



CD-232 STEREO

digital

The Kroumata Percussion Ensemble

JOHN CAGE: *Second Construction* (1940) – HENRY COWELL:
Pulse (1939) – TORBJÖRN IWAN LUNDQUIST: *Sisu* (1976) –
YOSHIHISA TAÏRA: *Hiérophonie V* (1974)



WARNING

see back page
se baksida
siehe Rückseite
voir au verso



Ingvar Hallgren

1. **CAGE, JOHN (1912-):**
Second Construction (1940) for four players (Peters) 6'44
2. **COWELL, HENRY (1897-1965):**
Pulse (1939) for five players (Music for Percussion, Inc.) 3'53
3. **LUNDQUIST, TORBJÖRN IWAN (1920-):**
Sisu (1976) for six percussions (STIM) 9'20
4. **TAÏRA, YOSHIHISA (1938-):**
Hiérophonie V pour six percussionnistes (Éd. Rideau Rouge) 19'32

The KROUMATA PERCUSSION ENSEMBLE
plus *Leif Karlsson* (3,4) and *Johan Silvmark* (2)

*English Text — Page 4 / Svensk text — sid 9 / Deutscher Text — Seite 14 /
Texte français — page 19*

INSTRUMENTARIUM

CAGE
sleigh bells
wind glass
Indian rattle
maracas
snare drum
tom-toms
temple gongs
tam-tam
muted gongs
water gong
thundersheet
prepared string piano

COWELL
brake-drums

pipelengths
dubaci
ricebowles
woodblocks
dragons' mouths
tom-toms
drums
cymbals
gongs

LUNDQUIST
lylophone
crotales
vibraphone
cymbales
marimbas
tom-toms
xylorimba

tam-tam
kettledrums
Thailand gongs
Chinese gong
tubular bells

TAÏRA

4 timpani
6 bongos
2 timbales
1 piccolo snare drum
8 congas
2 bass drums
2 snare drums
8 tom-toms
16 wood blocks
8 claves

15 Chinese wood blocks
1 whip
1 woodchimes
2 maracas
1 logdrum
9 dubaci
5 tam-tams
8 Thai gongs
4 anvil
1 Chinese cymbal
8 Philippine gongs
3 cow-bells
1 flexaton
2 glass chimes
6 cymbal turques
2 metal-sheets
1 saw
1 Chinese gong

The producer wishes to extend his warm thanks to the following persons and institutions: 1. *The Regional Music Authority* in Stockholm, without whose support this production would have been extremely difficult to make; 2. the technician *Michael Bergek*, Swedish Radio, Gothenburg, whose remarkable technical skill and never-ending enthusiasm inspires everybody in his vicinity and finally 3. *the fantastic public* in the Concert Hall of Gothenburg who, knowing that the live performance of Taira was going to be taped for this record, made NOT ONE SINGLE SOUND during those 20 minutes. Bravo!!

Robert von Bahr

KROUMATA is a Swedish percussion ensemble. "Kroumata" comes from a Greek word for percussion instruments. But if the term also leads one's thoughts to associations of colour and metallic surfaces this is all to the good.

Some 70 years have passed since *brutisme* (futurism's musical branch) announced that music could be created in other than pleasingly melodic tones. Noise consists also of sounds which can be arranged aesthetically. But the *brutistes* were not alone in their revolt. Béla Bartók's composition "Allegro barbaro" (1911)(**BIS-LP-182**) had already launched the piano as a percussive instrument. Little more than 25 years later Bartók was to turn the accepted notions upside down: in the Sonata for 2 Pianos and Percussion (1937) he gave the percussion melodic and (very subtle) tonal tasks.

Bartók was not the first but certainly the most important of the new percussive music's pioneers. After his "double sonata" it was no longer possible to identify music for percussion merely with march rhythms on the drums or with brutal noise. It is here that we find the embryo to the musical culture represented by the Kroumata Ensemble.

Music for percussion is thus not something entirely new; rather one can speak of a species of music with traditions stretching back for more than half a century. Yet there is still a very fundamental difference between, for example, the repertoire of a symphony orchestra and that of a percussion group. The symphony orchestra has been built up gradually from the Classical period to the twentieth century modernist era. But the orchestra remains basically unchanged: a violinist is a violinist for both Mozart and Schönberg. But the percussion repertoire demands changes of ensemble from work to work. The members of the Kroumata ensemble must be "multi-instrumentalists", fully professional on a wide range of instruments. This makes exceptional demands both of musicality and technique.

Ensembles devoted to new music come and go. One of the secrets behind the success of Kroumata is the fact that this group of young percussionists who started working together in 1978, were jointly employed by the Regional Music Authority which also agreed that the group should devote most of its working time to activities within Kroumata's sphere. Kroumata's members are well aware that their position among special groups devoted to modern music is uniquely privileged. The youthful Regional Music Authority can show off the Kroumata ensemble as evidence of its capabilities at their peak. This is perhaps the most harmonious "father and son" relationship in Swedish musical life.

Few musicians or critics understood what he was up to in the early 1950s, we read of **JOHN CAGE** in a musical dictionary. At the close of that decade he hit Stockholm. Still there were few that understood what he was up to. Cage's investigations of an extraordinary world of sounds — with the help of metamorphosed instruments (such as the prepared piano), contact microphones (which rendered the inaudible audible), unexpected sound sources (such as the 12 radio receivers in "Imaginary Landscape No 4", 1951) or even new ways of listening (as in the composition "4'33", 1952, in which the

musicians are silent and the audience obliged to listen to itself) — were generally considered bizarre games. One recalls how Cage once said that he had brought an audience almost to the verge of despair with a single unending note for 15 minutes or so and when he finally stopped it a lady in the audience called out: "Why have you stopped? It was just getting interesting!" Cage probably took her completely seriously.

In the midst of this acoustic exploration Cage often creates something of a cult of beauty itself. Once one has ceased to be shocked at his working over van Beethoven's and Chopin's holy piano with screws, clamps and bits of rubber the "prepared piano" opens up an extraordinary fascinating world of sounds which amalgamates the traditional sound of the piano with Korean musical stones, the Javanese gamelan and the African mbira. It is traditionally beautiful, perhaps sublime.

This is also true of the *Second Construction* for percussion quartet which Cage wrote in 1940 (immediately after launching the prepared piano). The instruments are largely familiar — drums, tam-tam, gongs, maracas and piano together with the odd less conventional musical source — but the playing methods are often surprising, such as beating a large gong while it is pulled up out of a bath of water (the effect is of a very original "glissando"). But of the greatest interest is probably the rhythmic structure; it starts with a dance rhythm (perhaps with a Latin American model) but is immediately subjected to changes (interpolated beats which would upset a dancer), overlaying (at times with very complex polyrhythms) and other sabotage of every tendency to comforting regularity.

This music still maintains a traditional span from preparation through culmination to relaxation but one can discern that Cage is approaching another way of seeing form, the "open form" where the work is a mere section of a sounding continuum without start or finish.

John Cage himself remarked in later years: *Right up to my death there will be sounds. And they will continue after my death. We needn't worry about the future of music.*

There are obvious and natural family lines between Cage's "Second Construction" from 1940 and HENRY COWELL's *Pulse* from the previous year. Not just because Cowell — best known for his discovery of the cluster effect (of which a Nazi musical critic wrote: It is said of Cowell that he has created groups of tones which can be played on the piano with the use of fists and forearms! Why be so modest? With the hind quarters one can cover even more notes!) — had been Cage's teacher in the early 30s. And not just because "Pulse" was dedicated to John Cage "and his Percussion Group".

