

# NY MUSIK

## Aldo Clementi – ett tonsättarporträtt

*Madrigale* (1979) f. preparerat piano fyra händer och band

*Fantasia su Giorgio MoEnCH* (1983/85) f. violin

*B.A.C.H.* (1970) f. piano

*Tribute* (1988) f. stråkkvartett

—paus—

*GiAn(ca)rlo CArdini* (1978) f. preparerat piano

*Lento* (1984) f. cello – Rikskonserters beställningsverk, uruppförande

*Frammento* (1983) f. preparerat piano fyra händer

*Reticolo: 4* (1968) f. stråkkvartett

*Variazioni su B.A.C.H.* (1984) f. piano fyra händer

*Om dagen i mitt arbete...* (1992) f. piano, celesta o. stråkkvartett

Mats Persson och Kristine Scholz – piano

Svenssonkvartetten: Anna Lindal, Staffan Larson – violin,

Michaël Larson – viola, Chrیشان Larson – cello

Jerker Johansson, dirigent

Söndag den 26 september 1993 kl. 18.00

Knut Håkansonsalen, Musikskolan

Entré 30:- Medl. fri entré



*Musik i Väst*

Rikskonsserter

*Dessa regler, spelets teckenspråk och grammatik, bildar ett slags komplicerat chiffer med inslag från flera vetenskaper och konster, men särskilt matematiken och musiken (eller musikvetenskapen); det uttrycker nästan alla vetenskapers innehåll och resultat och sätter dem i tillbörligt samband med varandra. Glaspärlespelet är med andra ord ett spel med vår kulturs samtliga värden och enheter med vilka det leker ungefär som en målare under konstens blomstringstid torde ha lekt med färgerna på sin palett. Det som mänskligheten under sina produktiva epoker har frambragt av upptäckter, stora tankar och konstverk, det som lärdomen under senare perioder har analyserat och gjort till intellektuell egendom, hela detta oerhörda material av andliga värden behandlar glaspärlespelaren liksom organisten behandlar sin orgel...*

Så beskriver Hermann Hesse glaspärlespelet i sin roman med samma namn. Ett glaspärlespel – hur ser man ett sådant ut? Kanske som ett schackspel (Aldo Clementi är en passionerad spelare med schackdatorm ständigt påslagen) eller ett Kinaschack på alla sidor omgivet av speglar, så att varje drag får sin spegling, sina mångdimensionella konsekvenser. Så att den ena rörelsen leder till den andra, på samma sätt som kuggarna i ett urverk griper in i varandra (Clementi samlar naturligtvis på klockor) i en ständigt fortgående rörelse. Som alla vet är schack ett oerhört begränsat spel – löparen rör sig exempelvis enbart diagonalt. Men som alla också vet är schack ett till synes obegränsat och mycket nyansrikt spel. Ju mer man kan, ju rikare förefaller det. Sådan är också vad man skulle kunna kalla glaspärlespelsmusiken.

Dess yta är ofta grå; "Är musiken inte glad så knorrar folket och hela dess existens blir lidande. Alltsammans beror på att man har förbisett musikens väsen och endast inriktat sig på berusande klangeffekter." Men på samma sätt som ett tränat öga ser mängder av färger i vad som verkar vara bara grått, hör också ett öppet, avspänt och koncentrerat öra många nyanser i en klang som kan förefalla gråplatt och utan spänning. Glaspärlespelsmusiken är nästan undantagslöst att betrakta som exercitie, som andlig övning, och därav följer att den är formaliserad och stiliserad. Den bygger inte på vare sig effekter eller affekter, spänning eller avspänning, och den är främmande för dramatik i ytlig mening. Vidare beskrivs denna typ av musik ofta som prismatisk, mångfasetterad eller kaleidoskopisk, varmed antyds en helhet som går att vrida och vända, som oupphörligt uppvisar nya sidor och infallsvinklar, något som alltid är detsamma men ändå alltid nytt.

Det heter ju *Glaspärlespel* – och på t.ex. italienska, franska, tyska och engelska är ju *spela* och *leka* samma ord. Härmed vare alltså antytt att glaspärlespelandet också är en lek, en den lekande människans aktivitet, *Homo ludens*.

