

NY MUSIK

Tillägnan

– violinmusik på tvären

Christopher Butterfield: *Clinamen* (1999)

Markus Trunk: *Four Stills* (2002/2007)

Bruno Maderna: *Widmung* (1967)

—paus—

Chris Newman: *Yard Part* (2000)

Clemens Merkel – violin

Måndag den 3 mars 2008, kl.19.00

Caroli församlingshem, Skolgatan 1, Borås

Entré 50:-
Medl. fri entré

Christopher Butterfield föddes i Vancouver, Kanada, 1952. Barndomen tillbringades i det körsjungande England. Vid återkomsten till Kanada i mitten av 60-talet utsattes han genast för popmusiken och det musikaliska och konstnärliga avantgardet. Sedan dess har han försökt att föra samman alla dessa element. Kompositionsstudier för Rudolf Komorous och Bülent Arel. Han har bland annat arbetat med ”art/sound poetry” och installationer samt varit verksam som rockgitarrist. Butterfield har en omfattande verklista som spretar åt alla håll.

Clinamen består av en samling kort, 80 stycken, vart och ett med ett musikfragment. Dessa kort kan spelas i valfri ordning, vilken bestäms av interpreten. I idealfallet resulterar detta i en musik som fortlöper med så få pauser som möjligt, bortsett från när dessa föreskrivits. *Clinamen* komponerades 1999.

Clinamen är Lucretii latinska översättning av grekiskans ’klesis’, böj. Empedokles (490–430 f.Kr.) använder termen för att beteckna den spontana avvikelser hos atomer som faller i parallella banor genom tomrummet. ”Utan clinamen skulle ingen kollision eller annan påverkan mellan atomer ske. Alltså skulle naturen inte ha kunnat frambringa något”, hävdade Lucretius som utsträckte ordets betydelse till att även beröra den fria viljan. Det är uppenbarligen den senare betydelsen som är aktuell i Butterfields fall.

Markus Trunk, född 1962 i Mannheim, Tyskland, studerade komposition för Mathias Spahlinger och Walter Zimmermann i Karlsruhe, samt för Alvin Lucier vid Wesleyan University i Connecticut. Avlade doktorsexamen i komposition vid universitetet i Birmingham 2001. Lever i London, verksam på BBC samt som konsertarrangör. Trunks verklista är liten och sparsmakad men stilistiskt varierad.

”Jag betvivlar att det finns ett mer tillfredsställande sätt att framställa en klang, än att dra en stråke över en sträng.”

Så lyder tonsättarens kommentar till *Four Stills för ett stråkinstrument* (2002/2007). Men det är väl ändå i ordknappaste laget, menade en konsertarrangör, varför den byggdes ut sålunda:

Jag frågar mig själv ibland varför jag fortsätter att producera konstföremål som är så enkla och till synes opersonliga som *Four Stills*. Det kan förefalla som om jag tycker om symmetrier och när allt är snyggt och prydligt.

Det är sant att jag inte bekymrar mig mycket om det stora sammanhanget, eller hur min estetiska hållning, om det nu finns en sådan, kan tänkas passa in. För mig handlar det mer om att lyssna till sina instinkter, än om att följa ett filosofiskt program. Jag tenderar att instämma i den nordamerikanska minimalistkonstnären Agnes Martins distinktion: ”Arbete som utgår från idéer är aldrig inspirerat och är inte konst. På konst reagerar man med lyckokänslor. På idéer reagerar man med andra idéer.”

Kompositionsprocessen fungerar för mig på samma sätt. I stället för att utveckla och lägga till alltmer sofistikerade lager, slutar det alltid med att jag kasserar, förenklar, slipar ned – som om jag ville sudda ut varje tillstymmelse till något pretentiöst. Vem vet, i botten kanske det ligger en längtan efter att den oavbrutet tjatrande rösten i ens inre skall tystna... för att man, om så bara en enda gång, skall lyckas uppleva en enda sak för dess egen skull, befriad från tvånget att namnge och förklara.

Varifrån min inspiration kommer? Mestadels från ljud – någon tillfällig iakttagelse, en ensam, egenartad klangfärg, hur instrument är uppbyggda. Mer sällan litteratur, någon gång bildkonst: jag beundrar strängheten hos Mark Rothko, Agnes Martin och Donald Judd, särskilt hur de överträffar sig själva i sina bästa arbeten. Jag har också lärt av tonsättare – samvetsgrannhet av Mathias Spahlinger, dristighet av Walter Zimmermann, tålmod av Alvin Lucier, d.v.s. att inte betrakta ett stycke som avslutat förrän det motsvarar mina ursprungliga intentioner i så ren form som möjligt.