As an explorer of the world of sounds Cowell was in high degree Cage's equal and his forerunner. Perhaps it was Cowell's fate that Cage was to receive more attention as he who bore to fruition, who completed and defined so much of what Cowell had in fact already brought to people's notice. The choice of instruments in "Pulse" is very like that in "Second Construction"; the same mixing of instruments of definitive pitch (gongs, wooden blocks etc.) with those of less defined pitch (principally drums), the same weakness for Oriental sound sources (Korean "dragons' heads", rice-bowls, Japanese temple gongs), the same persistent rhythmic pulse giving an impression of a "ritual". But while Cage creates a sort of kaleidoscopic rhythmic sensation, with ever shifting

patterns, Cowell starts off in the first bar with an absolutely steady 7/8 pulse which he keeps up throughout the piece almost like a machine (with the exception of a general pause near the end). But the 7 beat bar has a completely different effect on the listener than a 3 or 4 beat bar would have. By regrouping within the 7 beat frame (patterns like 2+2+2+1 or 2+2+1+2 or 1+2+2+2) and from the fact that we tend to "read" the 7 beat bar as though it consisted of smaller elements (e.g. 2+2+3 or 3+4) we experience a continual tension between the even, machine-like basic pulse and the ever changing play of rhythm within the bars. In "Pulse" Cowell is an "inventor" no more. He gives life to an original art form whose foundation he himself had laid.

1939 is a notable year. In 1936 Cowell was prosecuted on an accusation of immorality. Ingenuous and naive he trusted in his innocence and refused to engage a lawyer. He was sentenced to prison and sat in the notorious San Quentin gaol until friends and colleagues organized his release in 1940. He was cleared in 1942. He had been wrongfully found guilty.

"Pulse" is thus a greeting from prison to the free world of art outside.

TORBJÖRN IWAN LUNDQUIST represents to a far greater extent than his predecessors Cowell and Cage the traditional view of percussive instruments as a source of sound expressive of power, hardness and incisiveness. His piece is accordingly entitled *Sisu* (1976), a Finnish term, difficult of translation, but conveying persistence, fighting spirit, inviolability or something of the sort.

If Cowell and Cage principally employed rhythmic effects, Lundquist's piece is more interested in sounds. He combines four closely related instruments — xylophone, vibraphone, xylorimba and marimba — with a group of four timpani (the fifth player) and finally a group of gongs and bells (the sixth player). This results in a percussion group with extensive melodic possibilities and with extensive possibilities for contrasting sounds. He creates a group whose timbres show much more European influence than those of Cowell and Cage.

In his use of form Lundquist also betrays the fact that he also composes symphonic music for traditional methods of expression. "Sisu" may if one so wishes be seen as a miniature concerto for percussion. The "first movement" is the introductory Allegro assai with a dramatic exchange between two contrasting groups of sounds (the melodic element lies, with some originality, in the timpani and gongs while the 4 "barred" instruments, which are really melodic, break in with rhythmic "interruptions", a persistent quaver motif — Lundquist has let the instruments exchange roles, with original results). The contest is at last resolved in some metallic-sounding fermatas and a lyrical section (the "concerto's" "middle movement") develops in quieter tones with lengthy trills and tremolos. By the time the score is marked Andante cantabile the lyrical mood is already well established and the marimba can develop a romantic melody which culminates in something as unusual in percussive music as an "appassionata"! The "finale" breaks in like a storm. Instrument combines with instrument in an unstoppable flow of quavers which are clearly related to the quaver motif of the "first movement" and it all ends in an explosion at the instruments' maximum force. "Sisu" lives up to its title. There is not a shadow of resignation to be found.

While Torbjörn Iwan Lundquist represents a markedly European atmosphere **YOSHISHISA TAIRA's** *Hiérophonie V* (1974) is not just Asiatic in character (in spite of employing Afroamerican instruments). One might almost at times wish to see the composition as a piece of traditional Japanese court theatre, transferred to the musical stage. A large number of instruments is employed and the smaller instruments are similar in character to those used by Cowell and Cage (blocks, gongs, bells, etc. but also Afroamerican drums — bongos, congas — and other Afroamerican artefacts, e.g. maracas and claves). But at the centre of the drama are four pedalled timpani each with its own player and to the instruments are added yet another sound source: the timpanists' voices.

In two lyrical interludes — of which the larger last one is to a great extent improvised by the players starting from some sketchy instructions in the score — a subtle, almost impressionistic timbre is drawn from the small instruments. But the real, spectacular drama is developed in the composition's main section in which the four timpanists in a series of violent exchanges and uttering dramatic cries "attack" their instruments. A European listener might well imagine the drumsticks exchanged for Samurai swords, the timpani against aggressive adversaries (which to Japanese eyes would probably be a grossly platitudinous interpretation. . .). However that may be, on a darkened stage with a spotlight on each player, Taira's piece can be experienced in several dimensions, something largely unique in to-day's music. For those who have seen and heard "*Hiérophonie V*" in this form several times it will come as a pleasant surprise that so much of the powerfully dramatic element remains in a sound recording.

The **KROUMATA** ensemble was formed in 1978 by the five current members — Ingvar Hallgren, Jan Hellgren, Anders Holdar, Anders Loguin and Martin Steisner. All five members, then aged about 25, worked professionally as percussionists in Stockholm. All five had similar backgrounds: they had started on drums and progressed via pop and jazz to a proper training as percussionists. The name Kroumata was borrowed from the ancient Greek where it is considered to have applied to instruments of percussion in general.

From the very start the ensemble has cooperated intensively with contemporary composers. Many have been able to work directly with the ensemble and thus to try out all the possibilities of timbre which the extensive instrumentarium allows. These instruments also make a concert with Kroumata to a visual experience.

Since the start and particularly since Kroumata became a full-time professional ensemble under the auspices of the Regional Music Authority, the five members have toured extensively. They have participated in numerous festivals and appeared on radio and television.



Jan Hellgren

KROUMATA är en svensk ensemble för slagverksmusik. "Kroumata" kommer av ett grekiskt ord för slaginstrument. Om namnet också leder tankarna till färg och metalliska ytor så är detta inte någon nackdel.

Bortåt 70 år har gått sedan brutismen (futurismens musikaliska sidogren) förkunnade, att man kan skapa musik i annat än behagligt klingande toner. Buller är också ett ljudmaterial, som kan organiseras på ett estetiskt sätt. Men brutisterna var inte ensamma i sin revolt. Béla Bartóks "Allegro barbaro" (1911) (BIS-LP-182) var redan en komposition, som lanserade pianot som slaginstrument. Drygt 25 år senare skulle Bartók vända på begreppen: i sonaten för två pianon och slagverk (1937) gav han slagverket melodiska och (ytterst subtila) klangliga uppgifter.

Bartók var inte först men säkert störst bland den nya slagverksmusikens pionjärer. Efter hans "dubbelsonat" var det inte längre möjligt att ensidigt identifiera slagverksmusik med marschrytmer på trumma eller med brutalt buller. Här ligger embryot till den musikkultur, som Kroumata-ensemblen företräder.

Musik för slagverk är alltså inte något nytt; man kan snarare tala om en musikart med över halvsekelånga traditioner. Ändå finns en grundläggande skillnad mellan exempelvis en symfoniorkesters repertoar och en slagverksensembles. Symfoniorkestern har genomgått en successiv utbyggnad, från wienklassicism till 1900-talsmodernism. Ändå är orkesterns grundutseende oförändrat, en violinist är en violinist hos både Mozart och Schönberg. Men slagverksrepertoaren växlar besättning från verk till verk. Kroumata-ensemblens medlemmar måste vara "multiinstrumentalister", virtuoser på ett stort antal olika instrument. Det betyder exceptionella krav på både musikalisk och teknisk behärskning.

