

NY MUSIK

i samarbete med
Caroli församling

Mässor i massor

- Magne Hegdal:** *Credo* (1971)
Lydischer Dankgesang (2010) – uruppförande
- Johannes Ockeghem:** *Missa Mi-mi* (1400 frost)
- Zoltán Jeney:** *Ach Gott und Herr* (2014) – uruppförande
- Claude Loyola Allgén:** *Super flumina Babylonis versio B* (1950)
- Lars Hallnäs:** *Missa symmetrica* (2012) – uruppförande

Bozzinikvartetten

Alissa Cheung, Clemens Merkel – violin
Stéphanie Bozzini – viola, Isabelle Bozzini – cello

Onsdag den 6 maj 2015, kl.19.00

Caroli församlingshem, Borås

Man kan få för sig (och det har illasinnade kritiker även fått) att **Magne Hegdals** (f.1944) karga, tresatsiga *Credo...* (1971) är postmodernistiskt dekonstruerade mäss-satser från 1500-talet. Noterna ser ut så, texten ser ut så, och musiken låter i viss mån så. Men så är inte fallet. Det rör sig i högsta grad om en originalkomposition, även om den tydligt spelar med historiska förlagor. Hegdal berättar:

Efter att jag under ungdomsåren ”komponerat mig igenom musikhistorien”, hade jag 1970 – via tolvtonsteknik och allt strängare konstruktionsmetoder – nått fram till ett slags nollpunkt: en ytterst reducerad och upplöst musik som öppnade sig mot slumpen. Därifrån blev mitt projekt att åter bygga upp en musik i vilken detaljerna bestämdes av slumpen inom strängt fastlagda system. Ett av mina första försök i den riktningen uruppfördes för fem år sedan i Borås av Bozzini-kvartetten: *Mulighet for variasjoner* (1970), ett stycke i en abstrakt, seriell estetik.

Jag upptäckte snart att det ”uttryck” jag sökte i hög grad var oavhängigt av stil. Och efter hand förde jag in de mest olikartade stilelement i sådana ”slumpkonstruktioner” (detta har man också hört exempel på vid Ny Musiks konserter).

Credo... var det första försiktiga försöket i den riktningen, genom att musiken förhöll sig till 1500-talets vokalpolyfoni.

De tre prickarna efter verkets titel (*Credo...* = jag tror...) har tolkats som ett uttryck för osäkerhet och tvivel. Men det var snarare så att jag ville försöka hålla fast vid en tro, men en tro som också omfattar osäkerhet och ett accepterande av slumpen som en viktig del av livet. När det gäller det faktum att delar av texten försvinner (styrt av slumpen), var det ett medvetet sätt att uttrycka att jag inte trodde på ”bokstaven”, dogmerna, utan hellre på ”anden”; jag ville att musiken skulle uttrycka ett slags hängivenhet (nästan ”själutplånande”, genom bruket av en kompositionsteknik som uteslöt en personlig ”vilja”).

För resten: När det gäller mitt bruk av slumpen generellt, har det ingenting med ”livets meningslöshet” att göra. Det handlar snarare om en upplevelse av det vackra i slumpen (så som vi möter den i naturen), och ett försök att ge konstnärligt uttryck åt slumpen som ett viktigt element i tillvaron.

I *Lydischer Dankgesang* (2010) bjuder Hegdal på ett betydligt mindre strävt tonspråk. Titeln är en anspelning på en av Beethovens allra vackraste satser, nämligen den tredje, i hans näst sista stråkkvartett, nr. 15 op. 132, med överskriften ”Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart” (En tillfrisknads heliga tacksägelsesång till gudomen, i lydiskt modus). Stycket är tänkt som den

första av sju satser i ett ännu ofullbordat pianoverk med titeln *Forskjellige stykker*. Det skrevs efter att Hegdal skrivits ut från sjukhuset efter att ha drabbats av borreliä. Men det slutliga tillfrisknandet drog ut på tiden och den sjätte satsen, som tänkts som ett slags seriell parafra på tacksägelsesången, med titeln *Neue Kraft fühlend (Lester Yellow)* (det förra ett citat från samma Beethoven-sats, det senare titeln på en bild av Jean-Michel Basquiat) väntar ännu på sin fullbordan.

