

# NY MUSIK

i samarbete med  
Borås konstmuseum

## Quatuor Bozzini Jürg Frey & Clemens Merkel

Clementi, Frey, Hallnäs, Hansen, Hauer, Jeney, Pfitzner, Stravinsky, Wolff

Fredag den 1 oktober kl. 19.00

Lördag den 2 oktober kl. 16.00

Söndag den 3 oktober kl. 16.00 och 18.00

Konstmuseet, kulturhuset, Borås

  
medborgarskolan

# NY MUSIK

i samarbete med  
Borås konstmuseum

## Punkt kontra punkt

- Peter Hansen: *Switchbacks: Meadow*  
J.M. Hauer: *Kanon 4:8*  
Aldo Clementi: *Satz*  
J.M. Hauer: *Kanon 4:5*  
Hans Pfitzner: *Habs – ein unortographisches Fugato*  
Igor Stravinsky: *Double Canon*  
Zoltán Jeney: *Ricercare doppio*  
J.M. Hauer: *Kanon 4:7*  
Aldo Clementi: *Vom Himmel hoch*  
J.M. Hauer: *Kanon 4:2*  
Peter Hansen: *Switchbacks: North Valley*

—paus—

- Aldo Clementi: *Invenzione 4*  
J.M. Hauer: *Ur op.39, Kanon 4:6*  
Peter Hansen: *Switchbacks: Butterfly*  
J.M. Hauer: *Kanon 4:1*  
Zoltán Jeney: *Ricercare ur Psalmus 5*  
Igor Stravinsky: *Double Canon*  
Hans Pfitzner: *Habs – ein unortographisches Fugato*  
J.M. Hauer: *Kanon 4:4*  
Peter Hansen: *Switchbacks: First Switchback*  
J.M. Hauer: *Kanon 4:3*  
Aldo Clementi: *Turmuhr*

Quatuor Bozzini Clemens Merkel, Nadia Francavilla – violin  
Stéphanie Bozzini – viola, Isabelle Bozzini – cello

Fredag den 1 oktober 2004, kl. 19.00

Museet, kulturhuset, Borås

När **Peter Hansen** (f.1958) fick höra att hans *Switchbacks* för stråkkvartett (2003) skulle framföras tillsammans med musik av Hauer och Clementi, utbrast han: ”Det passar alldeles utmärkt, för jag har haft just Clementi och Hauer i tankarna när jag skrivit dem.” Och det kan man förstå. Gemensamt för deras verk i detta program – bortsett från kanontekniken, naturligtvis – är att samma musikaliska material flyttar runt, som vridet i ett kalejdoskop.

Switchback är, till att börja med, inte någon musikterm. Många Hansen-titlar – *Nephtin*, *Hohenfels*, *Brockenstück*, *Canyons*, *Summit Song* – hänför sig till berg eller liknande naturfenomen, och ”switchbacks” är helt enkelt de sicksack-leder med vars hjälp de flesta med god kondition kan promenera upp på USA:s högsta topp (utanför Alaska), Mount Whitney, 4.418 m.ö.h.

Men switchback är också Hansens kongeniala benämning på den teknik han använt i sina stråkkvartettsatser, liksom även delvis i pianoverket *Arbour Leaves* (2004). Små fraser – strikt kanoniska – som förskjuts, flyttar runt, som ett slags mobiler. Samtliga fyra stråkinstrument spelar genomgående dubbelgrepp, som nästan uteslutande byggs upp av konsonanta intervall – ters, kvart, kvint, sext. De enskilda stämmorna är alltså tonala till sin karaktär. Trots att det rör sig om sträng kontrapunkt är det kanske det sekvensartade draget som framträder starkast – musiken växlar oupphörligt tillbaka på samma spår, upprepas ständigt i ny belysning. Klangen är påtagligt lågmäld, instrumenten sordinerade.