Ensembler för ny musik kommer och går. En av hemligheterna bakom Kroumatas framgång är att den grupp av unga slagverksmusiker, som började arbeta samman under 1978, fick en gemensam arbetsgivare, Regionmusiken, som också accepterade att gruppen använder huvuddelen av sin tjänstgöringstid just till verksamhet inom Kroumatas ram. Kroumatas musiker vet, att de har en unikt förhållningssätt bland det modernistiska musiklivets specialensembler. Regionmusiken å sin sida kan visa upp Kroumata-ensemblen som prov på vad den unga regionmusikorganisationen förmår, på toppen av sin förmåga. Detta är kanske det mest harmoniska fader-son-förhållandet i hela det svenska musiklivet.

Få musiker eller kritiker förstod vad han sysslade med vid 1950-talets början, heter det i ett musiklexikon om JOHN CAGE. Vid slutet av samma decennium drabbade han Stockholm. Fortfarande förstod få vad han sysslade med. Cages djupdykningar i en ohörd ljudvärld — med hjälp av förändrade musikinstrument (som det preparerade pianot), kontaktmikrofoner (som gjorde det ohörbara hörbart), oväntade ljudkällor (som de 12 radioapparaterna i "Imaginary Landscape no 4", 1951) eller rentav nya sätt att lyssna (som i kompositionen "4'33", 1952, där musikerna är tysta och publiken tvingas lyssna till sig själv) — betraktades mest som en bisarr lekstuga. Man minns hur Cage en gång sade, att han hade fått publiken nära desperationens rand med en enda oavbruten ton, i en kvarts timme eller så, och då han äntligen avbröt den ropade en liten dam ur publiken: "Varför slutar ni? Det började just bli intressant!" Cage tog henne säkert på blodigt allvar.

Mitt i denna akustiska upptäcktsfärd bedriver Cage ofta en formlig skönhetskult. Har man väl slutat chockeras av att han ger sig in i van Beethovens och Chopins heliga piano med skruvar, klämmor och gummibitar, så uppenbarar "det preparerade pianot" en sällsynt fascinerande ljudvärld, som smälter samman den klassiska pianoklangen med drag från koreanska tjespel, javanesisk gamelan och afrikansk mbira. Det är i gammal god mening vackert, rentav sublimt.

Det samma gäller *Second Construction* för slagverkskvartett, som Cage skrev 1940 (efter att just ha lanserat det preparerade pianot). Instrumentariet är till stor del välkänt — trumma, tam-tam, gongar, maracas och piano plus en och annan mera okonventionell klangkälla. — men spelsätten är ofta överraskande, som då man slår an en stor gong medan den dras upp ur ett vattenfylld badkar (effekten blir ett mycket originellt "glissando"). Men intressantast är kanske ändå den rytmiska bilden; den börjar som en dansrytm (kanske efter latinamerikansk förebild) men utsätts omedelbart för förskjutningar (inskjutna pulslag, som får en dansande att snubbla), överlagringar (stundtals en mycket komplicerad polyrytmik) och andra sabotage mot varje tendens till trygg regelbundenhet.

Den här musiken beskriver fortfarande en traditionell formkurva, från uppladdning över kulmination till avspänning, men man anar att Cage närmar sig ett annat formlänkande, den "öppna formen", där musikverket bara är ett utsnitt ur ett klingande continuum, utan början och slut.

Följdriktigt skulle John Cage i mogen ålder konstatera: *Ända till min död kommer det att finnas ljud. Och det kommer att fortsätta efter min död. Vi behöver inte frukta för musikens framtid.*

Det finns en tydlig och naturlig släktskap mellan Cages "Second Construction" från 1940 och HENRY COWELLS "Pulse" från året dessförinnan. Inte bara hade Cowell — mest berömd för att ha uppfunnit cluster-effekten (den om vilken en nazistisk musikkritiker skrev: Om Cowell sades, att han har skapat tongrupper, som kan spelas på pianot med hjälp av knytnävar och underarmar! Varför så blyg? Med baken kan man täcka ännu mer!) — varit Cages lärare vid 30-talets början. Och inte bara var "Pulse" tillägnad John Cage "and his percussion group".

Som utforskare av ljudvärlden var Cowell i mycket Cages like och föregångare. Kanske var det Cowells öde, att Cage skulle bli mera uppmärksammasad som den som fullföljde, fullbordade och definierade så mycket av vad Cowell i själva verket redan hade fäst uppmärksamheten på. Instrumentariet i "Pulse" är mycket likt det i "Second Construction"; samma blandning av tonhöjdsbestämda instrument (gongar, träblock o.s.v.) och sådana med mera obestämba tonhöjd (främst trummor), samma dragning till ostasiatiska klangkällor (koreanska "drakhuvuden", risskålar, japanska tempelgongar), samma envetna rytmiska puls, som ger intryck av något "rituellt". Men medan Cage skapar ett slags kaleidoskopisk rytmupplevelse, med ständigt förskjutna mönster, startar Cowell från första takten med en benhård 7/8-puls, som han håller fast vid genom hela stycket nästan som en maskin (med undantag för en generalpaus nära slutet). Men 7-takten har en helt annan effekt på oss lyssnare än vad en 3-takt eller 4-takt skulle ha. Genom omgrupperingar inom 7-taktens ram (mönster som 2+2+2+1 eller 2+2+1+2 eller 1+2+2+2) och genom att vi alltid har en benägenhet att uppleva 7-takten som sammansatt av mindre beståndsdelar (t.ex. 2+2+3 eller 3+4) känner vi en oupphörlig spänning mellan den jämna, maskinmäs-

siga grundpulsen och det ständigt växlande rytmiska spelet inom taktarna. I "Pulse" är Cowell inte längre någon "uppfinnare"; han gjuter ande i en originell konststart, vars fundament han själv en gång har lagt.

Årtalet 1939 är tänkvärt. 1936 hade Cowell ställts inför rätta, anklagad för sedesförbrytelse. Troskyldig och godtrogen litade han till sin oskuld och vägrade engagera försvarsadvokat. Han dömdes till fängelse och satt i det beryktade San Quentin-fängelset till dess vänner och kollegor utverkade frigivning år 1940. Slutligen fick han upprättelse 1942; han hade varit oskyldigt dömd.

"Pulse" är alltså en hälsning ur fängelset till den fria konstnärsvärlden utanför.

Den traditionella synen på slagverket som en klangkälla, som representerar kraft, hårdhet och skärpa, företräder **TORBJÖRN IWAN LUNDQUIST** mycket tydligare än sina föregångare Cowell och Cage. Så heter också hans komposition "Sisu" (1976), som ju är det svåröversättbara finska ordet för envishet, kamplusta, obändighet och liknande.

Har Cowell och Cage främst använt sig av rytmiska medel så är Lundquists något mera klangligt präglade. Han ställer samman fyra spelare av närbesläktade "stavspel" — xylofon, vibrafon, xylorimba och marimba — med en grupp av fyra pukor (femte spelaren) och slutligen en grupp av gongar och klockor (sjätte spelaren). Resultatet blir en slagverksgrupp med stora melodiska möjligheter och stora möjligheter till klangliga kontraster. Och det blir en grupp, vars klangvärld är mycket mera europeiskt präglad än Cowells och Cages ensembler.

