

# NY MUSIK

Aldo Clementi  
– framgent fragment

Söndag den 8 september 2002, kl. 17.30

Museet, kulturhuset, Borås

För mig har 1970 alltid varit året då musiken dog.

Visst, den finns kvar. Även torra blomstänglar i vintrigt landskap har sin skönhet, den kan vara väl så stor – men de lever inte längre, ej heller de färggrannaste eterneller.

Det året gick jag ut gymnasiet och tog ett bestämt kliv från popen till den seriösa musiken. Om man så vill från Beatles, Jimi Hendrix och Peter Green till Bernd Alois Zimmermann.

De försvann alla 1970.

Det var året då Beatles sista skiva kom. Beatles – vars musik, mer än någon annan, är sinnebilden för detta decennium, denna sista våldsamma blomning bortom all sans. (Om man var ung på 60-talet och verkligen förälskad i musiken, har man svårt att föreställa sig att den livskänsla som den bar kan ha vederfarits senare generationer – eller tidigare, för den delen.)

1970 dog Jimi Hendrix, kvävd av sina egna spyor. Några veckor tidigare hörde jag honom live. Bakom sig hade han lämnat det överdrivet åmände utspelet, och framför sig hade han en följaktligen märkligt likgiltig publik. Han efterlämnade mängder av halvdana inspelningar, men de bästa har en kraft och ett visionärt fokus som tillförsäkrar dem ett långt liv. Han var en av 60-talets giganter.

1970 tog Peter Green (huvudfigur i Fleetwood Mac) ett mycket smärtsamt avsked från musiken. Redan några år tidigare hade han sjungit ”I’m out of reach, I can’t take no more”. Nu kom den sockersöta, djupt sorgsna *Man of the World* följt av den diaboliskt hamrande *The Green Manalishi*. Därefter lämnade han gruppen för att spela in en till största delen improviserad LP, betitlad *The End of the Game*. Just när musiken är som mest fridfull avbryts den på brutalast tänkbara sätt. Peter Green förmådde nog inte skilja på kliché och verklighet. Han hade inte John Lennons självupptagna distans; han sjöng verkligen sig själv. En sådan hudlöshet kombinerad med hallucinogena droger, Mammons lockelser och publikens hänsynslösa kärlek är ingen god kombination.

1977 skrev jag några artiklar under överrubriken ”1970 – före och efter”, i vilka jag försökte förstå vad som hände. Det lyckades knappast. En av dem var rubricerad ”Peter Green – utom räckhåll” och behandlade även Bernd Alois Zimmermann. 60-talet var också Zimmermanns stora decennium. Det preluderades av operan *Die Soldaten* och följdes av det ena verket mer storslaget och djuplodande än det andra, kanske också mer smärtsamt. Den sagolika solocellosonaten, den kolsvarta *Intercomunicazione* för cello och piano, *Requiem für einen jungen Dichter* (till inte mindre svarta texter av Konrad Bayer bland många andra). Här gör Beatles för övrigt ett oväntat men storslaget gästspel med *Hey Jude*.

Zimmermann är i någon mening den siste tonsättaren, den siste som lyckas kombinera det strukturella och det espressiva, det personliga och det allmängiltiga, allomfattande. Eller ska vi kanske säga misslyckas? Zimmermanns pluralism – blandningen av texter och musik från en mängd källor och epoker, allt inordnat i en strängt seriell struktur – får man nog trots allt uppfatta som ett försök att göra världen begriplig, fattbar. Resultatet är ett till bristningsgränsen stegrat uttryck.

Annan samtida och senare musik som ställer lyssnaren inför en lika oöverskådlig mångfald har lämnat sådana ambitioner bakom sig, det må gälla John Cages ”Circus”-stycken eller för all del Aldo Clementis täta nätverk.

Zimmermanns båda sista verk bildar ett slags pendang till Peter Greens: ”Orkesterskisserna” *Stille und Umkehr* viskar fram en genomlyst, vibrerande skönhet. De följs av den hjärtskärande ”ecklesiastiska aktionen” *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* för två recitatörer, bassolo och orkester. Röster ut två av världslitteraturens mörkare texter kommer till tals, dels Salomos i Predikaren, dels storinkvisitorns i Dostojevskijs *Bröderna Karamazov*. Verket avslutas med ett citat ur Bach-koralen *Es ist genug*. Fem dagar efter avslutat arbete går tonsättaren ur tiden.

Det är svårt att frigöra sig från tanken att Zimmermann i någon mening komponerade sig fram till sitt självmord, det tycks inskrivet i hans verk.

1970 komponerade Aldo Clementi (f.1925) sitt *B.A.C.H.* Graden av expressivitet är inte påfallande hög. Jag behöver väl knappast säga att jag själv med all sannolikhet hade avfärdat Clementis musik om jag hört den vid den tiden?

Vad hände då sedan?

Snart visade det sig att flera av de tonsättare som komponerat verkligt betydelsefull musik under 60-talet, säg en Mauricio Kagel eller Lukas Foss, bleknade till fadda skuggor. Den repetitiva minimalismen, som i högsta grad var en frukt av 60-talet, uppträdde snart som ett multinationellt företag. Luigi Nono började sin vandring in i skuggor av speglingar av ekon. Redan 1969 hade John Cage och Christian Wolff skrivit verk som är märkligt otidsenliga, som tycks signalera att något är slut och samtidigt antyda en framkomlig väg – *Cheap Imitation* respektive *Tilbury*.