De (hittills) fyra satserna är varandra intill förväxling lika. Samma fenomen känner vi igen från Erik Satie och dennes *5 Nocturnes*, *3 Sarabandes* och *3 Gymnopédies*. Och, mycket riktigt, Hansen har velat uppnå något liknande. Satserna – med titlarna *Meadow*, *First Switchback*, *Butterfly*, *North Valley* – kan framföras separat liksom i valfri ordning. *Switchbacks* är komponerat för Quatuor Bozzini och får här sitt uruppförande.

**Josef Matthias Hauer** (1883–1959) komponerade ju inte bara *sitt* första tolvtonsverk 1919, utan sannolikt det första tolvtonsverket över huvudet taget. 1925–26 publicerade han två skrifter om sin teori – *Von Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik* (tillägnad Arnold Schönberg) och *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen*. I den senare presenterar han en rad kanontekniker, som samtliga illustreras med kortare notexempel, ett slags minikompositioner helt enkelt – åtta 3-stämmiga och lika många 4-stämmiga. Av de sistnämnda är några noterade för klaver, även om musikens omfång vida överstiger vad händerna kan greppa, medan övriga är stråkkvartettpartitur. Såvitt bekant har bara en av dessa 16 satser spelats tidigare, varför samtliga här framförda sannolikt uruppförs.

Bredvid sina något större stråkkvartetter har **Aldo Clementi** (f.1925) även komponerat en rad miniatyrer. Till dessa hör **Satz** (1998), skrivet till kollegan Ennio Morricones 70-årsdag (främst känd för sin filmmusik; ni vet han med ”hui-ui-uu”). Som vanligt rör det sig om en avstannande kanon, där alla instrument spelar samma lilla melodi i olika omvändningar.

**Hans Pfitzner** (1869–1949) var en *mycket* konservativ herre, som väl kanske inte riktigt hörde hemma i 1900-talet. Mot slutet av sitt liv ställde han dessutom till det för sig genom sina nazistiska sympatier, varför han idag inte betraktas som riktigt rumsren. Det hindrar inte att han skrivit en hel del värdefull musik, såsom helaftonsoperan *Palestrina*, eller som den minutlånga **Habs** – *ein unortographisches Fugato für Hubert und Annelore* (1943). En brölloppshyllning till styvdottern och hennes make, med efternamnet Habs. Ett ”felstavat” fugato, eftersom bokstaven S ersatts med tonen Ess. En älskvärd miniatyr.

Efter sin stora, klassiska pastisch, operan *The Rake's Progress*, vände sig **Igor Stravinsky** (1882–1971) i början av 50-talet till tolvtonen, med Anton Webern som förebild. (”Att den desperata påhittigheten i det mesta av dagens musik påbördats honom kan inte försvaga hans styrka eller minska hans överlägsenhet. Han är en ständig pingst för alla som tror på musiken.”) Fram till sin död 20 år senare skapade Stravinsky det ena kärva mästerverket efter det andra, så gott som samtliga i tolvton. Stravinsky var vid det laget en gammal man, som sett många konstnärskolleger gå hädan, och mängden av kortfattade ”in memoriam”-kompositioner är påtaglig: till författarna T.S. Eliot, Dylan Thomas, Aldous Huxley och målaren Raoul Dufy bland andra. Den senare har fått sig tillägnad **Double Canon** för stråkkvartett (1959), också den minutlång. En sträng dubbelkanon i lika sträng tolvton. Ett av 1900-talets mest koncentrerade mästerverk, inget snack om saken.

*Funeral Rite* är namnet på **Zoltán Jeney**s (f.1943) magnum opus, vilket har sysselsatt honom sedan slutet av 70-talet och som ännu inte är fullbordat. Däri ingår en mängd ricercarer, och i hela kompositionens ”motto” finns även ursprunget till den **Ricercare a 4 voci** för stråkkvartett som ingår i *Psalmus 5* (1989). Denna ricercare dyker sedan upp gång på gång under åren i ständigt ny skepnad, bland annat som solopianostycke och nu senast som dubbelricercare för två pianon. **Ricercare doppio a 8 voci** för stråkorkester (1993) ingår även den i *Funeral Rite*. Här spelas (med tonsättarens förtjusta välsignelse) ena halvan av denna dubbelricercare – stämmorna fem–åtta. Återigen: samma musik, men ändå inte.

