

NY MUSIK

i något slags samarbete med
Rikskonserter

Bernd Alois Zimmermann – ett tonsättarporträtt

Intercomunicazione för cello och piano (1967)

Sonat för violin solo (1951)

Konfigurationen – åtta stycken för piano (1956)

Sonat för cello solo (1960) (f.f.g.)

—paus—

Présence för pianotrio (1961)

Anna Lindal – violin

Chrichan Larson – cello

Love Derwinger – piano

Tisdag den 7 november 1995 kl. 20.00

Museet, kulturhuset, Borås

Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) är en av 1900-talets riktigt stora tonsättare. Ändå har han länge förblivit en figur i marginalen och det är först under de senaste åren som han börjat röna något av den uppskattning han förtjänar.

Bildningsgången är i stort sett den vanliga för en tysk komponist i hans generation – Hindemith, Stravinsky, Schönberg och Webern är de huvudsakliga influenserna. Hans tonsättargärning sträckte sig över tre decennier och lite krasst och mycket schematiskt skulle man kunna dela den mitt av och säga att fram till mitten av 50-talet var han en habil men tämligen traditionell tysk neoklassicist, medan han under den senare delen utvecklade ett synnerligen personligt tonspråk.

Hans 60-tal är storslaget från musikalisk synpunkt. Från personlig var det en katastrof. Han led förutom av flera sjukdomar, bland annat en oläkbar ögonsjukdom, även av svår sömnlöshet och tidvis mycket djupa depressioner. Hans yrkesmässiga motgångar var legio; ofta förklarad ospelbar, ständiga problem med både musiker, förläggare, arrangörer – och lyssnare. Han dog för egen hand.

Betraktar man det 60-tal som denna konsert huvudsakligen ägnas, blir det tydligt inte bara att det rör sig om en parallell till den fulla mognaden hos en sen Bach, Stravinsky eller Beethoven – i detta fall framför allt den senare – utan också med vilken oerhörd konsekvens han komponerar sig fram mot den oundvikliga slutpunkten. I en ständigt djupnande virvel skriver han den mest omskakande – och den mest fridfyllda – musik som går att föreställa sig. Efter de eteriskt rofyllda ”orkesterskisserna” *Stille und Umkehr* följer den ”ecklesiastiska aktionen” *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*. Detta verk, som nog kan sägas skära genom märm och ben, avslutas med Bach-koralen *Es ist genug*. Han har komponerat sig fram till vägs ände. Fem dagar senare går han ur tiden.

(För den som är bekant med den brittiske gitarristen/sångaren/kompositören Peter Green är parallellen slående. Innan han gick in i dimmorna ändade han sitt 60-tal med ett rituellt musikaliskt ”själv mord” – hans sista skiva *The End of the Game* avslutas med att inspelningstapen på det brutalaste sätt ”slits av”. Någon har kallat Zimmermann den siste expressionisten. Samma benämning kunde gälla Peter Green. Deras slut är inte bara något av den personliga, expressionistiska utsagens sista desperata uttryck. Det är förmodligen också på djupet förbundet med det vi kallar 60-talet.)

Ett av de mest utmärkande dragen för Zimmermanns kompositioner från denna tid, också det tidstypiskt, är deras pluralistiska karaktär, vilken definitivt inte skall sammanblandas med senare tids ofta lättköpta postmodernistiska stilhopkok. Zimmermann talar om "die Kugelgestalt der Zeit", alltså en tidsuppfattning enligt vilken all tid är samtidigt närvarande. Han åberopar sig därvid inte bara på senare filosofer som Schelling, Schopenhauer och Bergson utan hänvisar även till Augustinus *Bekännelser*:

"Ett torde emellertid stå klart och tydligt: att varken framtiden eller det förgångna finns till, och att man egentligen inte kan säga, att det finns tre tider, den förgångna, den närvarande och den kommande, utan att man, för att vara exakt, kanske måste säga: det finns tre tider, närvaron av den förgångna, närvaron av den närvarande och närvaron av den kommande. Ty dessa tre finns i själen, på något annat ställe finner jag dem inte. Närvaron av det förgångna är minne, närvaron av det närvarande är skådande och närvaron av det kommande är förväntan."

Denna pluralistiska enhet, som Zimmermann kompositionstekniskt uppfattar som en "konsekvens av den vidareutvecklade serialismen", tar sig dels uttryck i användandet av en för hela verket gällande allintervallserie ur vilken alla proportioner härleds, även vad gäller det mångfasetterade arbetet med olika tidsskikt. Dels, vilket naturligtvis är det mest uppenbara för lyssnaren, i arbetet med citat och montage. Men de citerade verken används uteslutande som representanter för förgångna tid, det handlar egentligen aldrig om stilmontage, vilket ju är utmärkande för en postmodernistisk hållning.

De verk i vilka denna pluralism tydligast kommer till uttryck är Zimmermanns magnum opus, operan *Die Soldaten* (1958–60; 1963/64), något av operahistoriens opera ultima, där han bland annat arbetar med flera samtidiga sceniska och musikaliska skeenden, samt *Musique pour les soupers du Roi Ubu* för utökad blåsorkester, det enda verk som nästan uteslutande bygger på citat. Hit hör också pianotriön *Présence*.

