

Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) är tveklöst en av 1900-talets största tonsättare. Ändå förblev han länge en figur i marginalen och det är först under senare år som han börjat röna något av den uppskattning han förtjänar. Bildningsgången var i stort sett den vanliga för en tysk komponist i hans generation, med Hindemith, Stravinsky, Schönberg och Webern som huvudsakliga influenser. Hans tonsättargärning sträckte sig över tre decennier och mycket förenklat skulle man kunna dela den mitt av och säga att fram till mitten av 50-talet var han en virtuos men relativt traditionell tysk neoklassicist, medan han under senare delen utvecklade ett synnerligen personligt tonspråk.

Hans 60-tal är storslaget från musikalisk synpunkt. Från personlig var det en katastrof. Han led förutom av flera sjukdomar, bland annat en oläkbar ögonsjukdom, även av svår sömnlöshet och tidvis mycket djupa depressioner. Hans yrkesmässiga motgångar var legio: ofta förklarad ospelbar, ständiga problem med både musiker, förläggare, arrangörer – och lyssnare. Han dog för egen hand.

Betraktar man Zimmermanns 60-tal, blir det tydligt, inte bara att det rör sig om en parallell till den fulla mognaden hos en sen Bach, Stravinsky eller Beethoven – kanske framför allt den senare – utan också med vilken oerhörd konsekvens han komponerar sig fram mot den oundvikliga slutpunkten. I en ständigt djupnande virvel skriver han den mest omskakande – och den mest fridfyllda – musik man kan föreställa sig. Efter de eteriskt rofyllda ”orkesterskisserna” *Stille und Umkehr* följer den ”ecklesiastiska aktionen” *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*. Detta verk, som nog får sägas skära genom märg och ben, avslutas med Bach-koralen *Es ist genug*. Han har komponerat sig fram till vägs ände. Fem dagar senare går han ur tiden.

Ett av de mest utmärkande dragen för hans kompositioner från denna tid – om än inte framträdande i de här framförda verken – är deras pluralistiska karaktär, vilken definitivt inte skall sammanblandas med senare tiders ofta lättköpta postmodernistiska stilhopkok. Zimmermann talar om ”die Kugelgestalt der Zeit”, alltså en tidsuppfattning enligt vilken all tid är samtidigt närvarande. Han åberopar sig därvid inte bara på senare filosofer som Schelling, Schopenhauer och Bergson utan hänvisar även till Augustinus *Bekännelser*:

”Ett torde emellertid stå klart och tydligt: att varken framtiden eller det förgångna finns till, och att man egentligen inte kan säga, att det finns tre tider, den förgångna, den närvarande och den kommande, utan att man, för att vara exakt, kanske måste säga: det finns tre tider, närvaron av den förgångna, närvaron av den närvarande och närvaron av den kommande. Ty dessa tre finns i själen, på något annat ställe finner jag dem inte. Närvaron av det förgångna är minne, närvaron av det närvarande är skådande och närvaron av det kommande är förväntan.”

Denna pluralistiska enhet, som Zimmermann kompositionstekniskt uppfattar som en ”konsekvens av den vidareutvecklade serialismen”, tar sig dels uttryck i det mångfaset-

terade arbetet med olika tidsskikt, dels, vilket naturligtvis är det mest uppenbara för lyssnaren, i arbetet med citat och montage. Men de citerade verken används uteslutande som representanter för förgången tid, det handlar egentligen aldrig om stilmontage, vilket ju är utmärkande för en postmodernistisk hållning.

”Det är komponisten som ger instrumentet dess funktion, och hans krav är det som sätter gränserna för instrumentets tekniska och musikaliska väsen. Detta förutsätter naturligtvis en exakt kunskap om instrumentet, varvid den tekniska spelbarheten i visst måtto är och kan förbli sekundär. Så, och inte på något annat sätt, är Beethovens beryktade uttalande att förstå: ’Vad bryr jag mig om hans eländiga fiol’... Som bekant löser sig ju så kallade ’tekniska omöjligheter’ i de flesta fall just i det ögonblick då man begriper den musikaliska nödvändigheten.” Så talar en tonsättare som gång på gång blivit avfärdad som ospelbar, men som till slut alltid fått rätt.

Detta öde drabbade också *Sonat för cello solo* (1960). Trots att Siegfried Palm framfört stycket vid upprepade tillfällen gällde det för att vara så ospelbart att Zimmermanns förläggare vägrade trycka noterna, vilket föranledde ett brev från tonsättaren i vilket han bland annat skriver: ”Det framstår ju rentav som vore solocellosonaten ett stycke ’instrumental pornografi, en absurd instrumental perversion’ som man nästan måste handla under disk med.” Idag är sonaten inte bara Zimmermanns nog mest spelade verk, den framstår också som den moderna cellolitteraturens mest banbrytande och mest betydande komposition – otvetydigt ett mästerverk.

Tonsättaren skriver: ”Solocellosonaten bär som motto ett ord ur Predikaren 3:1: ’och vart företag under himlen har sin stund’.

