmarna på rygg i gräset när han ser upp på molnen; en ro som inspirerar honom till sköna avsnitt i några elektroniska kompositioner.

Men han är också nyfiken på hantverkarna i byn, får vara med i deras verkstäder och lära sig bli a laga skor och klockor.

När han var tre år tog han sina första steg på teaterbanan. Inför gästerna i hemmet fick han ta fram en levande groda ur fickan på förklädet (ty gossar buro sådana vid den här tiden). Han sträckte fram den mot den förskräckte publiken så att alla skrek: "liiii!"

Sedan slog han ett kraftigt slag mot golvet med sin trähammare, reste sig upp så högt han kunde, öppnade munnen, räckte ut tungan — och på den låg en levande daggmask. Då skrek alla "Oooo!"

Det var mycket roligt. Och sedan gav pappa honom tio pfennig.

Men skuggorna i idyllen var förstås ohyggliga. Den unga och djupt älskade modern klarade inte av de täta graviditeterna och fattigdomen. Stockhausen (fyra år gammal då) och hans syster fick förfärad uppleva en natt när modern ohjälpligt bröt samman. Barnen hörde hur hon hysteriskt skrek att hon inte ville leva mer. Hon säger att trappan till övervåningen leder till himlen och trappan till källaren ned till helvetet. En ambulans med uniformerade skötare från ett mentalsjukhus förde bort henne. Sista hälsningen kommer efter några år: fadern och barnen får en kartong med hennes aska från sinnessjukhuset. Hon blev ett av offren för den eutanasiaktionen där det nationalsocialistiska samhället befriade sig från "mindervärdiga individer".

Till den här traumatiska upplevelsen återkommer Stockhausen fö nästan femtio år senare, i operan *Donnerstag aus Licht* – Torsdag av ljus som avslutades 1980.

Fadern var folkskollärare, och därigenom myndighetsperson, i olika småbyar strax öster om Köln och mer genom sin ställning än sin övertygelse involverad i nazistpartiet. Men när den tioåriga Karlheinz vid ett tillfälle författade och läste upp en fromt katolsk dikt för en gästande biskop blev det farligt. Dikten beskrev nämligen att Guds allmakt stod över alla människor. Fadern hämtades dagen efter av Gestapo, kom tillbaka blek och hotade ta livet av sonen om denne på minsta sätt antydde att han (fadern) skulle ha något med dikten att göra. Som så många försvann han sedan spårlöst i krigets slutfas – "dog hjältedöden".

Krigstjänst: i slutfasen, 16 år gammal, kommer han till ett frontsjukhus. Möter fasansfullt lem-lästade soldater och ser dem dö en efter en i svår ångest. Ibland hundratals dagligen. Eftersom han är den enda som kan engelska får han hjälpa de engelsmän och amerikaner som så småningom kommer in. Kontakter och upprivande samtal. Han upplever dettyska sammanbrottet som en oerhörd katastrofstämning. Ständiga bombanfall, artilleribeskjutning som resulterar i en total upplösning.

Efter kriget är han alltså utan familj. När han börjar studera musik i Köln – staden ligger i ruiner, men det känns ändå som om han kommer till den stora världen – äger han bara kläderna han går i.

Men han kombinerar musikstudierna med att tjäna pengar som jazzpianist och prövar också på författarskap. Tvekar faktiskt om han skall bli musiker eller författare. Han får ett uppmuntrande brev från Hermann Hesse som svar på några prosaverk och dikter han skickat.

Men som bekant valde han musiken. De första offentliga framträdandena var som improviserande pianist på turné runt i Tyskland tillsammans med trollkarlen Adrion.

Hembygden spelar en märkvärdig roll hos internationalisten Stockhausen. Han har bott längre perioder i USA, Japan och Finland, han drar sig tämligen regelbundet tillbaka för att komponera i Afrika, han har en särskilt livaktig fanclub i Australien och verkar ha gett konserter i de flesta av världens 170 stater.

Men den fasta punkten har alltid varit densamma: detlandskap alldeles öster om Köln där han tillbringade sin barndom. Arkadiskt skönt, starkt kuperat med branta gräsklädda kullar, vetefält, skogar, smala vägar som ringlar fram i naturen mellan de små byarna.

Femtioalets diskreta charm – tid och rum som filosofiskt och musikaliskt problem

Men åter till hans utveckling som tonsättare.

Efter *Gesang der Jünglinge* fördjupar Stockhausen ytterligare teoretiskt och praktiskt sitt förhållande till det musikaliska tidsförloppet. I en uppmärksam artikel i tidskriften för seriell musik



I Los Angeles, USA 1958.

die reihe utvecklar han sina tankar. Artikeln heter "... wie die zeit vergeht ..." (...hur tiden går...) och diskuterar bl a att tonhöjd och tonlängd är olika aspekter av ett tids-rumskontinuum. Alltså att tonhöjdens frekvenser, (det är ju antalet svängningar per sekund som avgör tonhöjden), står i likartade förhållanden som tonlängderna i ett rytmiskt förlopp. Ur detta utvecklar Stockhausen ett formtänkande som skapar nya förutsättningar för hans komponerande. Det kulminerar i ett av hans intressantaste orkesterstycken: *Gruppen* för tre orkestrar.

Orkestrarna är placerade på varsitt podium i konsertsalen. De spelar i olika tempi som är noggrant avstämda mot varandra – en musik med energiska rörelser, gester, klangformationer som ger en egenartad formupplevelse. Samtidigt gav uppställningen en stark rumslik musikupplevelse (vilket ju är ytterligare en aspekt av tankarna i ...wie die zeit vergeht...) något som kom att spela en stor roll under de följande årens musikdebatt och musikskapande.

Uruppförandet av *Gruppen* – mars 1958 i Köln – blev ett gloriöst ögonblick. Alla var där – tonsättare,

kritiker från hela Europa. En ung, vacker, elegant och moderiktigt klädd publik. Till nästa framförande kom t o m Stravinsky som blivit klar över Stockhausens centrala position i det moderna musiklivet.

Stockhausen gifte sig redan i början av femtioalet, och hans hem blev under femtioalets lopp ett centrum för det musikaliska avantgardet. Hit kommer den ungerska tonsättaren Ligeti 1956 efter ryssarnas massaker på Budapests gator. Stockhausen och han tillbringar nätterna med oändliga diskussioner om partituret till Gruppen. I Stockholm fick vi, några år senare resultatet av detta under Ligetis spännande kompositionsseminarier på Musikhögskolan. Hit kommer också John Cage, unga tonsättare som Koenig, Evangelisti, Konrad Boehmer, den oberäknelige koreanske happeningkonstnären Nam June Paik, en teoretiker som Heinz-Klaus Metzger, en diktare som Hans G Helms och många andra. Det är ett synnerligen vitalt, skapande klimat för tankeutbyten som inte bara gäller musik.

Det finns otvivelaktigt en ganska abstrakt ton i Stockhausens och hans vänners teoretiska artiklar och programkommentarer under den här tiden. Darmstadtskolan blir ett begrepp som förbinds med en allt mer förtunnad musik baserad på matematiska, slumpmässiga, stokastiska strukturer – ett konstens svar på den tekniska utvecklingens rationalitet.

Stockhausen möter Igor Stravinsky 1958.



Men Stockhausens musik tillhör det som överlevt. För hos honom blir spänningen mellan abstrakt teoribildning och klingande, energiladdad sinnlighet fruktbar.

I en av de många intervjuerna framhåller Stockhausen att han visserligen ständigt söker förvandling, nya former, nya infallsvinklar. Men inte till vilket pris som helst: skönheten står alltid i centrum.

Under de här åren tillkommer flera verk som spelades världen över och som kom att bli signaturer för femtiotalsmusiken: bla slagverkskompositionen *Zyklus*, *Zeitmasse* för fem träblåsare, verk som arbetar med liknande frågor om musikalisk form och tid som *Gruppen*.

Det mesta ställer synnerligen stora krav på exekutören, men åtminstone ett av hans pianostycken är ganska överkomligt, det har också blivit ett av hans mest spelade: *Klavierstück IX*. Inledningen är ytterst pregnant med 134 snabba upprepningar av ett ackord, ett formelement som konstituerar hela stycket.

Under femtioalets sista år arbetar Stockhausen på ett nytt stort elektroniskt verk, *Kontakte*. Det tar form i det han kallat sittalkemistkök, studion i WDR (Westdeutsche Rundfunk i Köln). Det fullbordas 1960 och finns dels i en rent elektronisk version och dels i en version för elektroniska klanger och instrument: en dialog, ja just kontakter mellan piano, slagverk och elektroniska klanger.

Detta blev ett av Stockhausens intressantaste och viktigaste elektronmusikverk, fyllt av subtila övergångar buller-brus-ton, elektroniska klanger-instrumentalklanger, lekfulla metamorfoser och en egendomlig rymdkänsla.

Musikbegreppet vidgas

– 60-talets metamorfoser. Vändpunkt 1968

John Cage vidgar musikbegreppet ytterligare. Det öppna konstverket – formmässigt, materialmässigt. Självfallet reagerar Stockhausen på detta, går först i ständiga innovationer och impulserar andra. Han skriver det vackra orkesterstycket *Carré* för fyra orkestrar och fyra körer, han gör en happening, går vidare i live-electronicgenren med bla *Mixtur* – elek-

tronmusik med orkester. I *Momente* för 4 körgrupper och 13 instrumentalister (1961 och 1964/69) experimenterar han med musikalisk collage teknik, i *Hymnen* (65–67) ”elektronisk och konkret musik är collageelementen bl a nationalsånger, ett verk i sann kosmopolitisk anda. Han är ständigt på väg, skriver nytt, omarbetar gammalt. Hela världen är hans arbetsfält: konsert- och föredragsturnéer där han också suger in intryck från gamla kulturer i Indien, Japan, Mellanöstern, Sydamerika

Vändpunkten

Året 1968 blir en vändpunkt både i Stockhausens privatliv och i hans konstsyn – liksom på många sätt i det politiska medvetandet i globalt perspektiv.

Det började i Mexiko. Under en konsert- och föredragsturné besökte han maya- och aztektempel. Timalt kunde han sitta försjunken i meditationer på de gigantiska trapporna i Tenochtitlan och återuppleva en grym offerrit i en inre gränsnedrivning mellan nuet och det förflutna.

När han sedan kom till sin hustru (det andra äktenskapet), konstnärinnan Mary Bauermeister på Long Island USA, började han komponera *Stimmung* för vokalensemble. Sex sångare som utvecklar en sångteknik med övertonsbildningar, mikrintervall och en avancerad röstbehandling. Stämning har alltså att göra både med tonhöjdsstämning och en emotionell stämning som musiken skapar. Texten är uppbyggd kring kärleksdikter som Stockhausen skrivit till Mary Bauermeister och rituella, magiska formler hämtade från olika tider och folk.

I april kom han till Prag och hamnade mitt i händelsernas centrum, ”Pragvåren” som under några månader föreföll ge förutsättningar för en radikal världspolitisk ändring, en ”socialism med mänskligt ansikte”. Människorna levde i ett frihetsrus, det kändes som om en ny mänsklighet föddes. För Stockhausen får denna kollektiva frihetsupplevelse där den enskilda människan står i centrum på ett i historien unikt sätt, konsekvenser in i kompositionandet. Musikerna får allt större inflytande i kompositionerna, de blir aktivt medskapande. Tonsättaren lämnar snarare idéer och impulser än färdiga kompositioner.



Tillsammans med John Cage i München 1972 i samband med ett framförande av Sternklang i den engelska trädgården.

När sedan studentrörelsen pågår som intensivast, i maj, återvänder han till Köln och drabbas av ett brev där Mary Bauermeister förklarar att hon beslutat lämna honom.

Av allt att döma är detta det hårdaste slaget i hans personliga liv. Han har kommit till en nollpunkt. Han vill inte fortsätta mer och drar sig tillbaka i absolut isolation, i ett slags hungerstrejk med ett intensivt dödsmedvetande.

Den här veckan i maj 1968 är den avgörande punkten. Den blir ”Veckan av ljus”, en följd av starka inre upplevelser som får konsekvenser för hela hans fortsatta komponerande.

Det första som uppstår är några textkompositioner som Rätta tidslängder (Richtige Dauern) som återges nedan.

Det är klart att denna radikala omsvängning väckte en våldsam uppmärksamhet i många kretsar samtidigt som den chockerade det modernistiska musiketablissemangen. Men även om detta är absolutäktat, en inre nödvändighet så ligger omorienteringen rätt i tiden. Under de följande åren arbetade många fria rockgrupper efter hans texter.

När Stockhausen så försökte få sina elever i Darmstadt att göra textkompositioner blev det uppror. Alla väntade sig att få lära sig handgreppen i det

traditionellt radikala komponerandet: hur man strukturerar parametrarna, noterar extrema spelarter etc. I stället blev seminarieövningarna inriktade på tämligen exotiska utflykter. I stället för att börja som normalt 10.00 på förmiddagen fick deltagarna kliva in i en hyrd buss halv fem i svinottan en dag för att besöka en judisk synagoga, en annan dag en grekisk-ortodox kyrka...

Det studentuppror som nu följde i Darmstadt hade omvända förtecken mot det som var normalt 1968: nu var det konservativa elever som protesterade mot en för radikal lärare.

I en uppmärksam text, "Fribrev till den unga" ger han helt nya signaler om vad som krävs av framtidens musiker:

"De som vill bli musiker följande sin högre bestämelse, måste börja med de enklaste meditationsövningar, först för sig själva (...) Först måste de emellertid bli klara över varför de lever och varför vi alla lever, för att kunna nå till ett högre liv och låta universums svängningar genomtränga vår enskilda mänskliga existens. Och musikerna skall förbereda den för oss ännu dolda högre människans ankomst genom att sätta hela hennes kropp i svängningar, in i dess minsta delar, så att allt blir uppluckrat och mottagligt för det högre medvetandets svängningar."

Kosmisk musik – musica mundana

Från och med denna händelse orienterar sig Stockhausen allt mer mot en helhet där han spränger gränser mellan de olika konstarterna och mellan konst och andlighet. Det är visserligen sant att man kan finna denna tendens redan tidigare (exempelvis i *Gesang der Jünglinge*), men nu genomsyrar den allt han gör.

Hans resor över hela världen blir en viktig inspirationskälla i detta sammanhang. Han fördjupar sitt intresse för japanska tecceremonier, för Gagaku och No-spel, han studerar ingående den enormt subtila, högt utvecklade skolningen för riterna i Katakali-templet i Indien, framför några verk i grottan vid Jeita i Libanon, en gammal mysterieplats, han ses vid

**Rätta tidslängder
Spela en ton
Spela den så länge
att du känner
att du skall sluta**

**Spela ännu en ton
spela den så länge
att du känner
att du skall sluta**

Och så vidare

**Sluta
när du känner
att du skall sluta**

**Men vare sig du spelar
eller slutar spela:
lyssna alltid på de andra.**

**Spela helst
när människor hör på**

Öva inte

Aus den sieben Tagen (intuitiv musik)



En av ensemblegrupperna samt en budbärare i Sternklang – Parkmusik för 5 Gruppen vid elektronmusikfestivalen i Skinnskatteberg 1989. Aquarius-ensemblen från Örebro stod för framförandet.

buddhistiska, muslimska och hinduiska religiösa festligheter på Ceylon, gamelanframföranden på Bali, han fördjupar sig i de tibetanska och de egyptiska dödsböckerna, möter islamiska mystiker.... och man bör inte se detta som ytlig turism eller kvalmig flum. Det omsätts i ett inspirerat, musikaliska skapande på allra högsta nivå, i sköna fascinerande verk.

Mantra för två pianon och elektronisk bearbetning markerar en återgång till noggrant noterad musik, fast det är präglad av den nya estetiken — *Mantra* är ju beteckningen på formler med meditativ, magisk kraft. Trots de stora kraven på musikernas virtuositet och avancerad elektronisk teknik tillhör *Mantra* Stockhausens mest spelade verk, inte minst i Sverige.

Ett annat av de tydligare och mest fascinerande exemplen på omorientering är *Sternklang* från 1971. Det är komponerat för fem grupper med sångare och instrumentalister som sitter utplacerade i en park under natten, De spelar fritt några strukturer som är relaterade till de stjärnbilder som vid uppförandet återfinns på himlen. En tonlöpare springer mellan de olika grupperna som en budbärare och

ger impulser. De olika grupperna hör inte varandra utan publiken vandrar fritt mellan dem, slår sig ner i gräset, betraktar stjärnorna och lyssnar. Framförandet tar flera timmar.

Sternklang har spelats för jättepublik i Berlin, London, Persepolis – men faktiskt också i Sverige.

Ett av Stockhausens lättillgängligaste verk är de tolv styckena till djurkretsen: *Tierkreis* från mitten av 70-talet, där han själv skrivit texterna. Det är typiskt för nyorienteringen att de är enkla (relativt) att sjunga eller spela på piano eller andra instrument, och de är i så måtto unika i Stockhausens produktion. Melodierna i *Tierkreis* återkommer som element i flera andra, mer komplexa verk, exempelvis i operorna. Men deras utgångspunkt är kärleksfulla porträtt av människor i Stockhausens omgivning. Han har själv samarbetat med en spelarsfabrik och har en komplett uppsättning av verket i spelarsversion. Vid födelsedagar i familjekretsen kommer de regelbundet till användning.

LICHT – det stora operaprojektet

Nu till det märkligaste av alla, den stora operasviten *Licht* (Ljus), som varit det stora projektet sedan 1977 och som beräknas vara avslutat år 2002.

När det är fullbordat kommer det att omfatta sju verk, ett för varje veckodag, en gigantisk skildring av världens ständigt pågående skapelse. Stockhausen skriver texten själv och låter handlingen bäras av tre huvudpersoner, kosmiska gestalter. De finns i alla kulturer med olika namn, men här kallas de:

Mikael – den ljusa, kosmiska intelligensen, skaparen, drakbekämparen.

Eva – urmodern, representanten för pånyttfödandet, kärleken. Och motmakten:

Lucifer – förintandets kraft, fienden till utveckling.

Kring dessa tre spelar alla sju operorna och de kännetecknas av varsin formel, ett slags serie, en tonstruktur som ständigt återkommer i nya varianter.

