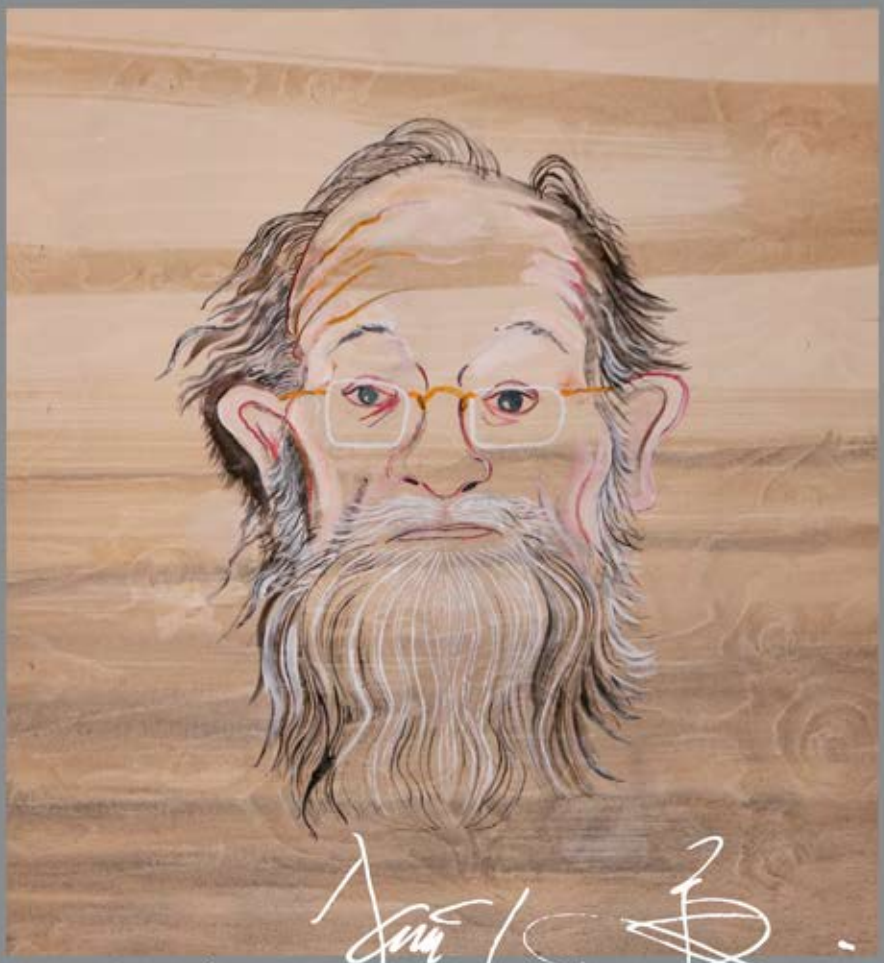
SVENSKA TONSÄTTARE

DANIEL BÖRTZ

AV SARA NORLING



GIDLUNDS

Daniel Börtz

Sara Norling

Daniel Börtz

GIDLUNDS FÖRLAG

KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIENS
SKRIFTSERIE NR 142

Kungl. Musikaliska akademiens publikationsnämnd:
Ständige sekreteraren Tomas Löndahl
Press- och informationschef Torbjörn Eriksson
Redaktör Tony Lundman
Fil. dr Christina Tobeck
Fil. dr Erik Wallrup
Fil. dr Ursula Geisler

Gidlunds förlag, Möklinta
© Sara Norling 2017
© Gidlunds förlag AB 2017
Omslag och grafisk form: Christer Jonson
Omslagsbilder:
Framsidan: Daniel Börtz avporträtterad av konstnären och scenografen Lennart Mörk. Målningen hänger på Kungl. Musikaliska akademien i Stockholm. © Lennart Mörk/Bildupphovsrätt 2017.
Baksidan: Daniel Börtz i operasalongen, januari 2016. Foto: Anders Ahlgren/SvD/TT.

Tryckt och inbunden hos: Balto print, Vilnius, Litauen 2017
ISBN: 978-91-7844-965-1
ISSN: 0374-5158

www.gidlunds.se

Innehåll

7 *Kungl. Musikaliska akademiens förord*
9 *Författarens tack*
11 Skånsk prolog och studieår
27 Kafka öppnar slussporten
49 Symfoniernas 1970-tal
71 Folkhemskomponisten och facket
89 Allkonstverk och en våldsam vändning
107 Sent 1980-tal – den stora melodilinjen
125 Röstens förlösning – äntligen opera
151 Sånger med och utan ord
167 Marie Antoinette – en kärlekshistoria i snabba klipp
183 Flöjter och försoning – ett hektiskt 2000-tal
199 En konstnärs ansikte – operornas decennium
215 Symfonins återkomst och tredje gången gillt för det antika dramat
233 Coda – perpetuum mobile

241 VERKFÖRTECKNING
263 OMNÄMNDA BÖRTZVERK
265 PERSONREGISTER

ÖRAT KAN INTE ersätta ögat, och skildringar av musik kan inte ersätta den fysiska kontakten med tonerna. Men texter om verk och tonsättarskap kan foga in musiken i ett sammanhang som skärper vårt lyssnande och stimulerar vår nyfikenhet. Vi får syn på något nytt, vår karta vidgas eller blir mer detaljerad. I bästa fall kan vi slå in på nya spår.

För många är den svenska 1900-talsmusiken okänd terräng. Till skillnad från övriga länder i Norden har Sverige ingen självklar musikalisk förgrundsgestalt. Det är inte nödvändigtvis en nackdel. Kompositörer har inte behövt röra sig i gigantens skugga, den stilistiska bredden har varit stor. Men frånvaron av en central musikpersonlighet har försvårat möjligheterna att hävda svensk tonkonst i det allmänna medvetandet. Intrycket att Sverige skulle sakna musikaliska personligheter med självständig lyskraft kan stärkas av att svenska verk bara sporadiskt dyker upp i konserthus och på skiva.

Svenska Tonsättare är en serie monografier som vill motverka den bilden. Betydelsefulla kompositörer presenteras mot bakgrund av den tid de verkat i. Förhoppningen är att läsarna ska förnya kontakten med redan kända verk och lockas vidare till de mindre kända. Att det helst bör ske i ett samspel med konsertinstitutioner och fonogrambolag behöver knappast sägas. Efterfrågan styr tillgången och tillgången styr efterfrågan.

Serien består av kortfattade levnadsteckningar som inte kräver några avancerade förkunskaper. Volymerna kan givetvis läsas var och en för sig. Sammantagna ger de en mosaik av det moderna Sveriges musikliv.

Kungl. Musikaliska akademien

Författarens tack

MITT VARMASTE TACK går till Daniel Börtz själv som under arbetets gång alltid lika vänligt och generöst delat med sig av sin tid och villigt låtit sig intervjuas – igen och igen – och som också lånat ut värdefullt material till författaren. Jag står också i tacksamhetsskuld till alla andra som bidragit med sina tankar om musiken och om upphovsmannen bakom. Fyra tålmodiga män förtjänar dessutom ett särskilt tack: Mina båda redaktörer – den alldeles för tidigt bortgångne Thomas Anderberg som lämnade över stafettpinnen till Tony Lundman – samt, i min omedelbara närhet, Daniel och Gabriel.

Skånsk prolog och studieår

Samtidigt var det fantastiska år, ackisåren. Jag tror vi var guldgossar allihopa som var med då, som fick dessa håvor av information. (Daniel Börtz i samtal med författaren)

Det är augusti 1963 i skånska Bosjökloster. Hilding Rosenberg, trädgårdsmästarsonen, står uppflugen på en stege och beskär ett fruktträd. Genom trädgården kommer en ung man på väg till sin lektion. Han har med sig en sonat för soloviolin som han för tillfället arbetar på. Över sommaren har han också anlagt ett imponerande skägg. Den 71-årige Hilding Rosenberg höjer ett pekande finger och utbrister: »Det var som fan! Inte trodde jag att du var så säker på att du skulle komma in på akademin.«

Några veckor senare blir den tjugoårige Daniel Börtz antagen till kompositionsklassen vid Musikhögskolan i Stockholm där han redan studerar violin sedan ett år. Skägget har suttit kvar sedan dess. Antalet verk har landat kring 130 stycken; kammarmusik, konserter, tolv symfonier och sex helaftonsoperor.

Anekdoten har Daniel Börtz själv återberättat flera gånger, till exempel i antologin *Tonsättare om tonsättare* där han skriver om sin lärare.

Men låt oss backa bandet.

Daniel Börtz föds den 8 augusti 1943 i Hässleholm som andra barn i en konstnärsfamilj. Mamma Dagmar blir så små-

ningom textilkonstnär, pappa Sigvard målare och känd som en av de skånska konkretisterna men också flitig porträttmålare. (En av hans målningar är för övrigt omslag till inspelningen av Daniel Börtz *Sinfonia 6*.) Föräldrarna träffas under studietiden i Stockholm, men flyttar under kriget ner till Skåne. Hässleholm ligger bara en liten bit norr om Norra Mellby som är Sigvard Börtz hemtrakter. Året efter rör sig familjen ytterligare norrut och Daniel och hans två systrar växer upp i Osby. Vid en första anblick en avkrok för en konstnärsfamilj, ett litet samhälle vars centrum klyvs mitt itu av Södra stambanan och som kanske mest är känt som hemort för leksaksföretaget Brio. Tar man en promenad kring den vitkalkade kyrkan är lantbrukare den yrkestitel som fortfarande oftast möter en från gravstenarna. Men Osby är också en lugn plats i en orolig tid och med en rymlig villa till överkomligt pris i närheten av ortens vattentorn.

På farfaderns sida har släkten vallonska rötter och kommer enligt Daniel Börtz själv till Sverige under Karl XI:s dagar. Till skillnad från många av sina likar tar de sig dock aldrig längre norrut än Skåne. Från början har namnet antagligen fransk touche, men under 1800-talet förtyskas namnet till Börtz. Enligt kyrkböckerna förblir släkten yrket trogna. Det finns minst en smed i varje generation, i alla fall till och med Daniel Börtz farbror.

Det musikaliska arvet i familjen spårar Daniel Börtz till farmoderns sida och Hilding Rosenberg, som så småningom blir så viktig för honom, är kusin till Sigvard Börtz på mödernet. I radioserien *Möte med tonsättare* 1991 berättar Börtz att man i den religösa familjen på mammans sida ofta musicerade hemma. Hans farfar däremot var en tvivlare, mest intresserad av sitt perpetuum mobile och sin smedja. »Så familjerna var väldigt olika, men kreativiteten fanns där«.

För Börtz själv är det framför allt faderns yrke som påverkar honom: »detta att ständigt röra sig i konst, att ständigt ha en kreativ verksamhet runt i kring sig«. Med sin far, som han kallar Sigge, har Daniel Börtz en nära kontakt hela livet.

