

”Mit Beethoven hat die Schweinerei in der Musik begonnen.” (Med Beethoven började svineriet i musiken.)

Josef Matthias Hauer skröder inte orden. Vad menar karl'n?

Oavsett vad man tycker om Beethoven kan man väl konstatera att han mer än någon annan var den som förde in ett personcentrerat element i musiken. Kanske skulle man kunna beskriva den som centrallyrisk, musik som psykodrama. Inte för intet har han ju under långliga tider beskrivits som en titan – vem skulle komma på idén att använda ett sådant uttryck om Schubert, exempelvis? (Jämför med vår egen titan, Strindberg – också en man med egot på rätta stället.) Och visst kan man betrakta Beethoven som början på ett förfall – även om man älskar hans musik.

Hauer skriver: ”Det som 1800-talet ärvde av Beethoven var hans ’döda’ öron. Ty det var säkerligen inte musikaliskt levande öron som i Wagners musik upplevde uppfyllelsen av sin estetiska längtan.”

Beethoven får också tjäna som utgångspunkt för ett frontalangrepp på favoritantagonisten – Arnold Schönberg:

”Redan med Beethoven började det förfall som har nått sin djupaste punkt hos Schönberg. Man våldförde sig alltmer på instrumenten. Av en organism [orkestern] blev så småningom en gröt. De enskilda instrumenten avkläddes alltmer sin egenart. Det var det som var ’framsteg’ och ’teknik’! (Bönder drog på sig salongsklädnader och hovråd gick i läderbyxor med bara knän; ett sällskap av bedragare.)

Fiolerna fick med tiden ställa upp på allt, trumpeterna ’sordinerades’, hornen ’dämpades’ och av tidigare soldater och jägare blev pajaser och lantjunkare. Vad kan man musikaliskt höra hos en sordinerad trumpet, som ju till sin natur är skapt för fanfarer? Och vad säger en sordinerad trombon, som ju annars rivit Jerikos murar och förkunnat yttersta domen?

Hur känner sig exempelvis en ’äkta’ cellist (en människa som lärt sig detta instrument, eftersom hon älskar den bärande kantilenan), när han hos t.ex. Schönberg får krafsa fram några spridda flageoletter eller ett halsbrytande ’motiv’ i det högsta läget? När jag en gång talade med Schönberg om saken, sade han: ’Vad skall det betyda, att bruka ett instrument mot dess natur! Cello börjar vid stora C och slutar med trestrukna C (D) vid änden av greppbrädan. Men just i de lägena finns instrumentets ovanliga klangfärger (...).’ Då tänkte jag... något.

Vägen har stakats ut av Beethoven (naturligtvis *enbart* hans teater- och natursaker; *inte* Appassionatan och annat!) – Wagner – R. Strauss – Schönberg. Schönberg har fört Wagners musikaliska ondskefullhet till dess yttersta gräns. Han har upprättat *kaos*, utan att på minsta sätt visa en väg tillbaka till musiken.”

John Cage (elev till just Schönberg) är inte mildare i sin bedömning: ”Hos Beethoven definierades de olika delarna av en komposition med hjälp av harmoniken. Hos Satie och Webern definieras de med hjälp av tidslängder. Frågan om struktur är så grundläggande, och det är så viktigt att vara överens om den, att man kan fråga sig: Hade Beethoven rätt eller har Webern och Satie rätt? Jag svarar omedelbart och otvetydigt att Beethoven hade fel, och hans inflytande, som har varit lika omfattande som beklagligt, har varit bedövande för musiken som konstart.”

Claude Loyola Allgén – som ju hävdade att musiken totalt saknar förmåga att uttrycka någonting utanför sig själv, och som talade om en ”tonkonstens indifferens” – kallade Beethoven rätt och slätt för ”Läskiga Ludde”.

Chris Newman, i yngre dagar en stor Schubert-älskare, har under senare år bytt fot, och Beethoven har intagit rollen som hans hjälte och förste materialleverantör – exempelvis i *Piano Sonata No. 6* (1997) där han själv komponerat vänsterhanden, medan den äldre kollegan fått bidra med den högra, eller i *Subtext* (2003) där en ensam violinist presenterar en komprimerad reduktion av Beethovens femma. (Favoritförfattare nu för tiden är för övrigt Strindberg.)

I en intervju inför sitt första boråsbesök, 1994, sade Newman så här:

”Mina tidiga stycken 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 här 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 sätt att försöka skriva som Schubert. (...)

