

”Betänk att det inte är du som bär roten, utan roten som bär dig.”

De här, ur sitt sammanhang fullständigt lösryckta, orden av aposteln Paulus blev jag uppmärksam på genom tre körsånger av Lars Sandberg, i vilka de utgjorde hela texten. Om jag minns rätt hade Sandberg i sin tur lärt känna dem genom Stravinsky – vilket ytterligare understryker den poäng Sandberg ville göra, nämligen att ingenting kan skapas från noll. Vi står alla i ett sammanhang, vi står alla på våra föregångares axlar.

Och yngre tonsättare har alltid utgått från äldre kollegers verk.

När Liszt eller Busoni arrangerar musik av exempelvis Beethoven eller Bach, är resultatet snarast att beskriva som ett vidarekomponerande. På liknande sätt är det ett vidare vidarekomponerande när Mats Persson i flera verk utgår från musik av Carl Jonas Love Almqvist, som vi kunde höra här i fredags.

Det finns oändligt många sätt att förhålla sig till sina föregångare. När 50- och 60-talets store bildstormare, John Cage (som för övrigt var mycket noggrann med att understryka sina förbindelser bakåt – främst till sin lärare Arnold Schönberg, men även till exempelvis Duchamp och Satie)... när Cage under denna period i sina öppna, collageartade stycken välkomnar alla ljud – alltså även de ljud som exempelvis en Beethovensymfoni ger ifrån sig – innebär det, tror jag, ett delvis nytt förhållningssätt till äldre musik. Möjligtvis innebär det också början till en sammanfattning av vår musikhistoria.

Under samma 60-tal talade Bernd Alois Zimmermann – tonsättare bosatt i Köln – om en ”tidens klotgestalt”. Han föreställde sig alltså att all tid är samtidigt närvarande, men att bara en tid i taget kan vara vänd mot oss. Detta gestaltade han bland annat genom att använda exakta, mycket precist infogade citat ur musikhistorien.

Mot slutet av 60-talet började en annan Köln-tonsettare – den från Argentina invandrade Mauricio Kagel – att i musik kommentera sina äldre kolleger. Det första stycket av detta slag var *Ludwig van*, som är ett slags collage av enbart Beethoven-musik. Han fortsatte med Liszt (inte heller så dumt), för att så småningom komponera sig igenom snart sagt hela musikhistorien – med sjunkande framgång, får man nog säga. Det som jag tror är problemet med Kagels historiska kommentarer, är den tydligt ironiska distans han håller – både gentemot musiken och dess upphovsmän.

Omkring 1980 kom ytterligare en tonsättare invandrande till Köln, denna gång från London. Denne Chris Newman blev elev till Mauricio Kagel i hans klass för musikteater. Och Newmans förhållande till de äldre mästarna är ett helt annat – skamlöst men respektfullt, och så vitt jag förstår utan ett uns av ironi.

Inför Chris Newmans första utställning med tillhörande konserter här på Konstmuseet för snart tio år sedan, gjorde jag en intervju med honom. Vi kom då att bland annat tala om hans tidigaste musik:

”Jag skrev helt enkelt vad som fanns inom mig och vad som låg mig nära. Så de tidiga styckena var influerade av...nej, inte ens influerade av, på sätt och vis kopierar de bara – på mitt eget sätt – vad jag hörde och vad som låg mig nära. Så om jag hörde ett stycke av Schubert på radion – jag avgudar Schubert, han är min favorittonsättare – kunde jag tänka: ’Det där är fantastiskt, ett sådant stycke skulle jag vilja skriva’. Och till exempel den tidiga *String Quartet* från -81 kom till på det viset. Det är mitt försök att skriva som Schubert, helt enkelt.”

Vidare kom vi in på frågan om historiska citat:

I många av dina verk förekommer citat. Vilken funktion har citatet för dig?

