

# NY MUSIK

## Anna Lindal, violin

Ole Lützow-Holm: da sotto terra  
Zoltán Jeney: Soliloquium Nr 3  
Iannis Xenakis: Mikka

--- paus ---

Bruno Maderna: Pièce pour Ivry  
Christian Wolff: The Death Of Mother Jones  
Luciano Berio: Sequenza VIII (1975-77)

Söndag 22 januari 1989 kl. 17.00

Museet, kulturhuset, Borås

Entré 20:- Medlemmar fri entré



Ole Lützow-Holm (f.1954) är norrman men bosatt i Stockholm där han också studerat på musikhögskolan. Kompositionsstudierna fortsatte han 1978-82 för Klaus Huber och Brian Ferneyhough i Freiburg. Kännetecknande för hans musik är exaktheten, filigransarbetet. Detta gäller i högsta grad da sotto terra (från underjorden) från 1981-82. Tonsättaren berättar:

"Det finns väl inget som vållar större blygsel än att gräva fram ur glömskan en gammal kärlek som ändå är omöjlig att återuppliva. Jag dammar av och jag tvättar bort, jag blundar av all kraft i det mycket tvivelaktiga syftet att uttradera nuet så att känslan av hur det egentligen var skall våga visa sitt ansikte - för det var väl kärlek...? Det var nog det, och med den ett bubblande övermod och en icke särskilt smickrande arrogans, ett fullkomligt oresonligt förakt gentemot alla former för återhållsamhet.

Men i ångorna från den ungdomliga gyttjan grips jag ändå av saknad; jag ser att den ändå på något sätt var rysligt bra, den där omåttligheten, därför att den bar en optimism inom sig och en självklarhet, ett oinskränkt erkännande av livskrafterna, som nu endast mödosamt låter sig mobiliseras. Kanske får just detta en annorlunda framtning om tio år - återblickande.

Da sotto terra är en sådan gammal kärlek. Och även i verkliga livet är tillkomsten av stycket knuten till en kärlek. Det skrevs för och i nära samarbete med violinisten, rumänskan Melise, som jag levde med under studietiden i Tyskland. Genom sitt ovärderliga stöd fick hon ett betydligt inflytande på mitt sätt att skriva för instrumentet. Naturligt nog översvämmades jag av stora delar av den klassicistiska och romantiska repertoiren, men framförallt fascinerade mig Bachs sonater. Här anade jag kanske för första gången violinens ofantliga uttrycksregister, tyglat i en form så stram, att den närmast blev fysiskt påtaglig. Dessa, tillsammans med Bartóks solosonat från året 1944, kom att gemensamt bilda en teknisk såväl som estetisk plattform, varifrån jag s.a.s. kunde flyga rakt ut i det måttlösa.

Verket självt äger många tolkningsmöjligheter, och man kan likaledes lyssna till det längs olika associationsbanor, ja rentav på skilda plan. Det finns en energisk hetta som ständigt hotar att spränga musiken inifrån ..."ett frenetiskt ljusspår irrande genom natten efter en himlakropp att fästa sin glöd vid". En kritiker har vid något tillfälle be-

skrivit verket som "den negativa avgjutningen av en stor romantisk fantasi nersänkt i saltsyra", en annan har kallat det "en hissnande allegori över den nordiska melankolin" - spännvidden är stor. Självt skulle jag vilja säga: avlyssna det flyktigas skönhet, låt sedan tystnaden eka." (8.12.88)

Ungraren Zoltán Jeney (f.1943) har besökt Borås vid två tillfällen och då gjort sig känd som en lågmäld och kontemplativ tonsättare. Soliloquium Nr 2 (1974-78) ingår i en serie kompositioner för olika soloinstrument (nr 3 för piano framfördes i Ny Musik för ett år sedan). Jeney skriver:

"Trots att styckena i Soliloquium-serien inte planerats - varken vad det gäller musikaliskt material eller val av instrument - för att ingå i en serie, så har de icke desto mindre drag som skiljer dem från mina övriga stycken för soloinstrument. Dessa drag, som också kommer till uttryck i titeln (Soliloquium = inre monolog, samtal med sig själv), tycks - åtminstone för mig själv - vara resultatet av en mer direkt uttryckt personlig hållning.