Alla mina verk har, antar jag, ett slags släthet, så att säga bara två dimensioner, precis som Schuberts. Schubert var, menar jag, den förste tonsättare som på något sätt började närma sig ’real time’, så att saker följer på varandra en efter en. Schubert dramatiserade inte tiden så som tonsättare hade gjort dessförinnan, som Beethoven exempelvis. Schubert lät det snarare löpa av sig självt. Och det är det jag tycker är så imponerande. Schubert tog den tid musiken krävde, han våldförde sig inte på den. Så om klangen verkligen krävde en viss tid för att komma till sin rätt, då lät han den få ta den tiden, medan Beethoven i större utsträckning styrde och ställde. Beethoven liksom hamrade musiken på plats. Schubert hamrade aldrig någonting. Och det är framför allt därför jag i så hög grad föredrar Schubert framför Beethoven. Jag beundrar naturligtvis Beethoven något alldeles ofantligt, men Schubert ligger mig mycket, mycket närmare. Vad Beethoven

skapade på ett helt överlägset sätt var på något vis musik som idé. Men det är mer som att lyssna till musikens idé än till själva musiken. Man kan egentligen inte lyssna på den, det finns i själva verket ingenting att lyssna till. Man kan läsa den till och med, jag menar att med Beethoven är det nästan som att läsa något – men hos Schubert är det själva klangen som finns där...”

Inför detta möte mellan Schubert och Beethoven bad vi Newman skriva något om sitt nutida förhållande till de båda tonsättarna. Han levererade något helt annat än vad vi hade väntat oss, vilket var precis vad vi hade väntat oss:

Beethoven op 132/Schubert D 112

The interesting thing is in the use of the minor mode; in Schub's case the minor is illustrating a feeling, a pathos, the minor mode has a pictorial function, whereas in B.'s case it has more to do with a physical state of tonality, a set state. I would say that Schub's piece is basically horizontal (especially noticeable in the development of the first movement). I was wondering if the 'expressiveness' of Schub's piece had anything to do with its decorated flatness. In B.'s work you don't think of surface, for everything is surface & depth at the same time. You can't tell which is which. He transcends such thinking. Whereas youth Schubert reinstates it rapidly – his modulations are also frequently sideways steps & thus 'flat' modulations. Schub's modulations are like events, & thus stick out like a sore thumb. Whereas B.'s are a part of the whole harmonic event. You can't differentiate them from anything else. Beethoven didn't need to formulate figurations or be evocative. This is probably the main & ultimate difference between these two – there has never been 2 more different composers living at close proximity: that B. is always one at any one time; whereas S.'s material is segregated and actually even becomes more separated as it goes along. That is inevitable even if it's not strictly true. Beethoven is always equally there at any one time. I was wondering if B.'s non-expressive kind of expression comes out of the total togetherness; whereas S.'s is something more like a 'position' (as they say nowadays). B always has the right degree of sameness & difference, knows how far to go from his source in that he can leapfrog over his developmental links, whereby you can hear that one thing was born out of the other, but the other is already a something in its own right. This gives the work a great deal of objectivity. In this early Schubert he does not yet have something which you could call 'a something'; in his best work he is great for inventing a kind of figuration which is more than illustrative of a feeling & is really a musical image for a human act or situation which becomes a total set musical act. Of course it's intensely unfair comparing this youthful Schubert with the late Beethoven, but this programming is intensely unfair, so what should I do? Schubert is always 'chunky'

& one thing comes after another, these 2-dimensional events follow one after the other; in Beethoven you don't think of this strung-out procedure, for he sculpts the mind-space time with the state of development of his musical material. Schubert let's it jog along much more in a sort of real time, which I presume is what Schumann was keen on, & also what attracted me to him. Schubert was (and is) a much more beginning to end kind of guy (which is also what attracted me to him) whereas with Beethoven it's always the beginning & the end. Beethoven is not a "passage". Schubert is more like a line drawing, which makes him attractive to many contemporary composers. I guess it kind of reassures them in a 'let it roll' kind of way. Also it depends less on you & more on it. Beethoven had to do all the work himself, whereas Schubert let it work for him to some extent, which is always the attractive option. What's interesting is that in a sense, Schubert's innovative harmonies weren't going anywhere: they were superficially functional, but then defunctionalised by the strung-along quality of the musical progression. This is the new big thing which Romantic music did, & is totally totally different from Beethoven; S. in a way could separate the progression of the music from the harmonic progression; in a sense the harmonic progression here is something like a thing in its own right & not strictly functional in a sense in which in B.-B. all is 200 % functional which makes him the most expressive composer in the true sense. And also makes him the ultimate Classicist, old B. They (the Classicists) were banging on about tonal function, & their material was composed accordingly to drive the tonal function; of course (o.c.) Beethoven was all tonality; ironically the tonality of the Romantics was no longer tonality in the most purist of senses. As illustrated by this composition tonight, Schubert, in a sense, had to leave his influences behind to get good himself, whereas with B. he consumed his influences, his influences became him, he developed them rather than dropping them. It's only really in the 4th movement that old (young) Schubert really comes into his own. I suppose it's also the case that Schubert's work sounds really human, made by a Mensch, whereas B.'s doesn't. That's also the Romantic for you, that their pieces were written by dirty smelly human beings whereas music before transcended its human source rather than celebrating it.