Stockhausen själv ger en sammanfattning (i en intervju m.f. rf):

"Min roll i sammanhanget är att använda den



teknik jag behärskar till att skapa insikt om att den här planeten bara är ett stadium, en skola, en förberedelse. Och att Mikael, skaparen av vårt universum, min mästare, kommer att stå i centrum. Eller att Eva, den ande som står för försköning och förbättring av kropparna till de planetariska väsen som vi kallar människor här på jorden – att hon blir en huvudperson i mitt verk. Mitt verk är alltså helt riktat mot framtiden. Alla säger att det hela är förryckt, att det inte finns sådant. Stockhausen fabulerar, skapar en privatmytologi. Det är mig likgiltigt. För jag märker att det är så, jag upplever dessa visioner.

Varje dag ber jag till Mikael att mitt verk skall tydliggöra hur vårt universum är beskaffat. Lucifer är inte någon gestalt ur det förgångna. Han är samma motståndargestalt som han alltid varit, en kraft som är fientlig till den evolutionära idén.”

Licht är ett allkonstverk med sopsångare, körer – synliga och osynliga, elektroniska klanger, instrument, med en av Stockhausen själv författad text, med bilder, mim, dans etc.

Sex av operorna är fullbordade. Torsdag, Lördag och Måndag i nu nämnd ordning har uruppförts under åttiotalet på den mest klassiska av operascener: La Scala i Milano. Fredag kom i Leipzig 1993. Medan Tisdag och Onsdag av *Ljus* hittills bara framförts i separata avsnitt.

När detta skrivs är Stockhausen i full gång med att komponera Söndag av *Ljus* som skall bli finalen, det stora huvudverket i sviten.

Problemet är de enorma resurser som krävs för att realisera detta projekt. Opera är alltid dyrt, men det här överträffar det mesta, i synnerhet som produktionerna knappast kan räknas blir långkörare: ytterligt avancerade instrumentalister, solosångare och körer. Så elektronmusik med exklusiva anläggningar och dessutom förstås en ytterligt påkostad scenografi.

Stockhausen under repetitionarbete av Montag aus Licht på La Scala i Milano 1988.

- **Måndag** av ljus är månens dag. Det handlar om Eva som föderska i några sällsamma havsscener bl a Här är spelar bl a annat barnkörer en stor roll.
- **Tisdag** – Mars dag (fr. Mardi) handlar om kriget.
- **Onsdag** – Mercurius (fr. Mercredi) är samförståndets, parlamentarismens dag.
- **Torsdag** – Mikael's dag, Jupiter, (Tor som jättarnas fiende ser Stockhausen som drakbekämparen Mikael) är lärandets dag.
- **Fredag** – Venus, Eva som sinnligt kvinnlig, förförelsens dag.
- **Lördag** – Den dystra Saturnus: Lucifers dag, dödens
- **Söndag** — Solens dag: bröllopsfesten mellan Eva och Mikael.

Låt oss titta litet på exempelvis *Dienstag aus Licht*:

Andra akten här rubriceras som Invasion, Explosion med avsked. Kriget mellan Luzifer och Mikael bryter ut på allvar.

Kriget är för Stockhausen en ytterst konkret, traumatisk upplevelse. Som yngling deltog han ju i andra världskriget, och den akustiska aspekten har gjort ett djupt intryck. Så här säger han i en intervju: *Kriget utspelas alltså mellan toner i rummet.*

För mig är kriget ett akustiskt-musikaliskt fenomen. Det krig jag själv upplevde som barn – ett verkligen hårt krig –, var för mig i väsentlig grad ett klangernas krig.

På natten kom tusentals flygplan, och jag kunde följa deras klanger.

Man hör tjuv från störtbombare, dunder från luftvärnsartilleri.

Allt det där har jag ännu kvar i mitt minne som ett sonatorium. Jag tror faktiskt att den naiva föreställningen att ett krig bara har att göra med att människokroppar såras och lemlästas bara visar den ena sidan, den mänskliga, jordiska sidan. Men det som kosmiskt alltid pågår och som är det verkligt intressanta är den i alla evigheter pågående konflikten mellan stjärnor, galaxer och svarta hål och utslockande solar och deras planeter – det är en kosmisk princip. Och som musiker intresserar jag mig för hur det låter, klangligt.

Därför har jag helt medvetet komponerat sådana konfliktgrupper som tränger genom rummet i krigiska konflikter erövrar, och differentierar.

Ett avsnitt kallas Luftabwehr, luftförsvaret. Himlen är lättmolntäckt, det är natt. Musiken närmar sig bakifrån, högt uppe. Klangbomber exploderar, strålkastarna fångar in ett litet silverflygplan, från scenens klippvägg kommer ett klangskott med ljusstråle mot planet som träffas och störtar i ett långsamt glissando över fyra oktaver. Det är elektronkompositionen OKTO-PHONIE vi hör. Men jag vill betona att det här inte skall uppfattas som ljudillustration. Det är en autonom ljudkomposition som ger en kongruent atmosfär åt den här scenen:

Så bryter den första invasionen ut som instrumental teater. Musiker tränger in i salen bakifrån och skjuter mitt i publiken på varandra med toner. Luzifertruppen i svartskimrande kromrust-



Repetition inför *Freitag aus Licht* på operan i Leipzig 1996.

ningar med en baskommandant, basunastoch syntesizerast kämpar mot de ljusblå-röda mikael-soldaterna under en tenorofficer följd av trumpetist, syntesizerist och slagzeugist, slagverkare.

I slutet dödas Mikael, och operan kulminerar i ett stort Pietá för flygelhorn och sopran.

En rödakorssyster lägger den stupade Mikaelns kropp över sitt knä i den klassiska pietabilden. Men bakom henne uppstår på nytt Mikael, och spelar osynlig för henne. Och bakom honom igen en stor eterisk kropp som följer honom. Musiken har karaktärsbeteckningen Ergeifend, gripande, något unikt i ett Stockhausenpartitur. Stockhausen beskriver hur han tänker sig den här scenen:

Han reser sig upp. Hans psykiska kropp, hans eteriska kropp stiger upp ur den trumpetarens som stupat i kriget, bakom kvinnan..

Hon sjunger till honom som Mikael Himlasonen. Hon ser honom inte, men sjunger i duett med honom, perfekt synkroniserat. Ur varandras andning.

Ur denna kropp kommer ännu en gång en mycket stor, transparent figur som stiger upp ur denna sopran.

Så stiger ur honom som alltid när en människa dör, först den eteriska kroppen, så den andliga gestalten som lösgör sig ur den fysiska. Det vet jag sedan jag komponerade LÖRDAG av LJUS. Det är ett slags musikalisk Dödsbok, som den tibetanska eller egyptiska. Jag sysslade mycket med dessa böcker när jag komponerade det här. Jag gör ständigt egna erfarenheter av hur jag stiger ur min kropp och återvänder till den.

Jag har mycket starka upplevelser av hur jag katapulteras ut ur kroppen och samtidigt existerar på andra ställen

Jag är förvisso inte identisk med min kropp, det vet jag alldeles säkert.

Och lite om Onsdag av Ljus

Mest spektakulär och omtalad är helikopterkvartetten som uruppfördes i Amsterdam. Temat för onsdag är som nämnts samförståndet, det merkurala. Det är luftelementet som dominerar, därför är

världsparlamentet förlagt till en sfär ovan jorden och därför kommer musikerna som änglar nedsvävande uppifrån. Stråkkvartetten försvinner i varsin helikopter, publiken ser dem på monitorer och hör den perfekt synkroniserade musiken i högtalare.

Det handlar inte om något effektsökeri, utan scenen är integrerad i Ljusoperans helhet med logisk nödvändighet. Stockhausen igen:

En stråkkvartett, där de fyra musikerna försvinner i varsin helikopter, och spelar en kvartettsittande i varsin helikopter, de visas på en monitor och man hör deras musik i högtalare. Den uruppfördes i Amsterdam

Jämför med Marsresan!

Elementet är luften, luften som förvandlingsort. Vi kommer mer och mer att uppleva konst på bildskärmar och så gestalta en kosmisk förbindelse.

Jag vill öppna en psykisk värld, göra upp med tanken att vi lever i en slutet, avgränsad värld. Jag ser det som den mytiska tiden, en värld befolkad av högre väsen och andra områden i universum som kan manifesteras sig för oss under vissa omständigheter.

För mig blir rummet allt mer relativt, allt mer kosmiskt

Jag vill inte bara skapa jordiska situationer, utan också stimulera och suggerera att vi kan ha kontakt med kosmos.

Detta alltså som exempel på några särskilt mustiga avsnitt i Ljusoperorna. Musiken är djupt inspirerad, men bortsett från några avsnitt knappast särskilt lättillgänglig.

Det är påfallande att Stockhausen ännu, drygt sjuttioårig, står på höjden av sin intellektuella och konstnärliga kraft. Men än är han omstridd.

Succé-fiasko

Ty kombinationen konstnärlig storhet, lysande framgång och vrålande motgång är hos få så nära förbundna som hos Stockhausen.

Han är antagligen den mest omskrivna nu levande tonsättaren. Han har framförts för million-

tals människor över hela världen — en av höjdpunkterna var i början av sjuttioalet under världsutställningen i Japan när hans musik framfördes kontinuerligt under några veckor i ett speciellauditorium.

Men låt oss titta på motståndet en smula.

En typisk historia:

Ett av hans pianostycken uruppfördes (i Darmstadt 1955) av en nervös kvinnlig fransk pianist. Hennes villkor var att Stockhausen personligen skulle vända noterna och på så sätt ge moraliskt stöd. Framförandet började relativt städat, men publiken blev allt oroligare. Några kvinnor började föra ett fnittrande samtal. Tonsättarkollegan Boulez får med lindrigt brutala metoder slut på det, men snart drunknar de spröda pianotonerna i publikens ljudkaos och en syrsas gnissel. Applåder och burop mitt i stycket. Stockhausen blir förstuds ursinnig, smäller ihop noterna, rusar in på sitt rum i ett närbeläget hus och slår igen dörren.

En annan tonsättarkollega, Luigi Nono, lyckas tala publiken till tystnad och få Stockhausen att återvända. Men samma fenomen upprepas och framförandet får definitivt avbrytas. Och detta på en festival ägnad åt modern musik med speciellt inbjuden publik!

Mot slutet av sextioalet blev Stockhausen närmast en kultfigur i olika sammanhang. Bland annat figurerar han på en smickrande plats nära Beatles bland vaxfigurerna på det berömda skivomslaget till *Sgt Pepper* – John Lennon och han hade flera diskussioner om ett eventuellt samarbete.

Stimmung, som beskrivits ovan tillhör det skönaste Stockhausen komponerat, meditativt, transcendent, samtidigt som det är sinnligt, humoristiskt, mycketbaserat på improvisation.

Men under ett framförande i Holland började några hippies i publiken delta i framförandet med diverse djurläten. Situationen blev snart ohållbar och framförandet – för en jättepublik – fick avbrytas. Efteråt förklarade fridstörarna (som sade sig vara tonsättare) att det var deras konstnärliga rätt att delta. Om inte skulle det visa att musiken var auktoritär och fascistisk, varvid det inte bara är berättigat utan också en plikt att störa konserten.

Måltavla för aggressioner

Stockhausen som mediaperson är onekligen ganska provocerande. Särskilt i Tyskland har han varit en permanent måltavla för aggressioner av olika slag – från vänsterradikaler (för att hans konst skulle vara elitistisk) från högerkonservativa (för att den hånar musikens gudomliga världen) från sensationspressen (särskilt för att han använder sin familj vid framföranden av sina verk), från materialistiskt-positivistiskt håll (för att hans musik är andlig), från andligt håll för att han inte har en ”korrekt” uppfattning i livsåskådningsfrågor, från nollor för att han är någonting och att hans allmänna attityd avslöjar ett ohämmat självförtroende (vilket är obestridligt)....

Dessa angrepp är inga diskreta viskningskampanjer – det handlar om tidnings- och tidskriftskampanjer och om hela anti-Stockhausenböcker. Men det finns en skillnad från femtioalets angrepp och nuets. Då stod han odiskutabelt i centrum och hade stöd av den i kulturlivet dominerande kretsen av konstnärer, musiker och författare. Nu är han snarast i opposition mot många i samma slags kretsar.

Men Stockhausen är ingen sittande fågel. Han slår brutalt tillbaka. Det lär ha förekommit att han inför ett sittande auditorium har kört ut en misshaglig kritiker och hans vrede mot (särskilt tyska) orkestrar har blivit legendarisk. Han tycker personligen att Wagner är vulgär, men mycket av det visionära i hans konst, strävan mot ettallkonstverk, projektet med de sju operorna och det gränslösa självförtroendet erinrar onekligen om den gamle bayreuthmästaren. Så också förmågan att väcka ambivalenta känslor, lika rasande hat som devot beundran och kärlek...

G RAN FANT

The Beatles album med Stockhausen i den bakre raden (se från vänster).





Världsutställningen i Osaka, Japan 1970.

VENTYRET

Äventyret Stockhausen eller ”Do you have an operahouse?”

Förspel – tanken föds

Det började för halvannat år sedan, åtminstone i mer konkreta banor. Förmodligen har tanken funnits i bakhuvudet långt innan dess. Säkert i tio år. Men där har den legat, ordentligt begravd under jättelika lager av tveksamheter, ”det låter sig inte göras” och ekonomiska skräckscenarier. Vilken tanke? Jo, att bjuda in Karlheinz Stockhausen till Sverige och Skinnskatteberg. Det är över trettio år sedan han var här senast och tystnaden kring denna centralgestalt inom den samtida konstmusiken har, här i landet, varit iöronenfallande. Med några anmärkningsvärda undantag (Aquarius-ensemblen, Mats Persson, Kristine Scholtz, Knut Sönstevold, Martin Fröst, Jonny Axelson, Fredrik Ullén och, förstås, Göran Fant). Och intresset har i huvudsak inskränkt sig till hans sextiotalsverk.

Nu vill jag inte påstå att andra centralgestalter som Nono, Berio, Kagel och Boulez har haft det särskilt lätt att få fotfäste här, knappast, möjligtvis med undantag för Ligeti och Cage. Men tystnaden kring Stockhausen har varit annorlunda på någotsättoch haft lite av ”persona non grata” över sig.

Kanske jag överdriver, men en sak ska man ha klart för sig. Karlheinz Stockhausen är ingen lättperson, vare sig att lyssna till eller att förhandla med. Men vem har sagt att alla ska vara lätt, och kanske är det till och med så att i motståndet skärper man sina sinnen och förståndsgåvor och – på andra sidan, när allt är över – konstaterar: det var värt mödan. Och Stockhausen är, vill jag hävda, värd mödan!

Nåväl, för halvannat år sedan, i samband med ett ganska spektakulärt evenemang i Stockholm,

Tonsättaren utanför sitt hem i Kürten.





På baksidan av en konsertbiljett meddelar sig Karlheinz Stockhausen med elektronmusikfestivalen och lyckas på ett mycket begränsat utrymme få med det mesta vad gäller tekniska specifikationer.



nämigen Thomas Gerwins *Welt klingt*, som var ett samarbete mellan EMS i Stockholm, ZKM i Karlsruhe och det internationella musikinstitutet i Darmstadt, kom Thomas och jag att tala om Stockhausen. Det föll sig ganska naturligt med tanke på projektets karaktär. Thomas hade samplat ljud från hela världen och i Karlsruhe, på mediainstitutet, byggt en jättelik världskarta där ljuden lagts ut på sina respektive orter, så att man medelst en sinnrik apparatur kunde spela på dessa och på landet, kontinenten och världen. De klingande synteserna tilltog med geografin. Vad jag vill komma fram till är att detta – att tonsätta världen – är ett konceptfullt värdigsten elev till Stockhausen, som naturligtvis gått ett steg längre och inkorporerat hela världsrymden.

Hur som helst så frågade jag Thomas om möjligheten att bjuda in Stockhausen till elektronmusikfestivalen i Skinnskatteberg och svaret kom direkt: "Visst, jag ska prata med honom! Jag känner honom väl". Sedan kom allt igång och Stockhausen var med på noterna.

Jag minns det första livstecknet från honom. På

baksidan av en konsertbiljett (se bilden) – en stockhausenkonsert, givetvis – hade han skrivit från vänstra överhörnet till det högra nedre, och på detta ytterst begränsade utrymme fått med i stort sett allting, teknisk utrustning (ljud och ljus), antal konserter och kostnader. På en annan biljett finns den numera, i en begränsad krets, välkända formuleringen: "Do you have an operahouse?" Visserligen har Skinnskattebergs Kultur&Fritidsnämnd alltid varit samarbetsvillig och på olika sätt ställt upp på festivalen, men detta hade nog varit att begära för mycket. Sporthallen fick duga.

Dag 1 – guldet

Att förhandla med Stockhausen är (med facit i hand) ganska enkelt. Man gör som han vill eller glömmet allting. Men vägen dit var lång. Vi höll på i över ett halvår. Jag faxade och han skickade konsertbiljetter (och, jovisst, några faxar). Det var mest tekniken vi hade olika uppfattningar om, om den skulle ingå i paketet eller ej. Han fick ta hand om den till slut, vilket faktiskt visade sig både billigare och säkert också bättre, eftersom ansvaret då helt vilar på honom. Det finns ingen att ts kylla på om det skulle gå snett. Vi inhandlar sålunda ett Stockhausen-paket, allt i allt, på gatan så att säga. Cirkus Stockhausen rullar in: "Meine damen und herren ..."

Cirkus, cirkel, krets, ring ... det handlar verkligen om detta, om bestämda stockhausen-cirklar (så har det sett ut sedan mitten av 60-talet då han bildade sin första egna ensemble). Till Skinnskatteberg kommer den lilla, familjära cirkeln, bestående av sonen Markus och följeslagerskorna Suzanne Stephens och Kathinka Paasver. "Cirkusdirektören" vet naturligtvis var skåpet ska stå och var till och med tidigt ute med att tala om hur sovrummen skulle disponeras, vem som skulle ligga var osv. Han kräver fullständig uppsikt över sitt menageri (jag kommer att tänka på Alban Bergs opera *Lulu*). Sedan finns det större cirklar och kretsar, givetvis avhängigt repertoar och betalningsförmåga hos arrangören. Till Skinnskatteberg kommer sålunda kärntruppen.