”Jag tänker aldrig i termer av citat. Jag tror att citat är helt fel ord i mina verk, eftersom jag använder vad som finns inom mig, oavsett om jag eller någon annan är upphovsman – det är samma sak för mig. Det betyder inte att jag plundrar det förflutna, jag använder helt enkelt vad som finns där. Och jag tror att de uppträder på ett sådant sätt i mina verk, att de egentligen inte har innebörden av citat, som ju kan sticka ut väldigt mycket i någon annans verk... Alla mina verk är ju på sätt och vis citat, så det får en helt annan funktion. Alla mina verk citerar i någon mening antingen mig själv eller någon annan. Men om det är mig själv eller någon annan är likgiltigt, det är ändå jag, det är filtrerat genom mig. Så jag har inga ambitioner att göra exakta citat, inget av dem är ordagrant. Jag har aldrig slagit upp Bruckners sjunde symfoni, jag skrev bara ner musiken som jag mindes den.”

Det här påminner för övrigt en hel del om hur Claude Loyola Allgén arbetade. Precis som du använde han samma material om och om igen, och han bekymrade sig heller inte särskilt mycket om ”kvalitén” på sitt material. Han tog helt enkelt det som strömmade genom öronen, oavsett i vilken riktning – det passerade ändå där.

”Det passerade ändå där, just precis, det är det jag menar. Det är ett slags återstod av vad som finns inom en. Så i mitt fall skulle jag inte ens använda ordet citat, utan det är

vad jag plockar upp. Och det här är ju något alla har inom sig, det är ett slags personlig komposthög, eller soptipp om man så vill – en historiens soptipp. Och en sådan har vi alla. Oavsett vad jag upplever – dert kan till och med vara Michael Jackson som jag citerar eller inte citerar... Det kan vara den simplaste mest alldagliga poplåt – och det är det ibland – det är helt enkelt vad som råkar finnas till hands – det är verkligheten. För mig är detta det mest verkliga, och för mig är det viktigt att använda vad som *verkligen* finns där, vad jag *verkligen* har inom mig – inte vad jag tror att jag kanske har, inte vad skulle vilja ha, utan något som jag verkligen har, helt bortsett från hur dumt det kan tänkas vara, helt bortsett från vad det är.”

Under det gångna decenniet har den hänt mycket, också i Chris Newmans förhållande till äldre verk. På de senaste åren har han ofta låtit någon annan stå för hälften av råmaterialet. I en av sina pianosonater har Newman bara komponerat den ena handens musik – den andra har Beethoven fått bidra med. I en hel serie verk utgår han från en sinfonia av Johann Christian Bach, bland dem *Abstract* för kammarensemble som spelades här för något år sedan. Men Beethoven och Bach är naturligtvis musik som Chris Newman älskar – men inte heller det tycks vara någon förutsättning. I sin första pianosonat (som för övrigt inte alls är hans första pianosonat) har – osannolikt nog – Pierre Boulez fått släppa till det rytmiska materialet. Ofta viks dessa material över varann och läggs ihop – som i den lilla dikten i programbladet –, smälts samman eller lutas mot varandra.

Om vi bortser från Romansen i C – som alltså kommer från den period då Newman kopierade Schubert, så är övriga verk på dagens program alla den sortens malträterade mästerverk. Om ni läser Newmans verkkommentarer så märker ni att han där inte ens nämner vilka källor han har använt. Han är inte på något vis hemlighetsfull på den punkten – han svarar direkt om man frågar honom. Att han inte nämner sina källor måste alltså rimligtvis innebära, att han inte tycker att det är särskilt viktigt, han betraktar dem kanske t.o.m. som fullständigt utbytbara. Viktigt är däremot hur materialen förhåller sig till varandra, vad som händer i mötet mellan dem. Redan i den här intervjun sade han: ”Jag uppfattar kontrapunkt som det mest väsentliga i mina verk. Det är den i särklass viktigaste presentationsformen.”

Alltså skall jag kanske inte heller avslöja alltför mycket. När det gäller *First difference* står det redan i programbladet att det utgår från Guillaume de Machauts *Messe de Nostre Dame* – ett av de allra första mästerverken i vår musikhistoria. När det gäller *Pianosonat Nr.8A*, kan jag väl säga så mycket som att det kalkerar rytmiken från en av de båda mest kända samlingarna av preludier och fugor, medan han har

tagit tonhöjds materialet ur egen fatatur, närmare bestämt från sin Strindberg-opera *Pelikanen*.

