

NY MUSIK

i samarbete med
Caroli församling

L'homme armé

Antoine Brumel: *Missa L'homme armé* (före 1503)
(ca 1460–ca 1515)

—paus—

Aldo Clementi: *Otto frammenti*
(f. 1925) *da una "Ballade" di Charles d'Orleans* (1978/97)
– uruppförande av den fullständiga versionen

Susanne Rydén, sopran

Mikael Bellini, countertenor

Peter Söderberg, luta

Leif Henrikson, gamba

Björn Nilsson, orgel

Lördag den 13 september 1997, kl. 18.00

Caroli kyrka, Borås

L'homme armé är namnet på 1400-talets kanske mest kända visa på kontinenten. Det är som titeln antyder en soldatvisa. Den har fram till tidigt 1600-tal fått utgöra material till mer än 30 mässor, alla betitlade *Missa L'homme armé*. Visst kan man tänka sig att det gick mode i att använda L'homme armé, att man ville åka snålskjuts på en känd låt, men främst måste det ha varit melodins symmetriska uppbyggnad och strukturella klarhet som lockade. Den är helt enkelt idealisk för kanoniskt bruk. Bland tonsättarna kan nämnas Ockeghem, Dufay, Josquin Desprez (som till och med komponerat två!), Palestrina och Ockeghem-eleven **Antoine Brumel** (Brummel, Brommel, Brunel, Brunello) (ca 1460–ca 1515), vars mässa komponerats före 1503.

Tänk om Oswald Spengler har rätt? I sin storslagna historiefilosofiska betraktelse *Västerlandets undergång* (1922) beskriver han kulturerna som ett slags organismer. Enligt Georg Henrik von Wright (Spengler och Toynbee, 1951/*Att förstå sin samtid*, 1994) kan Spenglers tes i korthet sammanfattas så:

”Alla kulturer har ett likartat levnadslopp som kan jämföras med ett enskilt djurs eller en enskild växts. Kulturerna spirar upp, blommar, vissnar och dör. De har en barndom, ungdom, medelålder och ålderdom. Deras medellivslängd är given, likaså längden av deras enskilda åldrar. Ingen kultur undgår sitt öde. Vi 1900-tals européer tillhör en kultur, den västerländska, som redan är något över tusen år gammal och nu upplever en kris liknande den som många människor upplever på tröskeln till sin ålderdom. Efter några hundra år kommer vår kultur att vara lika död som den antika varit sedan folkvandringarna.”

Med Spenglers tideräkning härrör L'homme armé-melodin liksom Brumels mässa från vår kulturs försommar eller tidiga mandom. Med samma mått hör vi och **Aldo Clementis** *Otto frammenti* (1978/97) hemma i en betydligt kallare tid – med von Wrights ord:

”Vinterns inbrott är en mera radikal *Zeitwende* än någon annan övergång från en årstid till en annan i en kulturs liv. Kulturen stelnar till civilisation. Skapandet upphör, men frukterna av tidigare åldrars andliga möda sprider sig i standardiserad masstillverkning till slott och koja över hela kulturområdet. Konsten blir njutningsmedel och hobby, vetenskapen teknik, filosofien kam-

marlärdom eller världsfrälsningslära. Civilisationens apostlar heter Buddha, Zenon eller Marx, dess stora andliga rörelser buddhism, stoicism eller socialism. Civilisationen är över huvud ismernas tid. Det politiska livets centra är ett fåtal världsstäder, ofta i det gamla kulturområdets periferi: Bysans, Alexandria, Rom eller Moskva, London, New York. Området utanför dem är provins: landskusinens sorgligt omoderna men ofta på minnen från en svunnen glanstid rika hemvist. Det är Aten på Caesars tid eller Wien eller Petersburg i våra dagar. Politikens huvudfaktorer är massan och dess ledare. I samma mån som de sista inflytelser försvinner som utgår från det gamla ståndssamhället, antar statslivet allt mera primitiva och ohöljt maktdyrkande former. Slutligen integreras den politiska och kulturella kartan i stora universalstater (...) i likhet med det romerska kejsardömet. Kulturen upplever kanske ännu en indiansommar såsom hos sumererna under Hammurabi eller i Rom från Trajanus till Marcus Aurelius. Frånvaron av en om sitt ansvar medveten överklass leder emellertid till att stasmaskineriet efter hand faller i händerna på äventyrare, oduglingar eller främmande erövrare. Omärkligt förlorar civilisationen sitt raffinemang och ger rum för primitiva förkulturella livsformer. Vad trötta kulturfolk blir till slut kan man i dag se hos Egyptens åkerbrukande fellahs eller den grekiska övärldens förnöjsamma fåraherdar. Tiden, all oros moder, står hos dem stilla.”

Samma dystra bild ger Hermann Hesse i *Glaspärlespelet* (1943), och nog är det väl troligt att han läst Spengler: ”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 korrptionen 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 diletantisk överproduktion i alla konstarter.”