Jag har delat in denna text i förspel och dagar, vilket ju för tankarna till ännu en cirkelform, nämligen

gen ringen och inte till vilken ring som helst utan Richard Wagners operacykel *Nibelungens Ring*. Vid sidan om det banala faktum att man måste dela in en text i något finns det en inte alltför djupsinnig undermening; efter Wagners magnum opus är det nämligen endast Stockhausen som på tysk (eller för den delen vilken som helst) botten kan mäta sig med Wagner i måttlösa ambitioner. Jag tänker givetvis på hans *Sieben Tagen Aus Licht* som till och med slår Wagner med flera timmar. Wagners förspel och tre dagar har Stockhausen utökat till veckans alla sju dagar.

Gudar och änglar är inte främmande varelser för någon av dem; hos Wagner brakar emellertid allt samman till slut, på sista dagen, i *Ragnarök*, vilket det inte kommer att göra hos Stockhausen. Han är nämligen övertygad om att mänsklighetens nästa stora språng, efter språnget från apa till människa, blir det från människa till ängel, om man nu ska avläsa honom bokstavligt (vilket man kanske inte skall göra). Det handlar snarare om en djupt känd men långtifrån lättfattlig form av andlighet, åtminstone för en religiöstfullständig oanfäktad person, med tydligt positiva och optimistiska förtecken.

Dag 2 – den rene hjälten

Det går naturligtvis inte att driva likheterna för långt, men nog finns det beröringspunkter mellan Siegfried, den rene hjälten som inte vet vad fruktan är, och Stockhausen. Den senare svingade ju sitt svärd på ett föga räddhåget sätt i femtiotalets Darmstadt, Köln och Donaueschingen och drog sig inte för att inför öppen ridå munhuggas med självaste Theodor W Adorno, den dåtida jätten i musikteoretiska och musikideologiska sammanhang (som sades ruva på koden till hela modernismen).

Och på den vägen är det: Stockhausen vet inte vad fruktan är. Han litar till fullo på sitt musikaliska intellekt och sin musikaliska intuition, vilka kan föra honom, det vet vi, var som helst och hur långt som helst (en skrift av honom bär det symptomatiska namnet: *Towards a Cosmic Music*). Egentligen är han lika mycket konceptkonstnär och visionär som tonsättare.

Visserligen har han ett förflutet – under kriget och strax därefter – som jazzpianist och sålunda vän av infall och improvisation, han älskade bebop, men hamnade snart – som tonsättare – i det seriella lägret som skydde det okontrollerbara och tillfälliga som pesten. Det fick i så fall underordna sig ett styrande koncept, en idé, vilket är fallet i flera av Stockhausens verk, där tillfälligheternas spel är mer eller mindre ”inkomponerade” (*Musik für ein Haus, Aus den Sieben Tagen* m fl). Och då är det intuitionen som styr. Stockhausen var inte, vilket kanske någon tror, främmande för John Cage.

Rummet och rörelsen

Låt oss titta närmare på några av dessa koncept (rummet och rörelsen). Men varför inte börja från början, det gjorde Stockhausen. Med tonen, ljudet. Kriget hade ju gjort rent med det mesta och en ny musik måste börja från början, med den minsta beståndsdel. I elektronmusikstudion hittade han den, sinustonen, det rena ljudet utan övertoner, den kliniskt framlaborerade delen, själva utgångspunkten för ett nytt bygge. Här inleds också den musikaliska resa som femtio år senare via verk som *bl Hymnen* och *Sternklang* skulle omfatta hela universum, i en ambition att spränga alla kända rum och skicka konstnärliga projektiler in i evighetens slumrande materia.

Den moderna atomfysiken, som han visat stort intresse, har gett Stockhausen rätt eller, ska man kanske säga, den stämmer med hans musiska totalvision av ett klingande universum, av sfärernas harmoni, eftersom man nu är ganska övertygad om att den minsta beståndsdel i universum (avsevärt mindre än atomen) och alltings ursprung är ”strängen”, den vibrerande strängen (den sk ”strängteorin”). I begynnelsen var sålunda ljudet.

Stockhausen säger om Webern (och om sig själv): ”Han visste att samma lagar som styr atomernas och galaxernas inre liv också gäller för musiken”.

Den rena tonen och den rene hjälten ... han gjorde i varje fall rent hus med det mesta av invanda föreställningar om vad musik är och kan vara och är



Alltid omskriven och kontroversiell – i det engelska musikmagasinet WIRE beskrivs han som en intergalaxisk flykting.

fortfarande i högsta grad kontroversiell, även om han inte längre är föremål för direkta demonstrationer som i New York 1964 vid ett framförande av hans verk *Originale*, då ett något förvirrat fluxus-gäng skällde honom för "fascist" och "imperialist" och uppmanade till bojkott.

Rummet och rörelsen då, de parametrar, om man kan kalla dem för det, som på olika sätt sysselsatt och sysselsätter Stockhausen i det mesta han gör. Det startade egentligen med genombrottsverket, *Gesang Der Jünglinge*, för bearbetat röstmaterial och elektroniska klanger, en klassiker inom den elektroakustiska musiken (som framförs i Skinnskatteberg med maestro själv vid mixerbordet), där det bokstavligen handlar om rummet som begränsning och tvång men också om utvidgning och expansion/rörelse genom det nya instrumentets elektroakustiska möjligheter, om att skapa nya rum i rummet. Stockhausen "uppfann" ju mer eller mindre den elektroakustiska musiken tillsammans med Pierre Schaeffer.

Rummet och rörelsen förutsätter ju och rent av definierar varandra; naturligtvis är detta inte någonting nytt eller revolutionerande i musikaliska sammanhang, rummet har alltid funnits och rörelsen likaså, men när man läser om och lyssnar på Stockhausen, inte minst när han själv berättar (skriver), så

stöter man hela tiden på ord som "grupp", "moment", "punkt", "rum", "rörelse", "formel" osv och det är självklart att detta är något centralt för hans musikaliska tänkande.

Förmodligen finns det också influenser från den konkretistiska bildkonsten, sannolikhetskalkyler, och Le Corbusiers "Modulator" (Stockhausen har alltid varit intresserad av de andra konstarterna, inte minst arkitekturen – den "frusna musiken" – och naturvetenskapen). Måhända söker han intellektuell energi i själva begränsningen. Så går tex hela operacykeln tillbaka på en enda musikalisk formel, en slags urcell som styr allting (också det en parallell till Wagner och Ringens inledande 130-tactersackord). Det är dessutom tankar med ett romantiskt förflutet: "Skåda världen i en vattendroppe!" Delen speglas i helheten och tvärtom. Allt korresponderar.

Jag kommer också att tänka på en litterär rörelse som dyker upp vid ungefär samma tid (50-talet) i Frankrike, "Oulipo" (verkstaden för potentiell litteratur), med namn som Raymond Queneau och Georges Perec, där den ofta klurigt utformade begränsningen är själva nyckeln till det de skrev, men utan några som helst religiösa över- eller undertoner som hos Stockhausen, där den katolska tron varit central hela livet, även om han formellt lämnat kyrkan. I Stockhausens världsbild passar nämligen inte en religion utan alla, inte en kultur utan alla (vilket tex *Telemusik* är uttryck för och något för det förvirrade fluxus-gänget att begrunda).

Rummet och rörelsen konstituerar i varje fall mycket av det Stockhausen komponerar, är just viktiga parametrar, även om de som begrepp knappast är atthänföra till regelrätta begränsningar – snarare vidgar de sig mot oändligheten.

Två verk

Två verk får illustrera detta, vilka jag nyligen upplevt live, nämligen *Carré* och *Licht-Wasser*. Den förra i Kiel, den senare i Donaueschingen. *Carré* är skrivet för fyra orkestrar, fyra körer och fyra dirigenter av en 29-åring – tala om att "inte veta vad fruktan är"! Framförandet i Kiel måste ha kostat hemska pengar, vilket kanske förklarar att det är första gången det

framförs i Tyskland efter premiären 1960. Överhuvud har Stockhausen haft svårigheter med framförandet av sina verk i Tyskland, åtminstone de mer omfattande, det har varit lättare i Frankrike, England och Italien, berättar han på en presskonferens. Så kantas Licht-cykeln av inställda premiärer, den senaste i raden är den nedlagda Bonn-upsättningen av ytterligare en del, den kompletta onsdagen, vilken skulle ha ägt rum i maj i år.

I det nummer av Neue Zeitschrift für Musik som gavs ut i samband med hans sjuttioårsdag säger han på ett ställe:

"Jag har följts som en hund i detta land, av politiska skäl, emedan man säger om min musik att den är mystisk, förelitistisk, för privat, och för att jag inte accepterar betingelserna för den samhälleliga oändligheten."

Vi sitter i mitten, omgivna av de fyra orkestrarna och körerna. För Stockhausen är detta "geistliche kunst" – musiken liksom svävar och rör sig kors och tvärs i rummet, fullständigt viktlös, och vid den andra genomspelnningen (!) sluter vi våra ögon (på tonsättarens uppmaning) och låter de klingande abstraktionerna skölja genom oss och ut i det gränslösa rummet. En intensiv känsla av fullkomning och skönhet följer oss ut i augustinatten.

På väg till uruppförandet av *Licht-Wasser* i Donaueschingen säger taxichauffören: "Till Baar-Sporthalle, Åh! Stockhausen!, utsålt förstås?" Donaueschingen är förvisso en mycket märklig plats.

Vi sitter också denna gång i mitten, men istället för att vara omgivna av orkestern rör den sig mitt ibland oss, enligt en förutbestämd, något invecklad koreografi. Lite av instrumental teater. Musikerna, inte enbart musiken, genomkorsar oss; otvivelaktigt ett annat sätt att förhålla sig till rummet och rörelsen. Solisterna – *Lichts* tre kontrahenter, Eva, Michael och Lucifer – är också på språng hela tiden, i det lätt dramatiserade samtal, ibland påminnande om Strauss *Capriccio*, som förs utan några egentliga urladdningar, närmast klassiskt kontrollerat. Vid ett tillfälle ropar dock Eva, "Stockhausen!", vilken närmast ser förvånad och lätt besvårad ut på dirigentpulten i sin helvita klädsel (Stockhausen klär sig all-

tid i vitt, gärna med ett par röda och gröna hängslen). De rena grundfärgerna – blått, vitt, rött, grönt och gult – är också de färger som pryder skivomslag och partitur på hans eget förlag, Stockhausen Verlag. Allt annat vore väl otänkbart för "den rene hjälten".

Dag 3 – "the sky is the limit"

Att vidga rummet och spränga alla gränser, ja, vad ska man säga om hans *Helikopter-Streichquartett* från 1992–93 för fyra helikoptrar och medföljande Arditti-kvartett, vilken uruppfördes häromåret i (eller snarare över) Amsterdam och som också ingår i *Licht*; allt han numera gör adderas till detta verk som liknar en väldig arkipelag med otaliga kommunikationssystem.

Från barnen i den brinnande ugnen (i "Gesang ...") till stråkmusikerna i de flygande helikoptrarna kan steget tyckas ganska långt, men ser man det som en följdriktig anhalt på resan ut (som, för Stockhausen, också är resan in) är det inget konstigt, mer än att stråkkvartettens fader, Joseph Haydn, måhända ler lite överseende i sin himmel. Vill man, kan man ju se det som om Arditti-kvartetten fått vingar och ängla-lik svävar fram i luftrummet.

Instrumentet (den moderna tekniken) bäddar för detta och det är bara att, som Stockhausen, gilla läget. "The sky is the limit" eller som Rico (Edward G. Robinson) säger till Frank (Humphrey Bogart) i John Hustons gangsterklassiker "Key Largo" efter dennes påpekande: "I know what you want, Rico ... you want more". "Yeah, that's me, I want more!" Också i konstnärliga sammanhang en högst rimlig begäran, vilket Stockhausen säkert skulle instämma i.

Efterspel

Äventyret Stockhausen går mot sitt slut eller snarare mot sin början och om det inte är alldeles lätt att få grepp om hans musik så gäller det i än högre grad om hans person. Vid ett besök nyligen i Kürten, där han bor sedan mer än trettio år, satt jag några timmar i hans arkiv och tittade på material till möjliga utställningar i samband med konserterna i Västerås och hans besök i Skinnskatteberg och min blick



kunde inte undgå att färdas längs väggarna, där diplom, priser och hedersutmärkelser från hela världen trängs ("jagad hund"?). I ett angränsande lagerutrymme, tillslutet med stora järndörrar, finns alla konsertaffischer från femtiotalet och framåt samlade, kopierade och inramade, i rum noggrant tempererade och övervakade.

Jag bläddrar i fotoalbum, kronologiskt ordnade, månadsvis, från början av sextiotalet tills idag (med enbart bilder på Stockhausen). Längre bort ligger förlagshuset och den egenhändigt ritade villan. Skivor och partiturer går endast att handla genom förlaget numera. Stockhausen har köpt tillbaka alla rättigheter och tömt skivaffärerna, vilket jag blev påmind om vid ett besök i den stora musikaffären i Köln, där jag trots allt hittade en skiva med sonen Markus ...

men icke, konvolutet visade sig innehålla en skiva med andra musiker som spelade Debussy (expediten och jag tittade på varandra och skrattade, och



verst: Stockhausen arkiv i Kürten.

Tv: Maria Luckas berättar att Stockhausen nu planerar att tonsätta dygnets alla timmar.

jag tänkte: "Kilroy was here").

Detta är förmodligen rationellt och kanske till och med nödvändigt för att nå ut med musiken (och ha kontroll över det man når ut med) i det skrupelfria meadiebrus som omger oss, och för att slippa en massa mellanhänder, men jag kommer osökt att tänka på John Foster Kane (han med "Rosebud", ni vet, i Orson Welles film *Citizen Kane*). Inte för att det skulle finnas några direkta likheter; det är mer en känsla som kommer över mig, detta att närmast monumentalisera sig själv och sitt konstnärsskap. Nåväl, alla får bli lyckliga på sin tro, även Stockhausen. Det är musiken som räknas.

Jag frågar Maria Luckas, som är arkivarie, vad Stockhausen ska göra när han, om några år, är klar med *Licht*. Hon svarar att han då ska tonätta dygnets 24 timmar. Efter verk som *Jahreslauf* och *Licht* (med veckans dagar) är det sålunda timmen som står på tur. Därefter zoomar han in mot minuten och sekunden och ... ?

"Jag är ingen efterapare som vill göra något bättre än mina föregångare. Den som har träffat i prick, har träffat i prick, alldeles likgiltigt när, hur och var. Liera sig kan man bara med framtiden."

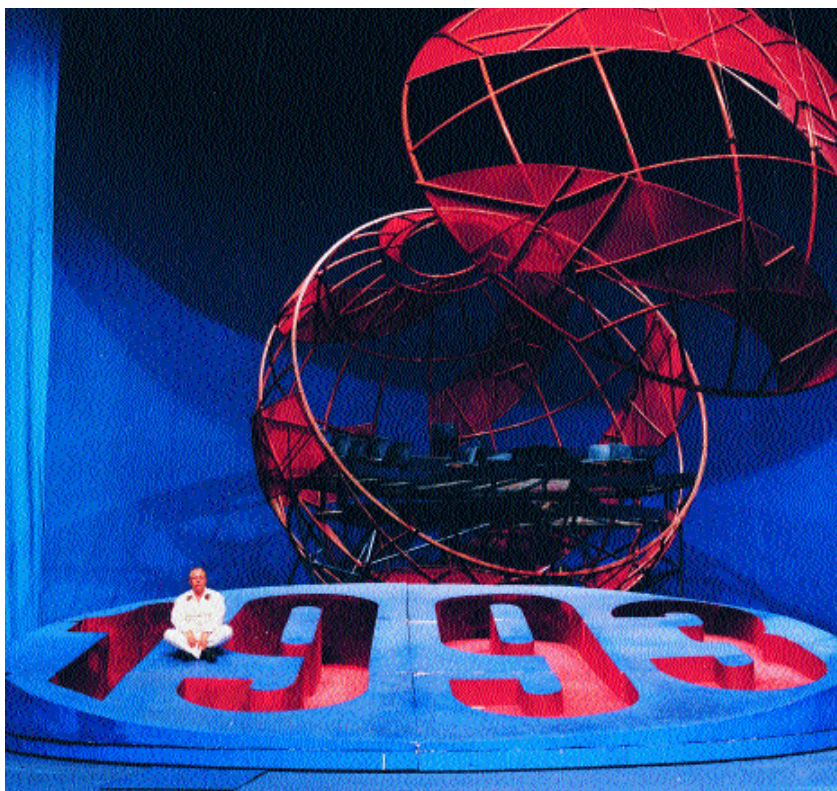
ULF STENBERG

Ängelns galenskap

En text om operaprojektet ”Licht”

Operan *Licht* (ljus) är cirkelns kvadratur i Karlheinz Stockhausens skapelseprocess, *Licht* kan betraktas som en metafysisk färd till de arketyper och myter på vilka vår civilisation baseras. Musikaliskt verkar Stockhausen här tangeras (åtminstone delvis) den tonala musiken. *Licht*, som Stockhausen arbetar på sedan november 1977 när han skrev grundformeln till hela verket i ett tempel i Kyoto, är mer ett livsprojekt än en vanlig opera. I verket konvergerar allt det som Karlheinz Stockhausen producerat under de senaste 25 åren, men pga nästan alla enskilda avsnitts modulära struktur kan dessa framföras även som särskilda utdrag eller fragment. Verket består av 7 operor, en för varje veckodag, och speglar inte bara Stockhausens musikaliska karriär i sin helhet (*Licht* innehåller delar av bearbetade akustiskt material som mästaren från Mödrath har skrivit sedan slutet av 1970-talet) utan också Karlheinz Stockhausens myto- och kosmologiska vision av universum.

Trots sina enormt vidsträckta och hyperwagnerianska dimensioner baseras *Licht* på en sträng enhetsprincip som inte bara angår projektet, inte bara berättelsen och librettot, utan också i hög grad den dramatiska strukturen i de enskilda dagarna, inklusive scenografi, dans, körer, regi och orkestrar. Formeln till *Licht* (ljusets kärna) är en grundserie av olika cantus firmus utrustade med symboliska värden. Dessa cantus firmus är inneslutna i ett komplicerat system av semantiska och expressiva referenter. De tre viktigaste formlerna associeras – gång på gång – till huvudprotagonisterna Michael, Eva och Lucifer, vilka symboliskt föreställer livet, födelsen och döden. Den musikaliska utformningen av dessa formler, samt upprinnelsen av de olika och sekundära enheterna, melodierna och deras polyfona förningar eller kombinationer i hyperformler, lyder de symboliska bedömningsgrunderna i *Licht*.