Den mesta musik blev tillbakablickande – alltför sött vin i spruckna läglar – inte sällan under rubriken postmodernism, eller så drev den redan tidigare havererade utvecklingslinjer in absurdum. Prefixet var oftast ”ny”: nyromantik, new complexity... Inom populärkulturen gav man åtminstone saker deras rätta namn: ”retro”.

Av de yngre tonsättare som kom fram under 70-talet fastnade jag själv främst för Zoltán Jeney, något av kusinen från landet som kombinerade kompromisslös saklighet, influenser från minimalismen, Cage och Wolff, med en troskyldighet som hade sina rötter bakom järnridån. Han var en av dem som visade en möjlig utväg ur modernismens dilemma. De senaste 20 åren har han huvudsakligen ägnat åt en gigantisk tonsättning av begravningsritualen, *Funeral Rites*.

Beatles och Jimi Hendrix följdes av smink- och glitterpop och punk, egentligen två sidor av samma mynt – båda hjälplösa försök att betvinga tvinsoten.

1978 skrev Pete Townshend i The Who (kanske den av 60-talets stora som har hållit ställningarna längst) sången *The Music Must Change*.

Vem kan säga emot honom?

Den 28 december 2001 skickar tonsättaren Peter Hansen epost till några ”kära kolleger/musikfolk och vänner”. Däri skriver han bland annat:

För inte så länge sedan läste jag en intressant sak i kvällstidningen GT. Allas vårt finska dirigentsnille Esa-Pekka lät sig intervjuas och konstaterade att Darmstadt förstörde orkesterns sonoritet. Att han själv på 80-talet var en förespråkare för nutida konstmusik var enbart av den anledningen att han ”ville bli tagen på allvar”. Nu skulle han minsann göra en platta med gruppen Radiohead och berättade även att han går på samma gym som Cindy Crawford (Esa-Pekka är som bekant chefsdirigent i Los Angeles). Nåja, ytterligare en som aldrig innerst inne var kommunist/nazist.

I dagens GP har årets skivor utsetts. 13 musikexperter har valt ut fem skivor var. Förutom de obligatoriska Björk och Radiohead finner man allt möjligt från dammiga swingtitlar till klassiska pärlor. Med tanke på överproduktionen av CD-skivor borde det väl också ha gjorts åtminstone en hyfsad konstmusikplatta under det senaste året – men icke. Djärvast är kritikern Jan Anrell som under rubriken ”1900-tal” anser Puccinis *Tosca* som bästa val (något ”2000-tal” finns inte).

Det är inte med bitterhet jag skriver dessa rader (missförstå mig inte – jag finner vår nya tid mycket intressant och fascinerande!), utan det ovannämnda snarast bekräftar vad jag under den senaste tioårsperioden starkt misstänkt: konstmusiken har förlorat sin vitalitet av den enkla anledningen att den helt enkelt inte längre behövs. Då hjälper det inte att fler tonsättare än någonsin får sin examen (”Den ena halvan av befolkningen utbildas för att underhålla den andra.”) eller att man numera inte längre behöver anstränga sig för att komponera konstmusik (i vår nyliberala tid kan man med sinnrika mjukvarors hjälp ”konsumera och välja” kompositionstekniker och material ”instant” – allt är ju numera också tillåtet.)

Att halva Wien följde Beethoven till den sista vilan kan delvis förklaras av det repressiva kulturklimatet under Metternichdiktaturen och svallvågorna efter franska revolutionen (Modernismens början).

Skandalsugna borgare höll det sena 1800-talets skandaler vid liv (t.ex. impressionistutställningarna). Revolutionärt kulturfolk försökte under den ryska revolutionens första faser inte blott göra en ekonomisk/politisk revolution, utan även en kulturell.

En uttråkad överklass såg till att ”det hände nåt” i det tidiga 1900-talets Paris (*le Sacre* var nog ingen billig historia att sätta upp). Efterkrigstidens optimism med elektronmusik och senare med ”elektriskt” välstånd och konsumentvänlig popmusik (och med kalla kriget som pikant krydda) utgjorde också en gynnsam förutsättning för den redan då av idé/koncept överlastade konstmusiken.

Sedan c:a 1970 när modernismen upphör (jag håller även 60-talspopen för modernism!) avtar dock konstmusikens betydelse och flera av de tunga namnen, såsom Nono, Feldman, Cage, Ligeti och Clementi, genomgår nästan samtidigt intressanta stilmetamorfoser.

När man läser den magsura men mycket tänkvärda prologen till Ian MacDonalds Beatlesbok (*Revolution in the Head*, 1994) eller Clementis nyktra konstaterande om musikens utslocknande (1973!) bekräftas aningarna som jag länge gått med:

Vi vill bli underhållna, vi vill ha det bra helt enkelt. Det forna Europas turbulenta historia är fjärran – ”Ur de för länge sedan bortdragna åskmolnen ljungar ej någon blixt mer” (Kafka).

Vår kultur är trött (vad har hon inte under 1000-tals år stått ut med?) och nu vill vi ha semester och leka konst och underhållning hela dagarna. Paradiset är här.

