

NY MUSIK

i samarbete med
Wärenstams

Magne Hegdal

– konsten och livet

Ars et vita – Minnen, erfarenheter och drömda valser
för en flygel och 1–3 pianister (2010–2020)

- I
1. **Ouverture** (Introduktion, Traumatiskt preludium) – 3 pianister
 2. **Två tolvtonala satser** – solo
 3. **Östnorskt kulturlandskap** (med vitmålad kyrka) – fyrhändig
 4. **Fuga i C** – solo
 5. **Dekafoni** (Sonatina iconoclastica) – I solo, II Fantasia (1–2 pianister)
 6. **Drömsång** (Songe I) – 3 pianister
 7. **Koral** (Lydischer Dankgesang) – 3 pianister
 8. **”La logique de Dieu” / Exponerad slump** – fyrhändig
 9. **Accompagnato: Små blå ord** – 2 pianister
 10. **Salix** (Sälgvalsen) – fyrhändig
- paus —
- II
11. **Songe II** (En dikt av Ellen Einan) – solo
 12. **Invention** (Stora B:n) – solo
 13. **Adagietto e fughetta** (Preludio aleafonica, Polifonia fragile) – 3 pianister
 14. **Variation** (Tårpil) – 3 pianister
 15. **Barnlek** (Paradis) – solo
 16. **Variationer över en dröm** – 3 pianister
 17. **Spår** (Sonatina autunnale) I Songe (III) – 1–3 pianister, II Höststycke –
3 pianister, III Transkription – solo
 18. **Adagione** – solo
 19. **Ett ögonblick...** – solo
 20. **Vestfold** (Dansvals i 122 variationer) – fyrhändig
 21. **Sista aleafonin** (Iacta est alea) – solo
 22. **Finale** (Coda, CV) – 3 pianister

Håkon Austbø, Ellen Ugelvik, Sanae Yoshida – piano

Tisdag den 26 september 2023, kl. 19.00

Wärenstams, Borås

Magne Hegdal (f.1944) har tidigare sagt att *Ars et vita* (2010–2020) är hans sista verk. Så blev det nu inte. Men om så hade varit, hade det varit en storslagen, en magnifik avslutning. Det är som att läsa en myllrande, överflödande roman, eller rättare sagt en självbiografi. Vi möter en hel värld, närapå ett universum, ett ”à la recherche” i toner:

”De senaste åren har jag varit i detta verk, dag och natt. Efter hand en våldsam press, att få detta färdigt. Så är jag färdig och ser på noterna och uppfattar dem som något främmande – har jag gjort detta? (...)

Här är banaliteter, konstruktioner, tillfälligheter och personliga känslouttryck, och ’barocka’ fugor, svällande pianistromantik, punktmodernism – men det värsta av allt: Detta är *jag*, odistanserat, utan ironi – allt som sker i detta verk ligger mig nära. (...) Jag har gjort mitt.

Som form kan verket kanske liknas vid ett oratorium (utan sång!): individuella uttryck, ensembler, berättande delar, kommentarer, känslouttryck och konstruktioner. Den stora stilistiska bredden, från det mycket traditionella till det modernistiska, kan ge intryck av att det är skrivet av en konservativ komponist som sträcker sig mot det mer avancerade; i själva verket är det tvärtom. Jag har komponerat och skrivit ned musik sedan jag var tio år. Min syster Norun lärde mig principerna för notation, men i övrigt hade jag ingen kunskap om musikteori eller form. Jag försökte imitera den klassiska musik som jag hörde och tyckte om. Intresset väcktes så småningom för nyare och mer avancerad musik, som jag hela tiden försökte efterlikna. Under denna process blev musiken efter hand mer personlig, samtidigt som satsteknik och form blev säkrare, genom praktisk erfarenhet. Under första halvan av 1960-talet närmade sig utvecklingen en professionell nivå. (...)

Min utveckling, som följde min nyfikenhet på samtidsmusik, förde via serialism till aleatorik, och nådde c:a 1970 ett slags nollpunkt; musik reducerad till ett minimum av uttrycksmedel, ofta enskilda toner och tongrupper utan annan ’kvalitet’ än att inte vara medvetet valda, men i stället resultat av slumpberäkningar inom vissa ramar – vilket var mitt ’kreativa’ bidrag. Jag blev mottagare av min egen musik. Jag visste inte om det kunde kallas ’konst’, men jag kände att jag med hjälp av slumpen kunde röra vid något fundamentalt i tillvaron.

Med detta som utgångspunkt började jag bygga upp musikaliska former igen. Jag hade nått en punkt där stil som historiskt fenomen (en utveckling mot något nytt och ofta mer avancerat) inte längre var relevant. Därför blev det naturligt med referenser till äldre musik (till en början i form av utslitna klichéer). Även om jag efter hand kommit fram till ett direkt uttryck igen, ligger dessa radikala erfarenheter till grund för hela min verksamhet. Min musik har därför ofta en ’meta’-aspekt: ’musik om musik’. (...)

Utgångspunkt för *Ars et vita* är en dröm jag hade 2010. Vi hade varit på trädgårdsfest i grannskapet. I drömmen var jag tillbaka på festen, och någon sade till mig: 'Nu är du ju nästan färdig med ditt stora verk. Det enda som återstår är satsen Vestfold (det län som min familj kommer ifrån). Då är det viktigt att du hittar ett fint tema för den satsen.'

I samma ögonblick tonade det fram en vals, från okänd källa; ett enkelt förlopp på fyra takter som upprepades om och om igen med ständigt nya variationer. Och jag (som i verkligheten inte kan dansa) tog tag i sällskapets värdinna och dansade, mycket elegant, till denna vals. När jag vaknade skrev jag ner temat och några variationer.