Scenbild ur en av operorna i *Licht*-serien.

Licht består än så länge av sex kompletta operor eller dagar.

Myten

Det som jag tycker är revolutionärt i Karlheinz Stockhausens egen musikaliskt estetiska process och i *Licht* är vägen från en ”apollonisk” musikestetik till en ”dionysisk” vision av den, alltså från orrligheten till rörelsen, från serialismen till dansen. Dans som i Stockhausen måste betraktas som en liturgisk eller rituell akt.

Den forngrekiska författaren Lukianos (200 e.Kr.) uttalar i sin skrift *Om dansen* att man inte kan finna någon enda mysterieinvigning som inte varit förbunden med dans, och menar det som redan Orfeus föreskrev: att var och en som inläts i mysteriernas vishet skulle mottagas med dans. Det är onö-

digt, tillägger Lukianos, att särskilt betona att de gamla mysterierna aldrig genomfördes utan danser.

Idag är vi långtifrån den i Lukianos beskrivna verkligheten och sannolikt ingen bland oss tillhör de invigda. Men vem känner inte till att man brukar säga om dem för vilka dessa mysterier blivit avslöjade att "de hade dansat ut ur rytmen".

Skulle jag gissningsvis försöka en tolkning av detta rättegenartade uttryck, så skulle jag vilja anta att därmed åsyftas att de invigda just genom invigningen blivit lösta ut ur tillvarons ödesbundna dansliknande kretslopp.

Hos Stockhausen är dansen inte någon myt men den kan tolkas som ett bland de viktigaste "språk" (symbolsystem) genom vilket myten kan sägas, uttryckas.

Liksom vardagsspråkets mytbegrepp – myt är lika med någotosant – är flera av de mest inflytelserika mytteorierna religionkritiska. Kanske är det en av orsakerna till att religionshistoriker så sällan använt sig av dem. På samma sätt som Rudolf Bultmanns avmytologiseringsprogram har varit svårt att smälta för traditionell teologi har Roland Barthes mytkritik inte fått något genomslag inom religionshistoriken. Samma skepsis har gällt de psykologiska teorierna och framför allt Sigmund Freuds uppfattning att myterna är kollektiva drömmar med neurotiskt innehåll som återspeglar det undermedvetna. Liksom Freuds mytteori var också Carl Gustav Jungs teori om myten icke-historisk eller snarare transhistorisk, men till skillnad från Freud såg Jung myterna som positiva och kreativa. Stimulerad av Lucien Lévy-Bruhls teori om för-logiska mentaliteter såg han dem som arketyper som uppstår i det kollektiva undermedvetna och utgör basen för människans psyke.

Myten uttrycker och bekräftar ett samhällens normer och religiösa värden, den tillhandahåller en modell och ett beteendemönster som ibland kan imiteras och bevittnas i riterna och i liturgiska akter. I riterna och vid vissa betydelsefulla övergångssituationer i livet kan människan flyttas tillbaka till den mytiska tiden och därigenom gå in i det mytiska rummet. Det är just det som, enligt min tolkning,

sker i *Licht*. Sanningen i dessa myter är, för att använda en "modernare" terminologi, psykologisk, eller snarare psykisk, och eftersom myten är en narrativ redogörelse av händelser som äger rum i en "mytisk tid" och i ett "mytiskt rum", kunde Stockhausen inte avstå från att berätta denna sanning med hjälp av de mytiska gestalterna (gudar, änglar, heroer, människor, monster eller djävlar) som finns i vår tradition.

Det finns ord, idéer och begrepp som bara kan förmedlas till en person (en vän, en älskare, en invigd), andra som kan förmedlas till alla, men det finns, och det gäller oss alla, "verkligheter" som vi inte kan förmedla med ord. Då kan musiken och dansen bli det språk som tydliggör mysteriet. Eftersom musiken är den kanske mest fysiska bland konstarterna blir det svårt att inte anknyta den till dansen som, på någotsätt, är en extension av musiken själv, en serie av artikulerade kropps rörelser som musiken framkallar. Det som i *Licht* talar ett mer betydelsefullt språk är dock inte musiken i vanlighetshänseende, inte heller de kombinatoriska och synkretiska operationerna som Stockhausen försöker antyda med sina visionära världs- och universumbilder, utan snarare den fysiska verksamheten som musiker och sångare "aktiverar" på scenen. I *Licht* behandlas inte operaskådspelet i traditionella termer, i *Licht* måste aktören delta i en sorts ritual under vilken det inte längre finns plats för falskhet och "interpretation" av text och musik, utan snarare av en aktiv och "agerande" delaktighet i situationen, en dans i liturgiska former. Denna egenskap förenar Stockhausen med den nyss avlidne polska teaterregissören Jerzy Grotowski och hans Theater of the Sources.

Kroppen

Dansen är allt det som människan är i stånd att göra musikaliskt med sin kropp. Det kan vara ögonen hos den balinesiska dansaren; händerna, fingrarna eller bara lillfingret hos Indiens "mudra"-dansteknik; fötterna i den europeiska klassiska dansen; eller hela kroppens nästan djuriskt realistiska gestik i den moderna västerländska dansen. Människan som föreställer lejonet, hunden, draken eller dären, gör

ingenting annat än att dansa, enligt Stockhausen. Dansen är själens verkliga och konkreta språk...

Det finns dock en skillnad mellan österländsk och västerländsk dans och musik. Det är otänkbart för Stockhausen att den indiska dansarens ansikte skulle kunna ge konstnärligt uttryck åt den inre personliga förödelser eller låta en grimas uttrycka desperation såsom hos oss i västerlandet där dansen förmodas gestalta alla möjliga sidor av människolivet.

Men det som verkar intressera Stockhausen mest, (se också *Inori*) är dansens minimala gestik. Mikael, den ärkeängel som är närvarande i hela *Licht*, framför ett sorts dansande partitur, än med hjälp av ögonen, än med huvudet eller armarna, fötterna, hela kroppen. Varje gest måste för Stockhausen bli medveten eftersom den refererar oupphörligt till det musikaliska lagret. Detta har ingenting med en efemär koreografi att göra, kroppsrörelserna är direkt knutna till det musikaliska äventyret! Musik och dans i *Licht* är "interaktiva" och interagerande och dansen uppenbarar sig på en nivå nära den intuitiva förnimmelsen: medan jag lyssnar på musiken finns det samtidigt en del i mig som dansar. Och vi behöver ingen visuell bekräftelse för denna handling. Dansarens kropp är hos Stockhausen kapabel till att "musicera" gester och rörelser i en visuell gestalt. Dansen är, enligt Stockhausen, det medvetandets fält där, för ögonens glädje, den musikaliska strukturen och dess essens i sin helhet kommer till uttryck. Kroppen som dansar en inre eller/och en yttre dans, är också ord:detsjungande, det talande, det fonemiska ordet.

Rörande är det barnsliga stammandet i "Donnerstag" när modern lär barnet veckodagarnas namn. Mond-tag (månens dag) o s v – och sedan följer ett broderi av etymologier, symboler och dolda betydelser, aldrig på måfå utan i direkt samband med "Lichts" yttersta innebörd. I "Dienstag" upprepar Mikael stavelserna: Mo-hon-tag E-va-tag Ti-us-tag Kriegs-tag Diens-tag.

Det är genom upprepningen som ordens esoteriska betydelser accentueras. Denna skandring av fonem och allitterationer (stavrim) bygger en

invecklad ordspiral, så att namn som Mikael eller Eva eller Luzifer blir Mikeva-Luzeva-Mikavael-Mondeva o s v. De hundratals verbala föreningspunkterna i *Licht* skapar nya relationer och "händelser" mellan aktörerna.

Andlig striptease

Den andra scenen i *Samstag aus Licht* heter *Kathinkas Gesang* eller *Luzifers Requiem*. Till scenen deltar en flöjtist och sex slagverk, men verket finns för flöjt och tape också.

Kathinka är en ordkombination av "Kat", den djuriska gestalten för lördagen, "Think", tänker, och "A", alef, alfa, begynnelsen, Kathinka "sjunger och dansar", med hjälp av flöjt och röst, en liturgisk nästan shamanisk dans och sång. "Kathinkas Gesang" är en riktig Bardo Thödol (den tibetanska boken om de döda) som ackompanjerar Lucifer (eller varje människa) på insidan av döden. En död som är likafullt allusorisk och skenbar.

Musiken, en hypnotisk flöjtstämma som beskriver sinnen avklädnad, blir nästan en andlig striptease.

Dessa 33 minuter musik är säkert bland de mest intressanta i "Licht" därför att de innehåller formeln till hela operan, Lucifersformel, ljusets formel. Efter en lång, och mycket vacker, akustisk liturgi där Kathinka ofta "sjunger" (spelar) i högregister och andas, gråter, skrattar, blir Lucifer-människan helt avklädd sina sinnen, då den rituella "via dolorosa" i 24 "stationer" når sitt slut. Elva tromboner inleder en ljudsekvens som liknar ett elefanttrumpetande och kulminerar i ett fyra sekunder långt skrik av Kathinka. Ett skrik som påminner om Jesus skrik på korset, ett skrik som befriar och frälser. Tonföljd och tonskalorna i "Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem" varierar mellan 1 och 11 toner, klangfärgen avgör skandringen av de olika sekvenserna

Formeln

Stockhausen har berättat att han komponerade grundformeln till *Licht* och hela operans utkast på balkongen vid ett tempel i Kyoto i november 1977. Men vad menar Karlheinz Stockhausen med grund-

formel eller formel? Tidigare verk såsom *Prozession*, *Spiral*, *Pole*, *Expo* och *Hymnen* grundas på aleatoriska (slumpmässiga) musikaliska principer. Kring 1970 började Stockhausen fundera över dessa verk, han tyckte att där fanns en brist på samordning.

Slumpen eller "alea" som varit så viktig i Stockhausens tonkonst sedan mitten av 1950-talet var inte längre intressant. I *Mantra* för 2 pianon (1970) använder han något han kallar "formel".

Vad jag förstår så menar Stockhausen med formel en mycket liten musikalisk struktur, ett sort musikalisktfrö som, liksom ett DNA, är infiltrerat av olika och varierande musikaliska element. Från ragan och talhan, till fugornas och sonaternas temata, från impressionismens musikaliska celler till de "seriella" serierna, från mikrotonalitet till "les sons fixés" i elektronmusiken. Formeln är därför ett kompendium och en integration av alla dessa element, vilka refererar till ett omfattande historiskt-kulturellt arv.

Ängels galenskap

Vad är det "dåren" säger? Han säger: – Lyssna inte till mig. Men vad är det för en stämman vi skall lyssna till? Det är ingen röst bortom motsatserna och inte heller en transcendent röst utan snarare ett ursprungligt givande av röst.

Det är en framställning som är i konflikt med sig själv eftersom det alltid finns en bortvänd sida i det som sägs, en annan röst som också gör sig hörd. Karlheinz Stockhausens egenartade "religion" kan ytligt tolkas som en kosmisk, astral synkretism baserad på kvintessensen av de olika "sanningarna" som världreligionernas myter äger. En sorts antroposofi eller, why not, New Age.

Hans mytologi, som är *Lichts* mytologi, är fylld av gestalter och heroer tagna från bibeln och heliga skrifter i andra religioner, men också av kvantfysikens teorier och astronomiska kalkyler.

Denna (naiva?) tro och den följande konstnärliga processen väcker, hos en del av hans kollegor, känslor som skiftar mellan avsky och förvirring. Postmodernismen har, i sin strävan efter det fragmentariska, det ofullständiga i musikspråket, många likheter

med den "teoretiska" romantiken, framför allt hos Novalis. Därför kan en komponist som Stockhausen, som säkert har sina uppfattningar om det romantiska "öppna verket" och som med *Licht* försöker omforma det klassiska musikaliska verket till en cirkulär enhet, bli behandlad med förakt av en hel del tonsättare i Sverige liksom i andra länder.

De anklagar, med mycken ungefärlighet, Stockhausen för att vara traditionalist eller reaktionär. Ändå hoppas jag att lyssnaren själv skall kunna avgöra var den reaktionära inställningen ligger, hos Stockhausen eller hos dem som anklagar honom?

Jag vill betona att detta illvilliga sätt att tolka Stockhausens andliga och musikaliska skapande är resultatet av egen okunskap (de flesta musiker kan "bara" musik och ingenting annat) men det kan också vara resultatet av (åtminstone delvis) en påverkan från den brittiske komponisten Cornelius Cardew, en zenbuddist och maoist som skrev boken: "*Stockhausen Serves Imperialism*" i början på 1970-talet (efter en lång period av samarbete med Stockhausen). Cornelius Cardew, som dock var en intressant tonsättare, dog under tragiska omständigheter 1981.

"Tysken' är irrationell, han är irrationell och lider av megalomani!" Det har jag hört aktningssvärda tonsättare (från Sverige) uttala om Stockhausen.

Dessa fördomsfulla åsikter kan påminna om en mörkare tid, "Bestens tid", när dödsänglarna (av olika färg) spred död och förödelse över Europa. Den fråga vi borde ställa oss är snarare en annan: varför vi i dag, trots att vi lyckats dekonstruera konstens såväl som upplysningsarevets rationalitetsprinciper som de förnufts- och ideologikritiska tankesystem som dessa förvaltat, ändå envist håller oss fast vid tanken att göra dygd av något vi för länge sedan borde ha genomskådat och därmed övervunnit. Vi förväxlar fortfarande, för att tala med Adorno, det andliga med det reaktionära, eller vi betraktar som irrationellt, och därför fientligt, allt det som vi inte kan omfatta i vårt eget tankesystem vilket ofta baseras på en "simulerad" rationalitet.

Licht, har någon skrivit, är en opera där "symbolerna" spelar en avgörande roll. Men var betyder

symbol? Ordet symbol kommer från det grekiska verbet *symballomai* som betyder "stratifiera" alltså att lägga ett stratum på ett annat stratum, en bild, ett ljud eller en gest som besitter flera betydelsenivåer som kondenseras i den gest och akt som sker i nuet. Följaktligen är symbolen "verkligare än verkligheten själv", alltså ingenting abstrakt!

Det västerländska tänkandets fäder (försokraterna) hade av nödvändighet behov av att uttrycka nya tankar och begrepp med hjälp av ord som också var nya. Dessa ord och tankar (tex vara, tillblivelse, varandet, logos, etc) var nya därför att de tolkade verkligheten och världen, fenomenet och livet, ur en annan synvinkel än mänskligheten hittills hade gjort. På samma sätt förhåller det sig med den nutida musiken och med Stockhausen. Han och andra tonsättare förstår den svårighet som uppstår när man blir tvingad att tala ett språk som ingen tidigare hört, eftersom man måste tala och göra sig hörd genom de riktiga orden. I det sonoriska universum som vi lever i just nu är musiken fylld med klangstrukturer som kan liknas vid komplicerade, låt vara efemära *exercice de stile*. I motsats till detta talar Stockhausens musik för enkelhet och annanhet. Hans musik är inte intellektuell, inte på så sätt att han vill fascinera lyssnaren; fascination: denna halvmörka vilja att förföra med illusioner om ett innehåll som inte finns – så välkänt i många musikaliska salonger runtom Europa!

GUIDO ZECCOLA

NACHTSPIEL

Kvällarna med Stockhausen

När ettan i statskunskap hade skrivits in i min tentamensbok hade nästan halva vårterminen 1959 gått och det var inte mycket mening att börja på något nytt. Jag bestämde mig därför för att resa till Köln och träffa Stockhausen.

Fenomenet Stockhausen intresserade mig. Hans i mitt tycke benhårda estetik var obegriplig och därför lockande. Jag hade också hört några av hans kompositioner: *Kontrapunkte* och *Studie I* som jag tyckte var ganska vissna, *Studie II* som var litet mera stuns i och *Gesang der Jünglinge*, som fascinerade mig mycket därför att den var så främmande; vissa partier kunde jag utantill. Jag hade också fått för mig att Köln var den nya musikens Mecka.

Det bör påpekas att jag vid denna tid var en 21-årig skånsk lantis som med ett par volontärmånader vid Helsingborgs Dagblad bakom mig hade fått ingivelsen att bli journalist. Jag hade ingen professionell musikutbildning, men kände dragning till den nya musiken. Mina fragmentariska kunskaper om den hade jag i allt väsentligt förvärvat via radion, Nutida Musik-konserterna och tidskriften Nutida Musik.

Utrustad med Dagbladets presskort avreste jag med tåg till Köln och hyrde rum i en förort i tre veckor. Eftersom Stockhausen komponerade elektronisk musik borde han finnas i elektronmusikstudion i Westdeutsche Rundfunks lokaler vid Wallrafplatz vid domens fötter. Efter några dagars belägring fick jag så småningom veta att Herr Stockhausen inte var där idag, men jag kunde få träffa Herr Eimert istället. Herbert Eimert var studioföreståndare, elektronmusikpionjär och känd för en myckettysk introduktion i den elektroniska musiken på en 25 centimeters lp-skiva. Han tog emot mig i studion, beklagade att Herr Stockhausen inte var där idag, visade mig ingående apparaturen (jag har inget minne av att jag begrep vad han sade) och satte mig sedan att lyssna på demonstrationsskivan. På vägen ner i



Rotationshögtalare som Stockhausen utvecklade under arbetet med Kontakte 1959.

radiohusets patemosterhiss konstaterade jag att jag i alla fall varit i lejonets kula, fast Eimert ju inte var Stockhausen.

Jag tror jag höll på i en vecka att få kontakt med Stockhausen. Jag ringde, lämnade besked, ringde, frågade, plågade livet ur receptionen på Funkhaus. Under tiden tröstade jag mig med att försöka läsa Josef Rufers tolvtonslära (jag gav upp rätt snabbt), köpa tidskriften Die Reihes samtliga volymer och läsa dem efter ringa förmåga, gå på Kölnoperan och springa på konserter i WDR:s konsertsal och Gürzenich (Matteuspassionen). Hur kontakten etablerades minns jag inte längre, men en vacker dag hade jag plötsligt Stockhausen i telefonen, vem var jag, vad var det jag ville.