Intercomunicazione för cello och piano (1967) är litteraturens verkliga solitär för denna instrumentkombination, om vilken Zimmermann skriver till cellisten Siegfried Palm: "Cello och piano är enligt min mening oförenliga instrument; Beethoven bevisar det, om än på ett storartat sätt i sin sista sonat för cello och piano. (Jag menar den med fugan.)" [D-dur op.102 nr.2]

”I *Présence* ’underordnas’ stråkinstrumenten inte heller pianot. Instrumenten spelar visserligen samtidigt, men inte med varandra: en av grundidéerna i *Présence*. I det nya stycket går jag ytterligare ett steg längre i denna tendens. Därvid överbetonas den, åtminstone vad pianot beträffar: pianot förefaller perifert, i viss mån onåbart.”

”Om *Cellokonserten (pas de trois)* [1965/66] avslutar en musikalisk epok i mitt arbete, så öppnar sig en ny med *Intercomunicazione*... tidsförloppet uppfattas på ett nytt sätt, fullständigt motsatt tidsförloppet hos exempelvis Webern: det extremt korta, det extremt uttänjda. Genom det extremt korta skall, hur paradoxalt det än kan låta, den fatala molekylära avgrund, som Webern genom sin knapphet rev upp i det musikaliska, åter överbryggas, och det kan bara åstadkommas genom att de konstituerande skeendena åter dras från de yttersta punkterna in mot medelpunkten. Lyssnaren tvingas därigenom att företa sig det vartill Webern berövade honom möjligheten, nämligen att med obönhörlig skärpa sammanbinda de musikaliska skeendena. Därav: *Intercomunicazione!* Webern klyver i någon mening atomkärnan; jag försöker att ställa det kluvna i ett stort, övergripande, i någon mening interplanetariskt sammanhang.”

Till styckets ovanliga tidsliga aspekter – redan i inledningen ”exponeras extrema tidssträckor” i cellons uthållna klanger, präglade av tritonusintervallet och kvartstonssvävningar – hör de ramar som tonsättaren ger för tempot; den totala längden kan variera mellan 13,5 och 27 minuter.

Intercomunicazione är inte bara en djupt oförklarlig musik, det är kanske också det verk av Zimmermann som tydligast pekar framåt.

Med *Sonat för violin solo* (1951), som är Zimmermanns första soloverk, är vi tillbaka i tonsättarens ”nyklassicistiska” period. Här kombineras en fritt använd tolvtonsserie med bland annat rent barocka element, i det inledande preludiet exempelvis en tydlig anspelning på samma sats i Bachs E-durpartita. De tre satserna är *Präludium*, *Rhapsodie* och *Toccata*. Som sagt; en habil musik, men inte exceptionell.

Om något enskilt verk kan sägas markera inledning till Zimmermanns senare fas är det *Konfigurationen – åtta stycken för piano* (1954/56). Här är alla klassis-

tiska element utrensade och i centrum står arbetet med att förbinda klanggestaltning med seriell strukturering. Det är nu Zimmermann börjar bli riktigt intressant. Ingenstans kommer tonsättaren närmare Webern än här – i den koncentrerade formen (det längsta stycket är 28, det kortaste endast 9 takter långt), i klang och struktur, liksom i handhavandet av den seriella metoden. I det klangliga filigransarbetet märks särskilt olika slags flageoletter och det differentierade bruket av pedalen, som här noterats på ett särskilt system. Finciselerade små pärlor.

”Det är komponisten som ger instrumentet dess funktion, och hans krav är det som sätter gränserna för instrumentets tekniska och musikaliska väsen. Detta förutsätter naturligtvis en exakt kunskap om instrumentet, varvid den tekniska spelbarheten i viss måtto är och kan förbli sekundär. Så, och inte på något annat sätt, är Beethovens beryktade uttalande att förstå: ’Vad bryr jag mig om hans eländiga fiol’... Som bekant löser sig ju så kallade ’tekniska omöjligheter’ i de flesta fall just i det ögonblick då man begriper den musikaliska nödvändigheten.” Så talar en tonsättare som gång på gång blivit avfärdad som ospelbar, men som till slut alltid fått rätt.

Detta öde drabbade också *Sonat för cello solo* (1960). Trots att Siegfried Palm framfört stycket vid upprepade tillfällen gällde det för att vara så ospelbart att Zimmermanns förläggare vägrade trycka noterna, vilket föranledde ett brev från tonsättaren i vilket han bland annat skriver: ”Det framstår ju rentav som vore solocellosonaten ett stycke ’instrumental pornografi, en absurd instrumental perversion’ som man nästan måste handla under disk med.”

Idag är sonaten inte bara Zimmermanns nog mest spelade verk, den framstår också som den moderna cellolitteraturens mest banbrytande och mest betydande komposition – otvetydigt ett mästerverk.

Tonsättaren skriver: ”Solocellosonaten bär som motto ett ord ur Predikaren 3:1: ’och vart företag under himlen har sin stund’.