— — —

I sin storslagna historiefilosofiska betraktelse *Västerlandets undergång* (1922) beskriver Oswald Spengler 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. (...)

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 kammarlärdom 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 ohöjlt 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 romanen *Glaspärlespelet* (1943):

”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 korruptionen i skolorna, tidskrifterna, akademierna, uppträdde som svärmod och sinnessjukdom hos de konstnärer och samtidskritiker som ännu kunde tagas på allvar, rasade som en vild och dilettantisk överproduktion i alla konstarter.”

I efterskriften till sin lilla bok *Konstverkets ursprung* (1936) skriver Martin Heidegger:

”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 jämnt halvtänkta talesätt, i en tid när den stora konsten, och med den dess väsen, har dragit sig undan från människan?”

”Är framtiden redan förbrukad?” Så frågar Magnus Haglund i underrubriken till sin essä ”Arvet efter Cage” (*Musik & morgondag*, 1993), och fortsätter:

”...tystnaden hos Cage kanske just är en tystnad *efter musiken*, efter det som har varit? Det som finns kvar av musikhistorien, av det som en gång var en levande kunskap, är en fasad av sprickor, bristningar och håligheter. Vi läser av ytan, men det vi ser är bara enskilda fragment. Men vad är det då som har gått förlorat, vad är det som inte finns här längre, men som var en levande aktualitet för 50 år sedan?”

Med Aldo Clementis historiesyn som bakgrund skriver Enzo Restagni 1981 att ”musikens utveckling liknar den hos en himlakropp: när dess temperatur sjunker alltmer, dör livet ut och en istid breder obevekligen ut sig. Inte alla accepterar tanken på en sådan fossilisering, utan drömmer om och hoppas på en pånyttfödelse, och som grund för sitt hopp hänvisar de till de hinder, kriser och förändringar som tidigare har inneburit en förnyelse av musiken. (...) ...andra är lika övertygade om att den musikaliska himlakroppens nedisning redan är oundviklig.”

Ett längre perspektiv än alla övriga anlägger Nils L. Wallin, musikvetare som forskar om musikens biologiska förankring, i uppsatsen ”Musiken lämnar oss” (*Musik & morgondag*):

”Det är denna gång inte fråga om den normala periodiska växlingen (...) utan om en begynnande entropidöd, början till slutet av ett formgivande paradigm. (...)

Följer jag min analys av musikens utveckling tillbaka till den punkt där jag tror att *vårt* ljudgestparadigm började ta form, hamnar jag i början av den neolitiska revolutionen. Den överordnade utvecklingsbågen har alltså varit lång och nådde, i varje fall för den västerländska musiken, sin kulmen under senbarocken, wienklassicismen och den tidiga romantiken (ca 1750–1825), då vi uppnått strukturer och strukturfunktioner, som maximalt utnyttjar och aktiverar nervsystemets perceptionskapacitet utan att umana dess gränsvärden. Den konsoliderande fasen sträckte sig till slutet av 1900-talet. (...)

Kanske står vi nu inför ett lika avgörande paradigmbyte som för 30–35 tusen år sedan. En sådan uppfattning bör inte tolkas som ett uttryck för pessimism och uppgivelse. (...) Entropidöden kommer att avvärjas genom impulser och fluktuationer inom de mest skilda delar av mänsklig aktivitet. Den nya och mycket annorlunda värld, som – om inte en politisk eller naturlig katastrof sätter ett drastiskt slut – kommer att växa fram under det nya millenniet, kommer också att skapa substitut för det vi kallat konst. Strukturer och funktioner blir sannolikt helt annorlunda i den nya ’konsten’. Kanske skulle vi inte vilja ge företeelsen namnet ’konst’. Kanske blir den av multimodal natur i en teknisk utformning, som vi nu ännu inte kan förutse. Fältet för innovationer är så enormt, att sannolikheten för ett nytt ’novum’ är mycket stor. Vi kommer ännu år 2002 inte att veta mycket mer om det. Men vi är redan på väg, samtidigt som min, vår och våra förfäders musik sakta lämnar oss.

Att hoppas på en förnyelse, någon slags rekonstruktion, är fruktlöst. Materialet är uttömt – och tiden är inte reversibel.”

— — —



Peter Hansen talar om Clementis musik som vore den de sista, bortdöende blinkningar av ljus som kan skönjas när skeppet lämnar den gamla kontinenten bakom sig, de sista tecknen på liv från en svinnande kultur... I sina dagboksanteckningar för mars 2001 skriver han:

... de musikaliska avskeden i den moderna kulturvärlden med *Innsbruck, ich muss dich lassen* som rättesnöre. Hos Beethoven slutar det lyckligt, *Les Adieux*, medan det i Mahlers *Das Lied von der Erde* kommer det till ett olyckligt om än bombastiskt slut. En biedermeierblues med den harmoniska förhållningen och den lilla sexten som "blue note".

"Typisk laboratoriemusik. Han har tydligen lite eller inget förhållande till den västerländska klassiska musiktraditionen." (yrkesmusiker X om Clementi)

Vi besöker honom i hans hem i Rom.

Hyllmeter efter hyllmeter med gamla Eulenburg, Boosey & Hawkes etc.

