

# NY MUSIK

i samarbete med  
Gustav Adolfs församling

## ...i öknen

**Edgard Varèse:**     *Déserts* (1954)

—paus—

**Johnny Grandert:** *Les Bateaux s'embrassent* (1978)

**Lars Sandberg:**   *Ett avlyssnat ögonblick hos Bruckner* (2000)

**Peter Hansen:**     *Kolofon* (1993)

## Göteborgsmusiken

Jeker Johansson, dirigent

Söndag den 19 november 2000, kl. 17.00

Gustav Adolfskyrkan, Borås

**Edgard Varèse** – en märklig man. Född i Paris 1883. Bekant med alla de stora – Busoni, Debussy, Richard Strauss, Mahler... Med rötterna fast förankrade i traditionen blev han en utforskare av det ännu inte hörda, han gick i bräsch för avantgardet. Dog i New York 1965. Kanske är han den tonsättare som mer än någon annan förkroppsligar 1900-talet.

”Jag blev ett slags djävulsk Parsifal, men inte på jakt efter den heliga Graal, utan efter bomben som skulle kunna spränga vårt musikaliska universum, för att låta alla klanger passera igenom de spillror som man – till denna dag – har kallat oljud.”

Mycket tidigt intresserade han sig för den nya tidens instrument och i ett närmast profetiskt föredrag 1936 säger han bland annat:

”När nya instrument tillåter mig att skriva musiken så som jag koncipierar den, kommer rörliga klangmassor på olika nivåer att tydligt kunna urskiljas i mitt verk, eftersom de kommer att inta den lineära kontrapunktens roll. När dessa klangmassor stöter samman kommer fenomen som genomträngning och avstötning att uppträda. Bestämda transmutationer, som uppstår på en plats, kommer att projiceras på andra nivåer och röra sig med andra hastigheter eller ur andra vinklar. De gamla begreppen melodi eller melodiskt växelspel kommer inte längre att finnas. Hela verket kommer att vara en melodisk totalitet. Hela verket kommer att flyta på samma sätt som en flod flyter. (...)

Klangfärgens roll skulle då helt komma att förändras och inte längre vara tillfällig, anekdotisk, sinnlig eller pittoresk (...) den skulle vara en integrerad beståndsdel i formen.(...)

Därutöver skulle den nya musikaliska apparatur som föresvävar mig vara i stånd att utstråla klanger med varje kombination av frekvenser, att spränga såväl det låga som det höga registrets gränser och öppna möjligheter att organisera det vertikala skeendet: följaktligen ackorden, deras sammansättning, deras inre tom- och mellanrum – kort sagt deras andning. Då kommer inte bara övertonernas harmoniska möjligheter att framträda i all sin glans, utan även bruket av bestämda interferenser (...) kommer att vara ett oskattbart bidrag. (...) En alldeles ny magi hos klangen!

Jag är säker på att den tid kommer då tonsättaren, när han har realiserat sitt

partitur grafiskt, får uppleva skådespelet att man lägger det på en maskin som för åhörarna troget återger dess innehåll. (...) Den nya notationen kommer sannolikt att vara seismografisk.”

Även om vi idag uppfattar det mesta Varèse här säger som ett förebådande av elektronmusiken kan det också fungera som en karaktäristik av *Déserts* – eruptiva klangmassor i kolliderande skikt, strålande i olika riktningar. Det är en mycket märklig musik, och så här i backspegeln framstår verket som en av de obestridliga höjdpunkterna i 1900-talets tonkonst.

*Déserts* är komponerat för blåsare, piano, slagverk och band med elektroniskt ”organized sound”. De fyra instrumentala delarna färdigställdes 1952 innan de tre interfolierade bandstämmorna, komponerades 1953/54. Dessa ”interpolationer” finns även i versioner från 1960 respektive -61. Här klingar den ursprungliga.

*Déserts* uruppfördes i Paris den 2 december 1954 under Hermann Scherchen. Stor skandal. Två dagar senare dirigerade Bruno Maderna verket i Hamburg. Stor succé. Redan den 13:e i samma månad presenterades det av Maderna i Stockholm.