Också i sin formgestaltning röjer Lundquist, att han är en tonsättare, som också skriver symfonisk musik för traditionella uttrycksmedel. "Sisu" kan, om man vill, uppfattas som en miniatyrkonsert för slagverk. "Första satsen" är ett inledande Allegro assai, med en dramatisk växling mellan två kontrasterande klanggrupper (det "melodiska" elementet ligger, originellt nog, i pukor och gongar medan stavspelen, som egentligen är melodinstrument, bryter in med en rytmisk "störning", ett envetet åttondelsmotiv — Lundquist har alltså låtit instrumenten byta roller, med originell verkan). Till slut biläggs tvekampen i några metallklingande fermater och ett lyriskt avsnitt ("konsertens" "mellansats") utvecklas i svaga nyanser och långsträcka drillar och tremolon. Då partituret signalerar Andante cantabile är den lyriska stämningen redan etablerad och marimba får utveckla en romantisk melodi, som till slut kulminerar i något i slagverksmusik så ovanligt som ett "appassionato"! "Finalen" bryter in som en storm. Instrument efter instrument förenas i en ohejdbar åttondelsrörelse, som har tydlig släktskap med åttondelsmotivet från "första satsen" och som slutar i en krevad, på maximum av instrumentens klangstyrka. "Sisu" håller vad titeln lovar. Här finns aldrig skymten av resignation.

Om Torbjörn Iwan Lundquist företräder en utpräglat europeisk atmosfär så är **YOSHIHISA TAIRAs** "Hiérophonie V" (1974) inte bara asiatisk till sin karaktär (trots inslag av bl.a. afroamerikanska klangredskap); man skulle bitvis nästan vilja uppfatta kompositionen som ett stycke traditionell japansk hovteater, överflyttad till musikscenen. Instrumentariet är stort och småinstrumenten närmast av samma karaktär som hos Cowell och Cage (block, gongar, klockor o.s.v., men också trummor av afroamerikansk typ — bongos, congas — och andra afroamerikanska ljudredskap, t.ex. maracas och claves). Men i dra-

mats centrum står fyra pedalpukor med var sin spelare och till instrumentariet fogas ännu en klangkälla: pukspelarnas röster.

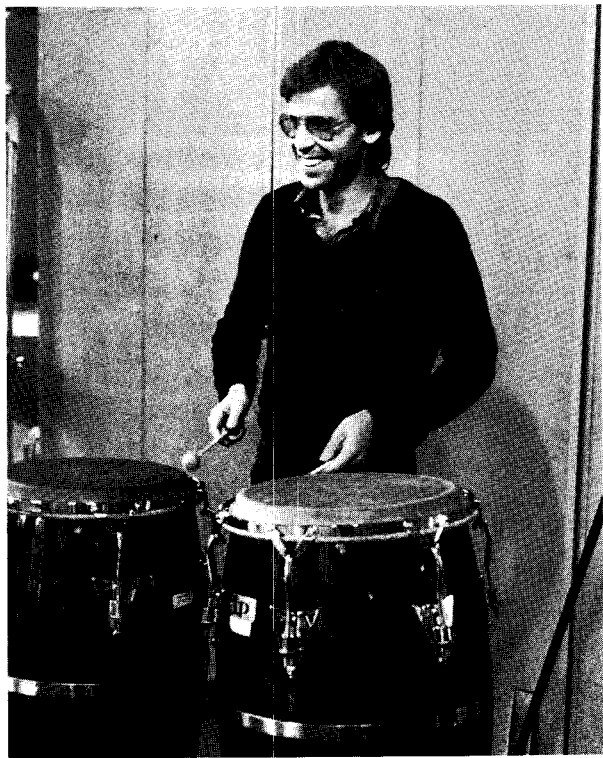
I två lyriska mellanspel — av vilket det stora, sista till betydande del improviseras av spelarna, med utgångspunkt i partiturets skissartade anvisningar — utvecklas en subtil, nästan impressionistisk klang från alla småinstrumenten. Men det verkliga, spektakulära dramat utspelas däromkring i kompositionens huvuddel, där de fyra pukslagarna i ett häftigt växelspel och utstötande dramatiska skrik "attackerar" sina instrument. En västeuropeisk lyssnare kunde lätt föreställa sig pukstockarna utbytta mot samurajsvärd, pukorna mot fientligt sinnade krigare (vilket dock i en japans ögon vore en svårartad banalisering av lyssnarupplevelsen, . . .). Hur som helst, på en mörklagd scen, med en spotlight på varje spelare, blir Tairas stycke en flerdimensionell upplevelse, nästan utan motstycke i den nya musiken av idag. För den som har sett och hört "Hiérophonie V" i denna form några gånger blir det en angenäm överraskning att så mycket av den starka dramatiska verkan kvarstår i en ljudinspelning.

Per-Anders Hellqvist

KROUMATA bildades 1978 av de fem som fortfarande utgör ensemblen — Ingvar Hallgren, Jan Hellgren, Anders Holdar, Anders Loguin och Martin Steisner. Alla fem, som då var i 25-årsåldern, arbetade som professionella slagverkare i Stockholm. Alla fem hade också likartad bakgrund: de hade börjat med trummor och gått via pop och jazz till en regelrätt slagverksutbildning. Namnet Kroumata hämtade de från den antika grekiskan, där ordet anses ha betytt slagverksinstrument över huvud taget.

Ända från starten har Kroumata haft ett intensivt samarbete med svenska och nordiska tonsättare. Många av dem har fått möjlighet att i direkt samarbete med ensemblen pröva alla de klangliga effekter, som finnes i det omfattande instrumentariet. Dessa instrument gör också, att en konsert med Kroumata inte bara är en musikalisk utan också en visuell upplevelse.

Under åren sedan starten och speciellt naturligtvis sedan Kroumata blev heltidsanställd ensemble i den statliga svenska musikorganisationen Regionmusiken har de fem turnerat flitigt inte bara i Sverige utan över hela Norden och övriga Europa. De har medverkat i en rad festspel och har också framträtt i radio och TV.



Anders Holdar

KROUMATA ist ein schwedisches Ensemble für Schlagzeugmusik. „Kroumata“ ist auf ein griechisches Wort für Schlagzeuginstrument zurückzuführen. Falls der Name auch die Gedanken zu Farben und Metallflächen lenkt, ist dies kein Nachteil.

An die siebzig Jahre sind vergangen, seitdem der Brutismus (der musikalische Seitenzweig des Futurismus) verkündete, daß man Musik nicht nur mit angenehm klingenden Tönen schaffen kann. Lärm ist auch ein Klangmaterial, das ästhetisch organisiert werden kann. Die Brutisten standen aber in ihrer Revolte nicht allein. Bereits das „Allegro barbaro“ von Béla Bartók (1911)(**BIS-LP-182**) war eine Komposition, in der das Klavier als Schlaginstrument verwendet wurde. Etwa 25 Jahre später sollte Bartók die Begriffe umdrehen: in der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug (1937) gab er dem Schlagzeug melodische und (äußerst subtile) klingliche Aufgaben.

Bartók war nicht der erste, sicher aber der größte unter den Pionieren der neuen Schlagzeugmusik. Nach seiner „Doppelsonate“ konnte man nicht mehr einseitig die Schlagzeugmusik mit Marschrhythmen auf der Trommel oder mit brutalem Lärm identifizieren. Hier liegt der Embryo jener Musikkultur, die das Kroumata-Ensemble vertritt.

Musik für Schlagzeug ist also nichts Neues; man könnte eher von einer Musikart mit Traditionen von mehr als einem halben Jahrhundert reden. Trotzdem unterscheidet sich das Repertoire beispielsweise eines Sinfonieorchesters grundlegend von jenem eines Schlagzeugensembles. Das Sinfonieorchester wurde allmählich ausgebaut, von der Wiener Klassik bis zur Moderne des 20. Jahrhunderts. Trotzdem blieb das Grundaussehen des Orchesters unverändert, ein Geiger ist sowohl bei Mozart als bei Schönberg ein Geiger. Die Mitglieder des Kroumata-Ensembles müssen „Multi-Instrumentalisten“ sein, viele verschiedene Instrumente virtuos beherrschen. Dies stellt außergewöhnliche Anforderungen an die musikalische und die technische Beherrschung.

