

# NY MUSIK

i samarbete med  
Wärenstams

## Klaus K. Hübler

– förborgad och oväntad skönhet

### *Sonat för violin* (1978)

Prima Parte:

Preludio

Fuga

Seconda Parte:

I° Intermezzo "La Partenza"

II° Intermezzo "Il Dolore"

Finale: Fantasia

Anna Lindal – violin

Onsdag den 8 april 2026, kl. 19.00

Wärenstams konsthall

**Klaus K. Hübler** (1956–2018) förefaller att som tonsättare ha varit tidigt utvecklad. Han besatt uppenbarligen stor intellektuell kapacitet, vilket kommit till uttryck inte bara i hans musik utan också i en rad texter, ofta med kritisk udd. Han inledde sina studier för Peter Kiesewetter för att så småningom studera för den allra meste komplexitetsmodernisten, Brian Ferneyhough.

Hübler framträdde i en tid när den musikaliska modernismen visade alla tecken på att bryta samman. Hans musik kan kanske också – i paradoxen mellan koncentration på den enskilda tonen och en flerskiktad splittring i en mångfald detaljer – sägas spegla just detta. Men hans komponerande står, tycks det, alltid i dialog med traditionen, även om det innebär dekonstruktion i efterdyningarna av det förflutna.

Hüblers och hans familjs öde är gripande, utan tvekan, vilket speglas i följande utsnitt ur de minnestexter som hans tonsättarvänner skrev efter hans död:

Så som en skräckfilm börjar med en ytterst oskyldig/idyllisk scen, ser jag oss tillsammans med våra familjer, våren 1989 på Künstlerhof Schreyahn. Klaus var där med sin fru Maria och deras lilla dotter Barbara, som snart blev hela byns älskling, jag ser henne omgiven av vänner ute på gungbrädan. Senare, tillbaka i München, beklagade sig Klaus över förkylning och feber. Dagen därpå låg han i koma, och han skulle förbli i koma i nio månader. Maria uppoffrade sig bokstavligen för honom – han var åter något på väg tillbaka – och dog av en sjukdom som inte ville ge vika på grund av sorg.

Barbara, som var i en känslig ålder, slet ut sig i de motstridiga rollerna som vårdare, hushållerska och ersättare för sin mor. Han förlorade också henne.

Jag frågar mig hur mycket lidande... och hur mycket tålmod och storhet som kan rymmas i ett människoliv. Klaus var tapper, bar allt så som det var, förlorade aldrig glädjen över att leva, klagade aldrig... inte heller över hur konsertarrangörerna missaktade verken efter att han blivit sjuk, som han kämpade fram med exempellös energi, mycket egen, hänsynslös både mot sig själv och andra: förborgad skönhet. Porträttkonserten med de verk han skrev efter insjuknandet (...) var en triumf.

Som en triumf över ödet ser/hör jag hans musik, ett ständigt ”trots allt”, som också i det djupaste lidande finner en grund för ett kärleksfullt upptäckande av en oväntad skönhet. Levnadskonst, ända in i döden, och vittnesbörd om en djupt mänsklig storhet. (Robert H.P. Platz)

... han drabbades av en livshotande sjukdom i dödens närhet, vilken till slut nästan berövade honom förmågan att tala och att röra sig. Den delar genom ett grymt avbrott in Klaus' liv och komponerande i ett före och efter. Detta liv har nu efter

ett banalt fall – till följd av den motoriska begränsning som var ett resultat av sjukdomen – plötsligt och oväntat tagit slut. (Nicolaus Brass) Brass talar vidare om: ... ett livslångt värderande av den enskilda tonen (...) som ända in i de sista verken utgjorde den existentiella grunden för uttrycket i hans musik. [Också i verk] där den musikaliska utsagan är uppdelad och noterad på olika från varandra åtskilda artikulationsnivåer, handlar det om ”tonen”, den enskilda tonen – såväl i dess reduktion som dess oändliga klangliga uppsplätning – som framstår som det väsentliga kommunikationstecknet och är ett genast igenkännbart kännetecken för hans musik.