1949 inträffar något avgörande för Daniel Börtz. Familjen skaffar ett piano, »från det var det musiken som gällde«. Pianot är egentligen till Daniels storasyster, men han följer med när hon tar lektioner och börjar snabbt ta ut melodier på egen hand. De första egna pianolektionerna får han i sju–åttaårsåldern och i tredje eller fjärde klass börjar han också spela fiol.

Men musiklivet i det Osby där han växer upp är skralt. Ett par gånger om året kanske en orkester kommer på besök från Hässleholm eller Kristianstad. Där finns det militärorkestrar och med lite hopsamlat stråk kan de framföra en Haydnsymfoni.

Men Osby har också en, för sin tid, väl utvecklad musikskola som drivs av eldsjälar och som håller till i folkskolans lokaler. Där går Daniel Börtz i undervisning och spelar i orkester. Där finns också »fader Gunnar«, kyrkoherden Gunnar Rosendal, som är musikintresserad: »han gav mig en bok om Palestrina och sedan en om Lasso eller något liknande«.

»Egentligen gick komponerandet helt parallellt med att klinka på pianot. Så fort jag hade lärt mig noter började jag också skriva noter. De första bitarna som finns är från åtta–nioårsåldern«, berättar Daniel Börtz vidare i radiointervjun.

Radion spelar också en central roll för Daniel Börtz. »Jag hörde på radio så in i bängen från väldigt unga år. Det var klassisk musik direkt, det var det som fascinerade mig […] Även före realskolan hade jag rattat in Danmark och Tyskland på mellanvåg och långvåg. Där var det oftare maffigare konserter och sådant som gick att ta in. Jag åkte ibland hem på lunchraster från

Daniel Börtz med sina systrar Veronika
och Ingela julen 1960. Privat foto.

skolan för att det fanns någon middagskonsert«, berättar Daniel Börtz i ett annat radiosamtal. Det är också via radion han kommer i kontakt med senromantiken och det som blir några av hans viktigaste inspirationskällor: Bruckner och Mahler.

På egen hand börjar han lära sig orkestrering. Med hjälp av Bonniers konversationslexikon, där Richard Strauss *Don Juan* är exempel, lär han sig hur man ställer upp ett partitur. Han lånar också partitur på biblioteket och arrangerar om musiken för piano. Som tolv–trettonåring transkriberar han exempelvis scherzot i Mozarts *Jupitersymfoni*.

Den första egentliga kompositionsundervisningen, eller snarare teoriundervisningen, får han privat under realskoletiden av tonsättaren och violinisten John Fernström, som då är kommunal musikledare i Lund. Initiativet tas av Sigvard Börtz, som redan har viss kontakt med Fernström, kanske för att denne också målar. Under hela realskoletiden åker Daniel Börtz till Lund en gång i veckan för en fiollektion plus en lektion med musikteori. »I samband med det hände det att jag visade honom grejer, men det var ingen kompositionsundervisning i egentlig bemärkelse. Men det gjorde ingenting, jag skrev ju på ändå«, minns Börtz i radiointervjun 1991. Fernström är ändå viktig i detta skede. Han hjälper Börtz att få »hyfs på en del grejer« och ger honom undervisning i traditionell kontrapunkt och harmonilära. Förutom rent teknisk skolning förmedlar han också en »enorm entusiasm«.

Från och med det andra året i realskolan åker Börtz till Lund varje onsdag. Lektionerna äger rum på Lunds stads musikkonservatorium, och på kvällen sitter han med i konservatoriets elevorkester. Efteråt tar han nattåget tillbaka till Osby och ibland får han sällskap av pappa Sigvard som stiger på i Hässleholm på väg hem efter ett av sina målaruppdrag.

I Lund finns också Nordiska ungdomsorkestern som John Fernström grundat 1951. Som fjortonåring, 1957, deltar Daniel Börtz för första gången i orkesterns årliga sommarkurs. Det blir en avgörande upplevelse.

Vid den första repetitionen i hörsalen på Lunds universitet sitter han längst bak i andrafiolstämman. När hornen och det övriga blecket stämmer upp koralackorden i Brahms tredje symfoni, förmår han inte själv att spela en ton under resten av repetitionen.

> Det finns ju saker som man förstår i efterhand har varit mer eller mindre livsavgörande, och de där minuterna med hela brasset i nacken… då insåg jag att det måste bli musik. (Intervju från Kungliga Musikaliska akademien 1997)

Och nästan femtio år senare nämner han, i ett samtal om kreativitet inför ett uruppförande på Saxå kammarmusikfestival, en återkommande mardröm. I drömmen träder han in i en konsertlokal där det spelas »god musik« och han är övertygad om att musiken är hans. »Men i själva verket är den av Johannes Brahms!« (Nya Wermlandstidningen 9 juli 2010)

Börtz spelar i Nordiska ungdomsorkestern fram till sommaren 1962. Under sin studietid på Musikhögskolan skriver han senare ett verk för orkestern, *Inscrizioni*. Det uruppförs 1964 men är ett av de studieverk som Börtz inte räknar in i sin officiella verkförteckning. Det första officiella opuset kommer året efter, 1965, med *Il canto dei canti di Salomone*, en tonsättning av text ur Höga Visan för sopran och instrumentalensemble.

Någon studentexamen blir det aldrig för Daniel Börtz, utan han slutar efter realskolan för att istället studera ett par år vid Musikkonservatoriet i Lund. Där går han en fiolpedagogutbildning och fortsätter studera för John Fernström. När Fernström

går bort mitt under denna period tar Börtz, med faderns hjälp, kontakt med Hilding Rosenberg för att fråga om han kan fortsätta de teoretiska studierna för honom.

Kusinerna Sigvard Börtz och Hilding Rosenberg har umgåtts en del i Stockholm under 1920- och 30-talet när Sigvard studerar vid Konstakademien. Daniel Börtz första egna minnen av Hilding Rosenberg är från 1950-talet. Då hälsar familjen ibland på Hilding och hustrun Vera i Stockholm, och dessa kommer i sin tur ibland förbi Osby på vägen söderut till sommarhuset i Bosjökloster.

»Själv komponerade jag under den här tiden det ena pubertalt vidlyftigare stycket än det andra. Det hände att jag spelade upp en sats för Hilding och att han inte alltid var så särskilt trakterad. Någon gång hade jag emellertid åstadkommit något, i mitt tycke alltför enkelt, kanske ett lite i folkviseton klingande stycke. Då blev han intresserad och skissade alternativa lösningar. Det tyckte jag var väldigt egendomligt: det där som jag själv tyckte var så enkelt, ja till och med simpelt« skriver Börtz i antologin *Tonsättare om tonsättare*. Roligast vid dessa möten är att ta fram fiolen och spela Schubertsonatiner med Rosenberg vid pianot.

Hilding Rosenberg accepterar och mellan 1961 och 1963 ger han Daniel Börtz privatlektioner. Rosenberg är då redan i 70-årsåldern, släktskapen är säkert en avgörande faktor, »hade det inte varit jag, hade han inte gjort det« säger Börtz idag. Läsåret 1961/62 reser han upp till Stockholm varannan månad för ett besök hos Rosenberg i villan i Ålsten. Det är besök som kompletteras med undervisning per korrespondens, framför allt teoretisk undervisning med studier av exempelvis Palestrina, sådant som Rosenberg använt till sina tidigare elever. »Jag kände att det var någonting nytt, ett större allvar, en större seriositet, och det var fantastiskt stimulerande«, minns Börtz i radiointervjun

1991. Det är också Hilding Rosenberg som tycker att han bör söka sig vidare till Musikhögskolan.

Den 14 september 1962 kan man läsa i Dagens Nyheter under rubriken »Scenkontraktet klart för nyantagen sångelev«:

> Musikhögskolan har sitt upprop på fredagen: över 100 nya elever kommer – listan över dem spikades upp på skolans dörr vid Valhallavägen på onsdagskvällen […] Bland de nyintagna i violinklassen var 19-årige Daniel Börtz från Osby i Skåne. – Jag har aldrig tvivlat om vad jag vill ägna mig åt, säger han. Medan han gick i realskolan tog han privatlektioner för John Fernström i Lund. Sedan dess har han gått musikkonservatoriet i Lund och under senare tid har han tagit lektioner för Hilding Rosenberg. Och det tänker han fortsätta med.

Det gör han också; samtidigt som han under sitt första år på Musikhögskolan studerar violin för Charles Barkel och Josef Grünfarb, fortsätter Daniel Börtz att gå privat för Rosenberg. Lektionerna i villan i Ålsten blir ofta till halvdagar. Först några timmars lektion på eftermiddagen, sedan middag och efter det musiklyssning eller diskussioner om allt från musik till politik. John F. Kennedys tal under Kubakrisen i oktober 1962 upplever exempelvis Börtz i Rosenbergs soffa.

Med siktet inställt på att söka kompositionsklassen tar också lektionerna en annan inriktning. »Hilding släppte mig så smått på grönbete under det där sista året, så jag skrev en del egna låtar«. Den sista regelrätta lektionen blir nere i Bosjökloster den där augustidagen 1963 med Börtz i sitt nyanlagda skägg. Hilding Rosenberg fortsätter dock att följa Börtz karriär och Börtz fortsätter regelbundet sina turer ut till Bromma. Ibland ber Rosen-

berg honom ta med andra elever från Musikhögskolan, han gillar att hålla sig uppdaterad om musiklivet. Vad tycker den nya generationen om Cage, musikalisk teater, happenings? Hur lägger Ligeti upp sina seminarier? »Han ville ju ha kul också, han ville ha gemenskap med en yngre generation«, säger Daniel Börtz.

> Att flera generationer möts på jämbördiga villkor, det är någonting som jag haft nytta av, det har följt mig genom livet. Jag har älskat att jobba med äldre personer, jag har älskat att jobba med yngre personer. När man är precis jämnåriga, kan det ibland finnas något slags rivalitet – fullständigt omedveten men ändå närvarande – om att vara klokast och vettigast och ha den bästa idén. Men det försvinner när man är i olika åldrar, då finns det en annan ödmjukhet inför ålderdomen. Eller ungdomen. Det spelar ingen roll åt vilket håll.

Men från hösten 1963, när Börtz börjar i kompositionsklassen, väntar andra lärare. Först Karl-Birger Blomdahl och sedan Ingvar Lidholm, båda själva elever till Rosenberg.

Börtz hinner bara gå tre terminer för Blomdahl innan denne blir chef på Sveriges Radios musikavdelning, Lidholm tillträder som ny professor 1965 och kommer att bli den viktigaste läraren för Börtz. Själv känner Börtz sig inte riktigt redo för Blomdahls undervisning, han är mer en inspiratör, en kraftkälla, medan Lidholm blir den inflytelserika pedagogen. Från Rosenberg bär Börtz med sig mantrat om hantverket som det grundläggande i komponerandet, en attityd som Lidholm bygger vidare på.