Beethovens op 131 – den underbara ciss-mollkvartetten – fullklottrad med anteckningar i blyerts, Brahms op 114 – den kärva klarinettrion från 1891, Schuberts stora C-dursymfoni, Verdis fjäderlätta *Falstaff* med mera, med mera.

Med den glädje i ögonen som man bara finner hos ett barn som just fått en fin julklapp står han framför mig med Schuberts lilla e-mollfuga à quatre mains, som vi spelar tillsammans. "Nicht typisch Schubert, aber ein kleines Meisterstück". "Sehr wienerisch", säger han om Johannes Brahms *Liebesliederwalzer* (hans farfar var berömd kirurg i Wien och umgicks tydligen med Brahms).

Långsamma satsen i Schuberts stora *Grand Duo* – tyvärr har jag ingen bandspelare med mig. Andningen i fraseringarna bär vittne om stor kultur och svunnen tradition – långtifrån det ytliga, "musikantiska", kosmetiska manér som man alltför ofta finner hos trivialproffsen. Även Brahms *Liebesliederwalzer* samt Dvoráks *Slaviska danser* hinns med innan sessionen alltför tidigt avbryts. Skymningen sänker sig över den eviga staden och vi måste hem.

Liktett aniaraskepp färdas vi på tidens hav. Avskedet timmarna före var en bullersam och pompös historia med både onani (såväl soli som tutti) och krokodiltårar.

Att stanna kvar var uteslutet; vi håller ju på att kvävas av alla dessa katedraler, bibliotek och världskrig. Vi måste vidare – följa solen.

Knappt hade vi kastat loss innan rusningen till miman var ett faktum. Som barn som äntligen fått föräldrafritt, och nu är partajet igång.

Det skymmer och det gamla landets mäktiga kustkontur kan fortfarande urskiljas av de alltför få av oss i aktern, då ett knivskarpt ljus snabbt sveper över horisonten. En fyr – men vi kan inte urskilja den i det mörknande landskapet. Allt eftersom timmarna går försvagas det långsamt pulserande ljuset och det börjar bli kallt. Det är dags att gå in i värmen och ansluta oss till den elektroniska backanalen.

## 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 följden 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 onödigt 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 onödigt 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* ökning eller minskning 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 suddas 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 följde; 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” produktions sättet, 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, automatiska lekar utan också (helt enkelt) om Strukturalismens grymma lagar (vilket inte har något 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 Svi-ter!), 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 förmätna 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 klädnad, om den sattes i händerna på en bra skräddare (fast vilken motsägelse!) utan också kunde motstå slitage, missbruk, smörja och vanställighet. 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 ”stämorna” 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 utmattnings, men det är aldrig definitivt: genom en tröstlös kännedom hamnar vi plötsligt i det oändliga och eviga.

Aldo Clementi  
Rom, september 1973

First system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line contains the lyrics "got rhy-". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The vocal line contains the lyrics "- thm I got mu - sic". The piano accompaniment continues with a complex rhythmic pattern.

Third system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). This system does not contain any lyrics. The piano accompaniment continues with a complex rhythmic pattern.

”Förgängligheters förgänglighet. Allt är förgänglighet.” Någoting åt det hållet skrev kung Salomo en gång. Jimi Hendrix, virtuos av ett annat slag och en annan tidsålder, använde något mindre ord: ”And so castles made of sand melt in the sea... eventually”.

Förgängligheten och sandslotten möts i P.D. James senaste roman *Yttersta domen*, i vilken mördaren, efter att ha gripits och dömts, skriver bland annat följande i ett brev:

”Folk, som liksom vi lever i en döende civilisation, har tre alternativ: Vi kan försöka hejda solnedgången, som när ett barn bygger sandslott i vattenbrynet, medan tidvattnet är på väg in. Eller vi kan blunda för att skönheten, bildningen, konsten, den intellektuella integriteten är på väg att dö, och söka oss till våra privata tröstekällor. Det är vad jag själv försökte göra i några års tid. Och för det tredje kan vi liera oss med barbarerna och lägga beslag på vår del av bytet. Det är det populära alternativet, och till slut stannade jag för det.”

Aldo Clementis små arkitektoniska mästerverk är i slutändan bara sandslott – och han är naturligtvis djupt medveten om det.

När man talar om Clementis musik hamnar man lätt i antingen tekniska beskrivningar, konstruktionsritningar helt enkelt, eller i olika bilder av förgängelse. Och kanske måste man förstå hans verk som epitafier över en redan avsmunad konst. Legitimitet åt en så till synes dyster tolkning tycks tonsättaren ju ge själv: ”Det har i många år varit min övertygelse att Musiken helt enkelt måste acceptera den ödmjuka uppgiften att beskriva sin egen ände...”

Den enda utvecklingen i det enskilda verket är mycket riktigt avklingandet, bortdöendet. Allt sker under ständigt upprepande, samma sak återvänder gång på gång, om och om igen. Det kan tyckas hopplöst.

”Hoppet”, skriver Kirkegaard, ”är en förtjusande flicka som slinker mellan fingrarna; ihågkommelsen en vacker gammal dam, som man emellertid aldrig har någon nytta av i ögonblicket. Upprepningen, däremot, är en älskad hustru som man aldrig tröttnar på. Ty det är endast det nya man blir trött på. Och den som har förstått detta blir lycklig... Det krävs mod att förstå att livet är upprepning och att detta är livets skönhet.”