Under senare år har **Aldo Clementi** vid flera tillfällen utgått från Luther-psalmer, såsom i *Vom Himmel hoch* (Sv. ps. 125) för klaver eller fyra instrument (1999). 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 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.

Sin första *Invenzione* komponerade Clementi 1962. Det skulle dröja 40 år till *Invenzione 2* för två pianon. Därefter följde i rask takt *Invenzione 3* för violin, trumpet och piano (2002) och *Invenzione 4* för piano (2003). En mycket enkel historia, men också mycket intrikat. Ett litet tretonsmotiv presenteras i fyra lager, och precis som i fallet med *Invenzione 2* så är det framför allt spelet med notvärdena som står för variationen. Ett under av koncentration, en långsamt gungande musik som flyter fram på de dyningar som de lika långsamma tempoförändringarna skapar. Komponerat för piano visserligen, men det är en i grunden abstrakt konstruktion som kan anta många klangliga skepnader. Stycket slutar där det börjar och skulle mycket väl kunna tänkas fortsätta från början igen i en evig rundgång.

**J.M. Hauers** opus 39, *Phantasie für Klavier*, liksom tolvtonskanonerna komponerat 1925, skiljer sig till sin karaktär från de flesta av tonsättarens jämgamla verk. ”Jag tror att han föll för frestelsen att försöka skriva något populärt”, som pianisten Herbert Henck uttrycker det. I detta rapsodiska verk ingår ett litet fyrstämmigt kontrapunktiskt avsnitt. Det är ingen kanon i vilken materialet vandrar mellan instrumenten, snarare mal de fyra stämmorna samma toner runt, runt i olika kombinationer, tre var, precis som i Clementis invension – det blir tolv, det.

Clementis *Turmuhr* (1995), tillkom under en längre stipendievistelse i Berlin och är 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.

# NY MUSIK

i samarbete med  
Borås konstmuseum

## Christian Wolff – sånger och övningar

*Summer* (1961)

*Aarau Songs* (1994)

*Lines* (1972)

—paus—

*For E.C.* (2003)

*String Quartet Exercises out of Songs* (1974–76)

## Quatuor Bozzini

Nadia Francavilla, Clemens Merkel – violin

Stéphanie Bozzini – viola, Isabelle Bozzini – cello

Jürg Frey – klarinett

Lördag den 2 oktober 2004, kl. 16.00

Museet, kulturhuset, Borås

**Summer**, Wolffs första stråkkvartett, tillkom 1961 och hör följaktligen till den kompositionsperiod som sträcker sig från *Duo for Pianists I* (1957) och fram till omkring 1968 och *Toss*. Musiken är ”indeterminate”; trots specifika anvisningar och en mängd föreskrifter detaljstyr tonsättaren inte det klingande resultatet, men oaktat all den frihet han ger musikerna behåller varje verk sin egen specifika karaktär. Det är som ”ett landskap i vilket man tar en promenad med sina vänner. Man går de vägar som ser lockande ut, kommer överens om vägen, med ett mål i sikte, eller går vilse eller går utan någon särskild avsikt – men är uppfylld av detta.” Som i de flesta verk från denna tid finns inget partitur utan enbart separata stämmor. Ändå är spelarna indragna i ett komplicerat samspel; de bildar olika parrelationer med varandra samtidigt som de måste reagera på signaler från de båda övriga musikerna. Trots – eller kanske tack vare? – den klangliga skärpan, det opolerade, präglas musiken av ett sällsamt lyriskt drag.

”**Aarau Songs** (1994), som skrevs till Jürg Frey, består av åtta delar, ’sånger’. Här var jag (som i exempelvis *Burdocks*, *Long Peace March* och *Ruth*) intresserad av en lapptäckesstruktur, av samlandet och ihopfogandet av emellanåt mycket disparata material och förlopp, som ändå på något sätt hänger ihop utan att förlora sin individuella särart. Styckets grundmaterial är varierande, mestadels utarbetat med olika kontrapunkttekniker: somligt abstrakt, somligt sångrelaterat, däribland en svart frihetssång (*The Drinking Ground*), en svart fängelsesång (*Almost done*), en trestämmig sång (*Liberty*) ur den amerikanska 1800-talssamlingen *Social Harp*, samt en 1400-talschanson tillskriven Ockeghem (*Malheur me bat*). Den sistnämnda sången hörde jag första gången talas om genom ett anspelande citat i Luigi Nonos stråkkvartett [*Frammente – Stille, An Diotima*]. *Aarau Songs* är också tillägnat hans minne, som en följd av min beundran för hans arbete.”