Allt det ovan sagda tycks stämma in på Aldo Clementi (f. 1925). Och om vi bortser från en del av de trots allt mindre trevliga associationer som ordet glaspärlespel ger hos Hesse, så förefaller det rimligt att kalla Clementi just en musikalisk glaspärlespelare.

Hesse skriver vidare: *Man hade nämligen just upptäckt (något som man stundtals anat ända sedan Nietzsche) att det var slut med vår kulturs ungdom och skapande period, att åldern och kvällsskymningen närmade sig, och denna plötsligt av alla kända och av många brutalt formulerade insikt tillgreps för att förklara tidens många ängslande tecken: livets ödsliga mekanisering, moralens djupa sjunkande, folkens brist på tro, konstens brist på äkthet. Liksom i den underbara kinesiska sagan hade "undergångsmusiken" intonerats; som en mullrande orgelbas låg den under korrruptionen i skolorna, tidskrifterna, akademierna, uppträdde som svårmod och sinnessjukdom hos de konstnärer och samtidskritiker som ännu kunde tagas på allvar, rasade som en vild och dilettantisk överproduktion i alla konstarter.*

Clementi å sin sida skrev redan för 20 år sedan: *Det har i många år varit min övertygelse att Musiken (och Konsten i allmänhet) helt enkelt måste acceptera den ödmjuka uppgiften att beskriva sin egen ände, eller åtminstone sitt eget utslocknande.*

Denna sin oryggligt negativa inställning till trots har Clementi med glädje och möda lekt fram en stor mängd hantverksmässiga filigransarbeten, ljudobjekt som sjuder av inre liv. Om hantverket skriver han: *Beträffande yrkeskunskap var det nödvändigt att börja om från början och från det stilistiskt utsägliga, en fint utarbetad sammanfogning av mikroskopiska detaljer i ett virrvarr, ett mållöst continuum, en väv...*

Clementi konstruerar alltså sina kompositioner som ett slags magiska klockor, vars mekanik sätts igång, sedan löper obönhörligt och mäter ut en föränderlig tid, såsom i *Madrigale* (1979) för preparerat piano fyra händer med klockspel och vibrafon på band. Metoden att sammanställa det musikaliska materialet är typisk; bandstämman lånar motiv ur klockspelsmusik av Anatolij Liadov, medan pianostämmans figur härleds ur namnet på de två pianister, tillika elever till tonsättaren, som verket är tillägnat – Atrizio CErronE och GuiDo zACCAGnini.

*Fantasia su Giorgio MoEnCH* för fiol (1983/85) är uppenbarligen komponerad på ett liknande sätt. Också här – i frånvaron av den Verfremdungseffekt som pianopreparationen innebär – möter oss något av en "denaturerad" klang. Genom styckets komplicerade mångstämmighet pressas fiolen mot sin klangliga gräns.

Det snillrikt uppbyggda *B.A.C.H.* (1970) för piano är ett slags collage, som utgår från Bachs *Fantasi i c-moll för cembalo*. Hela tonhöjds materialet är hämtat ur fantasin: de tre uppgående skalorna (som har var sin styrkegrad) varav två är kromatiska, de centrala tonerna BACH (som framträder som accenter) liksom de melodiska reminiscenser som flyter ovanpå de snabba skalorna. Musiken byggs alltså upp av olika långa fragment och fungerar som en mobil i ständigt nya positioner men med ständigt samma begränsade material. Som ofta hos Clementi skall musiken spelas så snabbt som möjligt, dock med recitativisk flexibilitet, och upprepas valfritt antal gånger, dock minst tre.

*B.A.C.H.* innebär något av en milsten i Clementis skapande, och som en följd av arbetet med detta verk började han "bygga upp sina kompositioner med (vanligen anonyma) tonala fragment, som ordnas i en polytonal kanonisk kontrapunkt och därigenom får en nästan kontinuerlig kromatisk mättnad – mot vilken varje linjes potentiella individualitet står i en permanent, men endast fläckvis hörbar spänning". Så också i...