Ensembles für neue Musik kommen und gehen. Eines der Geheimnisse der Erfolge des Kroumata-Ensembles ist, daß jene Gruppe junger Schlagzeuger, die 1978 zusammen zu arbeiten anfangen, einen gemeinsamen Arbeitsgeber bekam, u.zw. die Regionalmusik, die es auch akzeptiert, daß die Gruppe den Hauptteil der Dienstzeit für die Kroumata aufwendet. Die Musiker wissen, daß sie unter den Spezialensembles des modernen Musiklebens einmalig positive Voraussetzungen haben. Die Regionalmusik ihrerseits kann durch das Kroumata-Ensemble zeigen, was die junge Regionalmusikorganisation zu leisten imstande ist. Dies ist vielleicht das harmonischste Vater-Sohn-Verhältnis im schwedischen Musikleben.

Über **JOHN CAGE** sagt ein Musiklexikon, daß nur wenige Musiker oder Kritiker verstanden, was er am Anfang der 1950er Jahre tat. Am Ende des Jahrzehnts überfiel er Stockholm. Nach wie vor verstanden die wenigsten, was er tat. Seine Kopsprünge in eine ungehörte Klangwelt — mit Hilfe veränderter Musikinstrumente (wie das präparierte Klavier), Kontaktmikrophone (die das Unhörbare hörbar machen), unerwarteter Klangquellen (wie die 12 Rundfunkempfänger in „Imaginary Landscape no 4“, 1951) oder gar neuer Arten des Zuhörens (wie in der Komposition „4'33“, 1952, wo die Musiker schweigen und das Publikum gezwungen wird, sich selbst anzuhören) — wurden eher als bizarrer Kindergarten betrachtet. Man erinnert sich, wie Cage einmal sagte, daß er das Publikum mit einem einzigen Ton, etwa eine Viertelstunde lang, an den Rand der Verzeiwung gebracht hatte. Als er endlich aufhörte, rief eine kleine Frau aus dem Publikum: „Worum hören Sie auf? Jetzt wird es gerade interessant!“ Cage nahm sie sicher ganz ernst.

Mitten in dieser akustischen Entdeckungsreise betreibt Cage häufig einen förmlichen Schönheitskultus. Wenn man einmal verkraftet hat, daß er van Beethovens und Chopins

heiliges Klavier mit Schrauben, Klammern und Gummistücken „ergänzt“, offenbar das „präparierte Klavier“ eine seltsam faszinierende Klangwelt, in der der klassische Klaviersklang mit Zügen von koreanischen Steinspielen, javanesischem Gamelan und afrikanischem Mbira verschmilzt. Dies ist im guten, alten Sinn schön, sogar erhaben.

Dasselbe trifft bei der *Second Construction* für Schlagzeugquartett zu, die Cage 1940 schrieb (nachdem er gerade das präparierte Klavier eingeführt hatte). Das Instrumentarium ist größtenteils bekannt — Trommel, Tam-tam, Gongs, Maracas und Klavier, dazu ein paar eher unkonventionelle Klangquellen — aber die Spielweisen sind häufig überraschend, wie wenn man einen großen Gong anschlägt, während er aus einer wassergefüllten Badewanne heraufgezogen wird (das Ergebnis ist ein sehr originelles „Glissando“). Am interessantesten ist aber vielleicht das rhythmische Bild; es beginnt (vielleicht nach lateinamerikanischer Vorlage) wie ein Tanzrhythmus, wird aber sofort verschoben (eingeschobene Pulsschläge, die einen Tänzer zum Stolpern bringen würden), Schichtungen (bisweilen eine sehr komplizierte Polyrythmik) und andere Sabotagen jeder Tendenz zur geborgenen Regelmäßigkeit.

Diese Musik beschreibt nach wie vor einen traditionellen Formbogen, von der Steigerung bis zum Höhepunkt und zur folgenden Entspannung, aber man ahnt, daß sich einem anderen Formdenken nähert, der „offenen Form“, wo das Musikwerk lediglich ein Ausschnitt aus einem klingenden Kontinuum ist, ohne Anfang und Ende.

Im reifen Alter stellte Cage folgerichtig fest: *Bis zu meinem Tode wird es Klänge geben. Und das wird nach meinem Tode fortsetzen. Wir müssen nicht um die Zukunft der Musik bangen.*

Es gibt eine deutliche und natürliche Verwandtschaft zwischen Cages „*Second Construction*“ (1940) und HENRY COWELL's *Pulse*, ein Jahr früher komponiert. Nicht nur war Cowell — wegen der Erfindung des Cluster-Effektes besonders berühmt (über den ein Nazi-Musikkritiker schrieb: Von Cowell wurde gesagt, er hätte Tongruppen geschaffen, die auf dem Klavier mit Hilfe von Fäusten und Unterarmen gespielt werden können! Warum so scheu? Mit dem Hintern kann man noch mehr decken!) — am Anfang der 30er Jahre Cages Lehrer gewesen. Und nicht nur war „*Pulse*“ John Cage und seiner „*Percussion Group*“ gewidmet.

Als Erforscher der Klangwelt war Cowell weitgehend mit Cage gleichzustellen, außerdem sein Vorgänger. Vielleicht war es Cowells Schicksal, daß Cage die Aufmerksamkeit noch mehr auf sich lenken sollte als jener, der das vollbrachte, vollendete und definierte, was Cowell in Wirklichkeit bereits eingeführt hatte. Das Instrumentarium in „*Pulse*“ ist jenem von der „*Second Construction*“ sehr ähnlich; dasselbe Gemisch von tonhöhenbestimmten Instrumenten (Gongs, Holzblöcke usw.) und solchen mit unbestimmbarer Tonhöhe (vor allem Trommeln), die gleiche Neigung zu ostasiatischen Klangquellen (koreanische „*Drachenköpfe*“, Reisschüsseln, japanische Tempelgongs), der gleiche hartnäckige rhythmische Puls, der den Eindruck des „*Rituellen*“ vermittelt. Während aber Cage eine Art kaleidoskopisches Rhythmuserebnis schafft, mit stets verschobenen Mustern, beginnt Cowell vom ersten Takt weg mit einem beinharten 7/8-Puls, den er, fast wie eine Maschine, durch das ganze Stück hindurch (bis auf eine Generalpause am Schluß) behält. Uns Hörer beeinflußt aber der 7-Takt ganz anders als ein 3-Takt oder 4-Takt getan hätten. Durch Umgruppierungen innerhalb des Rahmens des 7-Taktes (Muster wie 2+2+2+1 oder 2+2+1+2 oder 1+2+2+2) und dadurch, daß wir immer dazu neigen, den 7-Takt als von kleineren Bestandteilen zusammengesetzt zu erleben (z.B. 2+2+3 oder

3+4) empfinden wir eine fortwährende Spannung zwischen dem ebenen, maschinenmäßigen Grundpuls und dem stets wechselnden rhythmischen Spiel innerhalb der Takte. In „Pulse“ ist Cowell kein „Erfinder“ mehr, er belebt eine originelle Kunstart, deren Grundlage er selbst einmal schuf.

1939 ist ein denkwürdiges Jahr. 1936 war Cowell wegen einem Sittlichkeitsverbrechen vor Gericht angeklagt worden. Er verließ sich gutgläubig auf seine Unschuld und weigerte sich, einen Verteidiger zu engagieren. Er wurde zu Gefängnis verurteilt und saß im berühmten St.-Quentin-Gefängnis, bis Freunde und Kollegen 1940 seine Entlassung erwirkten. 1942 wurde er rehabilitiert; er war unschuldig verurteilt worden.

„Pulse“ ist also ein Gruß aus dem Gefängnis zu die freie Künstlerwelt.