Även här är styckets uppbyggnad typiskt hegdalsk. De båda ytterstämmorna är resultat av en mekanisk slumpkonstruktion, medan mellanstämmorna är fritt komponerade, om än efter bestämda regler. På grund av instrumentens omfång är pianosatsen inte direkt överförbar till stråkkvartett, varför tonsättaren gjort en version direkt för denna konsert.

Johannes Ockeghem (1410–1497) är den mest undflyende av de gamla nederländska mästarna. Han har gäckat musikvetare i mer än ett halv årtusende. Han är också den kärvaste. Ockeghem – som brukar sägas stå med en fot i medeltiden och en i renässansen – är, med Lars Hallnäs' ord nedan, urtypen för en ”modernist”.

Hans produktion är relativt liten och omfattar, förutom 20-talet chansoner och fem motetter, cirka 14 mässor inklusive ett requiem. I bara ungefär hälften av mässorna utgår han från en cantus firmus, de övriga är så att säga fritt komponerade. ”Några av Ockeghems mässor har blivit skådeplatsen för virtuost utpekulerade ’kanoniska konster’ av för oss nästan ofattbar svårighetsgrad. Till sådana verk hör främst *Missa prolationum*, i viss mån även *Cuiusvis toni* och *Mi-mi*”. Så skriver den svenske musikforskningspionjären Carl-Allan Moberg i sin *Musikens historia i västerlandet intill 1600*.

Prolationsmässan (f.ö. Hallnäs' favorit) är ett under av ”musikmatematik”, ett strängt genomfört kanonbygge av ofantliga mått, men i detalj analyserbart. I andra änden av spektrumet befinner sig *Missa Mi-mi*, som måhända är musikaliskt lätt-tillgängligare, men som ingen riktigt tycks veta hur den är gjord. Men så mycket är klart som att Ockeghem sätter variationen i högsätet: här finns ingen cantus firmus; imitation och repetition undviks rigoröst, här finns mycket få kadenser o.s.v. Ockeghem söker med Mobergs ord inte ”rationell överskådlighet utan tvärtom det irrationella, ej klara formgränser utan hellre deras överbrygning (...), ej slutfallet som en vilopunkt, utan i stället som förevändning för ny melodisk rörelse, en stämmornas ohejdade drift ständigt vidare framåt”. *Missa Mi-mi* (titeln syftar på att alla satser

börjar med basstämman fallande kvint e-A, toner vilka båda sjöngos på stavelsen mi) har fem satser: Kyrie, Credo, Gloria, Sanctus och Agnus Dei.

Zoltán Jeney (f.1943) komponerade *Ach Gott und Herr* för stråkkvartett (2014) till minne av den legendariske, tyske radiomannen och musikskriftställaren Reinhard Oehlschlägel, som avled i april samma år. I sitt stycke *Wohin?* (2003) utgick Jeney ju, som någon kanske minns, från finalen i Beethovens nia. Melodin till ”Freude, schöner Götterfunken...” utsattes för en störtskur av nya förtecken, så att melodins kurvatur visserligen behölls, men alla toner var utbytta. Något liknande sker här, om än kanske med ett subtilare resultat. Jeney har utgått från den första av J.S. Bachs båda sättningar av koralen *Ach Gott und Herr* (BWV 48). Vissa tonfall känner vi igen från Bach, även om det harmoniska sammanhanget är nytt, men själva psalmmelodin lyser helt med sin frånvaro, och har ersatts av en i stort sett konstant, kromatiskt fallande rörelse i första violinen. En märklig liten miniatyr.