FIN

4 Sep 7

P.S. Writing about music can never be true in the way that the music itself is; it can merely be interesting.

Så långt Chris Newman...

Tills några dagar senare, då han skrev en ny text:

Beethoven op 132/Schubert D 112

II

(Schubert strikes back)

Having heard the Schubert quartet twice more after writing the above (once drunk 11 - Sept 07 2 am, once sober 11 - Sept 07 1 pm).

Beethoven's material is in a state of constant flux, like dough which can at any moment model itself into anything. Everything becomes a part of this self-contained dough, even the modulations. In Schubert it's never a matter of one thing "becoming" another. It is more a matter of prolonging a melodic state, then moving on to the next, one 'melodic' plane following the next. The development of the first movement of D. 112 is like an extension of a single melodic plane. Saying that only the 4th movement of this composition is worthy of Schubert, as I did, is totally inaccurate, & I must eat humble pie; it was getting carried away with a thought which was veering away from the source. The source of 'late' Schubert is early Schubert. Schubert above all was the first figurative composer, (he just won me over), not writing programme music, but using kind of human material with all its sickly, cloying chromaticism, more a state of humanity in a descriptive way, the cringe-making, so-called bitter-sweetness pitted against drama but his drama is not B.'s purely musical abstract drama, but human drama translated into music, and not translated very far. The hollowness of S.'s work resounding behind its flatness is what makes it great. In other words, Schubert set up something, something you can walk around the back of. Schubert is not concerned with "somethings" – (I did him a huge injustice in my first foray) – but rather with the whole movement as being a "single" something. I was wondering if the figuration in his work has to do with its figurativeness. What would be the figuration of human life, & what the melody? That he can make the one into the other is a well-known fact. Schubert takes the time it takes, this we know. And this is the ultimate human idiosyncrasy. It makes his music kind of 'unartistic' which is why we love it. Yes I think his figuration is representative. We can recognise Schubert, we cannot recognise Beethoven. Perhaps Schubert was the first truly secular composer. And this is what it sounds like. Quite embarrassing. But it's the embarrassingness of Schubert that is a sign of his greatness. And his awkwardness to manoeuvre corners – like coming back into a repeated section in movement III. I mean my pieces are in a sense like one of Schubert's planes – extended for perhaps one hour. In a sense, so were Feldman's late efforts. This idea of projecting one thing, one flat thing, over a longer while. But this stuff about the Tourist Board – (the A to B journey): I mean – I don't think there's a question of arrival in Schubert, I think it's more of these extended planes, which OK you do move through, but with each new one & with each accompanying modulation you get a jolt.

And the question – with the figuration & what this represents harmonically. The breaking up of harmony into figuration, & a figuration which clinches a deal, the moulding of harmony into the pseudo melodic, was just one bit of Schub.'s genius. To give harmony a human face, which was always thought to be the domain of melody. Melody as the human face. Good night. Schub humanised harmony. Beethoven deified melody. G.N. One thing's not better than the other.

P.S. Schubert made the humble grand.

NY MUSIK

i samarbete med
Borås Tidning

Bozzinikvartetten

spelar Schubert och Beethoven

Franz Schubert (1797–1828):

Stråkkvartett nr 8 B-dur, D.112 (1814)

Allegro ma non troppo, Andante sostenuto, Menuetto: Allegro – Trio, Presto

—paus—

Ludwig van Beethoven (1770–1827):

Stråkkvartett nr 15 a-moll, opus 132 (1825)

Allegro sostenuto – Allegro, Allegro ma non tanto,

Molto adagio: Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart (Helig tacksägelsesång till Gudomen från en tillfrisknad i lydisk tonart) –