Där kanske förklaringen ligger till att Clementi gör samma sak om och om igen, uppfinner samma konstruktioner, skriver samma verk, om än med ständiga variationer. Vi står i ovanligt hög grad inför ett livsverk snarare än en mängd små stycken – ett ständigt pågående ”work in progress”.

Eller med David Osmond-Smiths ord: ”Vi känner mantrat bara alltför väl: Om jag älskar det, vad annat kan jag göra än att upprepa det? Om jag upprepar det, vad annat kan jag göra än att bli uttråkad? Ett svar skulle kunna vara (måste vara): att av upprepningen göra någonting oändligt variabelt. (...) Beethoven och Brahms betvingade denna kraft, detta tvång att repetera, genom att skriva variationer. Clementi konstruerar kanoner.”

Och trots utslocknandet denna skönhet. Hanns Eislers ord om sin forne lärare Arnold Schönberg kommer i tankarna: Borgardömets förfall och nergång: Förvisso. Men vilken aftonrodnad!

Ja, världen åldras och vi med den. Det är nästintill omöjligt, naturligtvis, att skilja det egna åldrandet från världens, så mycket mer som man själv ju bara blir äldre, medan världen tycks göra allt för att bli allt yngre. Hur skall man förhålla sig i en sådan situation? Hur skall man

agera när ”konsten lämnar människan”? Inaktivitet är inget botemedel mot diletterantism och övermåttad. Självömkan råder inte på sorgen över att leva i en döende kultur. Att ropa högre än de som redan illvrålar gör bara ont värre.

Clementis svar är flit, lågmäldhet och saklighet. Han gör kontrapunktövningar. Även om hans verk är ett slags betraktelser över aska, ruiner av en arkaisk arkitektur, så glöder i dem en kärlek till historiens musik. I dessa gråa stämvävar vibrerar en stor glädje över de små melodifragmenten, en förundran över klangens lagbundenheter, över vilken skönhet som rymms också i det till synes oansenliga.

Om vi besöker tonsättaren i hans elfenbenstorn, hans lilla kompositionsfriggebod vid sommarvistet på Värmdö, möter oss en mycket saklig mästare. Allt är proportion, allt är ordning (utom på skrivbordet, förstås...). Varje stycke skapar sina egna ramar och ingenting faller utanför dem.

Vi har att göra med en glaspärlespelare.

”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 detta får 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 i en ständigt fortgående rörelse – ett till synes obegränsat och mycket nyansrikt spel. Sådan är också glaspärlespelsmusiken.

Tvärtemot vad benämningen antyder är dess yta ofta grå. Den 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 yttlig mening. Vidare beskrivs denna typ av musik ofta som prismatisk, mångfasetterad eller kaleidoskopisk, varmed åsyftas en helhet som går att vrida och vända, som oupphörligt uppvisar nya sidor och infallsvinklar, något som alltid är detsamma men ändå alltid nytt.

På flera av de stora kulturspråken, italienska, franska, tyska och engelska exempelvis, är *spela* och *leka* samma ord. Glaspärlespelet är alltså också en lek, en den lekande människans aktivitet, Homo ludens. Till skillnad från en annan än mer utpräglad glaspärlespelare, kollegan Josef Matthias Hauer (1883–1959) – som menade sig ha funnit de musikaliska lagar och proportioner som bär upp kosmos, och vars *Zwölftonspiele* utspelar sig inom ett fullständigt slutet system, stilla gungande i sin tropiska vagga, i evig självbespeglning – reser

Clementi inte några som helst anspråk. Han gör små övningar. Nästan undantagslöst är den musik vi hör bara *en* möjlig gestaltning, *ett* sätt att kombinera det material tonsättaren har valt.

Det rör sig alltså om en, om man så vill, mycket abstrakt konst. Matematiska uträkningar, proportionsberäkningar – ren skrivbordsmusik. Den Bach som möter oss i *Musikalisches Opfer* eller *Kunst der Fuge* tycks inte långt borta. Även Clementi skulle kunna tänkas lämna sin musik i samma skick, helt utan instrumentation, utan att ange klangfärger. Och ändå är ett av Clementis mest utmärkande drag en säregen klanglig sensibilitet. Musiken är ofta byggd i lager på lager på lager – i en ”utomordentligt tät kontrapunkt, som förvisar ’stämmorna’ till ohörbara kadaverliknande mikroorganismers skamliga roll” – men när den klangligt-dynamiska balansen är rätt avvägd, framstår den ändå som transparent, som en flortunn väv. Och när de täta lagren av klang lyfter i ett lätt skimmer, då är det rent av tröstefullt.

Sedan ett 30-tal år arbetar Clementi så gott som uteslutande med ett diatoniskt/tonalt material och alltså nästan undantagslöst med olika typer av kanon.

Utgångsmaterialet, de melodiska fragmenten, kan grovt indelas i fyra typer:

1) Direkta citat från äldre tiders musik, exempelvis medeltida hymner, teman ur Mozart-symfonier eller svenska folkvisor.