Bruno Maderna – tonsättare, dirigent (redan som underbarn), musikforskare, pedagog m.m. – föddes i Venedig 1920 och dog i Darmstadt 1973. Dessa båda städer, med allt vad de representerar (exempelvis operans födelse och flerkörighet å ena sidan och modernistisk skolastik å den andra), kan också sägas bilda hörnstenarna i Madernas musikaliska universum. Han studerade komposition för Gian Francesco Malipiero och dirigering för Hermann Scherchen. Hans betydelse som introduktör av ny orkestermusik och inspiratör för yngre tonsättarkolleger var av enorm betydelse. Hans verk präglas av djup musikalitet (det är ingen självklarhet) och är ofta aleatoriska, öppna i formen. Till hans gåtfullaste och mest betydande verk hör operan *Hyperion*, som kanske snarare kan beskrivas som material till en operalabyrint som kan anta många gestalter.

Maderna beskrev ibland sig själv lite nedlåtande som en "Kapellmeisterkomponist". Och ett uns av sanning finns i den beskrivningen; ingen annan behärskade orkesterpaletten som han. Ett av de mest slående exemplen finner vi i den stort anlagda violinkonsert från 1969, ett under av överflödande rikedom och ett av de i särklass viktigaste verken i genren under det senaste seklet. Där möts den kraftfulla orkestersatsen, som beskrivits som en representant för världen utanför, "den kaotiska, omänskliga verklighet som plöjer sig igenom det poetiska varat", och den ensamma violinen. Italiensk bel canto ställs mot kallhamrad stålrörmodernism.

Men låt oss backa ett par år. Inför öppnandet av ett privat museum, Ottomar och Greta Domnicks samling av abstrakt konst i tyska Nürtingen, komponerade Maderna ett verk för soloviolin tillägnat paret Domnick. Måhända är titeln *Widmung* (tillägnan) en anspelning på Schumanns sång med samma namn, en nick åt en annan av de allra största melodikerna. Till skillnad från det några år yngre violinstycket *Piece pour Ivry*

(1971), som är komponerat som ett antal moduler vilka kan kombineras fritt (alltså precis som hos Christopher Butterfield), är *Widmung* utkomponerat in i minsta detalj.

Detta är högvirtuos musik, men det är inget "showpiece", utan en lyriskt intim betraktelse, ett utpräglat filigransarbete. Visst finns här en gestisk dramatik men grundtonen är inåtvänd och lågmäld. Stratosfäriska klanger sträcker sig över en avgrund av tystnad.

Åter till violinkonserten, vars sista sats är en lyrisk solokadens. Titel: *Widmung* (1967). I solostämmans pauser bryter orkestern in med såväl våldsamma utbrott som de skiraste dimslöjor. Annars är musiken identisk, med två små undantag: en ton har förlängts, och den sista frasen upprepas under långsamt bortdöende. Detta är musik från Atlantis. Den är visserligen tillkommen under en period av modernistisk utvecklingsoptimism, men Maderna tycks ändå – precis som sin samtida tyska kollega Bernd Alois Zimmermann – komponera betraktelser över något som håller på att gå förlorat, ett slags sammanfattning av och farväl till musikhistorien.

Om man hör *Widmung* mot bakgrund av violinkonserten, "after the fact" så att säga, ställs man inför vad som ibland kallas en minuseffekt, alltså frånvaron av något redan bekant, ett slags baklängesbolero om man så vill. Samma fenomen som Chris Newman talar om nedan, "en känsla av att 'sjunga med' i något som har tagits bort".

Hur påverkar det vårt lyssnande? Om vi exempelvis vet att solostämman i Lennart Hedwalls *Cellokonsert* komponerades först, före orkestersatsen, att violinstämman i Arnold Schönbergs *Fantasi* för violin och piano skrevs separat – eller att den ensliga *Widmung* senare beledsagats av stor orkester?

Chris Newman (f.1958): *Yard Part* skrevs år 2000 och består av en av vokalstämmorna i min opera *The Pelican*, byggd på August Strindbergs kammerspel Pelikanen, vilken fullbordades samma år. Operan är för fem sångare och piano. Pianostämman (i själva verket den kompletta musiken) komponerades först (i sjök), medan rösterna sjunger till resten av pianomusiken i den oktav som passar dem bäst. Texten presenteras oavbrutet, oavbrutet utspridd över pianomusiken för att åstadkomma en enda oavbruten melodisk linje som växlar mellan rollerna. Musiken växlar mellan områden med obehandlat material och bearbetning av det just hörda, i syfte att uppnå en viss grad av abstraktion och en utspridning över ytan, utan att avlägsna sig alltför mycket från originalet. Till *Yard Part* tog jag Gerdas roll (sopran) och skrev ut hennes stämma för violin, i ett försök att uppnå en känsla av att "sjunga med" i något som har tagits bort. I detta stycke har alltså det ursprungliga melodiska/utsträckta materialet redigerats med hjälp av de växlande rollfigurerna i Strindbergs dialog (som att hugga sig väg genom materialet med hjälp av mönstret från Strindbergs dialog).