Andante: Neue Kraft fühlend (Kännande ny kraft),

Alla Marcia, assai vivace, – Più allegro – Presto, Allegro appassionato

Nadia Francavilla, Clemens Merkel – violin

Stéphanie Bozzini – viola, Isabelle Bozzini – cello

Onsdag den 10 oktober 2007, kl.19.30

Borås Tidnings Presscenter, Allégatan 67

Entré 100:-

Se på tillkomsttiden. Det var en 17-årig Schubert som presterade detta underverk av ljus och lätthet med omisskännbar ton av Beethovens Pastoralsymfoni. Tag öppningssatsen med dess ”oändliga melodi”: i noterna finner vi att Schubert skrivit dit ”klar på 5 ½ timma”, sedan ändrat till 4 ½ timma. Hela kvartetten kom till på åtta dagar, från 5 till 13 september 1814 och den uruppfördes av hans egen familjekvartett i hemmet, bröderna Ferdinand och Ignaz, violin, fadern på cello och tonsättaren själv på viola. (Schubert, som med tanke på sina framtida serafiska egenskaper passande nog döpts till Franz Seraph, var familjens tolfte barn av fjorton. Nio dog dock strax efter födseln.) Det första offentliga framförandet dröjde däremot i nästan 50 år till 23 februari 1862, långt efter att tonsättaren dött, då spelad av Hellmesberger-kvartetten i Wien. Kvartettens långsamma sats, i femdelad A-B-A-B-A-form med successiva tonartstransponeringar (g-moll/F-dur/d-moll/Ess-dur/g-moll), har drag av Mozart, likaså menuetten, medan finalen har släktskap med den snillrike unge Haydn.

Genialiteten hos den 16–17-årige Schubert – vid en tid då inte bara denna kvartett utan också de första symfonierna och de första sångerna kom till – ledde till en länge odlad missuppfattning att han aldrig skulle utvecklas som tonsättare, att allt fanns redan från början. Så var det naturligtvis inte. Men hur var denna mognad möjlig? Jo, dels hade han i två år studerat för tidens främste kontrapunktiker, ingen annan än den i filmen Amadeus så grovt förtalade Antonio Salieri. Även Beethoven fanns bland dennes elever, men speciellt Schubert fångade den gamle mannens intresse. Schubert fick nästan daglig gratisundervisning via gamla italienska partiturer, samtidigt som han på egen hand fördjupade sig i Mozarts och Beethovens särart. Likaså i sångerna gick Schubert sin egen väg – Salieri betraktade författare som Goethe och Schiller som barbarer. Men det var Salieri som lärde honom hantverket. Idéerna hittade han på egen hand, samtidigt som han slet ont i en tröstlös vardag som ständigt utfattig hjälplärare. Men även denna tidiga musik ställer krav på maximalt texttrogen tolkning, ”helt utan sås”, helt utan påklitrad romantisk skuggläggning.

Detsamma gäller i ännu högre grad den sene Beethoven. Redan i en av de tidiga utgåvorna av de fem sena kvartetterna kunde man läsa ett förord om ”en musik som kanske kunde skapas bara av en som Beethoven som inte längre var ’av denna världen’, som i många år varit avstängd från allt sinnligt hörbart och fortfarande bara kunde lyssna in i sitt eget inre, helt ensam med sig själv och sin Gud”. Vad händer när man så sakligt som möjligt – det betyder inte svalt och likgiltigt – söker återge hela den både konkreta och hemlighetsfulla abstraktion som föresvävade Beethoven själv?

Få verk är i det fallet lika lockande som a-mollkvartetten. Beethoven hade fått en beställning från prins Nikolas Galitzin i S:t Petersburg på ”en, två eller tre kvartetter, för vilket arbete jag gläder mig åt att betala vilket belopp ni finner lämpligt”. I maj 1823, efter att ha blivit klar med Symfoni nr 9, satte han igång. Den första, opus 127, blev klar i februari 1825, varpå han tog itu med a-mollkvartetten men drabbades av en långvarig och smärtsam tarminflammation som fordrade sträng diet – ”inget vin, inget kaffe, inga kryddor”. Denna sjukdom tvang honom att för en tid upphöra med arbetet och utlöste den sällsamma tacksägelsesatsen. Den 7 maj hade han återhämtat sig såpass att han kunde åka på en anbefalld kurvistelse i Baden och där blev kvartetten klar på sensommaren. Musiken spelar i ett halvdunkel mellan dur och moll, mellan mörker och ljus och mellan tillfrisknandets glädje och sjukdomens pina. Den har kallats ”en talisman mot döden”. I inget annat Beethoven-verk är kontrasterna lika starka.

Clemens Merkel, Nadia Francavilla, Stéphanie Bozzini och Isabelle Bozzini bildade sin Quatuor Bozzini i Montreal 1999.

Kvartetten har två gånger erövrat Opuspriset i Quebec, utsågs till ”årets fynd” 2001 och spelade in ”årets skiva” 2004–5. Den har nu eget skivbolag och har utom i hemlandet framträtt runt om i USA och Europa, ofta på stora internationella festivaler och i radio, dels i avantgarde-, dels i traditionell repertoar, med rigorös renstämning och minimum av vibrato som ideal i ett koncept att fånga varje tids estetiska särart. Musikerna samarbetar nära med en rad nutida tonsättare som Tom Johnson och James Tenney men bland dem också en rad sådana som vi mött i Borås, som Christian Wolff, Malcolm Goldstein, Jo Kondo och Jürg Frey. Efter deras konsert här i Borås 2003 uttryckte vi drömmen att höra en sådan etsande klarhet och sensuell nyansrikedom också i Schubert eller sen Beethoven. Nu är det dags.

Rolf Haglund