Senare blev jag sjuk i borreliä. Jag låg på sjukhus, med ett nothäfte på nattduksbordet i vilket jag noterade ständigt fler variationer. Så uppstod satsen *Vestfold – dansvals i 122 variationer*.

Vid den tiden höll jag inte på med något stort verk, så som det sagts i drömmen. Men denna vals ledde till nya idéer, och blev vartefter utgångspunkt för *Ars et vita* – som man tvivelsutan kan kalla 'mitt stora verk'.

1968 drömde jag också en vals. Det var kort efter att min syster Norun hade dött. I drömmen var valsen knuten till några sälgar (*salix*) och den var oerhört känslös. Men när jag vaknade verkade den bara hopplöst banal. Jag har 'haft med mig' denna vals genom hela livet, men inte kunnat använda den till något – förrän nu. Den är utgångspunkt för satsen *Salix*, och på samma sätt som *Vestfold*-valsen flätas den in i många satser genom hela verket. Tydligast i satsen *Invention (stora B:n)*, där valsmelodin knyts samman med stycken som min syster spelade när jag var barn, av far och son Bach och Beethoven.

Två gamla stycken, från 1964, ingår också i *Ars et vita*. *Fuga i C* skrevs under loppet av en natt, i närmast halvt omedveten inspiration, när jag knappt hade fyllt 19 år, medan *Två tolvttonala satser* (egentligen 'Två satser för klaver') blev till sent det året, i ett slags vertikal tolvttonsteknik, och var tillsammans med andra stycken det första jag deltog med på UNM (Ung nordisk musik-festivalen) i Helsingfors 1967.

Satsen *Östnorskt kulturlandskap* har personliga referenser till platsen där jag växte upp (Gjerdrum). Stycket citerar psalmer och sånger och stycken som organisten Ole Aamodt spelade i Gjerdrums kyrka, där min far var präst. Satsen, som är skriven i ett slags fri sonatform, slutar med enskilda klangpunkter ('stjärnor' – bl.a. en 'transkription' av stjärnbilden Karlavagnen).

Utgångspunkt för *Accompagnato (Små blå ord)* är en dikt jag läste som barn i en norsk tidning, skriven av en svensk flicka. Hon omtalades som en sällsynt litterär begåvning. Jag har kommit ihåg dikten nästan ordagrant, och den är bakgrund till recitativet i denna sats. Jag har nu tagit reda på att dikten skrevs av Gudrun Jacobsson, och den ingick i en samling utgiven 1957.

Barnlek (*Paradis*) bygger på en sång jag skrev till mitt första barnbarn, Johanne. Satsen innehåller dessutom referenser till andra barnsånger, och till mycket tematiskt material från andra delar av verket. Formen liknar en 'kyrkolabyrinth' – som i franska medeltidskatedraler. Att gå genom en sådan labyrinth var en symbolisk pilgrimsvandring, från 'jorden' till 'himmelen'. Man vet vart man skall, och skymtar av och till målet, men vägen är fyllt av oväntade och frustrerande hinder. När det ser hopplöst ut, öppnar sig det hela i enkelhet och ljus.”

Ytterligare några randanmärkingar:

Första satsen av **Dekafoni** (*Sonatina iconoclastica*) baseras på ett sonatinfragment i tolvtonsteknik från 1965, men med en serie om bara tio toner. Detsamma gäller **Fantasia** (*Stockhausen malträterad av en ignorant*), som visserligen baseras på Stockhausens *Klavierstück II*, men som ”skall betraktas som en egen komposition”.

Songe anspelar på C. J. L. Almqvists oackompanjerade sånger, som ju kallas *Songes*.

Koral (*Lydischer Dankgesang*) syftar på tredje satsen i Beethovens näst sista stråkkvartett, nr. 15 op. 132, med överskriften ”Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart” (En tillfrisknads heliga tacksägelsesång till gudomen, i lydiskt modus). Koralen skrevs efter att Hegdal tillfrisknat efter långvarig sjukdom. Har klingat tidigare i Borås, både i orgel- och stråkkvartettversion.

Titeln till **”La logique de Dieu” / Exponerad slump** citerar en sentens av den franske författaren Georges Bernanos: ”Men det som vi kallar slump, det är kanske Guds logik?”

Invention (*stora B:n*). J.S. Bach, Beethoven och Brahms brukar ju räknas som de tre stora B:na, men Hegdal skippar Brahms och lyfter i stället fram Carl Phillip Emanuel Bach.

Variationer över en dröm. *Variation V (Hommage à Allgén)* anspelar på Claude Loyola Allgéns tolvstämmiga körsats *Skåder, skåder nu här alle* (1945), i vilken alla tolv tonerna förekommer i varje ackord. Detsamma sker här. Variationen *Harmonie (Hommage à Reicha)* är tillägnad en av Hegdals husgudar, Antoine Reicha.

Sista aleafonin (*Iacta est alea*). Om detta bara är *Ars et vitas* sista aleafoni, d.v.s. slumpkomposition, eller Hegdals sista över huvud taget, berättar inte historien. Har han måne kastat tärning för sista gången?

Finale inleds med en fräsig coda varefter följer ett CV: ”en genomgång av min musikaliska produktion från tioårsåldern tills nu, ett kort citat från varje år mellan 1955 och 2019 (det första är en vals där jag skrev fel: Jag (...) hade lagt basen en halv ton för lågt! Ett slags ofrivillig aleatorik?” Det allra sista citatet är lämpligt nog från inledningen av *Ars et vita*. Så slutar detta stora verk som det börjar.