*Tribute* (1988) för stråkkvartett, komponerad till Elliot Carters 80-årsdag, som är en åttastämmig kanon över *Happy Birthday To You*.

Mångstämmighet präglar också *GiAn(ca)rlo CARDini, sjustämmig madrigal* för preparerat piano (1978), i vilken sex av stämmorna differentieras genom olika typer av preparering, medan den i centrum, med tonerna GACAD, klingar som vanligt. Pianisten förväntas också sjunga – knappt hörbart men dock – ett citat från Gerschwin: I got rhythm, I got music. Stycket upprepas minst tre gånger.

*Lento* för cello komponerades 1984 på beställning av Rikskonserter för cellisten Ola Karlsson, som dock förklarade stycket vara ospelbart, varför det har blivit liggande tills nu. Till skillnad från konsertens övriga verk skrivna efter 1970 bygger detta varken på citat eller namnchiffer utan på ett abstrakt, geometriskt format material. Det är också det enda verk i vilket tempot varken är konstant eller ritarderar. I stället pendlar denna åttastämmiga musik steglöst mellan två tempon, 48 och 72 slag i minuten.

*Frammento* (1983) för piano två eller fyra händer bygger på de fyra första tonerna i Tjajkovskijs *Trio op. 50*, EDFE. Dessa fyra toner presenteras som vanligt i samtliga tre omvändningar samt transponeras å det flitigaste medan rytmen förblir densamma, men inget annat material förekommer. För att stämmorna i den täta klangväven skall kunna urskiljas är även här tre av de sex stämmorna preparerade med olika material. Liksom det inledande *Madrigale* är också *Frammento* ett ovanligt tydligt exempel på Clementis "speldosemusik" (om man tänker sig en speldosa utan utjämningsmekanism, så att den spelar lika fort som fjädern är uppdragen); musiken sätter igång och förlöper sedan av sig själv, gradvis allt långsammare. Clementi säger: "Det intresserar mig mycket att se hur samma musikaliska objekt ändrar fysiologi när tiden blir en annan för det lilla motivet eller figuren. Hur den allt långsammare tiden förändrar dess fysiologi."

Det är här tydligt att Clementis musik bär drag av mekanisk konstruktion, ett slags urverk, i vilket den enskilda tonen utgör kuggen och det diatoniska fragmentet eller motivet själva kugghjulet. Men att betrakta den som mekanisk vore ett misstag. Då har man kanske "förbisett musikens väsen och endast inriktat sig på berusande klangeffekter"? Under ytan är denna musik inte bara djupt musikalisk utan också djupt musisk, appolinisk mer än dionysisk. Frågan är rentav om det allvar och den hoppfullhet som den uttrycker skulle kunna rymmas i en fagrare klädnad – Diogenes i tunnans.

"...mikroskopiska detaljer i ett virrvarr, ett mållöst continuum, en väv..." Just sådana statiska och oavbrutet föränderliga klanger, svävande, dallrande som spindelnät för vinden, möter oss i konsertens äldsta verk som skiljer sig markant från de övriga, stråkkvartetten *Reticolo: 4* från 1968. Titeln på denna verkserie betyder ungefär Nätverk, siffran anger antalet spelare. Under det flortunna ytskiktet rör sig en oöverskådligt myllrande musik i sammanlagt 24 stämmor, som interpreterna måste utarbeta efter noggranna anvisningar. Stycket spelas flera gånger med ständigt nya klangfärgs-kombinationer och gränsen mellan de olika repetitionerna markeras av att småfiolerna spelar uthållna klanger på lösa strängar. Nätverket är tunt, volymen låg – musiken närmar sig ett väsende strax invid tystnadens gräns..

*Variazioni su B.A.C.H.* (1984) för piano två eller fyra händer är inte bara en variation över Bachs namn utan också en variation över Clementis eget *B.A.C.H.* Men förutom de melodiska reminiscenserna förekommer här sex skalor mot tidigare tre; fyra kromatiska och tre diatoniska, tre uppåt- och tre nedåtgående.