När det slutligen gäller det inledande *Subtext*, tror jag att Anna Lindal – före detta konstertmästare i Stockholmsfilharmonikerna – tänker att... ja, ja, det är väl ödet, att hon nu tvingas att ännu en gång spela sig igenom stora delar av alla tiders mest kända symfoni.

Glöm allt vad jag har sagt.

Mycket välkomna.

NY MUSIK

i samarbete med
Borås Konstmuseum

Undertext

– ett porträtt av Chris Newman

Subtext för violin (2003) – uruppförande

Romance in C för violin och piano (1982)

First difference för trumpet, violin och piano (2000)

—paus—

Piano Sonata No. 8A för två pianon (2001) – uruppförande

Anna Lindal – violin

Tora Thorslund – trumpet

Kristine Scholz och Mats Persson – piano

Söndagen den 23 mars 2003, kl. 17.00

Museet, kulturhuset, Borås


medborgarskolan

Entré 70:- Medl. fri entré

Som introduktion till **Chris Newmans** (f.1958) skapande kan följande lilla, några år gamla, dikt tjäna. I all sin enkelhet är den en exemplarisk illustration till hur han arbetar. Begrepp byter plats eller ställs på huvudet, företeelser viks och läggs över varandra. Blicken är oförställd, handlaget är sakligt, närmast brutalt. Allt genomsyrat av en lätt sötma, ett musiskt sentiment.

BORÅS

*Above the earth
the sky is high
The earth is high
above the sky*

*Fold the 2
Make the earth blue
Make the sky brown
Pull it down*

Subtext (2003), for solo violin, cuts a pathway through a rather well-known piece treating the inside & outside parts of this source material equally, “making all visible”, the lungs & the liver on the same plane as eyes & belly-button. The violin here is “the great leveller”, the lines of the source material being read according to its (the violin’s) tendencies, through its set of eyes, it only recognizes itself in others. So this piece also attempts a model for memory in that the original source material & what has happened to it both remain intact, even although the latter is abstract, made audible only through the source material. So a thought, something inaudible, is thus made concrete. This piece is dedicated to Anna Lindal.

Subtext (2003) för soloviolin banar sig väg genom ett ganska välbekant stycke och behandlar ursprungsmaterialets insida och utsida lika, ”visar allt”, lungor och lever på samma plansch som ögon och navel. Inför fiolen är vi alla lika, och ursprungsmaterialet läses utifrån dess (violinens) förutsättningar, ses med dess ögon; den känner sig själv enbart genom andra. Detta stycke siktar följaktligen också mot att skapa en minnesmodell, eftersom såväl ursprungsmaterialet som vad som hänt med det förblir intakt, även om det senare är abstrakt och hörbart enbart genom ursprungsmaterialet. Alltså har en tanke, något ohörbart, därigenom gjorts konkret. Detta stycke är tillägnat Anna Lindal.

Romance in C, for violin & piano, I suppose, although written back in 1982, also has something of this ‘remove’ in that it’s using a 19th century idiom at the end of the 20th century. It’s clear it’s being written now & not then, that it’s using rather than being the idiom (an impossibility), but not intentionally tongue in cheek – a genuine attempt to steal the freedom to write then now. The discrepancy involved also builds in this memory thing.

Romance in C för violin och piano har, antar jag, trots att det skrevs redan 1982, också något av denna ”omflyttning” över sig, eftersom det använder ett 1800-talsidiom i slutet av 1900-talet. Det är tydligt att det skrivits nu och inte då, att det gör bruk av, snarare än är, idiomet i fråga (en omöjlighet), men inte med avsiktlig ironisk distans – ett uppriktigt försök att tillskansa sig friheten att skriva då nu. Denna motsägelse innebär att detta med minnet också är inbyggt.