TORBJÖRN IWAN LUNDQUIST vertritt viel deutlicher als seine Vorgänger Cowell und Cage die traditionelle Schlagzeugauffassung: eine Klangquelle von Kraft, Härte und Schärfe. Dementsprechend heißt seine Komposition *Sisu* (1976), ein schwer zu über-setzendes finnisches Wort für Halsstarrigkeit, Kampflust, Unbändigkeit usw.

Wenn Cowell und Cage vor allem rhythmische Mittel verwendet haben, sind Lundquists Mittel eher vom Klang geprägt. Er stellt vier Spieler von „Stabinstrumenten“ — Xylophon, Vibraphon, Xylorimba und Marimba — mit einer Gruppe von vier Pauken (fünfter Spieler) und einer Gruppe von Gongs und Glocken (sechster Spieler) zusammen. Das Ergebnis ist eine Schlagzeuggruppe mit großen melodischen Möglichkeiten und großen Möglichkeiten des klanglichen Kontrastes. Es ist eine Gruppe, deren Klangwelt viel mehr europäisch geprägt ist, als die von Cowells und Cages Ensembles.

Auch in der Formgestaltung zeigt Lundquist, daß er ein Komponist ist, der er auch sinfonische Musik für traditionelle Ausdrucksmittel schreibt. „Sisu“ kann, wenn man wünscht, als Miniaturkonzert für Schlagzeug aufgefaßt werden. Der „erste Satz“ ist das einleitende Allegro assai, mit einem dramatischen Wechsel zwischen zwei kontrastierenden Klanggruppen (originellerweise liegt das „melodische“ Element bei den Pauken und Gongs, während die eigentlichen Melodieinstrumente, die Stabspiele, eine rhythmische „Störung“ bringen — ein hartnäckiges Achtelmotiv — Lundquist ließ also, mit origineller Wirkung, die Instrumente ihre Rollen tauschen). Zum Schluß wird der Streit in einigen metallernen Fermaten beigelegt, und ein lyrischer Abschnitt (der „Zwischensatz“ des „Konzertes“) entwickelt sich in leisen Nuancen, langgestreckten Trillern und Tremoli. Wenn die Partitur Andante cantabile signalisiert, ist die lyrische Stimmung bereits etabliert, und die Marimba entwickelt eine romantische Melodie, die zum Schluß einen Höhepunkt in einem in der Schlagzeugmusik ungewöhnlichen „Appassionato“ erreicht! Das „Finale“ bricht wie ein Sturm aus. In unaufhaltbarer Achtelbewegung tritt ein Instrument nach dem anderen hinzu; diese Bewegung erinnert deutlich an das Achtelmotiv des „ersten Satzes“ und endet mit einem Ausbruch in maximaler Lautstärke. „Sisu“ hält, was der Titel verspricht. Hier findet man keinen Schimmer von Resigniertheit.

Falls Torbjörn Iwan Lundquist eine ausgeprägt europäische Atmosphäre vertritt, ist **YOSHIHISA TAIRA's** *Hiérophonie V* (1974) nicht nur hinsichtlich des Charakters asiatisch (trotz Einschläge von afroamerikanischen Klangkörpern u.d.g.); man möchte teilweise die Komposition beinahe als ein Stück traditionelles japanisches Hoftheater auffassen, auf die Musikbühne übertragen. Das Instrumentarium ist groß, die kleineren Instrumente fast desselben Charakters wie bei Cowell und Cage (Blöcke, Gongs, Glocken usw., aber auch Trommeln afroamerikanischer Art — Bongos, Congas — und andere

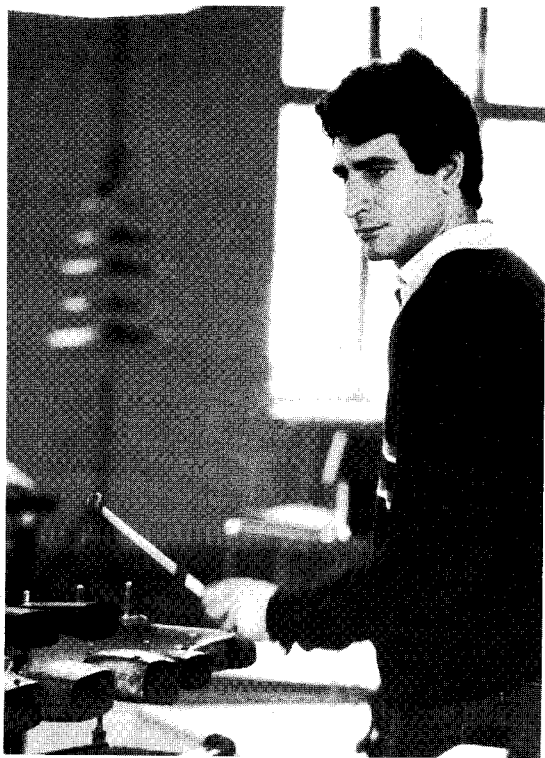
afroamerikanische Klangkörper, z.B. Maracas und Claves). Im Zentrum des Dramas stehen aber vier Pedalpauken mit je einem Spieler und zu den Instrumenten gesellt sich noch eine Klangquelle: die Stimmen der Pauker.

In zwei lyrischen Zwischenspielen – von denen das letzte, große zum Großteil von den Spielern improvisiert wird, mit den skizzenhaften Anweisungen der Partitur als Ausgangspunkt – entwickelt sich ein subtiler, beinahe impressionistischer Klang der kleinen Instrumente. Das wirkliche, spektakuläre Drama wickelt sich aber im Hauptteil der Komposition ab, wo die vier Pauker im heftigen Wechselspiel unter dramatischen Schreien ihre Instrumente „angreifen“. Eis westeuropäischer Hörer könnte sich vorstellen, die Schlegel seien Samuraischwerter und die Pauken feindlich gesinnte Kämpfer (was wohl aber in den Augen eines Japaners eine schwere Banalisierung der Hörererlebnisses wäre. . .). Auf finsterner Bühne, mit einem Spotlight auf jedem Spieler, wird jedenfalls Tairas Stück ein vielschichtiges Erlebnis, in der heutigen Musik fast ohne Gegenstück. Wenn man in dieser Form die „Hiérophonie V“ einige Male erlebt hat, ist es eine freudige Überraschung, daß bei einer Tonaufnahme so viel vom starken dramatischen Effekt erhalten bleibt.

KROUMATA wurde 1978 von jenen fünf Musikern gegründet, aus denen das Ensemble noch heute besteht: Ingvar Hallgren, Jan Hellgren, Anders Holdar, Anders Loguin und Martin Steisner. Sie waren damals alle um die 25 Jahre alt, und als Berufsschlagzeuger in Stockholm tätig. Sie hatten auch ähnlichen Hintergrund, indem sie mit Trommeln begonnen hatten und via Pop und Jazz zur regelrechten Schlagzeugausbildung gegangen waren. Den Namen Kroumata holten sie aus dem Altgriechischen, wo das Wort wahrscheinlich Schlagzeuginstrument schlechthin bedeutet hat.

Seit dem Beginn arbeitete Kroumata intensiv mit schwedischen und skandinavischen Komponisten zusammen. Vielen von ihnen wurde ermöglicht, in direkter Zusammenarbeit mit dem Ensemble alle Klangeffekte zu erproben, die im umfassenden Instrumentarium vorhanden sind. Dies macht ein Konzert mit Kroumata nicht nur zu einem musikalischen, sondern auch zu einem visuellen Erlebnis.

Während der vergangenen Jahre, besonders seit Kroumata von der staatlichen schwedischen Musikorganisation Regionmusiken auf Vollzeit angestellt wurde, gastieren die fünf Musiker häufig in ganz Europa. Sie wirkten bei mehreren Festspielen mit und traten in Rundfunk und Fernsehen auf.