2) Kanonmelodin byggs på dedikanternas namn, såsom i *GiAn(ca)rlo CARdini*, i vilken fragmentet följaktligen består av tonerna GACAD.

3) ”Geometriskt” formade material, exempelvis:



4) Egna, diatoniska/tonala melodier, oftast ”slutna” till sin karaktär. Dessa tycks överväga på senare år.

Fragmenten ordnas ”i en polytonal kanonisk kontrapunkt och får därigenom en nästan kontinuerlig kromatisk mättnad”.

Ytterligare ett genomgående kännetecken är musikens karaktär av speldosa – den går runt, runt, i allmänhet i ett allt långsammare tempo, som en klocka vars mekanik sätts igång, sedan löper obönhörligt och mäter ut en föränderlig, allt mer uttjämd tid. Om vi inledningsvis ser hela den musikaliska väven som på håll, innebär det avstannande tempot att vi kommer allt närmare, tills vi slutligen kan uppfatta varje enskild tråd. I allmänhet ackompanjeras ett sjunkande tempo av en dito dynamisk nivå, musiken utspelar sig i ett utdraget *morendo*.

Med tonsättarens ord:

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



Foto: Lars-Åke Green

# NY MUSIK

i samarbete med  
Borås konstmuseum

## Aldo Clementi

– madrigaler, danser och fragment

*Madrigale* (1979)

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

*Loure* (1998)

*Composizione N.1* (1957)

*Replica (B.A.C.H.)* (1972)

*Vom Himmel hoch* (1999)

*Danze* (1989)

—paus—

*GiAn(ca)rlo CArDini* (1978)

*Variazioni* (1999)

*Studio (sul tocco)* (1993)

*Frammento* (1983)

*Variazioni su B.A.C.H.* (1984)

*Turmuhr* (1995)

*Blues & Blues 2* (2001)

*Invenzione 2* (2002) – uruppförande

*Danze*

## Mats Persson, Kristine Scholz

Ulrica Holmberg, Luciana Marques

Christian Rosenberg, Benedikte Weinreich – piano

Söndag den 8 september 2002, kl. 17.30

Museet, kulturhuset, Borås

Trots sin orubbligt negativa inställning har Clementi med glädje och möda lekt fram en stor mängd hantverksmässiga filigransarbeten, ljudobjekt som sjuder av inre liv, magiska klockor, såsom *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 pianots envetet upprepade lilla figur härleds ur namnet på de två pianister, tillika elever till tonsättaren, som verket är tillägnat – pAtrizio CEronE och GuiDo zACCAGnini. Pianisterna spelar två stämmor i varje hand, alltså inalles åtta, varav sex är preparerade med var sitt material. Hela detta kontrapunktiska bygge genomgår en konstant tempoförändring. Clementi säger: ”Det intresserar mig mycket att se hur samma musikaliska objekt ändrar fysionomi när tiden blir en annan för det lilla motivet eller figuren. Hur den allt långsammare tiden förändrar dess fysionomi.”

Efter 50-talets Darmstadt fascinerades Clementi under 60-talet i hög grad av de informella målarerna, såsom Mark Tobey och Jackson Pollock, hos vilka detaljen tenderar att försvinna i ett myller, där dialektiken inte längre har någon plats. Hans egen musik från denna tid ”uppvisar en enda, komplicerat tät struktur roterande kring sig själv”. (Under denna period tillkommer ett enda klaververk, *Intavolatura* för cembalo, 1963.) Clementis 60-tal kan sägas avslutas med den mycket märkliga *Concerto* för piano och sju instrument (1970). ”...den polyfona lavaströmmens flöde ökade tills Clementi här kunde åstadkomma en struktur helt utan sömmar”. Det nya decenniet markeras framför allt av den snillrikt uppbyggda *B.A.C.H.* för piano. Tillsammans kan dessa två verk sägas både sammanfatta den tid som varit och visa vägen framåt.

*B.A.C.H.* (1970) tar sin utgångspunkt i Bachs *Fantasi i c-moll* för cembalo. Tonhöjdsmaterialiet är klart avgränsat: tre uppåtgående skalor (som har var sin styrkegrad) varav två är kromatiska, de centrala tonerna BACH (som framträder som accenter) samt de reminiscenser från Bach-fantasin som flyter ovanpå de snabba skalorna. Musiken byggs upp av olika långa fragment och fungerar som en mobil i ständigt nya positioner men med 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, eftersom det riktade tonsättarens uppmärksamhet på det tonala byggstenarnas ”plastiska egenskaper som kontrapunktiska element”. Som en följd av arbetet med detta verk började han, med David Osmond-Smiths ord, ”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”.

*Loure* (1998) är som många av Clementis pianoverk tillägnat gode vännen och pianisten Giuseppe Scotese. *Loure* är ursprungligen en fransk dans, vanligtvis i 6/4-takt, som ibland förekommer i barockens sviter (minns Bachs lilla under av koncentration i E-durpartitan för violin). Clementis *Loure* bygger på en tonal liten figur som, naturligtvis, presenteras i samtliga

omvändningar. Tre korta satser. Det enda som skiljer dem åt är hur figurerna förskjuts mot varandra. Hela stycket spelas tre gånger: brillante, moderato, lento.