Jag talade om att jag var frilansjournalist vid en sydsvensk småstadstidning som törstade efter en

intervju med Herr Stockhausen. Han sade sig inte känna till mig; var jag möjligen bekant med Bengt Hambraeus. Nej, jag hade inga referenser av det slaget, jag hade bara hört honom tala i radio. Nej, jag var inte professionell musiker. Nej, jag hade inte studerat musikvetenskap. Jag var bara en som brann för att läsarna i nordvästra Skåne skulle få ta del av vad som hände där i Köln.

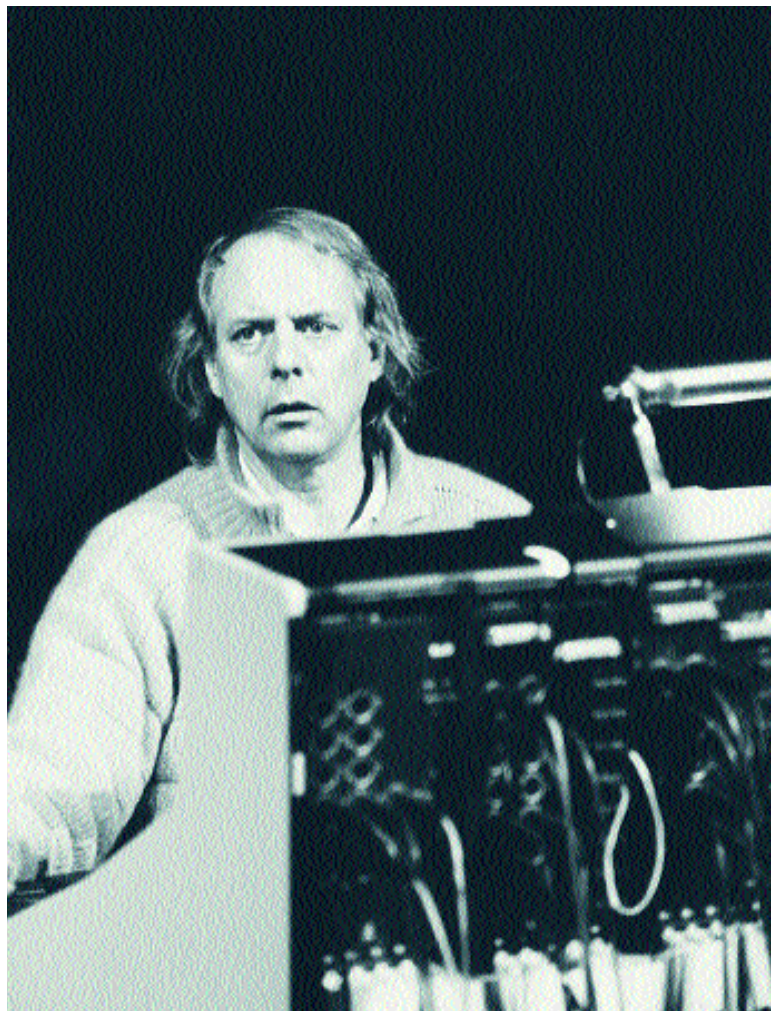
Det här var faktiskt ett mycket spännande ögonblick: ett nej nu och min resa var förfelad.

Han sade ja. Var bor Herr Bergendal? Vi kan träffas hemma hos mig i morgon kväll, jag bjuder på en bit mat. Jag kommer och hämtar med bil.

Han kom skuttande i en blå Volkswagen-bubbla på den ojämna förortsgatan i den tidiga vårskymningen. Han tog mig till ett hus i västra Köln, placerade mig i ett mysigt vindsrum med ett porträtt av Anton Webern på flygeln. Han bjöd på mat. Han bjöd på vin.

Han hade avslutat ett stycke för elektronik, piano och slagverk som hette *Kontakte*, sa han. Jag tyckte det lät konstigt; man hade ju fått veta att de traditionella instrumenten numera ansågs vara gammalmodiga och begränsade. Han talade mycket om hur trööstlöst det var att sitta och klippa och klistra bandstumpar i studion. Tretton minuter *Gesang der Jünglinge* hade tagit ett halvår av rent slöjdarbete, exklusive konception och planering. Han talade om underbara maskiner som han kallade för synthesizers som skulle förändra världen. *"Vad man skulle behöva är en kompositionsapparat. Det finns redan en sådan i USA, RCA:s Synthesizer II, som arbetar med kodsyste m och hålkort. Jag har sett den där apparaten, och jag försäkrar att det inte alls är roligt att veta att den finns, och man ändå inte har den."* Han talade om nödvändigheten av sfäriska konserthus – och då var det inte Globen han tänkte på. Och han var rädd att elektronmusiken skulle vulgariseras. *"Det dröjer inte länge förrän alla schlagerfabrikanter kommer underfund med att det är billigare med elektronisk musik, och så får vi dansa elektronisk rock'n'roll."*

Stockhausen förstod snart att jag inte kunde elementa i fråga om elektronmusik, och – vad värre



Repetition av Samstag aus Licht på La Scala i Milano 1984.

var – inte heller i akustik. Han måste ha insett att de grundläggande förutsättningarna för en bra intervju saknades, och hade alla skäl att köra iväg mig.

Stockhausen körde inte iväg mig. Han hällde i mera vitt vin i glasen, kavlade upp skjortärmarna och ägnade resten av kvällen åt en privatlektion i akustikens och elektronmusiken elementa. Frekvenser, amplituder, klanger, tonblandningar, övertoner, sinustoner, vittbrus, impulsgenerator, tidsokta-ver...Det skedde inte friktionsfritt. "Dummkopf!"

blev ett återkommande tillmäle denna afton. Men jag svalde det – jag fann det helt ofattbart att en av samtidens ledande tonsättare offrade tid och vin på en obildad journalistvolontär från nordvästra Skåne.

Så småningom blev det midnatt och tid för Herr Bergendal att tacka för sig. Stockhausen skjutsade mig då hem, men var inte beredd att släppa mig ännu. Jag var fortfarande för okunnig för hans smak. Till min häpnad inviterade han mig till ännu en afton med grundkurs och intervju i sitt hem. Det blev alltså en ny omgång vitt vin och en ny omgång Dummkopf. Till minne av aftonen fick jag partituren till *Studie I* och *Studie II* och jag undrar fortfarande varför jag inte bad honom signera dem.

Jag återvände till Helsingborg med ett stort material. Helsingborgs Dagblads läsare lyckliggjordes med två stora kulturartiklar med elektronmusikens historia och elementa, men de litet mera personliga intervjubitarna från de båda kvällarna med Stockhausen reserverade jag för en tredje artikel som jag sålde för 300 kronor till Dagens Nyheter. Ett halvår senare publicerades den på kultursidan under rubriken "Samtal om musikens framtid".

Jag hittade den drygt fyrtioåriga artikeln i ett klippalbum i källaren nu i vintras. Jag vet inte om den lägger särskilt mycket nytt till den kända bilden av Stockhausen – men med adress till dem som vill montera ner den samtida musiken i Sveriges Radio vill jag gärna citera Stockhausens slutkläm: "Sverige intar idag en ledande position inom europeiskt musikliv och är musikaliskt betydligt mera framträdande än t ex Frankrike och, naturligtvis, de mindre länderna. Såvitt jag förstår är det i första hand den svenska radion som möjliggjort denna utveckling".

Då var det 1959.

G RAN BERGENDAL

SVERIGE

En humla av uran tumlar mot rutan.
Vad sa du, Karlheinz? Själens rymd...
Där vi består av vit matematik
Sömnens, dödens, förlustens...
Är det sådant du drömmer om
I din slummer-slummer...
Är vi våra egna negativ där
Oåtkomliga för dödens hierarkier?
Att peta ut förkollnade flugor ur den vita
Matematiken... Att andas i sin själ,
Vittra omkring sig som ett djur
I sitt mest absoluta territorium,
Att räkna bisatser i ett väldigt
Binärt mörkersystem
Där rummet blir så hastigt upplöst
Att det genast uppstår på nytt.
Att räkna vita korn i en vit rymd...
Allt ist Geheimmis

(Ur den för tidigt bortgångne Willy Granquists sista dikt NATTEN, publicerad postumt 1987. En stor del av den vidiga dikten spelar på ett slags kontrastverkan mellan Mozarts och Stockhausens musik)

Stockhausen i Sverige

Redan under den första sommarkursen i Darmstadt fanns Bengt Hambraeus, då som nybakad student, med bland deltagarna. Han kom att bli en av de viktigaste svenska kontaktförmedlarna till det internationella musikaliska avantgardet, inte minst Stockhausen vilket visade sig när han blev en allt initiativrikare medarbetare på Sveriges Radios musikavdelning.

I femtiotalets och det tidiga sextiotalets Musik-sverige uppmärksammades naturligtvis Stockhausen också särskilt av Fylkingen och av radions Nutida Musikserie. Elektronmusikstudions första ledare, Knut Wiggen, som också var ordförande i Fylkingen, engagerade sig för Stockhausens musik.

Stockhausen besökte Fylkingen i samband med framföranden av hans verk. Pär Ahlbom berättar hur han en gång omkring 1958 satt med Stockhausen på ett kafé i Stockholm strax före ett sådant fylkingenarrangemang. Stockhausen tittar ut över gatuvimlet och utbrister melankoliskt (och utan självironi!): "Titta så många människor som aldrig kommer att få höra Zeitmasse".

Åtskilliga svenska tonsättare var sedan nere i Darmstadt och mötte Stockhausen. Bl a berättar Bo Nilsson i Spaderboken om ett möte med "musikkomponisten Krockhausen" som under ett avslöjande samtal pinsamt nog visar sig vara döv (underförstått: som Beethoven) – möjligen var dock detta möte något påverkat sas (från Bo Nilssons sida alltså).

I mitten på sextiotalet ordnade radion tillsammans med Rikskonserter en turné. Stockhausen åkte runt till ett antal svenska gymnasier, berättade om sin musik och spelade elektroniska kompositioner och inspelningar av bl a Carré för fyra orkestrar. Jag deltog då som översättare och introduktör och har av några åhörare långt efteråt fått bekräftat att Stockhausens personlighet och musik gjorde ett



Stockhausen vid mixern, David Tudor vid flygeln i Kontakte Moderna Museet, Stockholm 1960. Slagverk spelades av Christoph Caskel.

starkt intryck på gymnasisterna. Ett av mina starkaste minnen härifrån var en subtil, omväxlingsrik och dramatisk improviserad komposition för händer och stol som han framförde (med mig som enda åhörare) vid ett tillfälle medan vi väntade på publiken.

Hos den tonsättargeneration som framträdde i slutet av sextiotalet fanns ett starkt inslag av opposition mot Darmstadtsskolans musikaliska attityder, och Stockhausen blev givetvis en viktig måltavla för hatfulla gliringar. Den radikala omorienteringen i Stockhausens musik efter 1968 ändrade inte mycket här. Hans Gefors positionerade sig bl.a. i en skarp uppgörelse i Nutida Musik (nr 4 75/76) för Per Nørsgård och Goethe mot Stockhausen och Adorno: "Stockhausen kontra Webern". Det var i och för sig mest den femtiotalistiska teoretikern Stockhausen han distanserade sig från, och det är kanske svårt att inte ge honom rätt, i varje fall i viss mån. Utom på en punkt: att det fanns ensidigheter och stolligheter i femtiotalets teoribildningar hindrar faktiskt inte att det komponerades betydande och ännu levande musik då, speciellt av Karlheinz.

Men det har gjorts betydande svenska insatser

för Stockhausens musik under senare år. Främst bör man nämna Lennart Ågren och hans Aquariusensemble som har gjort åtskilligt av den sena produktionen, bl a *Sternklang* – efter ett omfattande förberedelsearbete och trots ett initialt motstånd från tonsättaren – vid tre olika tillfällen. Martin Frösth har under nittiotalet gjort upprepade succéartade framträdanden med *Harlekin* för klarinettist, Kristine Scholz och Mats Persson har spelat *Mantra*. Och man kunde räkna upp åtskilligt mer.

Stockhausen själv har lite inkognito varit i Sverige och arbetat då och då. En gång i en stuga i Värmland, där han med sin son Markus experimenterat fram nya klanger på bassetthorn under komponerandet av några avsnitt av *Vecka av Ljus*-projektet.

Årets Skinskattebergvecka innebär dock den första större satsningen på länge med tonsättaren själv närvarande för offentligheten.

G RAN FANT

Stockhausen och den nya tidens strukturering

En tid efter det att jag kom tillbaka från Kürten/Köln – där jag deltog i Karlheinz Stockhausens seminarieveckor tillsammans med tonsättarkollegan Andreas Hedman efter inbjudan från Stockhausen-Stiftung – fick jag frågan om vilka av Stockhausens verk som var de musikteoretiskt viktiga? Jag minns att jag svarade med en lång harang om, och ett långt uppräknande av, i stort sett alla större verk han har gjort till dags dato. Det beror på att det verkligen betydelsefulla med Stockhausens produktion – alldeles oavsett den rent konstnärliga storheten, hans visionära och ständigt innovativa förmåga etc.etc – ligger i det användbara för framtiden: alla de kompositions-tekniker han har utvecklat; alla de redskap; de nya synsätt och hypoteser som han har presenterat eller föreslagit.

Allt detta erbjuder nya möjligheter som nu står öppna för oss alla att vidareutveckla. Orsaken till uppräknandet av verk efter verk beror också i någon mån på Stockhausen själv: på hans attityd – viljan att ständigt förnya. För i verk efter verk har han försökt att tillföra musikhistorien någonting nytt, utvecklat någon del som andra inte tidigare tänkt på. Den här artikeln skall försöka sätta fokus på dessa aspekter av Stockhausens konstnärskap: på varför och på vad som gjort Karlheinz Stockhausen till en så viktig förgrundsgestalt i musikhistorien. Jag själv är beredd att ställa honom rakt bredvid tonsättare som Bach, Mozart och Beethoven, och utnämner honom på så sätt till nittonhundratalets viktigaste tonsättare. I vad ligger då hans stora betydelse? Vad gör honom viktig för unga tonsättare idag?

Historik

Musiken är ett formellt språk, och styrs som sådant av två oundvikliga faktum: 1) att den utspelar sig i

tiden, och 2) att den gör detta akustiskt. Så länge musiken befinner sig i den akustiska rymd där vi som människor finns och kan uppfatta den, måste musikens grammatik vara nära förbunden med de akustiska lagar som gäller här. Under 1900-talet har vi blivit allt mer medvetna om hur dessa lagar ser ut, och hur vi kan handskas med dem. Detta har på ett avgörande sätt förändrat komponerandet.

Karlheinz Stockhausen har hela livet drivits av en vilja att förnya: att ständigt, och för varje verk, utforska och utveckla något nytt (och vi skall senare se hur denna idé om ständig utveckling och variation går igen på såväl formplanet som när det gäller mer detaljerad satskonstruktion). Men det är inte som en slags desperat jakt på nyheter, eller sensationer, utan det sker hos Stockhausen framförallt genom att vidareutveckla de kunskaper all tidigare musik fört med sig: i synnerhet det som Schönberg, Webern m fl gjorde som en ansats till en ny teoretisk grund för musiken. I hela Stockhausens komponerande, i hela denna utvecklande attityd, ligger alltså en stark historisk förankring. För sanningen är ju att musikhistorien inte drivs framåt av nya idéer, utan genom att nya idéer formuleras på ett nytt sätt musikaliskt. Detta sker, precis som med annan vetenskaplig utveckling, genom att generella – och från tidens rådande stil (och från tonsättarens personliga smak) – abstraherade lärdomar kan dras.

Hos Karlheinz Stockhausen var det bland annat i Olivier Messiaens kompositionsundervisning han lärde sig att "omvandla" historiska erfarenheter¹⁾ och tekniker till helt ny och banbrytande musik: detta genom att ställa sig kritiska frågor om musikens inneboende kvaliteter och kvantiteter; ett kritiskt ifrågasättande av alla reglers giltighet i förhållande till musikens grundläggande beståndsdelar, och ett kritiskt och analytiskt undersökande av de musikaliska skeendenas strukturella gestaltning. Stockhausen skriver själv om sina studier för Messiaen: *"Many things I knew already from my studies in Cologne. But most of it I knew without it mattering to me: it was dead. Messiaen awakened the dead. He interpreted the neumes of Gregorian notation in*

such a way as to be able to make a piano piece, Neumes rythmiques, out of them. He turned podatus, clivis, porrectus and torculus into elements of a new composition. He transformed Indian rhythms into elements of his own music. /.../ Messiaen is a glowing crucible. He absorbs sounding forms and mirrors them in terms of his own musical intellect.” (Texte zur Musik II, Kurtz: Stockhausen – a biography. Översattfrån tyska av R. Toop)

Det måste betonas att Karlheinz Stockhausen inte var först när det gäller exempelvis ”seriell komposition”. Den verkliga pionjären på det här området var Olivier Messiaen. Och fram till mitten av femtiotalet var tonsättare som Karel Goeyvaerts, Henri Pousseur, Luigi Nono och framförallt Pierre Boulez betydligt större än Stockhausen. Inte heller var han först ut med det vi idag kallar ”elektroakustisk musik” (även om han måste räknas som en av pionjärerna)²¹. Också där fanns hans betydelsefulla föregångare: som futuristerna i Sovjet och Italien, exempelvis Luigi Russolo, eller tonsättare som Edgar Varèse – med stycken som *Equatorial* (1934) eller *Déserts* (1952–53) – återigen Olivier Messiaen – med verk som *Fête de belles eaux* (1937) – eller John Cage: *Imaginary Landscape no.5* (1952) eller Iannis Xenakis. Men där fanns framförallt den verkliga auktoriteten på området: Pierre Schaeffer, och med honom kretsen kring Club d’Essai i Paris.

Så vari ligger då det verkligt unika med Karlheinz Stockhausen?