På 80-talet utkristalliserar ett mer specifikt sätt att komponera. Hübler försöker att (...) ”tänka utifrån själva instrumentet”. För att förverkliga sina idéer utvecklar han ett slags tabulaturnotation: parametrar som grepp, strängbyte, stråkbyte, stråkartikulation och stråkens placering på strängen koordineras så att säga i tiden. (Volker Blumenthaler)

Klaus K. Hüblers tänkande baserar sig på upplysningstidens dialektik, vilket i hans tidiga verk [fram till 1989] konstnärligt och kompositoriskt återspeglas i utopin om en svävande balans, en hierarkisk jämställdhet mellan alla kompositoriska element, och detta inte – som hos Pierre Boulez – en det slutna systemets hierarki och därmed en herraväldesprincip. Hüblers tidiga verk står nära en öppen serialism (jämför med Jean Barraqué), och följer principen om alla parametrars lika värde. (Ernst Helmuth Flammer)

Under andra hälften av 90-talet nådde Klaus (...) fram till en fortsättning, som var omstörtande ny. Allt som redan fanns där i komponerandet kom tillbaka, men komprimerat, intensifierat, radikaliserat, förtätat. Ett radikaliserat förhållande till klang, skrift och struktur. Det ena gick inte att skilja från det andra. (Brass)

[Hüblers] andra och samtidigt sena kompositoriska fas efter 1995 präglades av radikal reduktion till ett minimum av tonande händelser. Den inskränker sig till det absolut nödvändiga för den estetiska utsagan. Samtidigt ligger en komplex rutnätsstruktur bakom somliga nästan minimalistiskt klingande passager – det är ett passageverk i [Walter] Benjamins anda –, som naturligtvis inte är egentligen minimalistiskt. Och därför kan man tala om en imploderande komplexitet. Ännu radikalare, ännu mer konsekvent, ännu mer kristalliknande och klar, delvis vid hörbarhetens gräns, förde detta till en ännu större täthet och koncentration i hans komponerande. (Flammer)

Hüblers första offentliggjorda verk är från 1975/76. *Sonaten för soloviolin* (1978) är således ett tidigt verk, ett av fem från olika perioder under samlingsnamnet *5 Stücke für Maria*, som alla skrevs före hustruns död i cancer år 2000.

Verket är i alla avseenden en av de verkligt stora violinsonaterna, med en speltid på drygt 50 minuter. Så mångsidig, så omfattande – uppdelad i en prima och en seconda parte – att det inte är lönt att här gå in på detaljer (men vi lånar några fakta från en kommentar av violinisten David Alberman).

Volker Blumenthaler skriver: ”Av de tidiga kompositionerna sticker särskilt den av Johann Sebastian Bachs *Chaconne* inspirerade monumentala sonaten för soloviolin ut. Karaktäristiskt för stilen i detta verk är de iriserande repetitionerna, ur vilka rörelser lösgör sig som flisor. Signifikant är uttänjningen respektive komprimeringen av komplexa repetitionsmönster och irrationella rytmer som spaltar upp tidsflödet eller fixerandet vid en enda pulserande ton – i sonaten hänvisande till den centrala tonen D i Bachs *Chaconne*. Den punktuellt koncentrerade gestiken vidgas till omfattande melodiska linjer. Vad som här sträcker ut mot det monumentala, förtåts [i] senare [verk] till en mycket personlig form av klangdestruktion.”

Första satsen, *Preludio*, kännetecknas av repetition av den tidigare nämnda enda tonen.

Sats 2, *Fuga*, är åtminstone dubbelt så lång som någon av Bachs fugor. Temat transformeras och interfolieras med överlagrade versioner av sig självt, så att det blir praktiskt taget omöjligt att hålla reda på de tematiska associationerna. Tempot är prestissimo, vilket inte hindrar Hübler att i satsens sista del föreskriva ”så snabbt som möjligt” följt av ”ännu snabbare” (med all sannolikhet en anspelning på Schumanns ”so schnell wie möglich” som ju följdes av ”noch schneller”).

Om Hübler i de båda första satserna förhåller sig till den barocka traditionen, utgör *Recitativo* en hommage till 1800- och 1900-talets musik från Wien, och är tillägnad den legendariske violinisten Rudolf Kolisch. Här nickar Hübler mot både Schönberg och sin ungdoms favorit, Alban Berg. Musiken sträcker ut, är närmast stillastående, fridfull.

Efter två långa satser blickar Hübler mot Italien i två korta intermezzon: det lågmälda, lätt gungande ”*La Partenza*” (Avskedet), och det hjärtskärande ”*Il Dolore*” (Smärtan).

Finalen, *Fantasia*, är sonatens mest omfattande sats. Efter en inledande, storslagen melodi återvänder första satsens repeterade D, nu dock ”utan uttryck”. Detta D (för övrigt samma D som på liknande vis utgör en röd tråd i flera av Bernd Alois Zimmermanns verk) – här huvudsakligen spelat som pizzicato med vänsterhanden – kombineras avslutningsvis med en nu mer uppbruten melodik. Musiken viskar sig fram, tystnar så småningom helt – i väntan inför slutet och dess ”extatiska stegring”.