Tänk om Martin Heidegger har rätt? I efterskriften till *Konstverkets ursprung* (1936) står följande: ”Det sätt på vilket människan upplever konsten antas ge besked om konstens väsen. Upplevelsen har blivit normerande källa inte bara för konstnjutningen utan i samma grad för konstskapandet. Allt är upplevelse. Måhända är dock upplevelsen det element där konsten dör. Döendet försiggår i såpass långsam takt, att det behöver ha några århundraden på sig.

Visserligen talas det om odödliga konstverk och om konsten som evighetsvärde. Det talas om sådant på ett språk, som inte är så nogräknat vad alla väsentliga ting beträffar, eftersom man befarar att nogräknadhet härvidlag i sista hand betyder: att tänka. Vilken ångest är väl idag större än den inför tänkandet? Har talet om odödliga verk och om konstens evighetsvärde någon halt och beständighet i sig? Eller rör det sig här om nätt och jämt halvtänkta talesätt, i en tid när den stora konsten, och med den dess väsen, har dragit sig undan från människan?”

Slutligen, tänk om Aldo Clementi har rätt, när han skriver: ”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 båge 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.” (Kommentar till min musik, 1973)

Kanske måste man förstå Clementis musik, och i synnerhet ett verk som *Otto frammenti*, som ett epitafium över en redan avsmnad konst. Hur går Clementi då tillväga, när han låter musiken beskriva sitt eget utslocknande?

Från 1970 ”bygger han upp sina kompositioner av (vanligen anonyma) tonala fragment, som ordnas i en polytonal kanonisk kontrapunkt och därigenom får en nästan kontinuerlig kromatisk mätnad – mot vilken varje linjes potentiella individualitet står i en permanent, men endast fläckvis hörbar spänning.” Ytterligare ett genomgående kännetecken är musikens karaktär av speldosa – den går runt, runt, i allmänhet i ett allt långsammare tempo, som en klocka var mekanik sätts igång, sedan löper obönhörligt och mäter ut en föränderlig, allt mer uttänjd tid.

I *Otto frammenti* är ju det musikaliska materialet, alltså L’homme armé-melodin, allt annat än anonymt. Clementi har vid åtskilliga tillfällen utgått från välkända melodiska fragment – allt ifrån teman ur Mozart-symfonier, reformationspsalmer och svenska folkvisor till Happy Birthday – men relativt sällan kan man uppfatta dem så tydligt som i detta verk. Här presenteras melodin – som alltid – i kanon, som brukligt i alla omvändningar (framlänges, baklänges, upp och ner samt baklänges/upp och ner) men förblir tack vare sin tydliga struktur alltid igenkännbar, samt i tre olika tidsvärden/tempon. Därtill uppträder den i flera tonarter samtidigt, så att resultatet blir just en ”polytonal kanonisk kontrapunkt”. I själva verket rör det sig om 40 kanoner som ordnats i åtta fragment som i sin tur inordnats i en bågformad helhet, enligt följande:

| | | | | |
|---------------|-------|-------|----------------|-----------|
| Fragment I | Kanon | 1–8 | luta och gamba | 4-stämmig |
| Fragment II | Kanon | 9–12 | + orgel | 8-stämmig |
| Fragment III | Kanon | 13–16 | + sopran | ” |
| Fragment IV | Kanon | 17–20 | + countertenor | ” |
| Fragment V | Kanon | 21–24 | | ” |
| Fragment VI | Kanon | 25–28 | – countertenor | ” |
| Fragment VII | Kanon | 29–32 | – sopran | ” |
| Fragment VIII | Kanon | 33–40 | – orgel | 4-stämmig |

Slutligen genomgår hela detta kontrapunktiska bygge en konstant tempo-förändring – från försommarens och den tidiga mandomens raska steg till vinterns och de stelnade ledernas närmast stillastående; till slut går det så långsamt att musiken nästan faller isär, fragmenteras.

Visserligen är alla Clementis kompositioner i någon mening abstrakta skapelser, och visst skulle man kunna beskriva hans lilla kompositionsfriggebod på Värmdö (där han bor på somrarna – annars är adressen Rom) som ett slags elfenbenstorn där han ”leker” med sitt glaspärlespel. Att verken är ”abstrakta” har alla hans uttolkare erfarit, ställda inför partitur där kontrapunktens regler alltid har företräde. Men Clementi visar alltid en påfallande klanglig sensibilitet och trots att han i detta fall valt instrument som är ”tidstrogn”, samtida med det material de spelar, poängterar han att instrumentationen bara är ”ett förslag – som om Bach hade lämnat ett förslag till instrumentation av Die Kunst der Fuge eller Das Musikalische Opfer”. En liten men inte oviktig detalj: lutan och gamban skall vara stämde ett litet uns högre än orgeln och dessutom ligga en hårsån före i puls – ”så att man får en lätt känsla av svindel”.

Hur kom Clementi hit hän, kan man fråga sig, från att i yngre dagar ha varit något av en italiensk darmstadtmodernist bland många?

Han skriver: ”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 klädnad, om den sattes i händerna på en bra skraddare (fast vilken motsägelse!) utan också kunde motstå slitage, missbruk, smörja och vanställdhet. Den tättspunna komplexiteten (och avsiktliga krångligheten) i den skulle också kunna motverka 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.”