Tonmaterial – Serier & Skalar:

Ur varje form av melodi eller tonföljd – ur alla former av musikaliskt material – går det att (vare sig man gör sig medveten om det eller inte) härröra:

1) minst en talserie (oftast åtskilliga, både på element- och gruppnivå), och **2)** minst en proportionsserie. Dessa kan sedan ligga till grund för formbildande strukturer, liksom att bli föremål för olika typer av modifikationer och permutationer. Det vi kallar ”serialism” menar Stockhausen, handlar i första hand om att göra sig medveten om musikens beståndsdelar. Det är då viktigt att man förstår skill-



Olivier Messiaen och Stockhausen.

naden mellan en serie och en skala. Det ”den seriella musiken” tog som sin utgångspunkt var den kromatiska tolvtonsskalan med oktaviditet (frekvensförhållandet mellan delton 1 och 2 i ett harmoniskt spektrum) som grundaxiom. Precis som till exempel J.S. Bach, och de flesta tonsättare än idag. Denna skala har alltsedan A. Werkmeisters *Musikalische Temperatur...* (1691) dessutom i allmänhet haft liksvävande temperatur. Det vill säga att man i strid med naturtonserien och den rena skalan har likformat skalstegens storlek så att varje kromatiskt skalsteg avrundats till 100 cent, med den följden att alla intervall utom oktaven är orena – men med den fördelen att kunna modulera kromatiskt genom alla tonarter.

En serie däremot, består i princip av ett obegränsat antal ingående element. Vi tänker kanske omedelbart på en tolvtonsserie, men det finns också i Stockhausens verk från 50- och 60-talen många andra typer av serier, bestående av färre än tolv ingående

element (i Kontakte styrs bl a rumslig placering av en sexgradig serie för "Verändringsgrad", en mycket speciell typ av styrning). Ett serieelement behöver alltså inte representera tonhöjd, utan betecknar abstrakta musikaliska värden, ofta gällande andra parametrar än tonhöjd. En parameter kallas (i musikaliska sammanhang) en särskild musikalisk aspekt eller egenskap hos det musikaliska materialet som både är akustisktpåvisbar och perceptuelltoppfattbar (som ljudens styrkegrad eller placering i rummet). Det gäller alltså inte någonting helt godtyckligt som man tycker sig finna i musiken, som t ex en känsla... I varje sådan musikalisk parameter kan ytterlighetspunkter eller extremer definieras, och underdelas i en serie intervall eller skalsteg. En sådan serie – där ytterpunkterna för en musikalisk rymd blivit väl avgränsad – kallas en kvantifierad serie. Attupprätta en serie skiljer sig alltså väsentligtfrån principerna för skalkonstruktion. Det tonala systemet – med dess (i huvudsak) två skalor: dur och moll – är en reducering av det tidigare skal- och stämningssystemets modaliteter. Bland annat för att vinna i överskådlighet; för attlättare kunna fokusera på och hantera den harmoniska information som skapar tonalitet. Men denna reduktion av skalor och den liksvävande stämningen innebar samtidigt en värdenivellering av tonsystemet, som "kompenserades" av en expansivt växande klangvärld (genom utbyggnaden av ett allt större instrumentarium) samt av vinsterna i harmoniskt avseende. Här är det lätt att se paralleller till 1900-talets utveckling: hur tolvtonsmusikens frånvaro av tonalitet"kompen- seras" i en explosionsartad klanglig utveckling och i graden av musikalisk komplexitetetc.

Idén bakom att överhuvudtagetanta ett sådant "parametriserande" förhållningssätt var att på så sätt kontrollerat och systematiskt från grunden kunna undersöka och förändra det musikaliska språket. Istället för att utgå ifrån vad man uppfattade som ett gammaldags, "torrt" akademiskt kompositionssätt (som i och med nazismen definitivt gjort moralisk bankrutt) valde man att utgå ifrån instrumentens alla egenskaper och fulla kapacitet, samt vår perceptuella förmåga och de akustiska lagarna

som grunden för sin musik. I den nya musiken undersöker man, om man skriver för blåsinstrument till exempel, hur och på vilketsättluftstyrka,ansats- hastighet, tonhöjd och fraslängd osv som parame- trar är förbundna med varandra, och genom detta hur man kan komponera utifrån dessa förhållanden på ett nytt sätt. Man "befriar" parametrar som dyna- mik från linearitet och kontinuitet³) på samma sätt som Arnold Schönbergs tolvtonssystem⁴) "befriade" de kromatiska skalstegen från tonalitetstvänet. Men på samma sätt som Schönberg förfäktat princi- pen om att tonaliteten måste ersättas av en ny och likaledes adekvat form av logik (eftersom tolvtons- musiken i sig bara är en nödvändig konsekvens av Wagner, Mahler och R. Strauss spräckande av tona- litetens ramar och Debussy och Saties övergivande av de klassiska formerna), så anser också den unga generationen "seriella" på 50-talet att varje parame- ter måste styras av nya, stränga och logiska system.

Gruppserialism och statistiska processer:

Man brukar dela in de seriella teknikerna i element- serialism och gruppserialism. En ton kan definieras exakt i termer av dess frekvens.Organisationen av de enskilda ljuden (deras tonhöjd, tonlängd, ton- styrka,klangfärg och artikulation osv) ligger primärt på ett "pointillistiskt" (punktseriellt/elementseriellt) plan.Det var på denna nivå all seriell musik befann sig innan Stockhausen. Men Stockhausen gick ett steg längre. Han visste att två toner skapar ett inter- vall,tre toner ett ackord eller en mycket kort musika- lisk gest eller figur. Efter fyra toner går det alltid att analytiskt härleda en tonal tillhörighet⁵) (även om vi inte uppfattar den gehörmässigt). Tonerna är alltid relaterade till varandra på olika sätt;antingen verti- kalt eller horisontellt. Stockhausen valde att defini- era dessa toner som en "grupp", och på samma sätt som man seriellt organiserade enskilda element (som punkter) kan man också organisera större enheter av material. Sådana grupper eller fält av toner är också behäftade med vissa egenskaper som gör dem förbundna med varandra på olika sätt. Hur tätt en grupps toner ligger inom den tid gruppen utspelar sig på avgör dess densitet, eller händelse-

täthet. En serie grader av händelsetätheter kan upp-
rättas. Exakt var inom denna struktur en viss ton
hamnar är då av mindre betydelse för komponeran-
det och ett större mått av approximation är möjlig,
utan att därmed förlora kontrollen över det ljudande
resultatet. Sådana statistiska formationer började
Stockhausen att experimentera med redan i Klavier-
stück V-XI⁶⁾ där en allt högre grad av aleatorik infin-
ner sig. En ”grupp” kan definieras i kvalitativa eller
kvantitativa termer. Kvantitativt är tex gruppens
densitet eller händelsetäthet. Kvalitativt definieras
den utifrån dess textur-typ och i grader av pregnans.
Hög pregnans har en grupp tex om den är starkt
tonalt eller melodiskt framträdande. Grupper sätts
sedan ihop till större enheter så att de bildar olika
formtyper, som i sin tur också skulle kunna ställas
bredvid varandra i ett kontinuum, mellan tex ytter-
ligheterna ”statiskt tillstånd” och ”målinriktad rör-
else”, momental kontra dynamisk form. På en mera
detaljerad nivå kan också parametrar styras – om vi
tar ljudstyrka som exempel – av statistiska processer,
där det övergripande intrycket är bestämt till tex
forte, men där varje ton får individuella dynamiska
värden mellan pp och fff, statistiskt fördelat så att
det övergripande intrycket blir det avsedda. Med
detta uppnås en komplexitet vi kan se på många håll
i naturen: en yta på en klippvägg kan se slät ut på
avstånd, men ju närmare och ju mer detaljerat vi
betraktar den, desto mer träder de individuella sär-
egenheterna fram.

Flerstämmighet och harmonik

Ett annat bekymmersamt område för serialisterna
var hur man skulle komponera flerstämmigt. Att
komponera kontrapunktiskt, som är ett sätt, innebär
ju inte att komponera stämmorna oberoende av
varandra. Om än man komponerar med serier där
alla toner ingår, så förekommer ju inte alla serievär-
den hela tiden. Därför blir således uppdelningen ver-
tikalt, eller harmoniskt, i varje givet ögonblick
akustiskt sett mer avgörande än det horisontella. På
rytmplanet innebär detta att rytmiskt utkompon-
erande av varje stämma för sig (oberoende av de
andra) leder till en form av polyrytmik som är

ogenomtänkt och felaktig. Det innebär också att
den rytmiska relationen mellan starttid för hän-
delser (tonerna) i de olika stämmorna är viktigare än
durationen/notvärdet på händelsen i sig. Redan 1951
börjar Stockhausen att observera undersöka skillna-
den mellan duration (tonlängd) och ”interval of
entry”, avstånd mellan händelser. Hans tanke är att
båda är viktiga, fast åtskilda aspekter, av samma sak:
proportionerlighet. Ur denna tanke föds hans första
betydande verk: *Kreuzspiel*⁷⁾ för oboe, basklarinet,
tre slagverkare och piano. Musik baserad på ele-
mentseriella tekniker och en sex- eller sjugradig
dynamisk indelning – som han sedan dess alltjämt
kommer att hålla sig till (i så gott som alla sina verk).
Denna sjugradiga indelning av ett dynamiskt konti-
nuum mellan hörtröskeln (för så svagt som möjligt)
till så starkt som möjligt stämmer bra överens med
vad som på de flesta instrument går att spela och är
i enlighet med det perceptuellt uppfattbara, också i
mycket komplexa mönster och strukturella samm-
manhang. Där finns också ett fantastiskt avsnitt för
enbart cymbaler – då fokus riktas enkom mot klang-
färg, subtila dynamiska förändringar och ”interval of
entry”. Gruppserialism, eller snarare fröet till vad
som skulle komma, föddes redan i det efterföljande
orkesterverket *Formel* (också från 1951) där idén var
att lämna den detaljerade styrningen som legat till
grund för *Kreuzspiel* för attistället arbeta med punk-
ter av hela ”harmoniska komplex” eller ”statistiska
fält”. I ett senare verk som *Gruppen für drei
Orchester* (1955–57) låter han tre närmast gigantiskt
utrustade orkestergrupper (109 musiker på 126
instrument) spela i upp till tre olika tempon samti-
digt, anförda av tre dirigenter⁸⁾ där dirigenterna
också dirigerar varandra för att vid givna tidpunkter
åter komma i synk. Ett kolossalt komplext verk som
på många sätt markerar höjdpunkten men också
slutet på den tolvtonseriella eran.

Genom sin vänskap med Pierre Boulez kom Karl-
heinz till Pierre Schaeffer och Club d'Essai 1952. Han
fick då inte arbeta i Schaeffers studio, utan kom
istället till en mycket begränsat utrustad studio vid
en av den tekniska högskolans filialer. Där ägnade
han sig främst åt attspektralanalysera glas-, trä- och



I samband med framförande av Kurzwellen ca 1972.

metall-ljud samt några exotiska instrument han lånade från Musée de l'Homme⁹¹. Detta till Pierre Schaeffers stora förtret, för i motsats till den musik Schaeffer företrädde⁹⁰ var inte bara Stockhausen utan hela den seriella generationen mest intresserad av att bygga en ny musik baserad på de inneboende beståndsdelarna i ett enda ljud. Pierre Schaeffer drar sig till minnes:

"It was really strange: when Messiaen came into the studio he said 'I would like next to no sounds' – those were his words. When Stockhausen came, he said, 'I shall work with a single sound.' And Boulez came and wanted to make a study 'on a single sound'... And they had to come to me with this desire, in a situation where I had discovered exactly the opposite approach... OK, Stockhausen came, he took a

tiny bit of sound, about 10 centimetres of tape, and he said; 'I am going to cut this sound into millimetre pieces, and make a permutation out of it.' I said, 'You poor thing, don't do that, you'll only get a load of background noise, and that's just not interesting!'... He absolutely refused to follow my advice; he did not want any advice at all, and since what he had in mind could be done on his own, I sent him off to the Barrault to cut his tape into millimetre fragments. So he got down to the splicing and came back very happy, and we said, 'well, fine, let's have a listen to it.' So we played the tape – it was only 10 centimetres long, perhaps 50 centimetres with the permutations – and all we heard was 'Shuuutt'. That was Stockhausen's sound study:

Tidens Enhet

All tidigare musik (före Stockhausen) förklarades teoretiskt av föreställningen att musiken utspelar sig i tre dimensioner: tonhöjd, tonlängd och tonstyrka. Vi delar instinktivt in musikaliska händelser i vad vi uppfattar som tonhöjder och tonlängder, som separerade fenomen. Tonlängden, då vi exempelvis sjunger begränsas av vår lungkapacitet, tonhöjden av våra stämbands utseende (och vår förmåga att hantera dem). Med elektroniska instrument förflyttas dessa ramar till gränserna för vår perception. Det betyder att om vi halverar en tonlängd tillräckligt många gånger (närmare bestämt till någonstans omkring 1/16 eller 1/32 sekund, enligt W. Meyer-Eppeler³⁰) kommer vi inte längre att uppfatta någon tidslängd, utan bara en puls eller attack. Pulsslag repeterade med ett visst avstånd från varandra i tiden kan vara antingen periodiska eller aperiodiska/irregulära. Pulserna kan vara rytmiskt baserade på enkla eller komplexa relationsförhållanden. Vår hörsel uppfattar jämna pulsslag på ungefär mellan 20 och 20000 slag per sekund som tonhöjd. Är pulsslagen tillräckligt ojämna (men primärt inom denna ram av hastighet) uppfattar vi dem som brus. I verk som *Studie I* (1953) och *Studie II* (1954) börjar Stockhausen utforska det kontinuum skillnaden mellan ton och brus består av. Är pulsslagen däremot långsammare än detta kommer vi att uppfatta dem som iteration eller rytm. Det är detta som utgör upptäckten av "den musikaliska tidens enhet".

Karlheinz Stockhausen kommer för framtida generationer av tonsättare med denna upptäckt att bli något av vad Einstein är för den moderna fysiken. För med denna teori (som beskrivits i framförallt två artiklar: "Einheit des Musikalisches Zeit" och "Wie die Zeit vergeht"³¹) förklaras all musiks innersta kärna (eller minsta strukturerande enhet) som en fråga om spektrum och tid. Den visar att frekvens (tonhöjd) och rytm (och tonlängd) bara är två aspekter av samma fenomen! De existerar bredvid varandra i samma musikaliska dimension! Tanken härrör från Stockhausens tidiga experiment i studion då han upptäckte att om man drog upp hastigheten på en loopad bandslinga med regelbundna pulser

a sort of little 'Shuuutt'. He was terribly pleased with it- me, not at all!" (M.Kurtz: "Interview with Pierre Schaeffer")

Kanske var detta ett första test av de tekniker och den teori som omfattar verket *Kontakte* (1960) för piano, slagverk och 4-kanaligt tonband, där ljudmaterialet i sig skapas i enlighet med principerna för skalkonstruktion och serier, för såväl rytm, tonhöjd, strukturering av rumsplacering lika väl som formbildande. En stor del av ljudmaterialet för bandstämmman åstadkoms dessutom av pulsgeneratorer omvandlat till tonhöjd (se vidare nedan), i stället för av tongeneratorer.

En av de saker som praktiskt taget drev Stockhausen in i studion var just frågan om harmonik. Han hade tidigt känt en växande olust kring frågan om musikens mest grundläggande material: tonen eller ljudet i sig. Vad händer om de organisationsformer vi använder oss av inte längre stämmer överens med det material vi använder? Eller om det nya material, de nya spelsätt vi undersöker inte längre går att organisera i överensstämmelse med ens det mest grundläggande, mest basala system vi känner till? I detta, och frågor som dessa, såg han konflikten mellan den skala, det stämningssystem vi tagit för naturgivet (den tempererade kromatiska tolvtonsskalan, med oktaviditet som en självklar utgångspunkt) och det ljud man applicerar den på (t ex då man komponerar för slagverk).

Var det så att helt nya skalsystem och stämningssystem skulle till för att kunna lösa denna konflikt?

I verk som *Kontakte*³², och i verk som *Studie I & II*, var det detta han utforskade. Han ville gå till grunden med frågeställningen och totalt börja om från början: genom att också bygga upp klangerna själv – syntetiskt. På detta sätt kunde han själv åstadkomma en samstämmighet mellan de ljud han använde sig av och de system han tänkt ut för att styra dem. Det var detta hela hans verksamhet syftade till: att hitta en ny harmonisk grund för musiken, som kunde bringa samstämmighet mellan skala, rytm och tonmaterial.

åstadkomna av en pulsgenerator tillräckligt mycket fick man tillsist en ton. All musik utspelar sig i vad som kan indelas i ca. 21–22 ”oktaver” i tiden: tonhöjd och spektrum (20Hz-20kHz), rytm och metrik (ca. 62.5 milisekunder – 8 sekunder), formtid (cirka 8” till flera timmar)... Tidigare musik använder sig av en durationsskala där tidsenheter är heltalsbaserade, oftast delbara med två: helnot, halvnot, fjärdedel osv. Dessa notvärden motsvarar oktavsprång i rytmiskalan. En musikalisk tidshastighet kan antingen beskrivas som tempo (från klassicistisk musik fram tills idag beskriven i metronomtalsangivelse) eller så utkomponerat: som notvärden. De tidigare serialisterna (Messiaen, Boulez m fl) försökte bringa tonhöjd och tonlängd i samstämmighet genom att multiplicera en minsta tidsenhet med 1,2,3,4...12 för att efterlikna den kromatiska skalan. Detta är akustiskt felaktigt. Det ger en serie proportioner som är subharmoniska. Motsatsen, som Karlheinz Stockhausen för första gången visar på, var att utgå från ljudet i sig och dess deltonsserie även för att organisera rytm- och durationsplanet. Det gör man i korthet genom att finna ett hos ljudet inneboende transpositionsratio med vilket man kan omvandla ton till rytm, ner till lämplig rytmoktav. Deltonsserien hos spektrum kommer då att omfatta durationsvärden, men den kommer också att generera en temposerie. En förändring i tempo innebär en ”transposition” i rytmiskalan. Stockhausen har skapat en tolvtonskromatisk tempererad temposerie som han sedan dess alltid använder sig av, uttryckt i bpm: 60, 63.5, 67, 71, 75.5, 80, 85, 90, 95, 101, 107, 113.5, 120¹⁴), transponerbart uppåt eller neråt genom oktavratiot (2:1). Något som alltså gör att man ofta kan utläsa melodiskt tänkande i dubbla dimensioner i Stockhausens verk. Så utgör exempelvis de ständiga tempoväxlingarna i *Klavierstück V* från 1954 en klassisk heltonskala. Han använder alltså temposkalan på ett musikaliskt vis. Kanske skulle man to m kunna härleda ett sådant tänkande ända tillbaka till en enkel augmentation eller diminution av ett tema hos Mozart eller Bach, som på så sätt alltså också motsvarar ett oktavsprång i temposerien; eller till den ännu finare indelningen av ton-

ernas durationsvärde hos de gamla isorytmikerna i Ars Nova eller Ars Subtilior under 1300 och 1400-talet. Rörelser som accelerandi eller ritardandi kan vi alltså tolka som detsamma som ett slags glissandi i rytmsplanet. Dessa rörelser kan naturligtvis vara linjära, exponentiella eller följa någon annan form av kurvatur.