> För mig är 60-talet väldigt starkt präglat av Aniara, och Kalle var ju en obeskrivlig energispruta och fanns överallt.

> Han hade en ärlighet i sitt sätt att prata och i sitt uppträdande som jag tror gjorde ett väldigt starkt intryck på de flesta. Ingvar befann sig hela tiden lite vid sidan om, och det kom varsamt, men fantastiska saker. Så det var egentligen dessa två det handlade om i mitt universum när det gällde den nya svenska musiken. Sven-Erik Bäck, som

> också var väldigt framträdande, skrev ofta i ett medium som inte låg mig så nära, nämligen kör.

Det var en tid då man tog allting för givet, säger Börtz när han ser tillbaka på åren i kompositionsklassen.

> Man hade inte bara musiken att gå till, utan man hade kompositörerna på plats också, det var en mycket, mycket privilegierad upplevelse och det tror jag aldrig har återkommit någon gång […] Vi fick vara del av en period som var en av de mest kreativa man kan tänka sig […] Jag tror vi var guldgossar allihop som var med då, som fick dessa håvor av information. Pengar fanns det och Ingvar gillade att hålla på, Bo (Wallner) var i sitt esse liksom Eric Ericson. Och så denna ständiga ström av internationella komponister och artister som kom. Det kan vi inte riktigt fatta idag.

Det som starkast griper tag i honom i denna »musikväv« som han kallar det, är en bekräftelse på att han verkar i en lång tradition, en tradition som han alltid känt sig drabbad av. Man måste inte tvunget komponera enligt en rådande trend. »Ingvar kunde till exempel säga: eftersom du inte har så mycket eget med dig idag, så går vi ner i studion och hör på Mahlers sexa istället.«

Och när Ligeti kommer till skolan och på några av sina första seminarier ägnar sig åt Mahler och Debussy är det en »fantastisk

upplevelse«: ytterligare en bekräftelse på att han själv är del av ett enormt fält, av hela musikhistorien och inte en -ism. »Sedan tror jag egentligen att Lutosławski var den kompositör som gav mig mest. Återigen tror jag att det handlar om den traditionsförankring som han representerar och som han på ett underbart sätt kunde förvalta.«

Ingvar Lidholm understryker också behovet av att ha en bra kontakt med musikerna på skolan, han uppmanar eleverna att jobba med jämnåriga studenter och Börtz har fördelen att själv spela fiol i skolans symfoniorkester. Nu komponerar han de första verken i sin Monologhi-serie, kortare solostycken som sätter olika instrument under lupp. 1966 kommer *Monologhi 1* för solocello, skriven för Peter Schuback och samma år *Monologhi 2* för solofagott till Hans Samuelsson.

Från början finns inga planer på en serie, men det blir totalt elva stycken av dessa »monologer« fram till och med 1984. Monologhi är pluralformen av monolog och för Börtz är det flera parallella monologer som pågår; instrumentets monolog, instrumentalistens monolog.

Gemensamt för seriens första delar är att »de har ett oerhört tryck i sig, en expressivitet som måste få ett uttryck«. Daniel Börtz liknar det vid litteraturens close reading, »för oss var det att försöka djupläsa ett instrument« förklarar Börtz själv när han introducerar flera av monologerna vid Tonsättarfestivalen i Stockholms Konserthus 1992. De inledande verken i serien är också först och främst en utforskning av instrumentens gränser där okonventionella spelsätt är mer regel än undantag och där bi- och oljud kan bli bärande element – slag, skrap, klaffljud, väsningar, extrema lägen – och Börtz är förstås långt ifrån ensam inom modernismen om att arbeta på detta sätt.

Att han själv fortsätter spela ger honom även andra fördelar. Han kan ta ströjobb som violinist och han är till exempel konkret närvarande när minimalismen – eller i alla fall Terry Riley – når Stockholm. Under Rileys besök 1967 sitter han med i orkestern och spelar *In C*.

Men den tidiga minimalismen intresserar honom inte nämnvärt, det finns nästan inte heller några spår av andra alternativa inriktningar som får fäste på musikhögskolan under 1960-talet. De lån från minimalismen som man ibland tycker sig ana i en viss förkärlek för motoriska figurer, har lika mycket att göra med en ostinato-tradition – som löper genom hela musikhistorien – som en verklig minimalistisk estetik. Kanske symptomatiskt för en tonsättare som redan tidigt är »färdig«, förankrad i den gällande svenska modernismens huvudfåra och som gärna sträcker tentaklerna bakåt mot den stora traditionen.

Börtz är inte heller särskilt inblandad i den starka politiska rörelse som runt 1967–68 finns på musikhögskolan, bland annat genom den marxistiska studiecirkel som startas av några av studenterna och där man diskuterar frågor som musikens samhällsroll, dess sociala funktion, gränsdragningar mellan folkligt–fint och noterad–improviserad musik etcetera. En anledning är rimligen att Börtz i stort sett redan är klar med sina studier och på väg bort från skolan. I en intervju i Nutida Musik några år efteråt förklarar han vidare: »jag lämnade mycket snabbt den otroligt dogmatiska lära som lades fram på de så kallade marxistiska seminarierna. Sådant verklighetsfrämmande teoretiserande, så enkla problemlösningar är jag fullkomligt ointresserad av.«

Börtz tillhör också den första generationen studenter som har tillgång till Elektronmusikstudion, EMS, som vid denna tid har byggts upp i en gammal studio på Kungsgatan. Men de elektro-

akustiska inslagen i Börtz musik är försvinnande få och det finns bara ett enda helt elektroniskt verk, *Pastorale*, från 1970-talets början. För övrigt förekommer elektronik i bland annat *Monologhi 4* för piano och tape och i orkesterverket *Voces* 1968.

Men arbete på EMS ger honom ändå en del handfasta insikter.

> Till skillnad från minimalismen så lärde jag mig en del om organisation där, det var klipphantverk, bandslöjd. Jag hade en underbar sommar – det kan ha varit 1966 – som jag aldrig glömmer. Jag spelade med Parkorkestern som kommunen stod bakom och som även var ett lite halvsocialt projekt för pensionerade musiker som kanske inte hade det så bra… Vi spelade underhållningsmusik i parkerna åtminstone en månad. Kurt Bendix och Gunnar Lundén-Welden hörde till dem som dirigerade. Det var kul och för den där insatsen tjänade man förhållandevis hyggligt med pengar. Jag hade en period då jag kanske spelade till halv tio – tog en öl och macka på vägen någonstans – och sedan gick direkt till EMS där jag hade nattimmarna. Så jag gick från *Glada änkan* till bandslöjden däruppe. Det var ganska häftiga kast.

Av studieverket *Etyd* som finns bevarat i EMS arkiv (komponerat tillsammans med Björn Wilho Hallberg) kan man sluta sig till att Börtz hjärta inte klappar särskilt hårt för elektroniken, även om hans sätt att arbeta med klangfält i några av de tidiga akustiska verken kan få nästan elektronisk karaktär. Men det finns en sak från EMS som han tycker att han alltid haft nytta av: »En hel del av orkesterverken från den här tiden har ett slags kollagestil, en klippstil. Det finns i de starka höjdpunktspartierna,

inte minst i den fjärde symfonin som har sådana våldsamma kast, där är det direkt en sådan tillämpning: man klipper, lägger biten åt sidan, gör någonting annat emellan och så lyfter man in den där biten igen…«.

Daniel Börtz fördjupar sig ändå i elektroniken och under höstterminen 1967 åker han till Bilthoven för att studera för Gottfried Michael König vid Institut für Sonologie, men tiden där utnyttjar han mest till att knyta vänkontakter, gå på konserter i närliggande städer och framför allt till att skriva på orkesterverket *Voces*, som blir något av ett första genombrott när det uruppförs ett år senare vid Nordiska musikdagarna i Stockholm i september 1968.

Men Daniel Börtz har redan fått uppmärksamhet för sitt opus 1, *Il canto dei canti di Salomone* för sopran och instrumentalensemble, som uruppförs i februari 1966 när Ars Nova i Malmö firar fem år. Börtz är en av tre Skånetonsättare som spelas när denna förening för samtida musik jubilerar. De övriga är Carl-Olof Anderberg och Karl-Erik Welin. »22-åringen Daniel Börtz bidrog med en tonsättning till en text ur Höga Visan, ett lyriskt och subtilt stycke över ett ämne med blod och passioner i«, skriver Alf Thoor i Expressen (7 februari 1966).

I Dagens Nyheter skriver Folke Hähnel om Börtz textbehandling (4 februari 1966): »Denna kärlekslyrik deklamerar han i en extatiskt spunnen sångstämma, omspolad av luckra, men inte direkt punktuella instrumentalklanger. Jag tror att man kan vänta sig en hel del av en ung man med ett så explosivt pockande uttrycksbehov när han nått större självständighet och stadga än som det ännu står att finna i ›Il canto dei Canti di Salomone‹.«

Än så länge håller sig Börtz alltså till det lilla formatet. Vid sidan av tre *Monologhi* under perioden 1966–1967 (för cello, fagott och violin), skriver han också sin första stråkkvartett, kort

och gott kallad *Quartetto*, 1966. Trots sin karaktär av studiestycke får kvartetten vara med i opusförteckningen eftersom den inleder Börtz svit om totalt tre stråkkvartetter.

Ännu skvallrar inget om att Börtz inom loppet av två år kommer skriva tre större orkesterverk och snart också gör sina första musikdramatiska försök.

KÄLLOR:

Där inget annat anges är citaten hämtade från intervjuer med författaren, framför allt 2008.

Bakgrundsmaterial finns också i Bengt Emil Johnsons intervju i Sveriges Radios serie *Möte med tonsättare* 1991 och i en bandad intervju för Kungliga Musikaliska akademien, gjord av Ingemar von Heijne 1997.

Daniel Börtz, »Hilding Rosenberg: minnen« i *Tonsättare om tonsättare*; red. S. Hansson, T. Jennefelt, Bromma 1993.

Matts Rying, »Vi skrattar åt kritikernas artiklar. Daniel Börtz intervjuas av Matts Rying«, *Nutida Musik* nr 3 1974/1975.

LYSSNA:

Trots sitt omfång är Monolog-serien ganska glest inspelad. *Monologhi 1* (1965–66) *& Monologhi 8* (1980) för solocello finns på albumet *Violoncello con forza* med Peter Schuback, cello (PhonoSuecia PSCD 45). Hans Pålsson har spelat in de båda monologerna för solopiano, *Monologhi 6 & 11*, komponerade 1977 respektive 1983–84 (BIS CD 579).

