

För ett par veckor sedan hade Ny Musik två konserter här under en helg – den första med nyare svenska verk för två pianister, då bland annat Max Käcks Sonatkrans uruppfördes; den andra var en porträttkonsert med musik av Chris Newman. Vid den senare höll jag ett kortare inledningsanförande. Och då sade jag bland annat något som jag skrivit ner hastigt samma eftermiddag och som jag aldrig tänkt på förut – hur korkat det än kan förefalla. Men det lät bra, tyckte jag, och jag tänkte att det ligger nog kanske någonting i det också.

Jag talade om John Cages 50- och 60-tal, och så sade jag så här:

...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. Och så sade jag: Möjligtvis innebär det också början till en sammanfattning av vår musikhistoria.

Och det där har jag gått och grunnat på sedan dess:

Möjligtvis innebär det också början till en sammanfattning av vår musikhistoria. Här nu bara några halvtänkta och tämligen ostrukturerade iakttagelser.

I sin Sonatkrans flätar Max Käck samman en rad avsnitt av skiftande karaktär, vilka mynnar i en rekapitulerande, sammanfattande och avslutande del, där alla de tidigare är närvarande. Och då är min fråga: Är det inte just det som hänt i musiken under de senaste decennierna? Tidigare har den ena epoken följt på eller överlappat den andra men nu tycks det som om hela historien rekapituleras och sammanfattas. Hos till exempel Zimmermann och Kagel, som jag nämnde förra gången. Och hos Chris Newman, vars hela verk kan förstås som en sammanfattning, eller ett samkomponerande av historien.

Vad har då det här med Mikael Forsman att göra, kan man fråga sig – förutom att han är tonsättare i denna den hittills yttersta av tider? Ja, det är ingen lätt fråga, vi får se om jag får ihop det på slutet.

Ända fram till 50/60-talet kan vi uppfatta musikhistorien som en organisk, kronologisk, relativt sammanhållen utveckling, men sedan sätter fragmenteringen in. Beatles omfattar fortfarande i någon mening all populärmusik – från brittisk music hall till rock'n'roll. Idag kan knappast ens populärmusikexperterna, d.v.s. ungdomarna själva, hålla reda på alla genrer och varianter.

Ett utmärkande drag hos flera av de tonsättare som kommer ur Darmstadt-traditionen är just fragmenteringen.

(Inom parentes har det på det senaste blivit populärt att racka ner på Darmstadt, att i stort sett jämställa Darmstadt med musikalisk fascism. ”Av deras frukt skall ni känna dem”, heter det ju. Och visst, många som hållit fast vid den riktning som Darmstadtskolastikerna tog ut, och följaktligen drivit den in absurdum, har förlorat fotfästet i örats mylla och försvunnit ut i tangentens riktning. Icke desto mindre skrevs det en del fantastisk musik under den perioden – tänk bara på vår egen Bo Nilsson. Så man skall nog inte kasta ut barnet med badvattnet.)

Slut parentes, åter till fragmenteringen hos före detta darmstadtare:

Aldo Clementi arbetar uteslutande med små melodiska fragment, som infogas i ett slags mekaniska konstruktioner som löper av sig själva. Perpetui mobili som naturligtvis stannar av till slut, vävar som långsamt fransar sönder, faller isär. Luigi Nono, vars fragment är som själva trådarna i ett spindelnät, som ju till största delen består av bara hålrum. Han komponerar lika mycket det som är mellan fragmenten, mellan tonerna – ett slags sorgebetraktelser över tystnaden mellan stjärnorna.

Så här beskrev Rolf Haglund det för något år sedan:

Egentligen bara två tonsättare har tagit all konsekvens av vår klassiska musiks identitetskras. Båda är italienare. Den ene var den nu avlidne Luigi Nono. Den andre är Aldo Clementi.