En kanske ännu viktigare sak att ta i beaktande när det gäller rytmisk spektrum är händelsernas relation till varandra (det jag tidigare refererat till som ”interval of entry”). Om vi tex har en puls av åttondelar och en annan av åttondelstrioler så kommer de att tillsammans ge upphov till ett betoningsmönster varje gång de sammanfaller som ger en periodicitet på jämna fjärdedelar. Detta innebär att vi adderar en ”grundton” till våra två pulser, och då får våra pulser funktionen av delton 2 och 3 i ett harmoniskt spektrum. Ett annat exempel är då vi återigen har en jämn puls på åttondelar och en annan på trioler som startar med, låt säga en sextondels förskjutning från åttondelspulsens starttid. Detta ger då upphov till ytterligare en delton som är högre än de två andra, med en frekvens motsvarande differensen mellan de båda starttiderna. Båda dessa exempel är mycket enkla, och förhållandevis problemfria, eftersom vi rör oss med notvärden som alla är en del av ett harmoniskt spektrum. Men vad händer då vi istället hanterar inharmoniska spektrum, eller till och med flera olika typer av inharmoniska spektrum samtidigt? Det Stockhausen varnar för som en typ av felaktig ”polyrytmik” är den typ av fall som då kan uppstå: om vi otänksamt adderar harmoniska deltoner till ett i övrigt inharmoniskt rytmiskt skalsystem; eller om vi helt enkelt använder harmoniska durationsvärden på ett helt annat harmoniskt material!

Form och formelkomposition

En viktig formprincip hittar Stockhausen, och de andra serialisterna, hos Claude Debussy. Det gäller principen attsekventiellt hela tiden presentera nytt material utan att det behöver härröra från eller ha något gemensamt med det tidigare. Detta samtidigt på ett sätt så att upplevelsen av sammanhängande logik aldrig för den skull behöver upphöra.

Stockhausen skriver:

“Classical thought attempts to show the same things – objects, shapes and motives – in a constantly changing light, doing this with the aid of highly developed technique of modification, transformation, disintegration, variation and modulation.” [Medan man hos Debussy kan finna det motsatta: ständig variation, och ändå på ett sätt så att] “one has the impression of always hearing something similar, yet in fact one is hearing something new”.

(Karl H Wörner: Stockhausen – life and work)

Ur detta utvecklar sig tanken på en formtyp som inte definieras av en dynamisk utveckling, som inte rör sig mot ett förutbestämt mål eller ”berättar” i en riktning från början till slut. Han kallar detta ”momentform”: en nu-orienterad formtyp där varje struktur i princip kan följas av vilken annan strukturtyp som helst (om än inte på vilket sätt som helst). Här betraktas musikens strukturer som ett slags tillstånd som finns, oberoende av utveckling eller riktning. De är koncentrerade kring sin egen strukturella ordning, utan orsaksverkan. Det första verk som på ett konsekvent sätt är genomstrukturerat av dessa principer är *Kontakte*. Här får tanken på den musikaliska tidens enhet sina konsekvenser på formplanet. Stockhausen går därmed in i en process där verken så småningom tenderar att bli allt längre och längre. Han vidareutvecklar sina tekniker i verk som *Mikrofonie I & II* (1964/65) – som var några av de första verk som gjordes för live-elektronik. Med idén om att serialisera formtyper och på så sätt ställa olika typer av material mot varandra för Stockhausen också in konkretmaterial i verk som *Telemusik*, *Hymnen* eller *Prozession*. Men det centrala i Stockhausens hela tänkande är alltjämt tolvtonstempereringen. Samt egentligen bara principen att ”dividing a largest time-quantum, instead of multiplying a smaller one, in order to arrive at a scale of durations”. Detta blir särskilt tydligt i takt med att Stockhausen gradvis övergår till allt större formtyper. I verk som *Mantra* (1969–70) för två pianon och ringmodulation, eller *Sternklang* (1971) för fem instrumentgrupper utspridda i en park, börjar han komponera

utmusiken, stegvis mer och mer detaljerat, efter en slags noterad förlaga – en formel – som på så sätt bringar enhetlighet i musikens alla delar. Stockhausen tänker sig denna formel som mångdimensionell, eftersom man ur varje givet tecken i formeln kan styra varje annan parameter. Formeln blir alltså till ett slags prisma ur vilket ljusets alla färger skjuter fram. Den generella slutsatsen som kan dras av detta ”formelkomponerande” går i korthet ut på att ur varje ton kan man med kännedom om dess spektrum härleda ett skalsystem och ett durationssystem. När transponerat kan detta ge upphov till en proportionsserie av tidsvärden för organisation av formelementen i ett helt verk. Varje sådan formdel kan sedan teoretiskt fyllas av en klangligt strukturerande idé hämtad från ett enda artikulationstecken i förlagan. Ett glissando eller ett crescendo med en viss kurvatur kan tjäna som formbildande idé för en hel sektion eller i vissa fall till och med för ett helt verk. En pregnant melodisk fras eller gestisk figur kan dras ut i tiden och bilda den harmoniska grunden för ett längre musikaliskt förlopp, och av händelse i de väl avgränsade områdena i superformeln kan en densitetsserie upprättas som appliceras på parametrar som artikulation, eller statistisk fördelning av tonhöjd över ett ”raster” bestående av skalsystem. En enda dynamisk angivelse kan bli centervärdet för en statistisk process över många, många takter...

Nutid – en vecka av ljus:

Vanligtvis tänker man kanske på Luigi Nono som texten, språkets och röstens seriella uttolkare. Men också för Stockhausen ligger språket mycket nära hjärtat. Faktum är att mer än hälften av hans verk är för röst eller har någon gång planerats för röst. Så är fallet i både *Kreuzspiel* och *Zeitmasse* (1955–56) som från början hade en förlaga för röst, även om det i ett senare skede utvecklade sig så att instrument istället fått ”överta” sångstämmans plats. *Gesang der Jünglinge*, med sitt banbrytande sätt att behandla rösten och texten, var från början tänkt att bli en katolsk mässa (ett benedictus) för sångare och elektroniska ljud. Stockhausen tänkte sig i sin ungdom snarare att bli poet och författare än tonsättare eller

NOTER

¹⁾ Från tonsättare som Villaert, Tallis, Gabrieli, Croce, Benevoli m fl med sin tidiga form av rumsligt komponerad musik kunde Stockhausen t ex utveckla metoder att systematiskt och avancerat komponera med (och sedemera också metoder för att notera) rumsliga förlopp och punktuella händelser, på precis samma sätt som man kan organisera tonhöjd eller rytmik.

²⁾ Den studio som skulle få sådana enorma konsekvenser för Stockhausens personliga utveckling, lika väl som för musikhistoriens utveckling, skapades till en början av Dr. Werner Meyer-Eppler, Robert Beyer och Herbert Eimert (utan Stockhausens medverkan) som en ren experimentstudio 1951. Först 1953 öppnades själva Elektronmusikavdelningen vid WDR-Köln under Herbert Eimerts ledning, med Karlheinz periodvis anställd som assistent.

³⁾ Diskontinuitet i rörelse är alltså en viktig princip för Karlheinz Stockhausen. Och under nittio-talet har han varit sysselsatt med att tillsammans med den lysande danserskan Michelle Noiret utveckla ett nytt dans-system kopplat till tonhöjd och rytmik. Till detta har också skapats ett speciellt notationssystem för dans och annan rumslig rörelse.

⁴⁾ Inte heller "tolvtonsserien" är ett enhetligt begrepp. Den form serialisterna i första hand använde sig av kallas "allintervall-serier", vilket innebär att inte bara alla tolv toner förekommer utan upprepning, utan också att alla inom oktaven möjliga intervall finns representerade i serien. Den enklaste formen av allintervallserie är två i motgående riktning kromatiska skalrörelser: varannan ton uppåtgående och varannan nedåtgående från en gemensam utgångston. Den serien användes av bland andra Anton Webern. Karlheinz Stockhausen och den tidens serialister betraktade i allmänhet den allintervallserien som "sekventiell", och därigenom olämplig som serie. Den som har provat att skriva strängt serialistiska allintervallserier vet att det inte är helt enkelt, därför är det vanligt att serier under den här tiden används i fler än ett verk. Så är

t ex *Zeitmasse, Klavierstück XI* och *Gruppen* uppbyggda efter samma grundserie.

⁵⁾ Dvs så länge man har en tolvtonskromatisk skala. Detta fick Anton Webern att mestadels komponera med små kromatiska celler om tre toner i grupp.

⁶⁾ Stockhausen använder sina Klavierstück som en slags första presentation av sina kompositionstekniker, eftersom de utgör ett lämpligt format. Därför har man ofta kunnat se vad som skall komma senare i andra större verk först i just hans Klavierstück. Detta gör det särskilt intressant då man ser åt vilket håll han har gått nu senast med *Klavierstück XVI* (uruppfört av och skrivet för Antonio Abellan-Perez) som pekar mot ett mera klangligt komponerande, och att komplexiteten i de senaste verken vida övergläns de som gjordes under 80-talet. Nämnas kan t ex Helikopterkvartetten. Stockhausen använder sig ofta av en intern organisation av verken som också den styrs av någon sorts övergripande idé. Denna organisationsform kan sedan i sin tur vara en del av ett ännu större sammanhang, styrt av ett magiskt tänkande...

Så ingår i operan också de Klavierstück som återstår att göra. De kommer att bli 21 stycken till antalet, och i somras bevitnade jag själv uruppförandet av *Klavierstück XVI* (från 1999, efter en totalt reviderad förlaga). Ordningsföljden på dessa pianoböcker är I-IV, V-X, XI, XII-XVI, XVII-XIX, XX-XXI vilket ger serien 4-6-1-5-3-2. Serien, med sina permutationer, har använts åtskilliga gånger i flera av hans verk. Den består av sex ingående element. Serien utgör också en del av ett ännu högre sammanhang: en klassisk "magisk kvadrat", där summan av alla siffror vertikalt och horisontellt tillsammans alltid blir 21.

⁷⁾ Kreuzspiel fick sitt namn av verkets strukturella uppbyggnad (korsvisa rörelser i tonhöjd, mellan instrument, och i andra musikaliska parametrar) – en titelering som låg i linje med serialismens ideal. Arbetsnamnet däremot var snarare metaforiskt än absolutmusikaliskt: nämligen "Mosaik". Ända fram

tills en revidering 1959 var verket skrivet för fyra istället för tre slagverkare.

⁸⁾ Karlheinz är dessutom en lysande musiker och ensembleledare. Detta exemplifieras inte minst av att han själv dirigerade *Gruppen für drei Orchester* vid uruppförandet 1958 tillsammans med Pierre Boulez och Bruno Maderna.

⁹⁾ Dessa erfarenheter kom senare att spela en stor roll för framväxten av verk som *Gruppen* och *Kontakte*.

¹⁰⁾ Schaeffer kommer att gå till historien inte bara som en av den elektroakustiska musikens pionjärer, utan också som den som i "Traité des objets musicaux" på ett systematiskt sätt för första gången i historien började kategorisera alla ljud som överhuvudtaget är möjliga att frambringa. Han var framförallt intresserad av att komponera med en stor mängd ljud i en och samma komposition, vilket också var det han undervisade om.

¹¹⁾ *Kontakte* bygger på ett ljudmaterial indelat i en skala baserad på den rena kvintan uppdelad i (framförallt) 6 respektive 7 tempererade skalsteg. *Studie I* är baserat på en 6-elementserie bestående av 5 intervall i en given ordning utifrån en bestämd centerfrekvens. Dessa grupperas sedan i olika omgångar enligt permutationer av serien 4-2-3-5-6-1.

¹²⁾ Karlheinz Stockhausen: *Wie die Zeit vergeht*, Texte I från 1956. *Texte zur Musik* är Stockhausens samlade skrifter om musik och sitt sätt att utföra världen. De omfattar nu 10 publicerade band. Ännu inte översatta till engelska.

¹³⁾ W Meyer-Eppler: *Mathematic-acoustical fundamentals of electrical sound composition* från 1954.

¹⁴⁾ Denna temposkala finns för första gången representerad i Stockhausens produktion i orkesterverken *Kontrapunkte* (1952) och *Punkte* (som dock reviderades 1962).



Vid mixern i arbete inför framförande av *Stimmung* i Teatro alla Fenice i Venedig 1969.

Björk intervjuar Stockhausen

Den isländska sångerskan Björk Guðmundsdóttir är en av många artister inom den mer experimentella populärmusiken som inspirerats av Karlheinz Stockhausen. På 60-talet var det John Lennon och the Beatles som placerade honom på skivomslaget till Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band och den amerikanske rebellen Frank Zappa bugade alltid högaktningfullt åt Stockhausen och andra moderna tonsättare (inte minst Edgar Varese). För att inte tala om jazzmusikern Miles Davis uttalade uppskattning. Inom dagens moderna dans- och klubbmusik är referenserna till Stockhausen mycket tydliga.

För det engelska livsstilsmagasinet *Dazed and Confused* gjorde Björk 1996 en intervju med Stockhausen.

“When I was introduced to Stockhausen it was like ‘aaah’! Finally somebody was speaking my language. Stockhausen has said phrases like, “We should listen to ‘old’ music one day a year and the other 364 days we should listen to ‘now’ music”, skriver Björk i sin introduktion.

Här ett kort utdrag ur samtalet, som finns i sin helhet på Stockhausens hemsida, www.stockhausen.org



BG: I used to travel with my little ghettoblaster, and have my pocket full of tapes, and try to always find the right song. I didn't care what song it was, as long as it would unite everybody in the room and get everybody together. But sometimes that can be quite a cheap trick, you know? I remember once reading that one of the reasons why you don't like regular rhythm is because of the war.

KS: No, no, that's...

BG: That's a misunderstanding?

KS: Mmm, yes. When I dance I like regular music. With syncopation naturally. It shouldn't always be like a machine. But when I compose, I use periodic rhythms very rarely, and only at an intermediary stage, because I think there is an evolution in the language of music in Europe which leads from very simple periodic rhythms to more and more irregular rhythms. So I am careful with music which emphasises this kind of minimalistic periodicity because that brings out the most basic feelings and most basic impulses in every person. When I say 'basic', that means the physical. But we are not only a body who walks, who runs, who makes sexual movements, who has a heartbeat which is, more or less, in a healthy body, 71 beats per minute, or who has certain brain pulses, so we are a whole system of periodic rhythm. But already within the body there are many periodicities superimposed, from very fast to very slow ones. Breathing is, in a quiet situation, about every six or seven seconds. There's periodicity. And all of these together build a very polymeric music in the body, but when I make the art music I am part of that whole evolution, and I am always looking for more and more differentiation. In form as well.

BG: Just because it's more honest, it's more real?

KS: Yes, but what most of the people like is a regular beat, nowadays they make it even in pop music with a machine. I think that one should try to make music which is a bit more...flexible, so to speak, a bit more irregular. Irregularity is a challenge, you see. How far can we go in making music irregular? Only as far as a small moment when everything falls into synchronicity, and then goes away again into different meters and rhythms. But that's how history has been, anyway.

(ur Dazed and Confused, nummer 23, augusti 1996)



Tillsammans med Suzanne Stephens (tv) och Kathina Pasveer 1990.



Markus Stockhausen

En tonsättares karriär

1928 Föds den 22 augusti i Mödrath nära Köln.
1947–51 Studerar vid Nationella Musikkonservatoriet i Köln (piano och musikpedagogik) och vid Universitetet i Köln (filologi, filosofi, musikvetenskap). Sedan **1950** De första kompositionerna och framförandena av hans musik.
1951 Seriell musik: KREUZSPIEL, FORMEL, etc. Gift med Doris Andrea; fyra barn med Doris: Suja (1953), Christel (1956), Markus (1957), Majella (1961).
1952 Punktmusik: SPIEL, KLAVIERSTÜCKE, SCHLAGTRIO, PUNKTE, KONTRA-PUNKTE etc. Närvarar vid Olivier Messiaens´ s undervisning i rytmik och estetik i Paris. Experimenterar med ”musique concrète” på franska radion och realiserar ETYDE (konkretmusik). De första synteserna av ljud-spektra med elektroniskt genererade sinustoner.
Sedan **1953** Permanent medarbetare på Studion för elektronisk musik vid Västtyska radion i Köln (konstnärlig ledare mellan 1963–1977). Föreläsare vid de årliga internationella feriekurserna för ny musik i Darmstadt mellan 1953 och 1974.
De första kompositionerna av ren elektronisk musik: Elektroniska STUDIER I och II, GESANG DER JÜNGLINGE: födelsen av Rumsmusik och Slumpmusik.
1954–56 Samtidigt med forskning och komponerande vid Studion för elektronisk musik så studerar han fonetik, informations- och kommunikationsteori för prof. Meyer-Eppler vid Universitetet i Bonn.
1954–59 Medutgivare för ”die Reihe”, en publikationsserie om seriell musik (Universal Edition, Wien).
1956 Världspremiär på ZEITMASSE i Paris.
1957 Världspremiär på KLAVIERSTÜCKE XI i New York (Variable Music).
1958 Experiment i ny elektronisk ljudsyntes och rumslig projektion för KONTAKTE. 32 konsert-föreläsningar vid amerikanska universitet. Därefter utvidgade turnéer som dirigent och uttolkare av sina egna verk (sedan 1959 med mindre grupper av solister).