”**Lines** (1972) för stråkkvartett, och möjligtvis även andra och större kombinationer av stråkinstrument, beställdes av Hans Otte för Radio Bremen. Komponerandet tog sin början i en önskan att finna nya klangmöjligheter för stråkinstrumenten. Jag utgick från idén om de ’linjer’ som varje instruments (fyra) strängar utgör, och de ’linjer’ som ’tecknas’ när en klang vandrar från ett av (de fyra) instrumenten till ett annat. Eftersom de fyra instrumentens enskilda strängar är omstämda – så att de lösa strängarna erbjuder 16 olika tonhöjder – är varje strängs ’linje’ understruken. Vid ett framförande är musikerna placerade vitt isär för att förtydliga klanglinjerna dem emellan.

Partituret föreskriver exakt dessa förbindelselinjer (t.ex. från viola till första violin till cello) men deras hastighet (liksom artikulation, dynamik etc) bestäms av musikerna under framförandet. Om violasten, exempelvis, slutar att spela en klang när hon finner det lämpligt, måste violinisten genast hänga på och hålla sin klang efter egen smak, släppa den så att cello kan ta över, o.s.v. Vidare kan spelarna fritt välja bland mer karaktäristiska material (som kan upprepas, liksom allt material i partituret). Här är koordinationen fri eller beroende av omständigheterna (t.ex. håll en klang tills man hör nästa klang, oberoende av vem som producerar den). Materialet erbjuder också tillfälle att åter stämma strängarna till normal tonhöjd. Slutligen innehåller partituret verbala instruktioner, om att musikerna skall spela kontinuerliga klanger, vilka förändras som en följd av förändringar i medspelarnas klang, när sådana inträffar. Den specifika karaktären hos varje musikers klang, struktur, melodiska kontinuitet o.s.v. är nu helt underställd musikerns eget val. Musiken är i sin helhet följaktligen resultat av en samverkan mellan tonsättarens partitur och musikernas spel, och det senare styrs i allt högre grad av musikernas egna beslut och känslor – vilka från början delvis kan ha påverkats av partituret.”

Ett framförande kan bestå av ett valfritt antal av partiturets åtta sidor/delar. Varje sida kan repeteras valfritt antal gånger i följd, men kan sedan inte återkomma. *Lines* är alltså ett mycket flexibelt stycke, och kan variera högst avsevärt i längd.

**For E.C.** (2003) komponerades till Elliott Carters 95-årsdag. Utgångspunkt är tonerna i dedikantens namn, alltså ECA, vilket innebär ett rent a-mollackord, om här än lite surt intonerat. Även om stycket vid en hastig blick ser ut som mycket av det Wolff gjort på senare år, har det sannolikt fått färg av födelsedagsbarnets egen musik. Den amerikanska tonsättarkårens grand old man – ofattbart produktiv än idag – skriver ju en ofta komplicerad musik, intrikat vad gäller såväl rytmik som tonhöjd; inte lika oborstad på ytan som Wolffs ibland kan vara. Här är rytmen mer invecklad och utarbetad, liksom dissonansgraden högre. Carter med Wolffs öron, om man så vill.

Mot slutet av 60-talet inleddes en ny fas i Wolffs komponerande. ”Jag kom plötsligt till insikten att min musik verkligen är mycket esoterisk till sin karaktär. Den är väldigt introvert och väldigt sofistikerad, och jag tröttnade på det.” Men denna insikt räcker knappast som förklaring till Wolffs kursändring, liksom inte heller det faktum att modernismen vid denna tid tycktes stå inför ett sammanbrott. Lika stor betydelse hade sannolikt Wolffs

politiska uppvaknande, och liksom komponist- och musikervännerna Cornelius Cardew och Frederic Rzewski menade han att musiken måste ges en social och politisk funktion.