På senare år har Clementi alltmer börjat använda sig av historiskt material som utgångspunkt för sina kompositioner. Vid en första anblick kan det förefalla likgiltigt om utgångsmaterialet är "anonymt", som när han använder dedikanternas tonnamn, eller om det är ett citerat melodiskt material, eftersom det i båda fallen handlar om en diatonisk grund. Men så är det inte, menar Clementi. Det viktiga är inte att man kan känna igen den ärvda melodin, ty det kan man bara undantagsvis i den täta stämväven. Citatet framträder i stället som en historisk återklang. Dessutom är dess melodiska kurvatur ofta sådan att den ringar in det tonala centrumet, vilket medför att den polytonala strukturen framträder tydligare.

I sin ägo har Clementi en antikvariskt inhandlad bok med harmoniserade svenska folkvisor, tryckt i Stockholm 1878. Den har inte bara fått bidra med melodi- och textfragment till hans senast fullbordade verk, *En liten svensk rapsodi* för sopran, basklarinett och piano, utan också till det stycke han skrev till Ny Musiks 100:e konsert förra året: *Om dagen i mitt arbete...* för piano, celesta och stråkkvartett (eller klarinett plus stråktrio). Här "skuggas" stråkstämmorna av klaveren, vilka går rytmiskt parallellt men klingar en oktav plus en kvint högre. I detta verk möts åter alla karakteristika för Clementis senare musik; alltså en polytonal, diatoniskt baserad citatkanon som upprepas under ett gradvis avsaktande.

Avslutningsvis vill vi gärna ge den intresserade möjlighet att få läsa den ovan citerade Clementi-texten i sin helhet (publicerad i Artes i början av 80-talet).

## Kommentar till min musik

Det har i många år varit min övertygelse att Musiken (och Konsten i allmänhet) helt enkelt måste acceptera den ödmjuka uppgiften att beskriva sin egen ände, eller åtminstone sitt eget utslocknande. Den naturliga följderna av detta är att varje verk enbart är ett *fragment* av en produktion i dess helhet – eller åtminstone av något som producerats inom denna referensram och vidare att denna produktion bara är en *detalj* skriven med stora bokstäver. Som bekant finns det inte längre någon plats för unika Verk eller för konstnärlig Skönhet: på sistone har ljud bara varit en förevändning, även om det finns lika många förevändningar som det finns människor. Missförstånd uppkommer bara hos dem som undermedvetet betraktar musik som uttalanden och därför omedvetet tar den som karikatyren av en bäge som beskriver en onödig orgasm. Exaltation och depression har sett sina bästa

dagar: hur man än döljer dem, är de blygsamma symboler för en dialektik som redan är utslocknad. Ett *forte* följt av ett *piano*, en hög ton följt av en låg, en mjuk klang följt av en sträv: alla är i sig dialektiska frön/celler till en större sonatform. Hur kan man undvika allt detta?

Denna fråga började ansätta mig mot slutet av år 1961. Det hela kan föranleda invändningar som är lika legitima som de är lättköpta: är det inte uttryck för en antihistorisk ambition att börja om från början igen? Är det när allt kommer omkring något annat än en onödig faksimil av en orientalisk blodstockning? Den första frågan kan besvaras med en upprepning av att problemet är hur man skall sluta, inte hur man skall börja. Den andra med att det inte finns någon exakt geografi för den mänskliga anden.

Jag tror att mina viktigaste verk har producerats mellan 1956 och nu – och särskilt från 1961 och därefter. Fram till 1959 hade jag arbetat med långa eller korta *strukturer* styrda av *uppmätta* ökningar eller minskningar av hastigheten för att därigenom bestämma olika zoner av täthet och spänning. Från 1959 till 1961 löstes samma problem med strukturer som inte byggdes upp rationellt utan bestämdes av slumpen, fast de alltid "översattes" till en specifik notering: det fanns ett behov av att suggerera fram de olika ljudsammanställningarna *visuellt*, och det framkallades av ett visst slags måleri som var vanligt då samt av en undersökning av pauser/tystnader som ("fullvärdiga") konstruktiva element; de utgjorde en andra dimension som lades över den första. Från 1961 började nya idéer utvecklas, speciellt påverkade av måleriets informella abstraktion. Behovet av att man inte skulle höra individuella intervall eller någon annan *detalj* och att sudda ut varje form av *artikulation* ledde till ett slags statisk uppmärksamhet på materialet (*materism*), som uppnåddes genom en tätspunnen kontrapunkt runt ett cluster (tonklunga) med ett pankromatiskt continuum som följt; detta utplånar uppfattningen av individuella rörelser i musiken – fast dessa rörelser i sin tur garanterade ett ständigt vibrerande. Från 1966 (*Reticolo*: 2) blev denna kontrapunkt mer optisk-illusorisk än den blev ett material.