Såsom ingen annan konstart är musiken hemfallen åt förgängelse; förloppet i ett musikaliskt skeende är att det sjunker ned i det förflutna och väcker förväntan på förgängelsens motsats – framtiden. Faser, skikt och rum sammanfattas i den musikaliska tids- och upplevelseströmmens enhet, och uttrycks samtidigt i just samma enhet; den förvandlas till det andra och medan det förvandlas, förvandlas också lyssnaren – tiden ’öppnar’ sig: drömmar, tankar och verkligheter träder fram och förbyts i minnen, förväntningar och fantasier. I kraft av att tiden organiseras övervinns den; tidsmoment blir tidskomplex, tidrymder till tidpunkter.

Sonaten har fem satser. Fase, Tropi, Spazi står i centrum; Rappresentazione leder in i verket och Versetto avslutar det... ’och vart företag under himlen har sin stund’.”

Ludwig van Beethovens (1770–1827) tre sista pianosonater (op. 109, 110, 111) tillkom i en längre paus i arbetet på *Missa Solemnis* och bär alla spår av Bach och Händel som inspirationskällor. Alla sonaterna sammanfattas i märkliga gränsöverskridande finalsatser som skulle föra hela musikutvecklingen in på nya vägar, fullt ut jämförbara med hans sista stråkkvartetter. I *opus 109* består finalen av ett Andante med variationer;

det var första gången han skrev en långsam finalsats. Temat är enkelt och sångbart och förs via variationer (som delvis lämnar temat nästan oigenkännbart) över till en vild och komplex fuga med drag av den i Bachs *Goldbergvariationer*, innan han sätter den mest översinnliga punkt. På vägen har han då passerat en öppningssats beskriven som en bagatell med fantasifulla mellanspel, men i glasklar form, I den ytterst snabba mellansatsen, står kontrasterna än bjärtare emot varann, långsamt mot ytterst snabbt, lugn mot upprördhet, allt som därpå kulminerar i finalen.

Beethovens cellosonat (A-dur, opus 69) tillkom parallellt med *Ödessymfonin* nr 5 1808 och tillägnades året därpå hans vän, amatörcellisten friherre Ignaz von Gleichenstein med orden ”Inter Lacrimas et Luctum” (Mitt i tårar och sorg). Wien hade då (1809) ockuperats av franska trupper, vilket särskilt berörde Gleichenstein som var medlem av österrikiska krigsrådet. Någon likhet med *Ödessymfonin* finns dock inte. Däremot antyder öppningssatsens mollparti sorg och resignation. Det femdelade scherzot går också i a-moll, medan finalen – ett kortkort Adagio cantabile i E-dur följt av ett konsertant Allegro vivace i A-dur – har väckt frågan om sonaten skall ses som tre- eller fyrsatsig.

Intercomunicazione för cello och piano (1967) är litteraturens verkliga solitär för denna instrumentkombination, om vilken Zimmermann skriver till cellisten Siegfried Palm: ”Cello och piano är enligt min mening oförenliga instrument; Beethoven bevisar det, om än på ett storartat sätt i sin sista sonat för cello och piano. (Jag menar den med fugan.)” [D-dur op.102 nr.2]

”Om *Cellokonserten (pas de trois)* [1965/66] avslutar en musikalisk epok i mitt arbete, så öppnar sig en ny med Intercomunicazione... tidsförloppet uppfattas på ett nytt sätt, fullständigt motsatt tidsförloppet hos exempelvis Webern: det extremt korta, det extremt uttänjda. Genom det extremt korta skall, hur paradoxalt det än kan låta, den fatala molekyllära avgrund, som Webern genom sin knapphet rev upp i det musikaliska, åter överbryggas, och det kan bara åstadkommas genom att de konstituerande skeendena åter dras från de yttersta punkterna in mot medelpunkten. Lyssnaren tvingas därigenom att företa sig det vartill Webern berövade honom möjligheten, nämligen att med obönhörlig skärpa sammanbinda de musikaliska skeendena. Därav: Intercomunicazione! Webern klyver i någon mening atomkärnan; jag försöker att ställa det kluvna i ett stort, övergripande, i någon mening interplanetariskt sammanhang.”

Till styckets ovanliga tidsliga aspekter – redan i inledningen ”exponeras extrema tidssträckor” i cellons uthållna klanger, präglade av tritonusintervallet och kvartstons-svävningar – hör de ramar som tonsättaren ger för tempot; den totala längden kan variera mellan 13,5 och 27 minuter.

Intercomunicazione är inte bara en djupt oförklarlig musik, det är kanske också det verk av Zimmermann som tydligast pekar framåt.

NY MUSIK

Beethoven vs Zimmermann

– ett verkligt tungviktsmöte

B.A. Zimmermann: *Sonat för solocello* (1960)
Rappresentazione – Fase – Tropi – Spazi – Versetto

L. van Beethoven: *Sonat E-dur opus 109 för piano* (1820)
Vivace ma non troppo/Adagio espressivo – Prestissimo –
Gesangvoll, mit innigster Empfindung

—paus—

L. van Beethoven: *Sonat A-dur opus 69 för cello och piano* (1808)
Allegro ma non tanto – Scherzo – Adagio cantabile/Allegro vivace

B.A. Zimmermann: *Intercomunicazione för cello och piano* (1967)

Chrichan Larson – cello

Love Derwinger – piano

Onsdag den 7 september 2011, kl.19.00

Museet, kulturhuset, Borås

Entré 80/50:-