Men till skillnad från framför allt Cardew blev Wolff aldrig propagandist och eftersträvade en ”samtida snarare än en neotraditionell musik”. Denna uppfattning har han varit trogen sedan dess. Under denna tid har flertalet av hans verk på ena eller andra sättet tagit sin utgångspunkt i en modern folkmusik – såsom arbetslåtar eller politiska kampvisor.

Detta gäller i högsta grad *String Quartet Exercises out of Songs* (1974-76) som är ett av Wolffs mest omfattande verk: ”Musiken skall uppfattas som ett material som kan användas flexibelt (som i tidig musik, i vilken många detaljer gällande framförandet inte noterades eller bara presenterades som melodier). Varje exercise/övning är som en fantasia-variation över sången i fråga (den första sången är en revolutionär kinesisk sång, förmodligen en folksång som togs upp under sent 40-tal; den andra skrevs 1929 av Hanns Eisler). Generellt kan man låta sångerna bestämma rörelsen framåt, men musikerna har också friheten att variera tempot, samt välja artikulation och klangfärg. Det viktigaste är att spelet inte tillåts bli alltför introspektivt.”

Stycket har tre delar – *Workers and Peasants*, *Comintern Song* och *Which side are you on?* De båda första tillkom i Berlin 1974 och komponerades för Concorde-kvartetten. Den sista (som bygger på en gammal engelsk melodi, vilken använts som strejksång av de amerikanska gruvarbetarna) är daterad 1976 och fick sitt uruppförande av Quatuor Bozzini 2001.

# NY MUSIK

i samarbete med  
Borås konstmuseum

## Klarinettkvintetter

**Jürg Frey:** *Quintett 1* (1998)

**Lars Hallnäs:** *Stråkkvartett nr 2* (1970)

—paus—

**Lars Hallnäs:** *Winterfeld* (2004) – uruppförande

## Quatuor Bozzini

Clemens Merkel, Nadia Francavilla – violin

Stéphanie Bozzini – viola, Isabelle Bozzini – cello

Jürg Frey – klarinett

Söndag den 3 oktober 2004, kl. 16.00

Museet, kulturhuset, Borås

Om sin *Quintett I* för klarinett och stråkkvartett (1998) skriver **Jürg Frey**:

Många stycken som tillkommer idag skrivs för en bestämd plats eller ett bestämt tillfälle, och fyller sedan den tilltänkta funktionen. Men det finns också stycken, som snarare ger intryck av att de själva först måste skapa rummet där de skall framföras. Det tycks inte finnas ett färdigt kärl i vilket musiken passar. Stycket skapar nu inte detta rum genom att framhäva sig eller tränga sig på, utan dess närvaro är av ett subtilare slag: enskilda klanger, uthållna toner, former, vilka snarast är som skuggor.

Det rum som då skapas är inget slutet rum, genom vilket tidsfloden flyter i en bestämd riktning. Här kan man understundom göra den förvånande iakttagelsen att tiden tycks flyta på tvären mot musiken, eller att tiden kan komma ur alla riktningar och gå vart helst den vill. Så är det ett rum utan murar som då uppstår, det har öppenhet och transparens – och framför allt dessa oansträngda klanger som inte lämnar något annat spår än minnet av sin närvaro.

Vidd och öppenhet uppenbarar sig i denna musik med en precision som är fördold i det inre av det kompositoriska arbetet, och som har sin skönaste pendang i en musiker som vet att spela enskilda toner utan ansträngning och ändå hängivet. Bäggedera – det kompositionsarbete som är verksamt i musikens inre, och den utåtriktade interpretationen – kan bara lyckas om arbetet och musicerandet sker villkorslöst. Så utvecklar sig stycket sakteliga, och skapar under loppet av sitt långa klingande som av sig självt ett rum där det kan existera.