Kafka öppnar slussporten

Kan en konstnär väcka och engagera människor i moraliskt positiv riktning, genom ett förmedlande av avskräckande exempel i avsikt att skrämma och känslomässigt ›skaka om‹? (Daniel Börtz i Nutida Musik 1968)

Våren 1968 är Daniel Börtz tillbaka i Stockholm. Efter höstens holländska elektronmusikstudier väntar sista terminen på Musikhögskolan. Med fem officiella kammarverk bakom sig ägnar Börtz framför allt terminen åt att renskriva sitt första stora orkesterverk, *Voces*, för tre sopraner, orkester och ljudband, som han arbetat med sedan 1966 och tillägnar sin lärare Ingvar Lidholm. *Voces* uruppförs vid öppningskonserten för de Nordiska Musikdagarna i Stockholm i september 1968 av Stockholms Filharmoniska Orkester under Sergiu Commisiona, och för Börtz innebär det ett uppmärksammat kliv ut i musiklivet.

Voces är också den inledande delen i den så kallade Kafka-trilogin: tre tidsmässigt tätt skrivna orkesterverk där Franz Kafkas värld är inspirationskällan. I maj 1969 har det kortare orkesterstycket *In memoria di…* premiär med Norrköpings orkesterförening och trilogins final blir *Josef K* för recitatör, kör och orkester i Stockholms Konserthus i oktober 1970. Fröet till trilogin sås redan när Daniel Börtz grips av den Kafkavåg som går genom Sverige i början av 60-talet. Ungefär samtidigt vaknar också hans intresse för Hermann Hesse, men av dessa två klas-

siker är Kafka lättare att greppa. Hesses filosofi är undflyende, men hos Kafka hittar Börtz »något konkret-teatraliskt, en dramatik man nästan kunde ta på«.

Den inledande kontakten med Kafka sker dock inte genom böckerna. 1963 har Orson Welles filmatisering av *Processen*, med Anthony Perkins i rollen som Josef K, premiär i Sverige. Filmen griper Daniel Börtz djupt. Han ser den flera gånger och skaffar i stort sett allt som går att få tag på av Kafka på svenska. Han studerar också texterna på originalspråket och tanken föds på att omsätta intrycken i musik. Men denna specifika bakgrund, Kafkas mardrömsvärld och absurditeter, blir på allvar uppenbar först i trilogins avslutning när Börtz infogar text ur just *Processen* som en bärande del. I *Josef K* finns redan ett embryo till Daniel Börtz senare musikdramatik.

När Börtz själv skriver om *Voces* i Nutida Musik nr 1 1968/69 nämner han inte Kafka med ett enda ord. Det musikaliska förloppet anser han också meningslöst att diskutera. Istället handlar texten om konstnärens uppgift i samhället, kvalitet kontra budskap, tradition kontra förnyelse. Ett slags credo i de retoriska frågornas form från en tonsättare som sommaren 1968 tar sina första steg ut i tillvaron som fri konstnär. De politiska och musikaliska diskussionerna på Musikhögskolan runt slutet av 60-talet anas i bakgrunden, men i motsats till andra mer radikala generationskamrater så är det tydligt att Daniel Börtz inte tror att den traditionella konstmusiken spelat ut sin roll:

> Kan man överhuvudtaget uttrycka och förmedla tankar, idéer, kanske till och med övertygelse, i politisk-moraliska frågor på musikalisk väg? Kan man engagera, överbevisa och hjälpa till att leda människor in på den »enda rätta vägen« politiskt och moraliskt sett, med *enbart* musikaliska

medel? – Måste det talade ordet tas i tjänst för att kravet på uppfattbarheten av det tänkta »budskapet-ämnet« skall ha en rimlig chans att uppfyllas? – Bör man bedöma och betrakta en »revolutionär konst« ur den infallsvinkel som traditionellt brukar kallas konstnärlig kvalitet, en revolutionär konst vars främsta syfte skulle vara att övertyga, vinna kanske behaga? – Är det omöjligt att inom ett nutida musikaliskt skapande ernå en rimlig balans mellan kravet på den svårdefinierbara konstnärliga kvaliteten och kravet på en kontakt och ett gensvar åhörare kontra tonsättare? – Skall konstnären ge avkall på sin strävan efter »kvalitet« eller på sin strävan efter kontakt via verket, om nu en balans mellan dessa båda strävanden är omöjlig att uppnå? – Hur skall värdet av en konstnärlig produkt mätas i en vidare bemärkelse; räcker det med att *en* individ, åhörare eller åskådare, får en definitiv upplevelse?? – Har tonsättaren lyckats i sitt uppsåt och är ett framförande av ett verk befogat, om kontakt etableras mellan upphovsmannen-verket och en *enda* åhörare? – Kan en konstnär väcka och engagera människor i moraliskt positiv riktning, genom ett förmedlande av avskräckande exempel i avsikt att skrämma och känslomässigt »skaka om«? – Var befinner sig konstnären såsom individ i detta kalejdoskop av frågeställningar; var borde han befinna sig? Har han en definitiv NU-placering, känner han sig framför allt såsom en länk i en traditionskedja i ständig rörelse, är blicken enbart riktad framåt mot det ovissa eller ingår alla dessa delar som komponenter i ett större komplex? Vad innebär begreppet konstnärens ansvar; ansvaret gentemot sina medmänniskor, gentemot sig själv, gentemot sin konst? – Frågor, frågor, frågor…

Daniel Börtz slutsats blir att man som konstnär måste få skapa utan att ha svaren. För honom är nyckeln textens »nionde fråga«, att med ett eget starkt engagemang skaka om. *Voces* är, skriver Börtz vidare i sin artikel »en produkt av den splittrade NU-situation som omger oss alla. Kanske ett försök till en protest emot människans eminenta förmåga att bryta ned och förstöra de primära livsvärdena, att påtvinga hela folk och nationer doktriner, politiska såväl som religiösa, som strider emot deras egna traditioner och livsprinciper.«

I samband med uruppförandet den 19 september 1968 intervjuas Daniel Börtz av Göran Bergendal i radio, en intervju där de bland annat diskuterar musikaliska influenser. Börtz nämner Ligeti, polska tonsättare och Ingvar Lidholm, men också bollandet med tonsättarkollegan Björn Wilho Hallberg. Inte heller nu nämner Daniel Börtz Kafka, men under sommaren, bara en månad innan *Voces* uruppförs, går trupper från Sovjet och deras allierade i Warzawapakten in i Tjeckoslovakien och sätter stopp för Pragvåren. Börtz »NU-situation« får plötsligt en aktuell kuliss. (När Dagens Nyheter rapporterar om Nordiska musikdagarnas invigning, rymmer för övrigt tidningens förstasida både de senaste nyheterna från Tjeckoslovakien och en artikel om ett kuppliknande uppdykande i Stockholms Konserthus av Nutida Musiks redaktion, som lyckas sälja 300 exemplar av sitt senaste nummer.)

Men på frågan om han är politiskt engagerad svarar Börtz i radiointervjun att »det är väl mera ett slags […] maktlöshetskänsla mot allting, mot politiken som den är nu, den har sjunkit ner på ett så väldigt lågt plan och efter händelserna i Tjeckoslovakien har den blivit ännu mer enkel och enkelriktad, kalla kriget är tillbaka«.

Daniel Börtz låter också sina tankar från Nutida Musik-artikeln eka när han beskriver känslan bakom verket som »skräcken inför människans enorma förmåga att förstöra allting«. Existentiella frågor som kanske hade artikulerats även utan Kafkas hjälp. Redan här skymtar en av de trådar som konsekvent ska löpa genom Börtz skapande: den lilla individen, det stora sammanhanget.

Voces är också stort på ett högst konkret sätt. Ett långsmalt svårhanterligt partitur, en bit över metern högt, för att kunna rymma en stor blåsarstyrka inklusive fyrdubbelt bleckblås och två barytonsaxar, rikt slagverk, partierna för verkets tre sopransolister samt klusterpartier där stråkarna vid några tillfällen spelar i absolut divisi (som mest 52 stämmor). Trots sin storlek är partituret paradoxalt nog relativt sparsmakat; tillfällena när hela orkestern spelar är ganska få. Det centrala är själva den potentiella tillgången till jätteapparaten, något som går igen genom Börtz hela orkesterproduktion. Och trots den halvhjärtade vistelsen vid Sonologi-institutet i Utrecht och Börtz relativt begränsade arbete på EMS, är *Voces* ett av de få verk där Börtz använder elektronik. På ljudbandet finns exempelvis bearbetningar av de tre sopranrösterna, sönderslagna fraser ur tal av Hitler och Mussolini och citat ur Richard Wagners *Tristan och Isolde*. »Musik som jag verkligen älskar och alltid har älskat« säger den 25-årige Daniel Börtz i radiointervjun, och blottar ännu en länk till traditionen.

Om vi för ett ögonblick förenklar, om stillhet och konsonans får stå för individen, komplexitet och dissonans för världen runt omkring, är kanske *Voces* det av Börtz Kafka-verk som klarast drivs av motsatsen mellan skönhet och förstörelse. För att göra det ännu enklare: de tre sopransolisterna (voces, rösterna) är människan, orkestern systemet.

Riktigt så svartvitt är det inte, orkesterns roll är mer mångbottnad, även om det dova sound som dominerar orkestersatsen ger slagsida åt det pessimistiska. Det mullrar ur orkesterns innandöme, på avstånd, under ytan. Efter startens uppfordrande signaler från två barytonsaxofoner – som ska spela »ruvido«, det vill säga rått – är vi snart inne i ett lågintensivt vibrerande klangfält, en matta av diviserade kontrabasar.

Kanske kan man framför allt se *Voces* som ett sökande i tidens orkesterestetik, med knappt 25 minuters musik som bläddrar genom 60-talets etablerade referenser. Ett klangfältstänkande som ligger nära elektronikens sound, tät harmonik med kvartstoner (ovanligt hos Börtz), liksom en provkarta på spelsätt hos exempelvis stråkarna med smällande Bartók-pizzicaton och col legno-spel, det vill säga spel med träsidan av stråken. I ett av de första täta partierna knaprar och knastrar stråksektionen så att man närmast associerar till en av Kafkas andra berättelser; *Förvandlingen* och dess insektsvärld.

Men i *Voces* finns också de tre solosopranerna, enligt instruktionerna i partituret placerade bland musikerna nära träblåsarna, inbäddade i orkesterkroppen, solistiska främst genom sin särart. Om vi håller oss till den enkla symboliken igen, så uppstår det halvvägs in i verket en kort kamp mellan orkester och röster. Oroligt cirklande träblås, virvlar i pukorna, signaler i bleckblåset som undan för undan lugnas av de tre kvinnorösterna, hypnotiska sirener som lockar svar ur orkestern med sin ordlösa sång och tämjer den att producera den allra sprödaste klang av klockor och glas. Ett drömskt parti där rösterna ofta rör sig i vackra treklanger, ett eko från en avlägsen plats som så småningom slås sönder underifrån av orkestern så att rösterna slits isär och övergår i rop och flykt. Ljudbandet tar över och rösterna panoreras fram och tillbaka i ett slags sjösjuk stereoeffekt innan

torra fragment från politiska tal tar över. Under de avslutande minuterna kämpar en repigt marscherande puls från ljudbandet med den levande orkestern. Det sista som dör ut är de spröda flageoletterna från de två fiolerna i andrafiolstämmans bakersta pult, på avstånd; ännu en klang från fjärran.