Med kris menar jag förstås hela komplexet med en karakteriserande harmoniks upplösning för hundra år sen följt av liknande processer inom instrumentation, presentation och alla andra uttrycksformer – en insikt som exempelvis vår egen Jan W Morthenson komponerat sig igenom i form av mekaniseringsmodeller. Men

Nono och Clementi har till skillnad från honom sökt bevara det musiska innehållet, med ett resultat som dock skiljer sig som natt och dag. Hos Nono fragmentarisering intill den totala upplösningens gräns, så att hans sena musik mera liknar askan efter ett totalt utbränt bygge. Hos Clementi finns däremot hela den musikaliska kulturen bevarad, som ständigt närvarande kärna i ett kaos av förtätning, så som partikel-fysik avslöjar nya hemligheter i samma mån vi tror oss nära existensens innersta kärna.

Så långt Rolf Haglund.

Över till Mikael Forsman.

Mikael Forsman är europé. Med det menar jag naturligtvis inte att vi räknar med honom fast han är norrlänning. Vad jag vill ha sagt är att det finns, vad jag uppfattar som, ett mellaneuropeiskt, eller kanske rentav sydeuropeiskt, drag i hans musik – det har slagit mig flera gånger när jag har lyssnat. Riktigt var det sitter vet jag inte – och detta skall inte uppfattas som ett kvalitetsomdöme – men man kan ändå konstatera att Forsman också är fragmentariker och arkitekt – ett slags miniatyrist som målar små, små detaljer, men sprider ut dem över ganska stora dukar. Måhända är han dock något mer hoppfull än sina nämnda italienska kolleger.

Jag vill minnas att det är så, att när spindlar är på lyran – utsatta för miljögifter eller liknande störningar – så spinner de inte längre symmetriska nät. Lite av den bilden har jag av Mikael Forsmans musik – trots att han har komponerat en oktogon. I en tid då tonsättaren är på lyran, när själva det musiska fundamentet är i gungning, då uppstår det lätt en diskrepans mellan form och innehåll, en skevhet mellan arkitektonisk struktur och de små insekter som skall fastna i nätet, de minimala fragmenten. I den diskrepansen komponerar Mikael Forsman, inbillar jag mig – inte heller detta något kvalitetsomdöme.

Men här finns också ett arv från ett mer storslaget förflutet, det gäller både de närmast episka formerna – alltså inte den repetitiva minimalismens eller mekaniseringens sätt att tänja ut tiden – och de melodiska fragmenten, själva gestikens kurvatur. Men Forsmans musik är inte expansiv. Den trevar sig snarare fram i prövande melodiska gester. En musik som tycks söka sitt ursprung, som söker sin tillblivelse.

Glöm nu inte vad jag har sagt.

Mycket välkomna.

NY MUSIK

i samarbete med
Borås konstmuseum

Mikael Forsman – ett tonsättarporträtt

Variations for a while för soloviolin (2002)

—paus—

Oktagon för åtta stråkar (1997/99) – uruppförande

Joar Skorpen – violin

Kronhusensemblen under ledning av Jerker Johansson

Robert Marberg, Teo William-Olsson, Joar Skorpen – violin

Boel Klang, Fredrik Meuller – viola

Christian Berg, Marit Sjödin – cello

Josefine Landmér – kontrabas

Lördagen den 12 april 2003, kl. 17.00

Museet, kulturhuset, Borås


medborgarskolan

Entré 50:- Medl. fri entré

Mikael Forsman (f.1968) är verksam som tonsättare, han spelar och undervisar i gitarr, samt är medlem i improvisationsgrupperna Cue Act och Ulander Forsman och Skytt. Studier, med bland annat kompositionslektioner för Peter Hansen, på Musikhögskolan i Göteborg 1990–94. Han beskriver sitt komponerande och sina verk så här:

Mitt komponerande har likheter med mitt gitarrspel och improviserande. Gemensam är direktheten och impulsiviteten. Dessa står dock under komponerandets gång också i förening med en långsamhet, att sakta arbeta sig in i tonmaterialet. Jag använder mig oftast av flerstämmighet, till exempel kanon, där melodiska fragment får vidgas och bilda varierande kombinationer. De melodiska fragmenten – utifrån (inifrån) vilka styckena sedan tar sig form – vänds och vrids, fram, bak, ner och upp.

Även om mitt komponerande utgår från detta lilla, ger yttre impulser ibland förslag till kompositionens utförande och verktitlarna får ofta antyda dessa idéer.