Trots titelns ”öknar” handlar det inte om deskriptiv musik. Varèse poängterade att det inte fanns något program eller någon litterär referens. För honom, men, betonade han, inte nödvändigtvis för någon annan, förde ordet ”désert” tankarna inte bara till ”oändliga områden av sand, vatten, berg eller snö, tomma gator i en stad, utan också till människans inre öknar; inte bara till den nakna natur som för tanken till avkläddhet, otillgänglighet och tidlöshet, utan också den avlägsna *inre* rymd som inget teleskop kan utforska, där människan är allena, en värld av mysterium och total ensamhet”.

**Johnny Grandert** (f.1939) komponerade fem stora symfonier mellan 1971 och 1976, av vilka åtminstone nr. 4 och 5 är att betrakta som exceptionella – de tre första ligger ännu ospelade. Därpå följde två verk för blåsarensemble, det ena för enbart träblåsinstrument, *Le papillon lourd* (1977), det andra för bleckblåsinstrument plus flöjter och slagverk, *Les bateaux s’embrassent* (1978).

Grandert räknar Stravinsky, Ives och Varèse som sin ungdoms stora inspirationskällor. Den torrt sprudlande rytmiken hos Stravinsky, de kolliderande förloppen och mötet mellan högt och lågt hos Ives, de organiskt framvällande

klangmassorna och de stålblankt härdade klangerna hos Varèse – alltihop återfinns i skiftande grad hos Grandert, framför allt kanske i hans tidigare verk. Om någon av dessa tre kan sägas ha färgat ett så moget och personligt verk som *Les bateaux s'embrassent* skulle det i så fall vara just Varèse.

Stycket har sin upprinnelse i en semestervistelse på Ven. En blåsig dag cyklade tonsättaren tillsammans med sin son för att bada. De ångrade sig emellertid då de såg dyningarna rulla in mot stranden och båtarna som oskyddade låg och slog emot varandra. Väl ute på bryggan möttes de av ett märkligt ljudfenomen som Grandert jämför med att ”åka hiss i ett kompakt moln fyllt med hörselhallucinationer, som i bottenplanet bestod av människoliknade klaganden, frampressade i ett lågt gutturalt register som på väg upp stegrade sig till stratosfäriskt djuriska litanior”. Grandert tillbragte därefter flera timmar med att studera ljuden av vågor, vindar och båtar i skavande lamentationer.

Programmusik? Det är tveksamt, men visst kan lyssnaren skönja tonsättarens inspirationskälla, kanske framför allt i inledningen och avslutningen.

Grandert är ju även bildkonstnär, och styckets titel – på svenska *Båtarna omfamnar varann* – återfinns även på en bokstavligen urvattnad akvarell, som återspeglar samma upplevelse.

**Lars Sandberg** (f.1955) har gjort sig känd som en reflekterande tonsättare. Hans musik är ofta eftertänksam, den reflekterar över sig själv, över sin plats i ett historiskt sammanhang. Understundom tar hans tankar även gestalt i skrift, då ofta med polemisk udd. Några fragment av detta slag tycks särskilt relevanta inför *Ett avlyssnat ögonblick hos Bruckner* för blåsorkester och kontrabas (2000):

Ingenting kan skapas ur ingenting. Allt som skapas, skapas i förhållande till något annat.

'Materialet' är i det konstnärliga sammanhanget inte något som förbrukas – det berikas.

Man kan inte bestämma sig för att göra något 'komplicerat'; antingen är det idéstoff man arbetar med komplicerat–sammansatt–rikt eller också är det inte det.

Under kompositionsarbetet fick *Ett avlyssnat ögonblick hos Bruckner* även en inofficiell, lite skämtsam undertitel, som i sin tur refererar till en satsbeteckning hos György Ligeti: ”Selbstportait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)”. Den lyder: *Självporträtt med Aldo och Anton (och Igor är också med)*.