Svenska Dagbladets Carl-Gunnar Åhlén tycker efteråt att *Voces* vittnar om »en ovanlig känsla för hantverket och en originalitet, som väcker nyfikenhet på denne, hittills relativt tystlåtne Lidholm och Blomdahl-elev«. (Svenska Dagbladet 21 september 1968)

I Dagens Nyheter är Runar Mangs måttligt imponerad av denna invigningskonsert för Nordiska musikdagarna, som för övrigt bland annat innehåller ett uruppförande av Moses Pergament. Undantaget är *Voces* och Mangs lyfter fram kontrasterna i verket: »Det bygger på och bygger upp en spänning mellan mörkt och ljust, våldsamt och milt, instrumentell brutalitet och mänskligt mjukhet som är verkligt fascinerande«. Han noterar också samtidskopplingen: »Med sin starka anknytning till yttre verklighet – elektronbandet och kvinnorösterna – skulle ›Voces‹ kunna kallas ett politiskt nutidsdrama: om det förnyade kalla kriget och den enskilda människans vanmakt. Det kan också uppfattas som en allmängiltig bild av människans fiendskap med sig själv […] Det händer alltid något, och något väsentligt, i Daniel Börtz ›Voces‹. Kanske skulle ändå verket få större agitatorisk slagkraft om strykningar företogs […] Kanske skulle det å andra sidan bara bli fattigare och alltför otydligt. Jag vet verkligen inte vilket.« (Dagens Nyheter 22 september 1968)

Även om Mangs blir svaret skyldig, går det utan större problem att läsa ut flera saker från *Voces*: en formell behärskning av orkesterapparaten, lust till de stora uttrycken, symbolisk enkelhet och tilltro till musiken som budskapsbärare. Själv ser Börtz, fortfarande 40 år efteråt, *Voces* som ett examensverk: »Det är på

sätt och vis ett slags studieverk, väldigt präglat av sin tid och hur man skulle skriva; mycket Ligeti. Men sedan finns också kärleken till den traditionella harmoniken, i de här körpartierna, solosångspartierna«.

För Daniel Börtz själv är det viktigaste med *Voces* de omedelbara efterdyningarna. På stående fot får han en beställning

från Norrköpings orkesterförening och inte långt efteråt även från Sveriges Radios Symfoniorkester. De två resterande delarna i Kafka-trilogin – *In memoria di…* och *Josef K* – blir mycket olika verk.

Redan i slutet av maj 1969 uruppförs *In memoria di…* (Till minnet av) i Norrköping under ledning av orkesterns amerikanske chefsdirigent Everett Lee. Knappt hälften så långt och utan vokala inslag är det närmast ett fortsatt sökande i idéer och klanger från *Voces*. Efter en öppning där orkestern gräver i en unison ton, ett f som prövas i olika kombinationer och med ökande intensitet, läggs tydliga delar ut på arbetsbänken. Stråkpartier med glissandon, smällande pizzicaton och knaprande col legno-spel, bleckblåsarnas kompakta signaler, låsta och repetitiva slagverksfigurer, klanger som växer från botten av orkestern, en liten melodi i flöjtstämman som slår mot ytan innan kaos bryter ut och verket avslutas med en räcka ackord från solopiano. Det sista som ett ihåligt dunkande som jämnar allt i sin väg, för att sedan tunnas ut och tona bort i ett klangmöte halvvägs mellan industrigolv och klocktorn.

Titeln *In memoria di…* anspelar enligt Börtz konkret på en person i vänkretsen som går bort vid den här tiden och det minne som lyssnaren lämnas med i slutets allt glesare klockklang är ödsligt och kyligt.

Den inåtvända blicken i *In memoria di…* byts i ett större och mer direkt tilltal i trilogins avslutande del. Utan att det mani-

festerats i titlar eller på annat sätt har Kafka alltså funnits i bakgrunden till både *Voces* och *In memoria di…* I den avslutande delen, *Josef K*, blir sambandet uppenbart: »att det sedan ›blommade ut‹ för fullt i och med den berömda texten inför lagen i Josef K är ju tämligen följdriktigt. Jag minns faktiskt fortfarande hur dom där raderna helt enkelt skrek efter musik«, säger Daniel Börtz som under dessa år också bär på drömmen att göra opera av hela *Processen*, något han idag är glad över inte blir av, »jag hade nog inte rott iland med det just då«.

Istället blir det tjugo minuters musik för konsertscenen med text från ett av de avsnitt ur *Processen* som trycktes under Kafkas egen livstid; *Framför lagen*. Här möter vi banktjänstemannen Josef K som förgäves väntar i domkyrkan på en viktig klient. Medan han sitter i kyrkbänken stiger en präst upp i predikstolen och berättar om mannen från landet och väktaren framför lagens port, om mannens långa meningslösa väntan innan han slutligen dör utan att ha fått komma in. (Det är för övrigt avsnittet *Framför lagen* som inleder Orson Welles filmatisering av *Processen*. Där är det Welles själv som läser texten till kolteckningslika animeringar medan adagiot av Albinoni spelas i bakgrunden.)

»Det är ett allmängiltigt budskap, i dag, i går och för framtiden […] Den lille mannen som blir bortmanipulerad« säger Daniel Börtz i en intervju inför uruppförandet. (Svenska Dagbladet den 19 oktober 1970) Redan här finns grunden lagd till det som kommer att sysselsätta Daniel Börtz genom stora delar av hans skapande – den lilla människans plats i världen. Fortfarande fyrtio år senare sammanfattar han:

> Jag tror att livet går ut på att värna om den lilla människan, att vara alldeles medveten om att det är det intima spelet mellan människor som räknas – att finnas, stödja,

> hjälpa när det är svårt. Lite egoistiskt kan man ju kanske då hoppas på hjälp tillbaka när det smäller. Det är därför vi är här, i djupaste mening, men sedan kan det omsättas och behandlas på tusen sätt. Det var det som drabbade med Kafka, det minns jag så väl, det var ett nytt sätt att se tillvaron.

Daniel Börtz känner sig alltså inte redo för opera men hyser en stark längtan efter det dramatiska uttrycket. Hans lösning på dilemmat blir att ge Kafkas text till en talskådespelare:

> Jag tror att det är ett tidigt exempel på att det där med text, texttydlighet, och förståelse är jäkligt viktig för mig. Man får inte tappa bort den och bara svämma ut i vad det nu än är. På den tiden var jag långt ifrån säker på sångstämmorna, hur man hanterar hörbarhet, därför blev det så. Jag minns det som en oerhört laddad situation när berättaren plötsligt står där, det ger en förklaring till det man har varit med om tidigare. Det är ju inget långt stycke, men det innhåller ändå stora dramatiska händelser i orkester och kör.

När *Josef K* uruppförs i Stockholms Konserthus i oktober 1970 är det Tor Isedal som reciterar medan det drygt 150 personer starka musikeruppbådet utgörs av Sveriges Radios Symfoniorkester samt den då Eric Ericson-ledda Radiokören. En dubbelkvartett av sångare ur kören står även placerad bakom publiken och efter uruppförandet av Lidholms banbrytande *Laudi* tycks ingenting omöjligt i körsverige. Daniel Börtz minns:

> Det är förskräckliga sångstämmor ibland, men på något vis existerade inga svårigheter. Man hade den bästa kören i världen och runt omkring skrevs de här supersvåra körstyckena hela tiden, Ligetis *Lux Aeterna* och så vidare. Vi var omvälvda av det där och Eric sa »ja det går«, så det var bara att brassa på …

Trots styrkeförhållandet är det recitatören som till stora delar dominerar, kanske för att texten får stå i stort sett ograverad som ett rakt och tydligt narrativ till det som pågår parallellt i musiken. Det är ett slags Följa-John där recitatören leder och det texten berättar tar orkestern upp som illustrerande stämningar. Stadigast på egna ben står inledningen där den ordlösa sirensången från *Voces* i körformatet får växa till en hel mänsklighet. Med utgångspunkt i en ensam solosopran adderas röst efter röst för att till slut bilda ett ljust, repetitivt kluster som snart löses upp av brutala ackord från salens orgel och snart skingras i rop.

I Nutida Musik nr 1 1970/71 ger Göran Fant en bakgrund till *Josef K* och till Kafka-trilogin som helhet och betonar musikens kommunikativa vilja.

> Trilogin har en omedelbar appell och behärskas av en stark emotionalitet. Att karaktärisera den som expressionism är ändå inte så tokigt. Börtz har gått igenom en kvalificerad tonsätterihantverksutbildning och hans musik är utrustad med den modernaste komfort. Men det tekniska blir aldrig något som försvårar kontakten med hans musik; den är målad i stora breda penseldrag. Kanske man vågar säga att den är lättillgänglig.

Fant tar också upp likheter med *Voces*, vars tre sopranstämmor med sina »oändligt sköna vokaliser, terser, treklanger« får honom att associera till den blinda poetissan i Blomdahls *Aniara* och öppnar också för en mystisk-religiös tolkning av Börtz verk: »Det inledande körpartiet låter som en långt bort sjungen nederländsk mässa, i andra avsnitt hör man något som liknar gregorianik. Men aldrig i form av stilpastischer, utan som antydningar, omformade i Börtz eget formspråk.«

Recensionerna efter uruppförandet är positivt avvaktande. I Svenska Dagbladet skriver Ulla-Britt Edberg (19 oktober 1970): »musiken har en vid många tillfällen deskriptiv uppgift. Den stryker under den obehagliga stämningen men tillåter sig också att i en abstraherad form låta höra loppornas knäppande dans när mannen ber om deras hjälp att beveka dörrvaktaren. Recitatören läser några stycken ur texten varefter musiken fortsätter tankegången. Det är i stort sett uppläggningen av det här verket som många gånger har en förbluffande närhet till texten och ger fina musikaliska bilder. Om det sedan är stor och betydelsefull musik är det här inte frågan om att besvara. Tonsättaren har själv i programhäftet menat att den i varje fall inte är nyskapande utan anknyter till polska nutida strömningar.«

Runar Mangs i Dagens Nyheter är tveksam till om termen expressionism kan appliceras på verket. Trots musikens starka uttryck är det »emotionella svängrummet« i grunden återhållsamt. Men han tycker att Börtz på ett lyckat sätt har fört över Kafkas prosa till musik. »De på en gång uppspaltade stämmornas åt alla håll stickande splint kändes mycket analoga med Kafkas komplicerade maskineri. Hans myriader av motsägelsefulla aspekter har här så att säga en direkt klingande motsvarighet […] en reslig, stark form genomströmmad av en sensibilitet höll tiden ut«. (Dagens Nyheter 21 oktober 1970)

Om man vill kan man tänka sig trilogin som en resa baklänges. *Voces* må vara ett slags examensprov, men *Voces* kan samtidigt ses som trilogins mest fullgångna verk: ett skickligt sammansatt och behärskat bokslut över det som Daniel Börtz plockat med sig från sin studietid. På samma sätt är det möjligt att läsa *In memoria di…* och *Josef K* som trevande efter något nytt, något eget.