**Lars Hallnäs'** ungdomsverk, från hans Sturm und Drang-period, är på ytan ofta rena och enkla men tycks framsprungna ur en virvelstorm av idéer. Partituren är fulla av litterära anspelningar, musikaliska citat och inte sällan matematiska symboler. *Episteme*, exempelvis, ett av de verk som närmast föregår *Stråkkvartett nr 2*, är helt ohanterbart för den som enbart besitter musikaliska kunskaper – här krävs matematiskt kunnande. Så inte för *Stråkkvartett nr 2*, där styckets formella förutsättningar bara redovisas som marginalanteckningar. Det är, med Jürg Freys ord, "ett stycke av oerhörd skönhet. Ett ungdomsstycke, men förvisso ingen ungdomssynd. Här tycks den drömskt sömngångaraktiga säkerhet råda, som man kanske bara kan besitta när man är 20 år."

Numera ställer Hallnäs sig nog lite tveksam till en del av ovannämnda utanverk, men står fortfarande vid musiken (det är erfarenhetsmässigt ett gott tecken när tonsättare inte tar avstånd från sin ungdoms musik). Utanverk och utanverk, för resten – den mest avgörande

skillnaden mot senare verk kanske är att han inte på samma sätt redovisar arbetsgången utan nöjer sig med att ställa fram det färdiga verket. Nästan 35 år efter tillkomsten beskriver han styckets bakgrund så här:

”*Stråkkvartett nr 2* skrevs 1970. Åren 1968–70 var en ganska omvälvande period för min del. Jag hade kommit in på Musikkonservatoriet i Malmö i gitarrklassen. Istället för att öva på min gitarr läste jag allt jag kom över om den moderna musiken, köpte partitur för en orimligt stor del av mitt studielån och experimenterade med att komponera. En något förundrad gehörslärare förstod hur det var fatt och via kontakter med Per Nörgård fick jag besöka Århus i samband med en workshop under ledning av Nörgård och Lutoslawski. Inom ramen för denna workshop spelade Århus symfoniker musik av konservatoriets kompositionselever. Förutom ett stycke av Christian Wolff, som jag halvt av misstag fått med mig vid en av mina raider hos Anderssons Musik, så bestod min värld av Darmstadt-skolan med förgreningar. Mötet med den danska nyenkelheten var en chock. Jag begrep just ingenting och tyckte till en början att det hela var ganska töntigt. Här var något helt annat som tydligt visade upp ett friare förhållningssätt till material- och formfrågor. De mer psykologiskt orienterade idéer om musikalisk strukturperception som odlades inom den danska nyenkelheten är jag fortfarande ganska främmande för, men detta friare förhållningssätt vad beträffar form och material har nog varit ganska avgörande för mitt komponerande.

De första mer genomarbetade resultaten av mitt möte med den danska nyenkelheten är en blåsarkvintett – *Memorabilia* – och *Stråkkvartett nr 2*. Även om det är längesedan, så står jag nog till viss del fortfarande där och gräver på samma ställe.

Stråkkvartetten uruppfördes 1971 i Köpenhamn inom ramen för DUT:s (Det unge tonekonstnersselskab) konsertverksamhet.”

Av stråkkvartettens fem satser är den avslutande ... *ite missa est* (*appendix*) – med obligat oboe (här ersatt av klarinett) – uppenbarligen ett något senare tillägg.

*Winterfeld* (2004), som komponerats på uppmaning av Jürg Frey, bygger (som vanligt) på kanonteknik och de spänningar som uppstår mellan tonalitet och kongruensaritmetik – alltså mellan ett asymmetriskt och ett symmetriskt system. Denna gång har tonsättaren också arbetat med delvis andra tekniker – ”men det är det förmodligen bara jag själv som hör”. Partituret saknar föredragsbeteckningar, men Hallnäs bifogar några få anvisningar:

”Enkelt, precist, stilla, utan vibrato. Även om stycket är ganska kontrapunktiskt rent ytligt sett, så ska man tänka harmonik när man spelar.” Att döma av satstitlarna är satserna September, Oktober och November betraktelser över samma material, men sett i olika ljus, medan den betydligt kortare Weihnachtslied fungerar som en slutkoral. Stycket komponerades till största delen i Italien under försommaren. Tonsättaren lämnar följande lakoniskt poetiska kommentar:

*En tavla,  
Vinter, stark sol som snön reflekterar,  
Muren av lövträd delar fältet.*

*En höst med dess månader,  
September, oktober, november,  
Och en julsång.*

Att döma av satstitlarna är satserna September, Oktober och November betraktelser över samma material, men sett i olika ljus...