Anders Loguin

KROUMATA est un ensemble suédois de musique pour instruments à percussion. « Kroumata » provient d'un mot grec pour instrument à percussion. Si le nom guide la pensée vers des couleurs et des surfaces métalliques, ce n'est pas un désavantage.

Près de 70 ans se sont écoulés depuis que le bruitisme (la ramification musicale du futurisme) proclamait que l'on peut faire de la musique avec des sonorités autres que de consonance agréable. Le tapage est aussi un matériel sonore qui peut être organisé de façon esthétique. Mais les bruitistes n'étaient pas seuls dans leur révolte. L'« Allegro barbaro » (1911)(BIS-LP-182) de Béla Bartók était déjà une composition lançant le piano comme instrument de percussion. Un peu plus de 25 ans plus tard, Bartók devait inverser les conceptions en ce domaine : dans la sonate pour deux pianos et percussion (1937), il donna à la percussion une tâche mélodique et sonore ; cette dernière est très subtile.

Bartók n'était pas le premier mais sûrement le plus grand des pionniers de la nouvelle musique pour percussion. Après sa « double sonate », il n'était plus possible d'identifier la musique pour percussion seulement à des rythmes de marches ou à un tintamarre brutal. Il se trouve ici l'embryon de la culture musicale représentée par l'ensemble Kroumata.

La musique pour percussion n'est ainsi rien de nouveau ; on pourrait plutôt parler d'un art musical aux traditions datant d'un demi-siècle. Il y a pourtant une différence fondamentale entre, par exemple, le répertoire d'un orchestre symphonique et celui d'un ensemble à percussion. L'orchestre symphonique a traversé une édification successive, du classicisme de Vienne au modernisme des années 1900. L'apparence fondamentale de l'orchestre est néanmoins inchangée, un violoniste est un violoniste chez Mozart comme chez Schönberg. Mais le répertoire de percussion change d'effectif d'une œuvre à l'autre. Les membres de l'ensemble Kroumata doivent pouvoir jouer, être virtuoses même, d'un grand nombre d'instruments différents, ce qui implique des exigences exceptionnelles de maîtrise musicale et technique.

Les ensembles pour la musique nouvelle vont et viennent. Un des secrets du succès de Kroumata est que le groupe de jeunes percussionnistes qui commencèrent à travailler ensemble en 1978 a eu un employeur commun, la « Musique régionale », qui accepta que le groupe voue la majeure partie de son temps de service à des activités dans les cadres de Kroumata. Les musiciens de Kroumata savent qu'ils occupent une situation uniquement avantageuse parmi les ensembles spécialisés dans la vie musicale moderniste. De son côté, la « Musique régionale » peut montrer l'ensemble Kroumata comme preuve de quoi la jeune organisation musicale régionale est capable, au sommet de ses capacités. Ceci est peut-être la plus harmonieuse relation parent-enfant de toute la vie musicale suédoise.

Peu de musiciens ou de critiques comprennent ce à quoi il s'affairait vers le début des années 1950, rapporte un dictionnaire musical au sujet de **JOHN CAGE**. Vers la fin de la même décennie, il vint frapper Stockholm. A l'exception de quelques-uns, on ne comprenait pas encore ce qu'il faisait. Les plongées profondes de Cage dans un monde sonore inconnu — avec l'aide d'instruments musicaux modifiés (comme le piano préparé), de microphones de contact (rendant l'inaudible audible), de sources sonores inattendues (comme les 12 appareils de radio dans « Imaginary Landscape no 4 », 1951) ou tout simplement une nouvelle façon d'écouter (comme dans la composition « 4'33 », 1952, où les musiciens sont silencieux et le public est forcé de s'écouter lui-même) — furent considérées surtout comme un jeu enfantin bizarre. On se rappelle que Cage une fois raconta avoir amené le public près du désespoir par un seul ton ininterrompu pendant un quart d'heure environ, et lorsqu'il l'interrompit finalement, une petite dame s'exclama

dans le public : « Pourquoi arrêtez-vous ? Ça commençait juste à être intéressant ! Cage la prit certainement au grand sérieux.

Au milieu de ce voyage de découvertes acoustiques, Cage s'adonne souvent à un culte formel de beauté. On n'est plus choqué qu'il s'attaque au sacro-saint piano de van Beethoven et de Chopin avec des vis, des pincés et des morceaux de caoutchouc pour que « le piano préparé » divulgue un univers sonore extraordinairement fascinant, dans lequel se fondent la sonorité classique du piano et des traits de jeu de pierres de Corée, de gamelan de Java et de mbira d'Afrique. C'est, dans le bon vieux sens du terme, beau, même sublime.

Il en est de même de *Second Construction* pour quatuor à percussion que Cage écrit en 1940 (juste après avoir lancé le piano préparé). L'instrumentarium est en grosse partie familier : grosse caisse, tam-tam, gongs, maracas et piano ainsi que quelques sources sonores moins conventionnelles — mais la façon de jouer est souvent surprenante, comme lorsqu'on frappe un gros gong pendant qu'on le retire d'un bain rempli d'eau (le résultat est un « glissando » très original). Mais l'image rythmique est peut-être néanmoins la plus intéressante ; l'œuvre commence comme un rythme de danse (même peut-être d'après un modèle latino-américain) mais ce dernier est, par contre, immédiatement sujet à des décalages (pulsations intercalées faisant trébucher un danseur), superpositions (par moments un polyrythme très compliqué) et autres formes de sabotage contre chaque tendance à une régularité sécurisante.

Cette musique-ci décrit encore une courbe formelle traditionnelle, de la montée vers le point culminant à la détente, mais on devine que Cage se rapproche d'une autre pensée de forme, la « forme ouverte », où l'œuvre musicale n'est qu'un extrait d'un continuum sonore, sans début ni fin.

Conséquemment, ayant atteint l'âge mûr, John Cage devait constater : *Il y aura du bruit jusqu'à ma mort. Et ça continuera après ma mort. Nous n'avons pas besoin de nous faire du souci pour l'avenir de la musique.*

Il y a un clair et naturel cousinage entre « *Second Construction* » (1940) de Cage et *Pulse* (1939) de HENRY COWELL. Cowell n'avait pas seulement été le professeur de Cage au début des années 30 ; il est surtout connu pour avoir découvert le « cluster » (duquel un critique musical nazi a écrit : On dit de Cowell qu'il a créé des groupes de sons qui peuvent être joués au piano avec l'aide des poings et des avant-bras ! Pourquoi se gêner ? Avec le postérieur, on peut couvrir une surface plus grand encore !) Et « *Pulse* » n'était pas seulement dédié à John Cage « et son Groupe de percussion ».

En tant qu'explorateur de l'univers sonore, Cowell était, sous bien des rapports, le semblable et le prédécesseur de Cage. C'était peut-être le destin de Cowell que Cage soit plus remarqué comme celui qui poursuivit, consumma et définit tant de ce que Cowell en fait avait déjà signalé à l'attention. L'instrumentarium de « *Pulse* » est semblable à celui de « *Second Construction* » : même mélange d'instruments à hauteur de son définie (gongs, blocs de bois, etc.) et de ceux à hauteur moins déterminée (surtout des tambours), même attirance pour les sources sonores de l'Asie orientale (les « têtes de dragon » coréennes, les bols de riz, les templegongs japonais), même pulsation rythmique tenace donnant l'impression d'un certain « rituel ». Mais alors que Cage crée une expérience rythmique kaléidoscopique avec des modèles continuellement décalés, Cowell commence dès la première mesure une pulsation en 7/8 solide comme le roc, qui se maintient pendant toute la pièce presque comme une machine (à l'exception d'une pause générale près de la fin). Mais un 7 temps produit un effet bien différent sur nous, auditeurs, qu'un

rythme à 3 ou 4 temps. Par des regroupements à l'intérieur de la mesure à 7 temps (modèles comme 2+2+2+1 ou 2+2+1+2 ou 1+2+2+2) et parce que nous avons toujours une tendance à concevoir un 7 temps comme un composé d'éléments moindres (par exemple 2+2+3 ou 3+4), nous ressentons une incessante tension entre la pulsation de base, égale, machinale, et le jeu rythmique changeant continuellement dans les mesures. Dans « Pulse », Cowell n'est plus un « inventeur » quelconque, il insuffle l'esprit d'une forme d'art originale dont il a lui-même une fois coulé les fondations.