Oavsett slutintryck innebär Kafkaverken – tre stora orkesterverk på lika många år – att Daniel Börtz nu är etablerad som en av de unga, lovande 40-talisterna. En otrolig karriärstart tycker han än idag:

> Man kan tala om hur märkligt livet är, hur jag fick möjlighet att göra detta, tre år efter varandra, med bästa tänkbara orkestrar, dirigenter och solister. Inte undra på att det gjorde intryck. Styckena var ju inte heller direkt misslyckade, de hade tydligen något att ge, något slags appell. Man kan inte säga något annat än att de verken gav en drömstart – folk kommer ju ihåg dem!

Orkestern fortsätter att fängsla och snart slår han in på ett udda spår för tonsättarna i sin generation med den långa serien av symfonier, eller »sinfonior«, där de tre första följer tätt på varandra 1973–1976.

Men ännu har inte tanken på musikdramatik släppt sitt grepp. Hösten 1970 kontaktas Daniel Börtz av författaren Bengt V. Wall som undrar om han vill skriva musik för Stockholms kyrkoopera, en experimentell grupp bildad 1968 på initiativ av Wall. Vid den här tidpunkten har den hunnit med två uppsättningar till musik av Torsten Nilsson. Senare kommer även Sven-Erik Bäck, Sven-David Sandström, Bengt Hambraeus och Anders Eliasson att skriva för gruppen.

Den text som Bengt V. Wall presenterar för Daniel Börtz under titeln *Muren – Vägen – Ordet* är en »liturgisk opera« indelad i tre akter – helvete, skärseld och paradis – efter mönster från Dantes *Den gudomliga komedin*. I sin musik fortsätter Börtz till viss del på grepp från *Josef K*. Även här finns en recitatör, en kör, (här uppdelad i talkör och sångkör), medan instrumenteringen av förklarliga skäl är sparsam och består av oboe, cello, orgel, rörklockor och kyrkklockor plus ljudband. I efterhand beskriver Daniel Börtz själv operan som främst ett körverk.

Muren – Vägen – Ordet är klar 1972 men framförs aldrig i sin helhet – verket är helt enkelt för tekniskt svårt och musikaliskt krävande. I operan finns dock tre centrala a cappella-körer som uruppförs separat våren 1973 och som bland annat letar sig in i Radiokörens repertoar. I dessa körer med texter ur psaltaren låter Börtz en lyrisk ådra av svensk körtradition bitvis skina igenom i den täta harmoniken, och den mycket korta mittenkören (inte ens två minuters musik) snuddar vid gregorianik och renässansmässa i ett slags hälsning till kyrkosammanhanget.

Det tidiga 70-talet rymmer också ett annat övergivet dramatiskt verk. Genom NOMUS (Nordiska Musikkommittén) får Daniel Börtz en beställning till Det Jyske Konservatorium i Århus. För deras operagrupp skriver han kammaroperan *Landskap med flod*, också den klar 1972. Jörgen Ljungdahl som är dramaturg vid Århus stadsteater står för librettot och nu får Daniel Börtz till slut tampas med den mer svårbemästrade av sina tidiga husgudar: Hermann Hesse. Texten bygger nämligen på Hesses roman *Siddharta* och följer titelrollens väg mot tillvaron som upplyst eremitmunk. En central roll faller återigen på en recitatör, här finns också sångsolister och en tolvstämmig kör. Dessutom har Börtz delat upp den relativt stora kammarorkestern i två delar där träblåsare och stråkar (orkester I) ställs i kontrast mot bleckblås och slagverk (orkester II).

Landskap med flod är runt en och en halv timmes musikdramatik som fortfarande ligger ospelad. Denna gång är anledningen inte komplexiteten, utan att upphovsmännen helt enkelt inte lyckas skaffa klartecken från Hermann Hesses förlag.

Men Daniel Börtz får nu ytterligare en beställning från Stockholms kyrkoopera, ett verk skräddarsytt för Lunds domkyrka och Birgitta-jubiléet 1973, 600 år efter den heliga Birgittas död i Rom. *Den heliga Birgittas död och mottagande i himmelen* framförs två gånger i Lunds domkyrka i oktober, texten är även denna gång av Bengt V. Wall och i dramat – som är lika stora delar talteater som musik – samsas amatörer (domkyrkans egna körer och orkester) med ett fåtal proffs samt skådespelare från den fria teatergruppen Proteus. Kyrkorummet utnyttjas effektivt, processioner av munkar och änglar rör sig genom gångarna, orkestern ljuder från olika platser i kyrkan och Satan gör entré till dånet från den stora orgeln.

»Daniel Börtz musik är elementärt uttrycksfull, men ändå anspråkslöst underordnad helheten«, skriver Svenska Dagbladets kritiker Kerstin Linder (9 oktober 1973) och lyfter bland annat fram några av de arkaiserande grepp som Börtz använder: reciterande munkar, cembaloklanger, trubadurinslag och folklig dansmusik. Men det är först i slutet, när en sångerska tar över rollen som Birgitta, som verket förtjänar etiketten opera, anser Kerstin Linder. »Börtz bygger upp en musikalisk klimax i hennes ordlösa vokalis till änglarnas höga sopraner och orkesterns bleck- och slagverkscrescendo […] här fungerar också samspelet av ord, ton och bild oändligt mycket bättre än i första aktens ordrika predikan.«

Fyra år senare sammanfattar Börtz diplomatiskt arbetet i en jubileumsskrift för Stockholms kyrkoopera: »Utmaningen och det musikaliskt spännande var för det första att skriva en musik

som kunde utföras av visserligen mycket bra, men dock amatörer, så när som på sopranrollen Birgittas själ. För det andra gällde det att fylla denna jättelika katedral med musik från stora orgeln i väst till altaret i öst, ibland till och med musik utförd under processioner i kyrkorummet. Resultatet kan alltid diskuteras, men själv glömmer jag nog aldrig de spännande instude-

ringsdagarna, då till slut alla medverkandes frenetiska arbete gav resultat och hela maskineriet, ›Birgittaspelet‹, började fungera. Arbetet med dessa två kyrkooperor har gett mig oerhört mycket, mänskligt och musikaliskt. ›Birgittaspelet‹ förutan hade jag t.ex. kanske inte gått iland med att komponera invigningsmusiken till den nyrestaurerade Uppsaladomen 1976.«

Det dröjer femton år innan Daniel Börtz ger sig i kast med opera igen, då med *Backanterna* i Ingmar Bergmans regi på Kungliga Operan. »Väldigt tafatta historier« är hans egen dom över kyrkooperorna idag, den främsta behållningen är att få pröva det sceniska och praktiska. Själv för han fram en möjlig förklaring till uppehållet (med brasklappen om att den kan vara för simpel): »kan det helt enkelt vara så att denna känsla av oförmåga inför en dröm om en Kafkaopera och de tre därpå följande tämligen mediokra musikdramatiska styckena gjorde att jag vände det hela ryggen och koncentrerade mig så definitivt på det symfoniska – och dessutom för en lång tid framåt?«

Serien av »sinfonior« – symfonier – kommer nu att löpa som en ryggrad genom Börtz verklista under lång tid. *Sinfonia 1* får premiär i Göteborg våren 1974, den andra uruppförs i SVT året efter, men 1970-talets början rymmer också några verk i mindre format som förtjänar att lyftas fram.

1971 skriver Daniel Börtz sin andra stråkkvartett, ett verk med cirka nio minuters speltid och kort och gott döpt till *Quartetto II*. Det är en beställning från Levande Musik till Kungliga

Musikaliska akademiens 200-årsjubileum. Om den första stråkkvartetten fem år tidigare är gestisk och för tankarna till exempelvis Ligetis stråkkvartetter, koncentrerar sig Börtz i den andra kvartetten på klang och dynamik.

Musiken rör sig bokstavligen längs en tidsaxel – taktstreck saknas, istället är hållpunkter markerade var fjärde sekund. I princip ett slags »vilopulstempo« på sextio slag i minuten. Avsaknaden av taktstreck ger notbilden – och musiken – en fragmentarisk och öppen karaktär med nästan omöjligt uttänjda toner eller rytmiskt täta inpass med improvisatorisk känsla. Grundanslaget är elegiskt med de båda violinerna i höga, sköra, vibratolösa flageoletter, men i mittdelen skruvas styrkegraden bitvis upp till max (ffff) med glissandon och tvära rytmer som sicksackar mellan stämmorna. Verket slutar dock i samma intighet som det börjar – quasi niente – i ett slags långsamt döende koral.

Daniel Börtz ser fortfarande kvartetten som ett av de viktigare tidiga verken, en sorts skiljelinje i produktionen, och *Quartetto II* har undertiteln »…farewell to a great friend…«. En vän som Börtz tycker är onödig att namnge. Titeln kan också läsas symboliskt: »man kan lika gärna se den som ett farväl till ungdomen«, säger Daniel Börtz när han ser tillbaka.

Stråkkvartetten uruppförs i Göteborg i december 1971 av Crafoordkvartetten och ensemblen tar in verket i sin repertoar. När de spelar kvartetten i Stockholm 1973 inom ramen för en Samtida Musik-konsert, skriver Runar Mangs återigen positivt om Börtz i Dagens Nyheter (20 mars 1971):

> Denna hans andra kvartett är inte lång, men i all sin sorgbundna enhetlighet så rik på djupt mänskligt innehåll att ett enda åhörande och bristen på spaltutrymme förbjuder varje försök till närmare beskrivning. Allt som kan sägas

är att tekniken är till den grad överlägsen att den utplånat sig själv, medel har restlöst blivit mål, formen är enkel och stark och rymmer ett sällsynt rikt differentierat mått av mognad – detta är helt enkelt ett av märkesverken i svensk kvartettlitteratur.

44 Under början av 1970-talet stöter Daniel Börtz också på den engelskspråkige poeten Kenneth Taharally i olika studentkretsar och fascineras av hans texter med rötter i Indien och Karibien och hans intresse för mysticism. Det resulterar i vokalkvartetten *Night Winds* komponerad 1972 för Lars Edlunds ensemble Camerata Holmiae. *Night Winds* blir starten för en ny trilogi där *Night Flies* och *Night Clouds* utgör de övriga verken. Det är en trilogi som inte är planerad i förväg, utan som föds i en lust att gå vidare i »nattstämningarna« när Daniel Börtz ganska tätt efteråt får beställningar av gruppen Harpans Kraft samt Örebro kammarorkester.

