

NY MUSIK

i samarbete med
Caroli församling

Bernd Alois Zimmermann – till hundraårsminnet

Présence för pianotrio (1961)

Tempus loquendi för flöjt, altflöjt och basflöjt (1963)

Intercomunicazione för cello och piano (1967)

Peter Fridholm – flöjt

Jeffrey Lee – violin

Chrichan Larson – cello

Love Derwinger – piano

Tisdag den 15 maj 2018, kl. 19.00

Caroli kyrka, Borås

Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) var en av 1900-talets riktigt stora tonsättare. Ändå förblev han länge en figur i marginalen och det är först under senare decennier som han börjat röna något av den uppskattning han förtjänar.

Bildningsgången var i stort sett den vanliga för en tysk komponist i hans generation – Hindemith, Stravinsky, Schönberg och Webern var de huvudsakliga influenserna. Hans tonsättargärning sträckte sig över tre decennier och lite krasst och mycket schematiskt skulle man kunna dela den mitt av och säga att fram till mitten av 50-talet var han en habil men tämligen traditionell tysk neoklassicist, medan han under den senare delen utvecklade ett synnerligen personligt tonspråk.

Hans 60-tal var 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 såväl musiker, förläggare och arrangörer – som lyssnare. Han dog för egen hand.

Betraktar man det 60-tal som denna konsert ägnas, blir det tydligt inte bara att det rör sig om en parallell till den fulla mognaden hos en sen Bach, Stravinsky eller Beethoven – i detta fall 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 som går att 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 kan 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 Zimmermanns kompositioner från denna tid 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 Augustini *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 användandet av en för hela verket gällande allintervallserie ur vilken alla proportioner härleds, även vad gäller det mångfasetterade 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 väl får sägas vara utmärkande för en postmodernistisk hållning.

De verk i vilka denna pluralism tydligast kommer till uttryck är Zimmermanns magnum opus, operan *Die Soldaten* (1958–60; 1963/64), något av operahistoriens opera ultima, där han bland annat arbetar med flera samtidiga sceniska och musikaliska skeenden, samt *Musique pour les soupers du Roi Ubu* för utökad blåsorkester, det enda verk som nästan uteslutande bygger på citat. Hit hör också pianotrio *Présence*.

Men Zimmermanns pluralistiska hållning tar sig inte bara uttryck i musikaliska citat, i nästan lika hög grad låter han litteratur ur de mest skilda källor mötas, i allmänhet på originalspråk och i en polyfon sats, såsom i *Antiphonen* för viola och orkester (1961) eller *Requiem für einen jungen Dichter* (1967–69). Ofta är inte bara musiken omskakande utan i lika hög grad texterna. I centrum för det sistnämnda verket står exempelvis en text om självmord skriven av en självmördare, den tyske poeten Conrad Bayer. Vissa litterära figurer återkommer i verk efter verk, bland dem Alfred Jarrys Roi Ubu och James Joyce’ Molly Bloom.

De båda sistnämnda dyker också upp i vad Zimmermann kallar en ”concerto scenique”: *Présence – Ballet blanc en cinq scènes* ”för den atavistiska besättningen pianotrio” (1961). Tonsättaren låter instrumenten spela rollen av var sin litterär figur:

”Don Quijote – danseur noble med guldhjälm, visir och fjäderplym (violin); Molly Bloom – prima ballerina med tutu och en Gaia-Tellus-mask (cello); Ubu Roi – danseur noble med ett tapirhuvud (piano).” Till dessa tre figurer kommer en ”speaker”

med uppgiften att före varje scen hänga upp en textad skylt:

Scen 1: Introduction et pas d'action (Don Quijote)

Scen 2: Pas de deux (Don Quijote och Ubu)

Scen 3: Solo (Pas d'Ubu)

Scen 4: Pas de deux (Molly Bloom och Don Quijote)

Scen 5: Pas d'action et Finale (Molly Bloom)

De verk som citeras mer eller mindre tydligt i *Présence* är bland annat *Don Quijote* av Richard Strauss (i stråkarna), vilket kombineras med den långsamma satsen ur Prokofjevs *7:e pianosonat* (scen 2), Debussys *Jeux* samt Stockhausens *Zeitmaße* (scen 3).

Vid slutet av det sistnämnda citatet bokstaverar talaren stumt Roi Ubus valspråk: ”M-E-R-D-R-E”. Att detta förvanskade kraftuttryck dyker upp i anslutning till Stockhausen är ingen tillfällighet. Vid samtliga tillfällen när Zimmermann citerar Stockhausen sker det i mindre smickrande sammanhang. Förklaringen är inte enbart att Zimmermann i alla år fick stå tillbaka för sin mer namnkunnige, yngre kollega i Köln – om vilken han för övrigt inte hyste några särskilt höga tankar – utan också att denne förnedrat honom i offentliga sammanhang.