L'an 1939 est mémorable. En 1936, Cowell fut cité en justice, accusé de violation de mœurs. Crédule et naïf, il compta sur son innocence et refusa d'engager les services d'un avocat de la défense. Il fut condamné à la prison et incarcéré au pénitencier de San Quentin jusqu'à ce que ses amis et collègues obtiennent sa libération en 1940. Il eut finalement raison en 1942 ; il avait été condamné injustement.

« Pulse » est ainsi un salut de la prison au monde artistique libre hors des murs.

TORBJÖRN IWAN LUNDQUIST rend beaucoup plus clairement que ses prédécesseurs Cowell et Cage la conception traditionnelle de la percussion comme une source sonore représentant force, rudesse et précision. Ainsi sa composition s'appelle-t-elle *Sisu* (1976), le mot finlandais difficilement traduisible pour obstination, goût pour le combat, caractère intraitable et ainsi de suite.

Si Cowell et Cage se sont servis de ressources rythmiques, Lundquist, lui, est plus orienté vers le timbre. Il place quatre joueurs d'instruments à maillets de la même famille — xylophone, vibraphone, xylorimba et marimba — avec un groupe de quatre timbales (cinquième joueur) et enfin un groupe de gongs et de cloches (sixième joueur). Il en résulte un groupe de percussion avec de grandes possibilités mélodiques ainsi que de contrastes sonores. Et c'est un groupe dont l'univers sonore porte une empreinte beaucoup plus européenne que celui des ensembles de Cowell et de Cage.

La tournure formelle aussi révèle que Lundquist est un compositeur qui écrit également de la musique symphonique pour des moyens traditionnels d'expression. « *Sisu* » peut être perçu, si l'on veut, comme un concerto en miniature pour percussion. Le « premier mouvement » commence par un *Allegro* assai avec un échange dramatique entre deux groupes sonores contrastants (l'élément « mélodique » se trouve, c'est surprenant, aux timbales et aux gongs alors que les instruments à maillets, qui sont en fait des instruments mélodiques, déferlent avec une « perturbation » rythmique, un motif obstiné en croches — Lundquist a donc laissé les instruments échanger de rôle et le résultat est original). A la fin, le duel se règle par quelques points d'orgue à la sonorité métallique et une section lyrique (le « mouvement intermédiaire » du « concerto ») se développe en nuances faibles et en trilles et trémolos prolongés. Lorsque la partition indique *Andante cantabile*, l'atmosphère lyrique est déjà établie et une mélodie romantique s'épanouit à la marimba et culmine à la fin en quelque chose d'aussi inusité en percussion qu'un « *appassionato* » ! Le « finale » éclate en orage. L'un après l'autre, les instruments s'unissent en un mouvement irrésistible de croches, clairement apparenté au motif de croches du « premier mouvement » et qui se termine en un éclatement au maximum de la force sonore des instruments. « *Sisu* » porte bien son nom. Il ne s'y trouve jamais la moindre trace de résignation.

Si Torbjörn Iwan Lundquist offre une atmosphère imprégnée d'euro-péisme, *Hierophonie V* (1974) de **YOSHIHISA TAÏRA** n'est alors pas seulement asiatique de caractère (en dépit de l'insertion d'attirail afro-américain entre autre) ; on pourrait en partie vouloir

concevoir la composition comme un pièce de théâtre traditionnel de cour japonaise, transposée en musique de scène. L'instrumentarium est considérable et les petits instruments, proches de ceux employés par Cowell et Cage (bloc, gongs, cloches, etc., mais aussi des tambours de type afro-américain — bongos, congas — et d'autres instruments sonores afro-américains, par exemple maracas et claves). Mais au centre du drame se trouvent quatre timbales à pédale ayant chacune son joueur ; à la liste d'instruments s'ajoute encore une source sonore : les voix des timbaliers.

Dans deux épisodes lyriques — desquels le grand, partie finissant par être importante, est improvisé par les joueurs avec des indications esquissées dans la partition comme point de départ — une sonorité subtile, presque impressionniste, de développe chez tous les petits instruments. Mais le drame réel, spectaculaire, se déroule à l'entour de la section principale de la composition, où les quatre timbaliers « attaquent » leur instrument dans des échanges emportés et en poussant des grands cris dramatiques. Un auditeur de l'Europe occidentale pourrait facilement échanger, dans l'imagination, les baguettes contre des sabres de samouraï, les timbales contre des guerriers ennemis (ce qui serait sans doute aux yeux d'un japonais une mauvaise banalisation de l'expérience de l'auditeur...). Quoi qu'il en soit, sur une scène obscurcie, avec un projecteur sur chaque joueur, les pièces de Taïra deviennent une expérience multidimensionnelle presque sans égal dans la nouvelle musique d'aujourd'hui. Pour qui a vu et entendu « Hiérophonie V » sous cette forme quelques fois, il est une plaisante surprise que tant de l'effet dramatique puissant soit préservé dans un enregistrement sonore.

KROUMATA fut formé en 1978 par les cinq qui composent encore l'ensemble — Ingvar Hallgren, Jan Hellgren, Anders Holdar, Anders Loguin et Martin Steisner. Tous les cinq, âgés alors environ 25 ans, travaillaient comme percussionnistes professionnels à Stockholm, Suède. Tous les cinq avaient aussi un background semblable : ils avaient débuté comme batteurs et s'étaient dirigés vers une éducation régulière en percussion via le pop et le jazz. Le nom Kroumata vient du grec ancien où le mot est considéré avoir voulu dire instrument de percussion en général.

Dès le début, Kroumata a eu un intensif travail de collaboration avec les compositeurs suédois et nordiques. Plusieurs ont eu l'occasion, en collaborant directement avec l'ensemble, d'éprouver tous les effets sonores que ce vaste instrumentarium renferme. Ceci fait qu'un concert avec Kroumata est une expérience non seulement musicale mais aussi visuelle.

Au cours des ans depuis le début et naturellement surtout depuis que Kroumata est devenu un ensemble à temps plein à l'organisation musicale nationale suédoise « la Musique régionale », les cinq ont fait de fréquentes tournées dans tout l'Europe. Ils ont participé à une série de festivals et se sont produits à la radio et à la télévision.



Martin Steisner



Recording Data: 1983-03-26/27 at the
Gothenburg Concert Hall, Sweden
Recording Engineer: Michael Bergek
Digital Editing: Robert von Bahr
Sony PCM-F1 Digital recording equipment,
4 Neumann KM83, 1 Neumann SM69
Microphones, Swedish Radio Mixer
Producer: Robert von Bahr
Cover Text: Per-Anders Hellqvist
English Translation: William Jewson
German Translation: Per Skans
French Translation: Arlette Chené.
Wiklander
Front Cover Photo: Peter Säask
All Other Photos: Mona Laurell

Album Design: Robert von Bahr
Type Setting: Robert von Bahr
Lay-Out: William Jewson
Repro: KaPe Grafiska, Stockholm

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© & (P) 1983, BIS Records AB