Den mest karakteristiska aspekten hos tonsättarna från de åren (d.v.s. en stor sektor av ny musik kring 1953–61) är deras objektivisering av de använda materialen och systemen: tonsättaren skapar sina egna verk automatiskt, avgör deras öden medan de ännu håller på att födas – nästan som om de kände en masochistisk njutning av att *inte vara deras upphovsman* och frossade i en onaturlig och självplågande situation. Det "direkta" produktionssättet, som var naturligt för all tidigare Musik, är honom frånstötande. Han fascineras av den vildhet som springer fram ur det – väl medveten, och inte bara som yrkesman, om att ifall han (det må vara genom en slump eller med lagar som tillkommit enkom för detta, godtyckliga och ändå komplicerade och subtila) placerar A bredvid B, lagt över C, motverkat

av D, med avstånd till E och massakrerat av F, så kommer det *i varje ögonblick* fram ett eggande, okänt, diaboliskt monstrum. Mycket av denna musik simulerar vid partiturgranskning en hycklande rättskaffenhet, en polerad skicklighet, men är änglalik bara för ögat!

Andra (och inte så få), som var helt okunniga inte bara om dessa ogenomsådliga, automatistiska lekar utan också (helt enkelt) om Strukturalismens grymma lagar (vilket inte harnågot att göra med litteratur, kanske jag bör tillägga?) – en logik som härletts ur seriell dekomposition och som var på väg redan hos Webern –, skrev *horisontellt* och använde analoga sammanfogningar *direkt* och berättande, varvid de hamnade i samma dilettantism som de gjorde som försökte skriva kontrapunkt utan att kunna reglerna. En särskild form av materialinriktad Informalitet: en tonsekvens som föddes inom loppet av några sekunder, antingen en enda matris, som varierades omärkligt, eller flera matriser sammanförda utan strävan efter kontinuitet. Undvik den episodiska motetten (ännu en av de årens sjukdomar: alla dessa Sviter!), undvik intervallet (fångat i flykten – en outhärdlig historisk *corpus delicti!*), "formella" hänförelser och depressioner, den retoriska *Höhepunkt* – alla är de synder och själens nervösa tics, falska profeters förmättna önsketänkande. Och hur är det med ornamentiken?! Tänk på alla dessa garderobs-Couperinar!

Beträffande yrkeskunskap var det nödvändigt att börja om från början och från det stilistiskt utsägliga: en fint utarbetad sammanfogning av mikroskopiska detaljer i ett virrvarr, ett mållöst continuum, en väv, en förstklassig vävnad som inte bara kunde garantera en fin kädnad, om den sattes i händerna på en bra skräddare (fast vilken motsägelse!) utan också kunde motstå slitage, missbruk, smörja och vanställdhet. Den tätspunna komplexiteten (och avsiktliga krångligheten) i den skulle också kunna motivera alla godtyckliga intrång utifrån.

Allt detta kan uppnås bara genom en utomordentligt tät kontrapunkt, som förvisar "stämmorna" till ohörbara, kadaverliknande mikroorganismers skamliga roll.

Händelsernas gång måste uttrycka bara sig själv: stora fluktuationer hindrar den bara. De är den betydelselösa dialektikens karikerade bottensats.

Allt flyter likadant i den mest absoluta orörlighet. Runt om oss rör sig verkligheten redan mer än tillräckligt: varför försöka imitera den?

Slutet uppkommer naturligt ur mättnad och utmattning, men det är aldrig definitivt: genom en tröstlös kännedom hamnar vi plötsligt i det oändliga och eviga.

Rom, september 1973