Världspremiär på GRUPPEN för 3 orkestrar (1955–57).
1959 Ny slagverksmusik: ZYKLUS, REFRAIN.
1960 Världspremiär på KONTAKTE för elektroniska ljud, piano och slagverk i Köln och premiär på CARRÉ för 4 orkestrar och körer i Hamburg.
1962 Världspremiär på första delen av MOMENTE i Köln.
1963–68 Grundare och ledare för Kurserna för Ny Musik i Köln.
Från **1964** Ledare för en grupp som framför Live-elektronik: flera kompositioner för denna grupp (MIKROPHONIE I; PROZESSION; KURZWELLEN etc)
1965 Gästprofessor i komposition vid University of Pennsylvania (Philadelphia).
Världspremiär på andra delen av MOMENTE i Donaueschingen.
Världspremiär på MIXTURE i Hamburg (liveelektronik för orkester)
1966 Realiserar två verk i Tokyo, beställda av Japanska Radions (NHK) studio för elektronmusik (TELEMUSIK och SOLO).
1966–67 Gästprofessor vid University of California (Davis).
1967 Gifter sig med Mary Bauermeister; två barn med Mary: Julika (1966), Simon (1967).
Världspremiär på HYMNEN, elektronisk musik med solister.
1968 Världspremiär på KURZWELLEN i Bremen, STIMMUNG i Paris: början på konstnärligt övertonssjungande.
SPIRAL för en solist (Världspremiär i Zagreb 1969).
Intuitiv Musik: AUS DEN SIEBEN TAGEN, FÜR KOMMENDE ZEITEN
1969 FRESCO för 4 orkestergrupper, POLE för 2 spelare, EXPO för 3 spelare.
1970 Expo’ 70, världsutställning i Osaka, Japan: de flesta av Stockhausens verk fram till 1970 framförs fem timmar! dagligen under 183 dagar av tjugo instrumentalister och sångare i ett sfärisktauditorium, efter en idé av tonsättaren, och når en publik på över en million lyssnare.
Cosmic Music: MANTRA, världspremiär i Donaueschingen.
1971 Professor i komposition vid det Nationella

Musikkonservatoriet i Köln (till 1977).

Världspremiär på HYMNEN med orkester, framförd av the New York Philharmonic.

Park Music, STERNKLANG, världspremiär i Berlin.

Scenic Music, TRANS, världspremiär i Donaueschingen.

Världspremiär av Europa-versionen av MOMENTE i Bonn.

1972 Scenic Music ALPHABET för LIÈGE, AM HIMMEL WANDRE ICH, YLEM.

1973–74 INORI, tillbedjan för dansmimare och orkester, världspremiär i Donaueschingen.

1975–77 Komponerande av SIRIUS, elektronmusik med 4 solister, beställd av tyska regeringen som en gåva till Amerika vid firande av tvåhundraårsjubileet (1976): (delvis) världspremiär på the Albert Einstein Spacearium, Washington, som åtföljs av en turné med verket i Europa, Japan och USA.

År **1977** fullbordades SIRIUS och framfördes för första gången i sin helhet i augusti 1977 vid det nygrundade Centre Sirius i Aix-en-Provence.

1976 Världspremiär på HARLEKIN för dansande klarnettist i Köln.

1977 I Japan komponeras DER JAHRESLAUF för den Kejsarliga Gagaku Ensemblen (premiär på Nationalteatern i Tokyo).

1977–2000 Kompositionsarbetet på den musikdramatiska cykeln LICHT inleds.

1978 Världspremiär på en kvasi-konsertversion av MICHAEL'S JOURNEY ROUND THE EARTH (Act II av DONNERSTAG AUS LICHT) i Donaueschingen.

1979 Världspremiär på en kvasi-konsert av MICHAELS JUGEND (akt I ur DONNERSTAG AUS LICHT) i Jerusalem.

1980 Världspremiär på en kvasi-konsertversion av FESTIVAL (scen från akt III ur DONNERSTAG AUS LICHT) i Amsterdam.

1981 Scenisk världspremiär på DONNERSTAG AUS LICHT (ca 4 timmar) på La Scala i Milano.

Världspremiär på en kvasi-konsertversion av LUCIFERS TRAUM (scen 1 ur SONNTAG AUS LICHT) i Metz.

1982 Världspremiär av en kvasi-konsertversion av LUCIFERS ABSCHIED (scen 4 ur SONNABEND AUS LICHT) i Assisi vid firandet av 800 årsjubileet av Den



En diger skivutgivning av Stockhausens verk sker under 60- och 70-talen. Idag koncentreras all åter- och nytgivning till tonsättarens eget förlag.

helige Franciscus födelse.

1983 Världspremiär på en kvasi-konsertversion av KATHINKA'S GESANG (scen 2 ur SONNABEND AUS LICHT) i Donaueschingen.

1984 Världspremiär på en kvasi-konsertversion av LUCIFERS TANTZ (scen 3 ur SONNABEND AUS LICHT) i Ann Arbor (USA).

Scenisk världspremiär av SONNABEND AUS LICHT (ca 3 timmar) i Palazzo dello Sport, producerad av La Scala, i Milano.

1985 Ny scenisk version av DONNERSTAG AUS LICHT på the Royal Opera House (Covent Garden) i London. Världspremiärer av AVE för bassetthorn och altflöjt i Milano och av UPPER-LIP-DANCE för piccolo-trumpet och ensemble i Donaueschingen.

1986 Världspremiär på solistversion av MICHAELS REISE i Bremen.

Världspremiär av en kvasi-konsertversion av EVAS GESANG (scen ur akt II från MONTAG AUS LICHT) i Berlin.

Världspremiär av en kvasi-konsertversion av EVE'S MAGIC (akt II ur MONTAG AUS LICHT) i Metz.

1987 Världspremiär på Xi för flöjt i Sienna.

1988 Världspremiärer av kvasi-konsertversioner av EVE'S FIRST BIRTH-GIVING (akt I ur MONTAG AUS

LICHT) och GIRL'S PROCESSION, CONCEPTION med PIANO PIECE och RE-BIRTH (scener ur akt II från MONTAG AUS LICHT) i Köln.
 Scenisk världspremiär på MONTAG AUS LICHT (ca fyra timmar) på La Scala i Milano.
 Världspremiär på WELCOME med PEACE GREETING, beställd för firande av 600 årsjubileet av Kölns Universitet.
 Världspremiär på SUSANT'S ECHO för altflöjt, WINGS-OF-THE-NOSE-DANCE för slagverk och synthesizer, Xi för bassetthorn i Paris.
1989 Världspremiär på FLAUTINA i Wien.
1990 Octophonic Music INVASION-EXPLOSION. PIETÀ för flygelhorn, sopran, octophonic elektronisk musik.
1991 Världspremiär på versionen av DER JAHRES-LAUF för sångare (akt I ur DIENSTAG AUS LICHT) och världspremiär av en kvasikonsertversion av INVASION-PIETÀ-EXPLOSION (scener ur akt II från DIENSTAG AUS LICHT) i Frankfurt.
1992 Första framförandena av DIENSTAG AUS LICHT i sin helhet (kvasikonsertversion) med världspremiärer av scenerna BEYOND – SYNTHI-FOU - FAREWELL på the Gulbenkian Foundation i Lissabon.
 Världspremiär på SYNTHI-FOU för synthesizer och elektronisk musik (KLAVIERSTÜCK XV) vid övelämnandet av UNESCOS Picasso-medalj till Karlheinz Stockhausen i Köln.
 Världspremiär på ELUFA för bassetthorn och flöjt (scen ur akt II från FREITAG AUS LICHT) och en serie av Stockhausen-konserter i Weimar.
 Realiering av ljud-scenerna till FREITAG AUS LICHT på WDR:s studio för elektronmusik.
1993 Scenisk världspremiär på DIENSTAG AUS LICHT (ca 2 timmar) på Leipzig-operan.
 Serie av Stockhausen-konserter i Bryssel, Duisburg, Florens och Sofia.
 Komponerande av HELICOPTER STRING QUARTET (ur MITTWOCH AUS LICHT).
1994 Stockhausen-symposium och framförandet av 30 verk (merparten elektroakustiska) vid INVENTIONEN i Berlin.
 Världspremiär av OCTOPHONY, elektronisk musik från DIENSTAG AUS LICHT, vid Köln-triennalen.

Sju Stockhausen-verk framförs vid Salzburger Festspiele.
 Fullbordandet av 144-minuter av elektronisk musik med ljudscener och komponerandet av 10 verkliga scener till FREITAG AUS LICHT.
1995 Stockhausen-Cykel vid Salzburger Festspiele. Komponerandet av WORLD PARLIAMENT för a capella-kör.
 Stockhausen-retrospektiv (11 konserter) vid Holland-Festivalen i Amsterdam, under vilken världspremiärer av WELTRAUM (elektronisk musik från FREITAG AUS LICHT) och HELICOPTER STRING QUARTET (tredje scenen ur MITTWOCH AUS LICHT).
 HYMNEN med solister vid Salzburger Festspiele.
1996 Världspremiär på WORLD PARLIAMENT för a capella-kör (första scenen ur MITTWOCH AUS LICHT) i Stuttgart.
 Världspremiär på ORCHESTRA FINALISTS för orkester och elektronisk musik (andra scenen ur MITTWOCH AUS LICHT) vid Holland-Festivalen i Amsterdam.
 Scenisk världspremiär på FREITAG AUS LICHT: FRIDAY GREETING (ca 68 min.), FRIDAY TEPTATION – akt I och II (ca 146 min.) och FRIDAY FAREWELL (ca 78 min.) på Leipzig-operan.
 Europeiska kulturhuvudstadens (Köpenhamn) tonsättare med åtta konserter. Världspremiär på LIBRA för basklarinett och elektronisk musik i Köpenhamn.
 Stockhausen-festival i Palermo i Italien med sju konserter med elektronisk musik.
 Fem Stockhausen-konserter i Huddersfield, England, inkluderandet av världspremiären på BJOU för altflöjt, basklarinett och band.
1997 Sex konserter med Stockhausen-verk under Köln-triennalen, inkluderandet av världspremiären på ELECTRONOC MUSIC med SOUND SCENES från FREITAG AUS LICHT i Philharmoniens stora sal i Köln.
 Världspremiär på LITANEI 97 för kör och dirigent vid festivalen för kyrkomusik 1997 i Schwäbisch Gmünd.
 Världspremiär på ROTARY Wood wind Quintet på Schloss Dyck nära Jüchen-Aldenhoven.
 Världspremiär på CAPRICORN för bas och elektronisk musik under de Internationella Musikveckorna i Orléans.

Komponerandet av MICHAELION (fjärde scenen ur MITTVOCH AUS LICHT) för kör, bassångare med kortvågsmottagare, flöjt, bassetthorn, trumpet, trombone, synthesizer, band och ljudprojektionist.

1998 Framföranden av INORI i München, dirigent Karlheinz Stockhausen, i Amsterdam, dirigent Péter Eötvös och i Paris, dirigent Karlheinz Stockhausen. Stockhausen Spatial Music: tre olika program med hans elektronmusik på planetariet i Paris.

Cykel av åtta Stockhausen-konserter i Paris, framförda av Ensemble Intercontemporain på IRCAM och Cité de la Musique (inkluderande fyra framföranden av GRUPPEN, ledda av Pierre Boulez, Péter Eötvös och David Robertson).

Världspremiär på LECTURE ON HU i sin helhet av Kathinka Paasver i Darmstadt, av MICHAELION (scen fyra ur MITTVOCH AUS LICHT) i München.

Stockhausen-Sommarkurser i Kürten med 130 deltagare från 22 olika länder.

Stockhausen-symposium vid Köln-universitetet.

1999 Stockhausen-Sommarkurser i Kürten.

Världspremiär på LICHTER-WASSER för sopran, tenor och orkester med synthesizer i Donaueschingen.

2000 Bl a sex konserter i Skinnskatteberg.

(BIOGRAFI AV JAMES STONEBRAKER)

Mer om Karlheinz Stockhausen på hans officiella hemsida:

www.stockhausen.org

Där finns även värdefulla länkar till andra hemsidor med Stockhausens musik.





En bild av konstnären Olle Kåks har varit elektronmusikfestivalens signum alltsedan starten. Varje år har bildens förändrats efter detland som varit festivalens speciella strimma. Under åren har följande länder stått i fokus: Finland (1982), Polen (1983), Frankrike (1984), Sverige (1985), Storbritannien (1986), USA (1987), Tyskland (1988), Spanien (1989), Kanada (1990), Italien (1991), Holland (1992), Japan (1993), Island (1994), Mexiko (1995), Italien (1996), Argentina (1997), Schweiz (1998), Irland (1999).

Elektronmusikfestivalen år 2001:

Retro *hit* Parade 1982–2001

**20 år av elektroakustiska äventyr!
1–3 juni 2001**

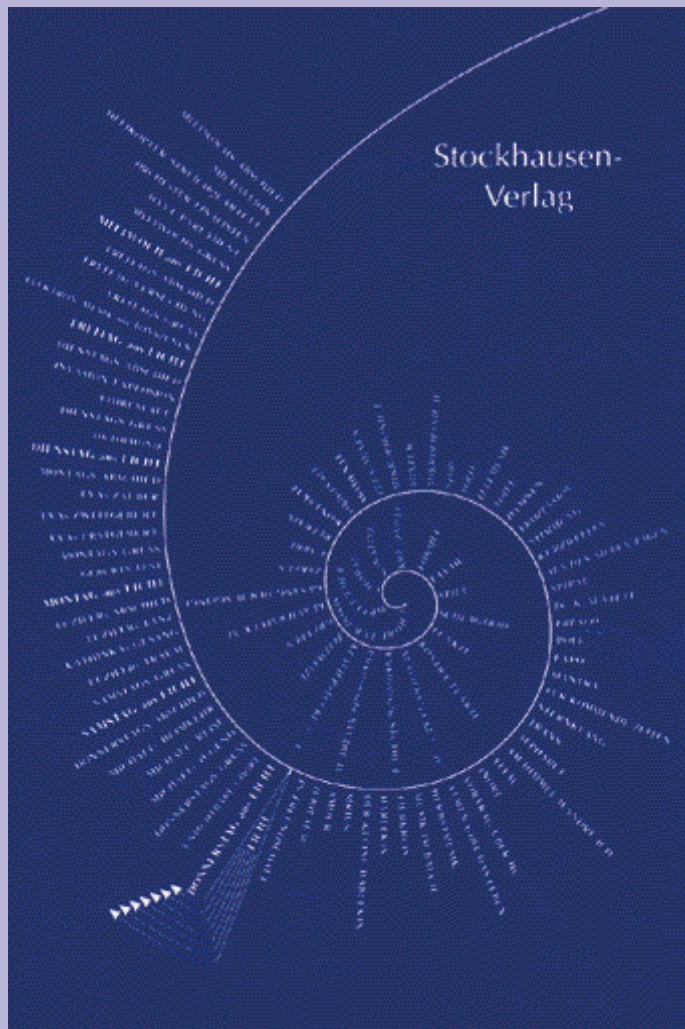
Skinnskatteberg/Uttersberg



Under arbete med Hymnen i elektronmusikstudion vid radion i Köln, ca 1967.



I nyproducerade cd-utgåvor i egen design utger Stockhausen sin musik. En fullständig lista över alla cd som Stockhausen Verlag givit ut finns på www.stockhausen.org.



Beställ skivor, böcker, partitur, affischer och annan information från Stockhausen Verlag, Kettenberg 15, 51515 Kürten, Deutschland (fax 0049-(0)2268-1813). Information om förlagets utbud finns även på hemsidan www.stockhausen.org.

Information om de kurser Karlheinz Stockhausen håller årligen i Kürten finns att få från:
Stockhausen-Kurse Kürten, Dettlof Schwerdtfeger, Eupener Straße 58, 50933 Köln, Deutschland.

Festivalansvarig och samordnare:

Ulf Stenberg

Redaktör och formgivning:

Curt Lundberg

Tryck:

Grafiska Punkten, Växjö mars 2000

Arrangörer:

Kultur och Fritid/Skinnskattebergs kommun

EMS/Rikskonserter

Västmanlandsmusiken

Galleri Astley

Övriga bidragsgivare:

Statens kulturråd

Stiftelsen Framtidens Kultur

Kungl.Musikaliska akademien

Goethe-Institutet

Information om festivalen:

EMS/Rikskonserter, 08-6581990

e-mail: ems@ems.srk.se

internet: www.srk.se/ems

FOTO:

sid 1. Oktober 1994 i WDR, Köln under produktionen av den elektroakustiska musiken till Freitag aus Licht. Foto:

Kathinka Pasveer/Stockhausen Verlag

5. Stockhausen dirigerar radio-orkesteren RAI i Rom.

Foto från Stockhausen Verlag

7. Foto: Doris Stockhausen, IMD-

Bildarchiv/Stockhausen Verlag

11. Stockhausen Verlag

12. Stockhausen Verlag

15. Foto: Felicitas Timbe. Bild från

Stockhausen Verlag.

18. Foto: Curt Lundberg

20. Foto: Lelli & Masotti, Teatro Alla

Scala. Foto från Stockhausen Verlag.

23. Foto: Birgitta Kowsky. Bild från

Stockhausen Verlag.

26. Foto: WDR. Bild från Stockhausen

Verlag.

33. Foto: Kathinka Pasveer/Stockhau-

sen Verlag

34, 38, 42. Foto: Ulf Stenberg

47. Foto från Stockhausen Verlag

57. Foto från Stockhausen Verlag

59. Foto: Lelli & Masotti, Teatro Alla

Scala. Foto från Stockhausen Verlag.

63. Bild från Stockhausen Verlag

69. Foto: Bernard Perrine. Foto från

Stockhausen Verlag.

75. Foto från Stockhausen Verlag.

87. Foto: Werner Scholz. Foto från

Stockhausen Verlag.

90. Foto: Ulrich Mazurowicz. Bild

från Stockhausen Verlag.

90. Foto: Camilla van Zuylen/Amigo

95. Foto: Curt Lundberg

99. Foto: Ulf Stenberg

100. Foto: Kalle

102. Foto: Werner Scholz. Bild

från Stockhausen Verlag.

102. Foto: Ulf Stenberg

Omslag: Bilder från Stockhausen

Verlag. Affisch från utställning med

Stockhausens grafiska partitür 1991.