”Jag tror att mina viktigaste verk har producerats mellan 1956 och nu... Fram till 1959 hade jag arbetat med långa eller korta *strukturer* styrda av *uppmätta* ökning eller minskningar av hastigheten för att därigenom bestämma olika zoner av täthet och spänning.” Så skrev ju tonsättaren 1973.

1955–62 besökte Clementi de ryktbara feriekurserna i Darmstadt. *Composizione N.1* tillkom under denna tid och hör därmed till hans ”Darmstadt-verk”. Stycket komponerades 1957 och uruppfördes samma år i Köln av Aloys Kontarsky. Och visst, notbilden ser ut som ”Darmstadt”, musiken klingar som ”Darmstadt” – och ändå tycks den undvika den dramaturgi, det *espressivo*, som trots allt präglar mycket av kollegernas musik under denna epok. Det är inte till dess nackdel. Stycket är tillägnat Luciano Berio och har tre satser.

Italienskans ’replica’ betyder såväl upprepning som svar, genmäle. I *Replica* (B.A.C.H.) för cembalo (1972) fortsätter alltså tonsättaren den dialog med materialet som inleddes med B.A.C.H. och vars hittills senaste replik är *Variazioni su B.A.C.H.* (1984). Däremellan tillkom även *Esercizio* (B.A.C.H.) för tre stråkar och *Reticolo: 3* (B.A.C.H.) för tre gitarrer, båda 1975. I *Replica* tillkommer en variabel, genom att musiken konstant spelas på två manualer med olika klangfärg. Verket upprepas minst två gånger, för varje gång med en annorlunda klangfärg än den föregående. Genom att framföra musiken på två pianon, varav det ena är preparerat, kan detta krav uppfyllas.

Under senare år har Clementi vid flera tillfällen utgått från Luther-psalmer (vad han däremot tycker om modern, svensk psalmkonst skall vi kanske inte återge...), såsom i ensembleverket *...im Himmelreich* och i *Vom Himmel hoch* (Sv. ps. 125) för klaver eller fyra instrument (1999), som här framförs på två pianon. Verket har åtta delar och i var och en av dem presenteras psalmens fyra fraser samtidigt i fyra olika tonarter (som naturligtvis förändras efter

ett rullande schema), i fyra olika tempon och med skiftande insatsavstånd. Härigenom blir storformen en ”clessidra”, timglasformad, så att musiken klingar glesare i början och slutet, men komprimeras mot mitten där den också vänder. Således hör vi melodin baklänges i de fyra första kanonerna och därefter som vanligt. Varje kanon upprepas direkt, som en skugga, knappt hörbar. Slutligen spelas hela verket tre gånger i ett stegvis fallande tempo. Snacka om glaspärlespelsarkitektur.

Hur låter det om man spelar två långsamma valser, två habaneror, en snabb vals och en galopp – eller åtminstone fragment därur – samtidigt? Det måste väl bli en ganska rejäl svängom. Sätt detta i sex pianisters samtliga händer och låt alltihop klättra hela den kromatiska skalan runt, alltså tolv turer, och ni har Clementis *Danze per due pianoforti dodici mani* (1989). Det finns faktiskt även en *Danze 2*, också den för två pianon, tolv händer, men nu med tillägget sex blockflöjter. Det får bli en annan gång...

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 Gershwin: I got rhythm, I got music. Stycket upprepas minst tre gånger. ”Allt flyter likadant i den mest absoluta orörlighet. Runt om oss rör sig verkligheten redan mer än tillräckligt: varför försöka imitera den?”

*Variazioni* (1999) för piano kan nog betraktas som en sentida släkting till *B.A.C.H.* – även i detta fall rör det sig om ett slags mobil. Men här består hela materialet av en symmetriskt formad skalfigur (1/2, 1, 1, 1, 1/2) som utspelar sig i fyra lager men med många variabler. Tema plus tolv variationer. En pekuliär, numerisk, spirituellt liten sak.

*Studio (sul tocco)* (1993) är närmast att beskriva som en skiss, eller kanske ett schema, vilket får realiseras av pianisten. Clementi lämnar ett tonmaterial – två komplementära hexackord/sextonsgrupper, vilka är varandras spegling, en för varje hand – och en anvisning om hur det skall utarbetas. En av tonerna i de resulterande ackorden spelas som meloditon medan övriga klingar svagt i bakgrunden – alltså är det hela en taktill etyd, en övning i differentierat anslag. De båda händerna och deras varierande meloditoner är liksom ackorden varandras speglingar.

*Frammento* (1983) för piano bygger på de fyra första tonerna i Tjajkovskijs *Trio op. 50*, EDFE. Dessa fyra toner presenteras som vanligt i samtliga 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”. Den sätter igång och förlöper sedan av sig själv, gradvis allt långsammare – 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. ”Slutet uppkommer naturligt ur mättnad och utmattning, men det är aldrig definitivt...”

Det är här ovanligt 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 mekanistisk vore ett misstag. Under ytan är denna musik inte bara djupt musikalisk utan också musisk, appolinisk mer än dionysisk. Frågan är rentav om det allvar och den hoppfullhet som den uttrycker skulle rymmas i en fagrare klädnad.