Claude Loyola Allgén (1920–1990) har komponerat två körverk med titeln *Super flumina Babylonis*, som båda bygger på hans egen tvåstämmiga evighetskanon *Rosa, rorans bonitatem*. Det senare, mest omfattande, av dessa verk bär förvirrande nog beteckningen Versio A (1954). Texten på försättsbladet till det äldsta av dem lyder:

Dem Heiligen Vater
Pontifex maximus
Papst Pius XII
im Jubeljahre 1950 gewidmet
Super flumina Babylonis
Text: Vulgata: Psalmus CXXXVI
Versio B

För att vara ett sakralt verk av Allgéns hand är denna knappt fyra minuter långa version ovanligt expressiv och med ett stort dynamiskt omfång. I gengäld saknar den hos Allgén så ofta förekommande ”meterfissionerna”, d.v.s. då en eller flera stämmor bryter sig ur det gemensamma tempot. Sluttonerna finns även i en alternativ, något lättillgängligare variant: ”Versio pro populo”.

Texten är ur Psaltarpсалm 137, vilken i den äldre svenska versionen inleds sålunda: ”Vid Babels floder, där sutto vi och gräto, när vi tänkte på Sion. I pilträden som där

voro hängde vi upp våra harpor. Ty de som höllo oss fångna bådo oss där att sjunga, och våra plågare bådo oss vara glada...” En text som har en skrämmande aktualitet. Även i dessa dagar gråter man vid Babels floder.

Lars Hallnäs (f.1950) skrev sin *Missa Symmetrica* (2012) på önskemål av den renommerade engelske körledaren James Weeks, som dock ännu inte har framfört verket. Mässatserna följer inte precis det vanliga mönstret: Kyrie I, Christe, Kyrie II, Gloria I, Gloria II, Gloria III, Gloria IV, Gloria V, Gloria VI, Credo/Sanctus, Benedictus och Agnus Dei. Även textbehandlingen är egensinnig, och påminner i någon mån om Hegdals. Nämnas kan exempelvis Credo, som upprepar ordet credo en enda gång, det är det hela – alltså: jag tror, jag tror (på sommaren?).

Hallnäs skriver:

”Som jag ser det finns det två huvudtrender i den musikaliska postmodernismen. Å ena sidan en känsla av att modernismens experiment har kommit till vägs ände, där utveckling inte längre är möjlig, å andra sidan ett slags traditionalistisk revansch.

Jag har alltid uppfattat det som om föreställningen om att modernismen har nått vägs ände bygger på ett missförstånd beträffande förhållandet mellan form och material. Den västerländska musikens historia visar upp återkommande perioder som präglas av ”modernistiskt” tänkande – såväl Darmstadtskolan som den nederländska skolan är typexempel på detta – och tanken att modernismen slutligt gjort halt är ganska konstig.

Kanske det är så att experimenterandet inom 1900-talets musikaliska modernism till slut fick problem med att hitta nya intressanta uppslag till materialexperiment, men frågan om form var till viss del gömd och glömd, vilket lämnade utrymme för fortsatt experimenterande. *Missa Symmetrica* är resultatet av ett sådant modernistiskt formexperiment där materialtänkandet i någon mening satts inom parentes.

Rent ytligt befinner sig *Missa Symmetrica* i den tonala musikens tradition vad beträffar material, men formtänkandet baseras på en övning i symmetriskt komponerande och bryter därmed med alla grundläggande formregler för den tonala musiken, där asymmetri är själva kärnan. Tanken var här att leka med övningar i symmetriskt komponerande, som av diverse skäl inte var möjliga att genomföra på 1400-talet.”

Såväl Hallnäs och Jeney som den Hegdal vi möter i *Lydischer Dankgesang* använder alltså tonalitet som ett utgångsmaterial, vilket de sedan formar medelst olika ”mekaniska” metoder. I samtliga fall är resultatet tjugigt.