Det ögonblick hos Anton Bruckner som bildar verkets hörnsten återfinns i den 9:e symfonins tredje sats, närmare bestämt det sista ackordet före codan – sex toner i samklang som kan sägas utgöra ett aggregat av tidigare motiv i symfonin. Detta ackord – som hos Sandberg presenteras direkt efter de inledande klangerna – detta ögonblick, försöker tonsättaren hålla kvar. Det utgör styckets hela material, som utforskas ur olika aspekter, såväl melodiskt som harmoniskt. Så som han arbetar här, med närmast heterofona förskjutningar mellan stämmorna, skulle man också kunna tala om en tredje aspekt, ett mellanting mellan melodi och harmoni – mobila ackord, som tonsättaren kallar det.

Om Bruckners ackord dubblas på tritonusavstånd uppstår ett tolvtonskomplex som i sin tur är identiskt med den serie som utgör grundstrukturen i Anton Weberns *Symfoni op.21* (1928). Materialet är, som tonsättaren säger, alltså ett slags 1900-talsallmängods. Sandberg har tidigare arbetat med samma ackordtyp och refererar följaktligen inte bara till Anton Webern utan även till sig själv.

Han beskriver verket som en serie ögonblicksbilder eller tillstånd och ser det formellt som en fortsättning på klarinettrion *Sig-själv-förvandlande* (1999). Uppbyggnaden är symfonisk/sonartad och arbetar med en episk problematik. Man skulle, säger han, kunna tala om exposition, motexposition, genomföring och återtagning av expositionen.

Anton Webern är nämnd, men var kommer då Aldo in? Kännetecknande för Aldo Clementi är ju dels att han ofta utgår från direkta citat ur musikhistorien, dels så gott som undantagslöst arbetar med kanon. Brucknerackordet är onekligen ett slags musikhistoriskt citat och även här används kanonformer genomgående. *Ett avlyssnat ögonblick...* är dessutom tillägnat Aldo Clementi på hans 75-årsdag i maj 2000.

Referensen till Igor Stravinsky gäller framför allt dennes *Symfoni för blåsare* (1920) där instrumenten delas in i separata grupper som särskiljs, överlagras och fusioneras. Även Sandberg arbetar med påtagligt rena färger som ställs emot

varandra så att klanglig kontrast uppstår. Efter hand utkristalliseras alltmer två grupper av instrument. Som ett element i detta klangliga – och för den delen även rytmiska – filigransarbete märks den reliefverkan som uppnås mot en bakgrund av svaga stämmor, ofta av pedalkaraktär.

*Ett avlyssnat ögonblick hos Bruckner* är beställt av Göteborgsmusiken och Jerker Johansson.

**Peter Hansen** (f.1958), som tidigare ofta konstruerade sin musik med hjälp av olika slags system, vände sig under 90-talet mot ett alltmer intuitivt komponerande – kompositionerna växer sakta fram under ett ständigt omprövande, lyssnande, tills de kan stå på egna ben, som självständiga organismer. *Kolofon* (1993), som är tillägnat Göteborgsmusiken och Jerker Johansson, tillkom snabbt med hansenska mått – på endast sex veckor. Ordet kolophon kommer från grekiskan och betyder efterskrift, varför placeringen i ett konsertprogram förefaller given.

Titeln kom för Hansen att fungera som ett frigörande arbetsnamn. ”Det var inte så mycket en fråga om att bygga upp ett material som att smida eller forma det, att i materialet hitta den färdiga skulpturen eller som att fokusera ett motiv i en kamera tills bilden plötsligt blir skarp.”

Hansen har ibland nämnt den engelske tonsättaren Frederick Delius (1862–1934) som en förebild. I *Kolofon* finns också mycket riktigt ett drag av pastoral som kan föra tankarna till Delius’ landskapsmåleri. Men om Delius är akvallerist målar Hansen i så fall snarare med gouache – ljuset, lystern, kommer inte underifrån, från papperet, utan ligger i högre grad i själva färgen, i den klingande ytan.