Tvärtom det är olika material betraktade på samma sätt!

# NY MUSIK

i samarbete med  
Borås konstmuseum

## Lars Hallnäs

– fromm und fröhlich sein

*fromm und fröhlich sein* (1993) – Claudius

*Stille führt der Steg* (1995) – Trakl

*Die Sternseherin Lise* (1998) – Claudius

*Seht meine lieben Bäume an* (2002) – Claudius

*Es geht ein alter Weg entlang* (2003) – Trakl

*Im steigenden fallenden Windgesang* (2003) – Trakl

—paus—

*Auf allen Zweigen angetan* (2003) – Claudius

*Ich sehe oft um Mitternacht* (2003) – Claudius

*Zu wolkigen Rosen* (2004) – Trakl

*Und vor dir hier auf Erden* (2004) – Claudius

Clemens Merkel – violin

Söndag den 3 oktober 2004, kl. 18.00

Museet, kulturhuset, Borås

Inför en boråskonsert med violinisten Anna Lindal komponerade **Lars Hallnäs** 1993 ett verk betitlat *fromm und fröhlich sein – variationer för violin över en text av Matthias Claudius*. Sedan hade det inte varit mer med det, om inte tonsättaren låtit undslippa sig att det nog skulle bli ytterligare nio variationsverk! Nr 2 och nr 3 (som liksom nr 1 finns inspelade på CD) tillkom med jämna mellanrum och uruppfördes båda av Anna Lindal. Det fjärde stycket skrevs på önskemål av Clemens Merkel till en konsert i Borås våren 2003. Strax efteråt sade sig Merkel vilja uruppföra hela cykeln i Düsseldorf våren 2004, vilket också skedde. Det är alltså förklaringen till att de sex sista styckena tillkommit under såpass kort tid.

I samtliga fall utgår tonsättaren från en ”fiktiv” melodi, som inte bara är verkets ursprung utan också dess mål; variationerna leder fram till den avslutande visan. Undantaget är de båda centrala styckena, nr 5 och 6, som bygger på en tolvtonsmelodi – ”det var närmast självklart att Trakl skulle prova på tolvtonen”. Det enskilda stycket präglas alltså i hög grad av karaktären på den melodi tonsättaren ”funnit” – i Matthias Claudius’ fall beskriver han den som ”smånaiv och lite kantig” och när det gäller Georg Trakls *Stille führt der Steg* (liksom dess pendang *Zu wolkigen Rosen*) uppfattar han den som ”romantiskt hysterisk – sofistikerad men splittrad”. Trots musikens skenbara enkelhet är detta enligt tonsättaren något av det mest komplicerade han skrivit, och även om det klingande resultatet mestadels är enstämmigt, är den underliggande konstruktionen byggd i åtskilliga lager – och som sagt undantagslöst med den lilla visan som utgångspunkt.

Hallnäs cykel om tio solostycken för violin – som alltså fått samma titel som det inledande stycket – torde vara ett unikum i åtminstone senare tiders litteratur. Musiken är inte det minsta virtuos till sin karaktär – men desto mer krävande; tonsättaren själv uppfattar den som extremt svärgestaltad. Här möter oss – inte en purist, men väl en asket med uträglat lyrisk stämma. Han skriver:

Styckena, som alltså är skriva under en tioårsperiod, är på en och samma gång fast förankrade i en modernistisk tradition och uttryck för ett slags musikalisk nollpunkt. Varje ton står där för sig själv, lite smått häpen inför sin omgivning, samtidigt som den faktiska tonföljden presenterar en noga uttänkt, och uträknad, matematisk struktur. Det är möjligt att den hållning som ligger i detta egentligen är ett slags postpostmodernism – i klassisk logik är ju icke(ickeP) ekvivalent med P, men hur det förhåller sig med prefixet ”post” i relation till modernismen vet jag inte.