Såsom ingen annan konstart är musiken hemfallen åt förgängelse; förloppet i ett musikaliskt skeende är att det sjunker ned i det förflutna och väcker förväntan på förgängelsens motsats – framtiden.

Faser, skikt och rum sammanfattas i den musikaliska tids- och upplevelseströmmens enhet, och uttrycks samtidigt i just samma enhet; det ena förvandlas till

det andra och medan det förvandlas, förvandlas också lyssnaren – tiden ’öppnar’ sig: drömmar, tankar och verkligheter träder fram och förbyts i minnen, förväntningar och fantasier. I kraft av att tiden organiseras övervinns den; tidsmoment blir tidskomplex, tidrymder till tidpunkter.

Sonaten har fem satser. *Fase, Tropi, Spazi* står i centrum; *Rappresentazione* leder in i verket och *Versetto* avslutar det... ’och vart företag under himlen har sin stund’.”

Zimmermanns pluralistiska hållning tar sig inte bara uttryck i musikaliska citat, i nästan lika hög grad låter han litteratur ur de mest skilda källor mötas, ofta på originalspråk och i en polyfon sats, såsom i *Antiphonen* för viola och orkester (1961) eller *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–69). Ofta är inte bara musiken omskakande utan i lika hög grad texterna. I centrum för det sistnämnda verket står exempelvis en text om självmord skriven av en självmördare, den tyske poeten Conrad Bayer. Vissa litterära figurer återkommer i verk efter verk, bland dem Alfred Jarrys Roi Ubu och James Joyce’ Molly Bloom.

Dessa båda dyker också upp i vad Zimmermann kallar en ”concerto scenique”: **Présence** – *Ballet blanc en cinq scènes* ”för den atavistiska besättningen pianotrio” (1961). Tonsättaren låter instrumenten spela rollen av var sin litterär figur: ”Don Quijote – danseur noble med guldhjälms visir och fjäderplym (violin); Molly Bloom – prima ballerina med tutu [balett kjol] och en Gaia-Tellus-mask (cello); Ubu Roi – danseur noble med ett tapirhuvud (piano).” Till dessa tre figurer kommer en ”speaker” med uppgiften att före varje scen hänga upp en textad skylt, som är tänkt att fungera som ett slags scenbild.

Scen 1: Introduction et pas d’action (Don Quijote)

Scen 2: Pas de deux (Don Quijote och Ubu)

Scen 3: Solo (Pas d’Ubu)

Scen 4: Pas de deux (Molly Bloom och Don Quijote)

Scen 5: Pas d’action et Finale (Molly Bloom)

De verk som citeras mer eller mindre tydligt i *Présence* är bland annat *Don Quixote* av Richard Strauss (i stråkkarna) vilket kombineras med den långsamma satsen ur Prokofjevs *7:e pianosonat* (scen 2), Debussys *Jeux* och Stockhausens *Zeitmasze* (scen 3). Vid slutet av det sistnämnda citatet bokstaverar talaren stumt

Roi Ubus valspråk: ”M-E-R-D-R-E”. Att detta förvanskade kraftuttryck dyker upp i anslutning till Stockhausen är ingen tillfällighet. Vid samtliga tillfällen när Zimmermann citerar Stockhausen sker det i mindre smickrande sammanhang. Förklaringen är inte enbart att Zimmermann i alla år fick stå tillbaka för sin namnkunnigare, yngre kollega i Köln – om vilken han för övrigt inte hyste några särskilt höga tankar – utan också att denne förnedrat honom i offentliga sammanhang.

Strukturellt är *Présence* till stora delar identiskt med tonsättarens föregående verk, *Dialogue* för två pianon och stor orkester (1961). Exempelvis övertar scen 5 tidsstrukturerna från *Dialogue 6*, och därmed också dess citatcollage (Mozart, Debussy, *Veni creator spiritus* och jazz), men eftersom tonhöjdskonstellationen är en annan är citaten inte igenkännbara.

”*Présence* är det tunna isskikt, som foten kan vila på bara så länge tills det brister; men medan foten menar sig kunna vila ut under ytterligare bråkdelen av en sekund, brister det redan, det tunna täcket, och kvar blir förvissningen om packisen; redan med blicken in i framtiden, med förvissningen om ett ständigt nytt vardande nu av splittrade isskikt och den absurditet som ligger i det hela tiden återkommande försöket att ge foten fäste. Så framstår *Présence* som det nu som förbinder det förgångna och det kommande med varandra.”

Om beröringspunkterna mellan Zimmermann och vår egen Claude Loyola Allgén inte gör sig påmind tidigare – att ständigt bli avfärdad som ospelbar, att få stå tillbaka för yngre kolleger, en viss psykisk labilitet, studier vid katolska klosterinternat, den cantus firmus-liknande betydelse som koralen spelar, stil- eller citatmontage, kolliderande skeenden, den översvinnliga polyfona rikedomerna o.s.v. – så blir de tydliga när man ser verkens datering. I de allra flesta fall under-tecknade båda tonsättarna sina verk med O.A.M.D.G., alltså jesuiternas valspråk, Omnia ad majorem Dei gloriam – Åt Gud allt större ära.