*a Giuseppe Scotese* **FRAMMENTO** ALDO CLEMENTI  
per pianoforte

Stampe per l'editore Franco Schiraldi, EDIZIONE TRANCHE S.p.A. - Milano, Via Quercina, 40  
Copyright 1984 by Franco Schiraldi TRANCHE S.p.A. - Milano  
Ed. 1.0000 ristampe a tiratura illimitata - All rights reserved. International copyright secured S. 9117 Z.

**Variazioni su B.A.C.H.** (1984) för piano är inte bara en variation över Bachs namn utan också över Clementis eget *B.A.C.H.* Förutom de melodiska reminiscenserna förekommer här sex skalor mot tidigare tre; fyra kromatiska och två diatoniska, tre uppåt- och tre nedåtgående. I flera fall innebär denna stämtäthet att musiken överskrider det tekniskt möjliga. Men kontrapunktens regler har alltid företräde, med följd att musikern antingen måste utesluta material eller tillkalla en kollega. Det är förklaringen till att flera pianoverk här spelas antingen fyrhändigt eller på två pianon. (Många är de verk som Clementi övervägt att bygga ut på detta sätt, för att uppnå en allt tätare kontrapunkt. Ibland har man rentav en känsla av han helst bara skulle skriva för stor, dividerad orkester, men det är inte så ofta de mindre espressiva eller insmickrande komponisterna blir tillfrågade. Sådan är orkesterkulturen.)

Under senare decennier har Clementi ju ofta använt 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.

Detta må gälla även *Turmuhr* (1995), tillkommet under en längre stipendievistelse i Berlin och komponerat för stort klockspel av den typ som ibland finns i rådhus och kyrkor. Stycket bygger på samma Luther-psalm som *Vom Himmel hoch*, dock i en något annorlunda variant, och skulle rentav kunna betraktas som en enklare, komprimerad förstudie till samma verk. Här framförs det i version för två pianon.

Den som kan sin Clementi blir måhända något förvånad. Här är en musik som faller utanför de gängse ramarna. Den som däremot är bekant med jazzpianisten Thelonious Monk kommer att känna igen sig i *Blues* och *Blues 2 (Fantasie su frammenti di Thelonious Monk)* (2001) – och kanske inte riktigt ändå. Clementi har helt enkelt valt ut fragment ur Monk-kompositioner, men kompletterat dem för att uppnå ett kromatiskt bredare fält. *Blues* presenterar tolv sådana relativt korta fragment, alla åtskilda av några sekunders paus, följda av samma fragment baklänges. Efter avslutat arbete uttryckte tonsättaren tveksamhet till att bara ha använt fragmenten i grundform och retrograd. Därför följde strax *Blues 2*, som alltså är samma verk uppochner, i spegelvändning.

”Det har gått 40 år sedan min första *Invenzione* – jag börjar bli en gammal man”, säger Clementi när han berättar om sitt nya stycke. (*Invenzione* från 1962 är en miniatyr på två minuter för den egenartade men tidseigna kombinationen violin, mandolin, dragspel och bastrumma.)

*Invenzione 2* för två pianon (2002) – Clementis första verk för denna besättning – är visserligen bara omkring sju minuter långt, men man skulle kunna tänka sig betydligt längre versioner, låter tonsättaren förstå. Det beror på hur man utnyttjar materialet.

Vad vi hör är en kanon som bygger på femtonsmotivet h-a-fiss-g-d, vilket upprepas oavbrutet i fallande sekvenser tills det har gått varvet runt. I piano två spelas samma motiv baklänges i stigande sekvenser som retrograd kanon – en dubbelkanon, således. Därefter tas alltihop om, nu en halvton lägre men med samma typ av insatsavstånd (som bestäms av antalet toner, inte deras längd) – först en gång och därefter en gång till. Hela detta förlopp är fullständigt förutsägbart. Vad som inte är lika förutsägbart är det rytmiska schema som sannolikt styr detta verk. Tonsättaren använder sig av enbart tre notvärden (åttondel, punkterad fjärdedel och helnot, motsvarande förhållandet 1, 3, 8) vart och ett med sin egen artikulation. Här finns inte vare sig det sjunkande tempo eller den sjunkande dynamiska nivå, som präglar många av de tidigare verken. Musiken tar sig fram i en jämn, relativt maklig takt och på en jämn, låg volym. Det element som främst står för variationen är alltså valet av notvärde, eller om man så vill spelet med siffrorna 1, 3 och 8.

Och naturligtvis kan man tänka sig inte bara längre versioner, utan även tätare. Eftersom tonsättaren använder sig av bara två av fyra grundformer, skulle man mycket väl kunna föreställa sig en kvadruppel- istället för en dubbelkanon. Och om vi utgår från mönstret av andra verk, skulle dessa tre delar ju teoretiskt kunna byggas ut med ytterligare nio...

”...genom en tröstlös kännedom hamnar vi plötsligt i det oändliga och eviga...”

NB.  $\text{mf}$  =  $\text{p}$  Sempre  
 $\text{f}$  =  $\text{f}$  (stacc. legg.)  
Tutti Sempre  $\text{p}$

# INVENZIONE 2

per due violini

Allegretto

15/8  
8  
16  
I  
14  
II  
9 16 22 (1)  
18  
II  
(2)



Foto: Magnus Schönberg