När Newman fick frågan om han ville skriva en trio för trumpet, violin och piano, svarade han nästan omgående att han tänkte utgå från madrigaler av Monteverdi. Men så småningom ändrade han sig: ”Monteverdis musik sitter fast i sin egen tid, den transcenderar inte. Jag tänker använda Guillaume de Machaults *Messe de Notre Dame* (1360-tal) – han är helt och hållet samtida.”

First Difference was written towards the end of 2000 & is my attempt to represent the act of perception itself, the disembodied state thereof, the ‘difference’ being the difference between the 2 states of something being perceived, not the relationship between the 2 but rather the gap between the 2 ‘filled in’ or at least the outlines of the ‘filling in’ being presented, the 2 lines which are being filled in being the virgin exterior state of the thing perceived (lower line) & the perceived state of it in the mind (upper line), from our point of view an inseparable state. The ‘mind’ state is the treated form of the line, & has a number of techniques applied to it (in succession) (as the mind applies its techniques to that perceived), it not being the individual technique which is at stake but the fact that it is “techniqued”. The abstraction of the difference between these 2 states is the only way I’ve found to date to present perception per se on a plate. This piece is dedicated to Björn Nilsson.

First Difference skrevs mot slutet av år 2000 och är mitt försök att gestalta själva perceptionsakten, i dess icke-kroppsliga tillstånd, varvid ”skillnaden” är skillnaden mellan de två tillstånden hos något som förnimmes – inte förhållandet mellan de båda, utan snarare klyftan mellan dem som ”fylls” eller åtminstone presenteras konturerna av själva ifyllandet. De två kontrapunktiska linjer som fylls i är det yttre, jungfrueliga tillståndet hos det förnimda (nedre linjen) och det i sinnet förnimda tillståndet (övre linjen) – ur vår synvinkel utgör de ett oskiljaktigt tillstånd. Sinnets tillstånd är den bearbetade formen av melodilinjens som (i tur och ordning) utsatts för en rad tekniska ingrepp (på samma sätt som sinnet utsätter det förnimda för en rad tekniker). Det är inte den enskilda tekniken som står på spel utan just det faktum att materialet utsätts för tekniker. Att abstrahera skillnaden mellan dessa båda tillstånd är det hittills enda sätt jag funnit att gestalta själva förnimmelsen. Detta stycke är tillägnat Björn Nilsson.

Piano Sonata No. 8A is for pianos I & II. It was written at the beginning of the 21st century. It has 2 subplots which interact, rather than having one main plot. It is dedicated to Christian Wolff. The idiosyncrasies of the notation result from the source material which has not been notationally face-lifted.

Piano Sonata No. 8A är för piano I och II. Stycket skrevs i början av 2000-talet. Det bygger på två underliggande intriger som samverkar snarare än på en enda huvudintrig. Det är tillägnat Christian Wolff. Egenheterna i notationen är ett resultat av att ursprungsmaterialet i det hänseendet inte genomgått någon ansiktslyftning.



Regarding *Piano Sonata No. 8A*, this is an attempt to ‘put the nose out of the joint’ of conventional harmony, in that it applies the pitches of one source to the rhythms of another, thus creating a new kind of verticality. It is as if the pitches & the rhythmic material are leant rather than melted together, so one can still hear these 2 sources individually. As if they have to make do with each other in order to exist at all. This new non-belonging is the now-situation, the still audible sources the then-situation; it is the relationship between the 2 which this piece attempts to clinch, like the act of memory itself, a kind of set-up for the act of memory.

Vad gäller *Piano Sonata No. 8A*, är den ett försök att gå i otakt med konventionell harmonik, eftersom tonhöjder av ett ursprung läggs ovanpå det rytmiska materialet från ett annat och därmed skapas en ny sorts vertikalitet. Det är som om tonhöjder och rytmer lutas mot varandra istället för att smältas samman, så att man fortfarande kan höra båda källorna var för sig. Som om de tvingas stå ut med varandra för att över huvud taget existera. Denna nya icke-tillhörighet är nu-läget, det ännu hörbara ursprunget då-läget; det är förhållandet mellan dem som det här stycket försöker fånga, själva minnesakten, ett slags förutsättning för själva minnesakten.