Än en gång blir det en trilogi med sinsemellan mycket olika verk. I *Night Winds* skräddarsyr Daniel Börtz mystiken och naturkänslan i Kenneth Taharallys text för de fyra sångarna i Camerata Holmiae, en ensemble specialiserad på samtida musik men också musik från renässans och barock. Taharallys text doftar tungt och påtagligt av exotiska växter som jakaranda, lime och lotus, men rymmer också skildringar av ljusets och skyarnas skiftande karaktär med moln, blixtarnas knivar, det brännande middagsljuset. Daniel Börtz låter orden styra, inte olikt retoriken i en 1600-talsmadrigal, men med modernismens medel. Sopranstämman svävar ensam på hög höjd i inledningens fågelmetafor, molnen hopas från basstämman och uppåt i upprepningar av det centrala ordet »cloud«, blixtens knivar skär i fallande glissandon och hela verket avslutas extatiskt, »estatico«, i

ett starkt och besvärjande durackord som möter textens sista ord – »ah fill the skies«.

I *Night Flies* är det Tomas Tranströmers *Andrum juli* ur samlingen *Mörkerseende* som får musikalisk dräkt. Mötet med Tranströmers text är också inledningen på en lång personlig vänskap och Börtz återvänder senare till poetens texter, mest utförligt i *Sinfonia 8*. *Night Flies* är skriven för Harpans Kraft och det är återigen ljusskildringarna i dikten som driver musiken; det bländande ljuset vid bryggan, de glittrande fjärdarna där den som färdas i båt om natten »ska somna till sist inne i en blå lampa/ medan öarna kryper som stora nattfjärilar över glaset«.

Redan *Night Winds* är expressiv i sina stora dynamiska språng och växlingarna mellan soloröster och hel kvartett. *Night Flies* är ännu mer laddad och i högsta grad också präglad av särarten hos »sin« ensemble, Harpans Kraft. Verket är skrivet för mezzosopran, klarinett, trombon, slagverk, piano, elorgel samt cello och det börjar med en våldsam attack, prestissimo sempre, från slagverk och med pianot i en av de lägsta oktaverna och fräsande ackord från elorgeln. Klarinett och cello får stå för mer lyriska inslag medan behandlingen av solorösten känns igen från tidigare verk – ofta som ett instrument bland andra. Verket är i mångt och mycket en absolut kontrast till precisionen hos Tranströmer och kulminerar i en kaosartad explosion innan natt-stämningen infinner sig i röstens vaggande vilsamma linjer och texten – slutstrofens »night flies«, nattfjärilarna – viskas fram.

Night Flies uruppförs i januari 1974 på en konsert tillsammans med nya verk av bland andra generationskamraterna Anders Eliasson och Sven-David Sandström. Inga överraskningar tycker Svenska Dagbladets kritiker Lars Hedblad, verken konsoliderar intrycken av de olika tonsättarna och han beskriver Börtz musik som »drömartad och lätt förförande, klangfärgsrik på ett

romantiskt sätt som möjligen ligger ›i tiden‹ med läckra effekter från solocello och soloklarinett. Onekligen fascinerande musik, men kanske också med en bismak av ytlighet«. (Svenska Dagbladet 30 januari 1974)

Leif Aare (Dagens Nyheter 31 januari 1974) är däremot mer drabbad och lyfter fram verkets intensitet och »chockerande« ljus som bryter mot den sedvanliga »impressionistiska arsenalen av vattenmusik och solmusik«:

> Här finns ingenting av den idyll och delikatess som hör ihop med den konventionella impressionistiska naturen. Snarare är detta besvärjelse. Ljuset är ljust, men det svider i ögonen, allting i naturen hörs intensifierat, och då framträder andra och farligare egenskaper än de rogivande vi brukar vilja se och höra. […] Till denna utläggning skall fogas att det för mina öron mer är instrumentalensemblen än sångstämman som tolkar dikten. Å andra sidan inträffar ytterst sällan att en så mångskiktad text får en så mångskiktad musikalisk översättning.

Den avslutande delen i natt-trilogin uruppförs i Örebro konserthus i januari 1976 av Örebro Kammarorkester under ledning av Göran W. Nilsson. *Night Clouds* är med ett närmast senromantiskt stråksound kanske det mest omedelbara verket i trilogin. Det är kanske också här som natten är mest påtaglig. Utan att lägga för mycket vikt vid titeln, går det både att associera tillbaka till det täta partiet kring ordet »clouds« i trilogins första del och till dunkla skymningsstämningar i ikoniska stråkverk som *Verklärte Nacht*. En ensam soloviolin inleder och undan för undan ansluter varje stämma tills de fjorton individuella stråkrösterna cirklar runt varandra i samma korta melodislinga. Ett

slags intensivt »ensamma tillsammans«, som också flyktigt kan föra tankarna till minimalistiskt influerade baltiska tonsättare.

Men Börtz låter inte detta sensuella sjungande fortgå ostört. Snart huggs och hackas det i understämmorna, som en skiva som hakat upp sig, innan stråkarna samlas igen i ett surrande tutti värdigt ett Mahler-adagio. Hela verket slutar öppet: klangen blir allt bräckligare – på väg mot ett typiskt Börtzkt »quasi niente«, ett ingenting – innan ett sista frågande utbrott i soloviola.

Nattverken är koncentrerad musik, de tre delarna når inte ens en upp till en total speltid på en halvtimme, men med inslag som de nästan romantiska melodibågarna i *Night Clouds* pekar de framåt mot starkare och mer fullödiga verk – som exempelvis den tredje stråkkvartetten tio år senare eller 1990-talets *Variationer och intermezzi* för stråkorkester. Det senare ett moget och mer melodiskt systerverk till *Night Clouds*, komponerat på andra sidan den skiljelinje som utgörs av operan *Backanterna*.

KÄLLOR:

Citaten är, om inget annat anges, hämtade från samtal med författaren 2008 och 2014.
Daniel Börtz, »Kring orkesterverket Voces«, Nutida Musik nr 1 1968/69
Daniel Börtz, artikel i *Stockholms kyrkoopera 1968–1978*, red. Kristina Wall (Stockholm, Sällsk. Stockholms Kyrkopera 1978).
Göran Fant, »Om Josef K av Daniel Börtz«, Nutida Musik nr 1 1970/71.

LYSSNA:

In memoria di… är inspelad på albumet *Svenska modern* [sic], med The Louisville Orchestra, Varujan Koijan, dirigent. Finns för nedladdning och att strömma. *Quartetto II*, »…farewell to a great friend…«, med Crafoord-kvartetten ingår i den digitala samlingen *The Swedish String Quartet* (Caprice) och finns för nedladdning. Camerata Homiaes inspelning av *Night Winds* finns med i samlingen *FST 75 år*, *Föreningen Svenska tonsättare 1918–1993* (Phono Suecia PSCD 58). *Night Clouds* med Örebro kammarorkester finns på Swedish Society (SCD 1034).

Symfoniernas 1970-tal

Mellan dessa poler pendlar jag: kärlek till vackert och skönt och vetskapen om litenhet och förgänglighet. (Daniel Börtz i Sydsvenska Dagbladet 1977)

Daniel börtz går in i 1970-talet med tre omfattande orkesterverk i bagaget. Kafka-trilogin – *Voces* (1966–1968), *In memoria di…* (1968), *Josef K* (1969) – har gett Börtz tillträde till de större sammanhangen och möjligen också gett ett utlopp för viljan att som konstnär »skrämma och känslomässigt skaka om«, som Börtz skriver inför uruppförandet av *Voces*.

Trilogin har också utforskat något som kommer att löpa som en röd tråd genom Börtz skapande: temat med den enskilda, utsatta människan kontra de stora sammanhangen, särskilt tydligt i dess sista del *Josef K*, ett verk som Börtz själv liknat vid ett världsligt oratorium.

Det tidiga 70-talet innebär en ny inriktning, eller snarare ett bejakande av impulser som fått stå tillbaka under studietiden. De sista åren på musikhögskolan beskriver Börtz som en tyngre period: elektronmusiken har inte lockat på allvar, inte heller andra alternativ utanför mittfåremodernismen och Börtz engagerar sig inte heller i de politiska grupperingarna på skolan.

Det som istället intresserar honom nu är sökande efter ett eget uttryck; »under hela 60-talet kände jag att jag hade ett väldigt starkt och kärleksfullt förhållande till den äldre musiken, till tra-

ditionen, till senromantiken och den ådran […] jag hade kanske under de här åren börjat få bäring på någonting som jag kände att jag måste få lov att utveckla i lugn och ro för att se om det skulle hålla för mig«, förklarar han exempelvis i en radiointervju med Bengt Emil Johnson när han drygt tjugo år senare ser tillbaka på skiftet 60/70-tal.

»Det som ska hålla« rör sig rent konkret om ett sätt att förena den modernistiska, Måndagsgruppspräglade riktning som Börtz fostrats in i med dragningen till de senromantiska orkesterbyggena hos Mahler och framför allt Bruckner: att hitta ett fungerande samspel mellan serialism, klusterteknik och det tonala.

> Det fanns någonting som inte kändes bekvämt i det väldigt starkt Darmstadtpräglade språket som var det som man borde syssla med och ingenting annat. Jag hade djupt inom mig en oerhört stark förankring i en romantisk symfonisk tradition som jag hela tiden hade odlat någonstans. Jag hade nerverna för det på något sätt, så därför var jag hela tiden lite ledsen över att jag inte skulle få omsätta detta. (Intervju med Ingemar von Heijne 1997)

Vägledd av dessa »nerver« blir det framför allt i en lång serie sinfonior – symfonier – som Börtz först söker sig fram, med början i *Sinfonia 1* som han komponerar 1973. 1970-talet domineras till stor del av dessa orkesterverk och fram till 1981 komponerar Börtz i rask takt *Sinfonia 1–5*.

Det kan vara tillfälle att stanna till ett ögonblick och fundera över varför Börtz väljer den italienska termen »sinfonia« när han så öppet bekänner sig till en romantisk symfonitradition. Det kan finnas flera möjliga förklaringar. Det kan vara så enkelt att Börtz bara fortsätter sin redan etablerade vana att ge musiken

Lärare och elever runt skiftet 60/70-tal.
Från vänster: Sven-David Sandström,
Daniel Börtz, Ingvar Lidholm, Bo
Wallner och Anders Eliasson. Privat foto.

italienska beteckningar: här finns bland annat serien för soloinstrument med sina »monologhi«, en serie som får en pendang i ett antal »dialoghi«, duoverk, och i Kafkatrilogin hittar vi också latinska/italienska namn. Italienskan fungerar ju också av tradition i viss mån som ett musikens lingua franca: en neutral spelplan som en modernistiskt skolad tonsättare möjligen kan upp-

leva som mindre laddad.