Även om varje stycke är en avslutad helhet i sig, så kan de tio styckena tillsammans ses som en cykel där nr 6, 7, 8, 9, 10 i någon mening speglar nr 5, 4, 3, 2, 1. Här spelar glömskan också viss roll. Tidsperioden mellan nr 1 och nr 10 är drygt tio år och när stycke nr 10 skrevs var minnet av de strukturer m.m. som definierat stycke nr 1 helt enkelt lite dåligt – att tyda de anteckningar som fanns kvar var bitvis lite svårt.

Men här finns också en annan aspekt. Varje stycke är ett slags reflektion över en given melodi. Att leta efter gömda melodifragment i de strukturer som bygger upp styckena är inte helt lönlöst. Historien om varifrån dessa melodier kommer skulle väl kunna vara sann.

För ganska länge sedan träffade jag en sommar en mycket intressant person, som ägnade sitt liv som sjukpensionär åt att åka runt i Europa och följa sina favoritpoeters spår. I bakluckan på sin gamla bil förvarade han de texter han fann värda att bevara i form av ur böcker utrivna sidor, noggrant nerstoppade i plastpåsar. Han påstod att han vid ett av sina besök på biblioteket i St Gallen hört en historia om att man funnit visfragment som med stor sannolikhet kunde tillskrivas Matthias Claudius. Långt senare fick jag ett brev från honom. I brevet fanns några skrynkliga notpapper. På ett av dem stod ”Claudius” med tydliga bokstäver och där fanns ett antal melodier med texter av Claudius. På ett annat fanns några melodifragment tillsammans med texter skrivna av Georg Trakl – hur texterna och melodifragmenten hänger ihop är lång ifrån tydligt. Var ”Claudius-melodierna” de melodier han tidigare påstod att man funnit i St Gallen? Jag vet att Trakl var en av hans favoritpoeter, men vem hade nu skrivit de melodifragment som fanns på detta andra notpapper? I brevet fanns ingen förklarande text, bara en Poste Restante-avsändare på baksidan. Ja, inte vet jag, men fundera kan man ju.

Om postmodernismen nu ville just sätta ”p” för modernismen, så kan man vända på det hela. Den musikaliska modernismen föddes i en oklarhet kring förhållandet mellan form och material. Frågan kvarstår alltså. Så fundera kan man ju.

## I. Fromm und fröhlich sein

*Gott, lass uns dein Heil schauen*

*Auf nichts Vergänglich's trauen*

*Nicht Eitelkeit uns freun!*

*Lass uns einfältig werden*

*Und vor dir hier auf Erden*

*Wie Kinder fromm und fröhlich sein*

(M. Claudius - Abendlied)

## III. Die Sternseherin Lise

*Ich sehe oft um Mitternacht*

*Wenn ich mein Werk getan*

*Und niemand mehr im Hause wacht*

*Die Stern' am Himmel an.*

(M. Claudius - Die Sternseherin Lise)

## V. Es geht ein alter Weg entlang

*Es geht ein alter Weg entlang*

*An wilden Gärten und einsamen Mauern.*

*Tausendjährige Eiben schauern*

*Im steigenden fallenden Windgesang.*

(G. Trakl - An Mauern hin)

## II. Stille führt der Steg

*Stille führt der Steg*

*Zu wolkigen Rosen*

*Ein frommes Wild am Hügel;*

*Und es tönen*

*Die blauen Quellen im Dunkel,*

*Dass ein Sanftes,*

*Ein Kind geboren werde.*

(G. Trakl - Abendland 2 Fassung)

## IV. Seht meine lieben Bäume an

*Seht meine lieben Bäume an,*

*Wie sie so herrlich stehn,*

*Auf allen Zweigen angetan*

*Mit Reifen wunderschön.*

(M. Claudius- Ein Lied vom Reifen)