Ett sådant exempel är *Kvartett-Koincidens*, som är det första stycket av hittills fyra där begreppet koincidens ingår. Sammanförandet i sig är här en bärande idé och utgår från den senmedeltida filosofen Cusanus vackra begrepp *coincidentia oppositorum*, motsatsernas enhet. Detta sammanförande var för mig öppnande på flera plan: de minsta tonmaterialens samklang, musikens många samtidiga flöden över tiden, sammansättningar av musikinstrument etc. Det sistnämnda exemplifieras av *Kvartett-Koincidens*. När jag hade skrivit solostycken för flöjt, klarinett, violin och gitarr fann jag att dessa instrument också skulle bli en utmärkt konstellation, vilket resulterade i denna kvartett. Ett annat exempel är dubbelkonserten *Concert and double*, för violin, cello och stråksextett, där jag lade den vanligtvis efter svitsatsen följande variationsformen ”double” ovanpå och längs med det musikaliska förloppet.

Eftersom musiken låter sig begripas på ett annat sätt än en text, är ibland det poetiska anslaget att föredra. Ett litet försök är *Sentence*, för klarinett, marimba och violoncell, som jag lämnade över med följande antagande: Om orden i en sats ”tänjs ut” (likt toner), tappar denna sitt innehåll och nya sammanhang uppstår. När orden förgrenar sig ut i bokstäverna, tar poesin och bilderna av bokstavsformationerna (konsten) vid och läsaren blir istället betraktare – en poetisk möjlighet.

***Variations for a while* (2002)**

Variations for a while, Variationer för en stund – och vad sedan? Tema med variationer har sin traditionella utgångspunkt i att varje variation tar fram nya aspekter hos temat och därmed blir en tydligt avgränsad, självständig del. *Variations for a while* är ett slags variation av variationsformen med tre olika formella indelningar; förutom helheten även en indelning i tre respektive tolv delar.

Variations for a while som helhet är att betrakta som ett enda flöde, utan några tydliga satser eller tempoväxlingar. Tredelningen har med längd att göra: A till J är sammantaget ungefär dubbelt så långt som K, som i sin tur är ungefär dubbelt så långt som L (som är dubbelt så långt som till exempel A). A till J, de tio första av styckets tolv delar, presenterar en rad temaidéer som återkommer varierade. K, där det varierade sammanförs något tätare, avlöses av L, med efterklanger av det varierade.

Hur många teman/variationer som varieras är en fråga om tolkning. Utgörs ett tema av en enda ton kanske vi inte direkt kopplar samman detta med ett tema med två toner. En blomma fångad med några få streck kanske inte uppfattas som en blomma, och ett med få streck tecknat icke-föreställande (abstrakt) motiv kanske inte uppfattas som abstrakt.

Variations for a while skrevs för violinisten Joar Skorpen, som beställde och uruppförde stycket förra året.

***Oktogon* (1997/99)**

Bland sommar-Visbys ruiner finns de som är mer framträdande i grönskan. En av de mindre kyrkoruinerna, Helge Ands kyrka, kanske passeras obemärkt. Jag gick in i denna en sommar och såg gräset omfamna väggarna; insekter och kryp rörde sig fritt ut och ut (in). Kyrkans åttasidiga långhus – det är påfallande runt – blev plötsligt rum för musik. Upp genom taket skulle musiken klinga, ut. Det åttasidiga rummet bestämde antalet musiker (stråkar) och jag tänkte mig lyssnaren stående utanför när musiken börjar klinga fram.

Helge Ands långhus, oktagonens åtta väggar, motsvarar åtta dubbelstreck indelade stycket i nio delar. Detta är ett av formskikt. En tredelning motsvarar tiden före, under (1200–1500 e.Kr.) och efter kyrkans verksamhetsperiod. *Oktogon* i sin helhet utgör ett tredje skikt: Styckets ungefärliga längd, 34 min, motsvarar Jesu ungefärliga ålder vid korsfästelsen, 34 år. Stycket i sekunder räknat, ca 1.990 (puls: fjärdedelsnot = 60), blir överfört i år kristendomens längd fram till idag.