Strukturellt är *Présence* till stora delar identiskt med tonsättarens föregående verk, *Dialogue* för två pianon och stor orkester (1961). Exempelvis övertar scen 5 tidsstrukturerna från *Dialogue 6*, och därmed också dess citatcollage (Mozart, Debussy, Veni creator spiritus och jazz), men eftersom tonhöjdskonstellationen är en annan är citatet inte igenkännbara.

”Présence är det tunna isskikt, som foten kan vila på bara så länge tills det brister; men medan foten menar sig kunna vila ut under ytterligare bråkdelen av en sekund, brister det redan, det tunna täcket, och kvar blir förvissningen om packisen; redan med blicken in i framtiden, med förvissningen om ett ständigt nytt vardande nu av splittrade isskikt och den absurditet som ligger i det hela tiden återkommande försöket att ge foten fäste. Så framstår Présence som det nu som förbinder det förgångna och det kommande med varandra.”

Efter att ha färdigställt *Présence* gjorde Zimmermann ett mellanspel med instrumenteringar av äldre musik, egen och andras: *Reinische Kirmestänze für 13 Bläser*, *Giostra Genovese* och *Cinque Capricci di Girolamo Frescobaldi*. Därefter följde

Tempus loquendi – *Pezzi ellittici per flauto grande, flauto in sol el flauto basso solo* (d.v.s. elliptiska stycken för flöjt, altflöjt och basflöjt solo), 1963.

Titeln är hämtad från Predikaren 3, det kapitel som inleds ”Allting har sin tid, och vart företag under himmelen har sin stund”, där det i vers sju står: ”Tiga har sin tid, och tala har sin tid”. *Tempus loquendi* är alltså talandets tid.

Stycket komponerades på begäran av den italienske följtisten Severino Gazzeloni, som vid denna tid hade samma betydelse för utvecklingen av sitt instrument som cellisten Siegfried Palm hade för sitt.

Tempus loquendi består av 13 korta satser och en avslutande ännu kortare coda. Styckena 3, 4, 7 och 11 är exakt noterade, medan övriga består av enskilda grupper som kan spelas i valfri ordningsföljd, och även med repetition av enskilda grupper. I vissa fall skall repetitionen utföras i kräftgång. Därmed är det Zimmermanns enda verk med aleatoriska inslag. Men trots denna till dels öppna form är musiken som vanligt i grunden baserad på en tolvtonsserie.

I ett brev till Gazzeloni skriver Zimmermann: ”När det gäller det 13:e stycket, kallat *rappresentazione* (*cadenza*), överläts åt Dig vad Du väljer att spela. Urvalet skall om möjligt vara spontant och sådant att Du i utförandet inkluderar så många av de föreslagna alternativen som möjligt. Bara så, och inte på något annat sätt, är den synbarligen ’huvudlösa’ passus att uppfatta, i vilken det sägs att Du skall spela de tre skikten i *rappresentazione* ’samtidigt’. Samtidighet är naturligtvis inte praktiskt möjlig, men ändå skenbart.”

Intercomunicazione för cello och piano (1967) är litteraturens verkliga solitär för denna instrumentkombination, om vilken Zimmermann skriver till 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]

”I *Présence* ’underordnas’ stråkinstrumenten inte heller pianot. Instrumenten spelar visserligen samtidigt, men inte med varandra: en av grundidéerna i *Présence*. I det nya stycket går jag ytterligare ett steg längre i denna tendens. Därvid överbetonas den, åtminstone vad pianot beträffar: pianot förefaller perifert, i viss mån onåbart.”

”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 kvartstonssvävningar – 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.

(Om beröringspunkterna mellan Zimmermann och vår egen Claude Loyola Allgén inte gör sig påmind tidigare – att ständigt bli avfärdad som ospelbar, att få stå tillbaka för yngre kolleger, en viss psykisk labilitet, studier vid katolska klosterinternat, den cantus firmus-liknande betydelse som koralen spelar, stil- eller citatmontage, kolliderande skeenden, den översvinnliga polyfona rikedomen o.s.v. – så blir de tydliga när man ser verkens datering. I de allra flesta fall undertecknade båda tonsättarna sina verk med O.A.M.D.G., alltså jesuiternas valspråk, *Omnia ad maiorem Dei gloriam* – Åt Gud allt större ära.)