Soliloquium Nr 2 har tre satser. I samtliga dessa används samma musikaliska material inom samma begränsade omfång (giss-a"), men detta material utvecklas - ungefär som i en variation - från enkla till mer komplexa former. Första satsen är strängt enstämmig och den jämt löpande melodirörelsen artikuleras enbart genom pauser och skiftande dynamik. Från andra satsen blir rytm och dynamik mer komplexa och klangen karaktäriseras mer och mer av dubbelgrepp (sats 2) och ackord (sats 3)."

Mikka (1972) av den i Frankrike verksamme grekiske tonsättaren Iannis Xenakis (f.1922) är en miniatyr, vilket också titeln låter förstå (mikka - av micros - betyder liten på antik dorisk och jonisk grekiska). Stycket, som består av ett i det närmaste oavbrutet (för övrigt exakt noterat) glissando, bygger på sannolikhetsberäkningar gjorda med datorhjälp. Mikka har också ett yngre syskon i Mikka "S" (1976), även det för violin.

Bruno Maderna (1920-73) var en av Darmstadt skolans förgrundsfigurer under 50- och 60-talet, framför allt som dirigent och introduktör av ny musik. Som kompositör skiljer han sig i mycket från sina seriella kolleger, främst i sitt avståndstagande från det alltför konsekventa (-det är dödligt!) och genomorganiserade. Hans musik är oftast öppen både till

karaktär och form, har en genomlyst klang och en välavvägd, lyrisk gestik. Så också i Pièce pour Ivry (1971) - skrivet för violinisten Ivry Gitlis - som är uppbyggt i 17 avsnitt vars ordningsföljd bestäms av interpreten.

Christian Wolff (f.1935), brådmogen modernist i kretsen kring Cage och Feldman under 50- och 60-talet, gjorde en politiskt betingad kursändring omkring 1970, vände sig från det esoteriska mot en musik som i allmänhet bygger på arbets- eller kampsånger. The Death Of Mother Jones (1977) tar sin utgångspunkt i en sång med samma namn från West Virginia och tidigt 1930-tal. Styckets föredragsanvisningar - som naturligtvis är att uppfatta också som en politisk och social uppmaning - är typiska för sin upphovsman: "Musiken skall spelas, inte sentimentalt, men väl med känsla, rakryggat och med skärpa".

Luciano Berio (f.1925), Madernas generationskamrat och landsman, har med sin Sequenza-serie skapat en kompositionsfamilj av virtuosa solostycken som nog saknar motstycke både vad gäller omfattning (dussinet fullt snart) och popularitet. En föreställning om verkens idéinnehåll ger Umberto Eco i sin essä om "det öppna konstverket", Opera aperta (1962), i vilken han utgår från Sequenza I (1958). Han talar om en dimension av konstverkets öppenhet som är beroende av musikerns möjligheter att utföra det, och om en annan dimension beroende av lyssnarens möjlighet att uppfatta det under varierande receptionsförutsättningar. Det väsentliga är att förhållandet mellan interpreten och konstverket, liksom mellan lyssnaren och konstverket, är variabelt, inte konstverket i sig. Samma mångtydighet möter oss i Berios egen konstnärliga trosbekännelse:

"Inget är avslutat. Till och med ett fullbordat verk är ritualen för och kommentaren till något som tidigare hänt, eller till något som kommer att hända. Frågan fordrar inte obetingat ett svar utan en kommentar, en annan fråga, flera frågor. Vart och ett av våra förhållningssätt kommenterar och vidareutvecklar något annat: därav denna rikedom av vägval som oförbindligt leder vidare till andra vägar. Och varje väg förgrenar sig i ett flätverk av stämmor, stammar och grenar. Vår plats är här, på den yttersta och tunnaste lilla kvisten, varifrån vi iakttar det ständigt nya tillskottet av möjliga betydelser..."