Börtz kallar i intervjuer från tiden själv dessa verk omväxlande för både symfonier och sinfonior och, som Joakim Tillman konstaterar i en studie av de första sju sinfoniorna, motiverar både omfång och orkesterbesättning beteckningen symfoni. På frågan vad han själv lägger in i begreppet inför uruppförandet av *Sinfonia 2* svarar Börtz:

> En del menar att begreppet har att göra med omfånget, storleken, längden – det gör inte jag… Nej det ligger nog för mig själva formbyggandet – arbetet med långsträckta, energirika former. (Nutida Musik, nr 3 1974/75)

Den första symfonin, *Sinfonia 1*, komponerad 1973, är det första mer uttalade försöket att finna en fungerande form för balansen mellan de två poler som vid denna tid drar i Börtz, en balans som han inte riktigt funnit i de tidiga 70-talsverken. Förutom hos Bruckner, hittar han vid denna period också inspiration hos den polska tonsättarskolan med Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki och den numera mer bortglömde Tadeusz Baird i spetsen:

> I den utveckling som de har genomgått på sistone känner jag igen mycket hos mig själv: ett slags återblick på senromantiken och dess känslouttryck, kolossalutryck osv. (Intervju i Nutida Musik nr 2 1973/1974)

I samma intervju får han också frågan hur Bruckner kan bli husgud för en »ung, så pass modernistisk tonsättare«. På det svarar Börtz att det intresse för senromantiken som väcktes i tonåren har levt kvar, och kan urskiljas i hans utvecklingsstadier:

> Vad jag främst beundrar hos honom är hans förmåga att skapa stora linjer och långa förlopp och bygga upp väldiga kulminationer. Han hade en fullständigt makalös formell behärskning; den har jag försökt lära av.

Intervjun i Nutida Musik, som kommer strax före uruppförandet av den första symfonin, är en av de första längre med Daniel Börtz. Förutom en diskussion om studietid, influenser och klimatet för nutida musik, framtonar än en gång bilden av en tonsättare med ett nästan explosivt uttrycksbehov: »om jag inte sysslade med musik så skulle jag antagligen ligga både min omgivning och samhället till last. För då skulle jag förmodligen vara en halv och synnerligen konstig och besvärlig mänska. Musiken är ett så starkt behov att det inte går att hejda.«

Daniel Börtz ser själv den första symfonin som en av de viktiga skiljelinjerna i sin produktion. Men om Börtz i backspegeln är tydlig med att han betraktar verket som en estetisk vattendelare, är han betydligt mer prosaisk när han diskuterar symfonin i Nutida Musik:

> Sedan jag började skriva Kafka-trilogin 1966 har jag funderat på ett visst formproblem. Jag kände mig inte mogen att försöka lösa det då, men när nu den här beställningen kom föresatte jag mig att göra det. Det är fråga om en mycket vanlig och mycket abstrakt idé: man bygger upp en stor sats på cirka 18 minuter. Efter en kraftig kulmination

försöker man överträffa den med en ny kulmination, så att man när man befinner sig på denna andra kulmination ska känna att man tittar ner på den förra som man trodde var omöjlig att överflygla. Så det är fråga om ett ytterligt abstrakt formkomplex, men jag hoppas det är fyllt med bra musik.

54

Sinfonia 1 uruppförs i mars 1974 av Göteborgssymfonikerna med Sixten Ehrling som dirigent. Genombrottet med Kafka-trilogin har gett Börtz uppmärksamhet och beställningen från Göteborgsorkestern är bara en av många snabbt inkommande. Om verket är »fyllt med bra musik« råder det efteråt delade meningar om, även om symfonin överlag möts av en »reserverad beundran«, för att låna Bo Wallners ord i texthäftet till en inspelning av verket.

I Dagens Nyheter skriver Hans Wolf:

Det är inte självklart att tendenserna inom skilda konstarter följer strömningarna i den allmänna kulturutvecklingen. Ändå är det väl uppenbart att den nyromantiska vågen i Sverige också är märkbar i den nya musiken. En grupp yngre tonsättare använder ett mjukare tonspråk, mer traditionellt om man så vill, än som var vanligt på 1960-talet. Redan inledningens två harpackord över utdragna stråkklanger anslår rekviematmosfären […] Det finns avsnitt som kunde påminna om Allan Pettersson, t ex när en dialog mellan höga och djupa blåsare avbryts av skärande stråkar. Men atmosfären i stycket är knappast påträngande i Petterssons stil utan snarare klassiskt genomlyst. Börtz anser sig också ha hämtat inspiration hos Bruckner. Grundtempot är långsamt men som ett utbrott

> av vitalitet kommer ett avsnitt där pukorna markerar en häftigt dunkande puls. Stycket klingar ut i en klagosång på samma sätt som det börjat. Sixten Ehrlings tolkning visade att Börtz sinfonia har både skönhet och klarhet. (Dagens Nyheter 9 mars 1974)

Göteborgspostens Carl Tillius är något svalare: »Enkelhet är ett genomgående begrepp i denna symfoni vilket är både på gott och ont […] Det händer så lite i den här symfonin. Där borde funnits plats för nya idéer under durklangernas ljusa tak.« (Göteborgsposten 9 mars 1974)

Vad är det då som kan ge så delade omdömen? En ledtråd finns i Tillius-citatet ovan: durklangerna. Börtz inleder nämligen hela symfonin med ett brutet E-durackord i harpa och celesta. Ett ackord som får klinga ut över en skimrande matta av stråkar som håller kvar E-durtreklangen i ett varmt och expressivt pppp innan gesten upprepas, denna gång förstärkt med piano. Med tanke på Börtz senromantiska influenser är det kanske närmast relevant att associera till de vackert resignerade harpklangerna i Mahlers nionde symfoni, men just här finns också något ännu sötare i soundet. Det är helt enkelt bedövande skönt och kan föra tankarna till en Richard Strauss på sitt mest smältande humör, men det är inte pastisch och absolut inte ironi. (Harpa och piano brukar för övrigt i Börtz musik ofta signalera förändring eller ett nytt parti i musiken.)

Denna skönhet är dock snart på glid. En efter en börjar stråkarna suckande röra sig ur kollektivet och efter trettio takter är harmoniken helt söndertrasad av ett kromatiskt, fyrtiosexstämmigt stråkkluster, som ökar i ljudstyrka tills det kulminerar i ett sågande ffff på den gemensamma tonen b genom olika oktaver innan bleckblåsarna tar vid med ilskna signaler.

Sin vana trogen arbetar Börtz med dynamiska ytterligheter och han fortsätter att bygga stegringar och avspänningar, skapar extrema kontraster genom att kombinera olika instrumentgrupper i block med eller mot varandra. Tonaliteten återvänder i en koralartad mellandel där stråkarnas moll snart byts i triumfklingande bleckblåsackord, symfonins klaraste Bruckner-

ögonblick, liksom i slutet där cirkeln sluts med samma figur från harpa och celesta som inlett hela verket – även om E-dur nu är utbytt mot Ass-dur.

En del av tekniken i symfonin, som blockbyggena, klustren och den extrema stråkdiviseringen, känns igen från de polska 1960-talstonsättarna. Penderecki har dessutom vid denna tid redan chockat avantgardet genom att föra in tonalitet, blott två ynka durackord men ändå, i sin *Lukaspassion* – en bra bit före sin romantiska omorientering.

I sin studie av symfonierna diskuterar även Joakim Tillman hur det kommer sig att en tonsättare, fostrad in i en svensk 1960-talsmodernism med kompassen stadigt riktad mot Darmstadt, bejakar tonalitet och treklanger. Visserligen förekommer tersuppbyggda ackord även inom 1900-talets avantgarde, men mot »bakgrund av efterkrigstidens avantgardistiska musik med dess vilda experimenterande och aversion mot alla traditionella medel måste ändå Börtz användande av tre- och fyrklanger anses som ganska djärvt«. Men Börtz använder bara vissa aspekter av senromantikens harmonik och det är de moderna medlen som dominerar och hindrar musiken att falla in i pastisch, konstaterar Tillman: »I Börtz musik är treklang och cluster inga oförenliga motsatser utan två ändpunkter på en kontinuerlig skala.«

Det är kanske främst de tonala inslagen i symfonin som delar uppfattningarna om verket. Börtz själv talar i efterhand om mottagandet som svartvitt, antingen var man för eller emot: »vissa

menade att de tonala utflykterna var idiotiska, de var uppbragta, det var äckligt helt enkelt, sedan fanns det andra som tyckte att det här var satan i mig inte dumt«. (Radiointervju med Bengt Emil Johnson 1991)

Den tydliga formen gör det också möjligt att betrakta Börtz *Sinfonia 1* som ett estetiskt credo, giltigt för hans musik i en bra bit in på 1980-talet. Det Börtz gör här är närmast att spränga sönder den senromantik som han omhuldar och älskar, för att sedan åter bygga upp den på helt nya premisser. Det är musik under attack, i sönderfall. Inte hotad av krafter utifrån, som i exempelvis Ravels groteska *La Valse* eller i Nielsens femte symfoni med sin amoklöpande, krigiska marschtrumma (för att ta två exempel ur standardrepertoaren), utan inifrån sin själva struktur.

Det är symptomatiskt att det kromatiska klusterpartiet i violinerna – sprängningen – startar i pulterna längst in i stämman. Den första symfonin är om man så vill både ett fadersmord och en hemkomst. I en intervju inför uruppförandet av *Sinfona 2*, beskriver Börtz själv upplösningen av den första symfonins E-durackord i rent kliniska termer; »det är som små cancerbitar, det fräts sönder och till sist är det så sjukt inuti att det faller ihop«. (Nutida Musik nr 3 1974/75)

Efter urpremiären plockas den första symfonin i alla händelser snabbt upp av andra svenska orkestrar. Verket spelas samma år i Malmö, i Stockholm framförs det 1975 av Kungliga Filharmonikerna och orkestern tar efteråt med symfonin på en tre veckor lång USA-turné, där verket alternerar med musik av Lars-Erik Larsson och Karl-Birger Blomdahl. 1977 spelas symfonin i repris i Göteborg och året därefter, 1978, ges *Sinfonia 1* ut på skiva av Caprice – Stockholms Filharmoniska Orkester under Kjell Ingebretsen spelar – kopplat med den andra stråk-

kvartetten samt *Monologhi* nr 2 och nr 5 (för solofagott respektive solosopran).

Nu pekar Leif Aare i en recension av inspelningen på en länk till en annan av Sveriges flitigaste symfoniker:

> I flera av verken finns tendenser som är typiska. Musiken söker något. Söker sig fram mot klingande gester och schabloner som egentligen hör hemma i romantiken men nu, när de mödosamt lyfts fram, laddas med en annan innebörd. Säkerligen har Börtz och hans kolleger inte tänkt på att de är andliga barn och barnbarn till Allan Pettersson. (Dagens Nyheter 17 februari 1978)

Det är ett spår som redan Hans Wolf nuddar vid efter uruppförandet, och som här delvis också kan ses i ljuset av Leif Aares egen Pettersson-forskning, men iakttagelsen framstår ändå som smått profetisk eftersom Börtz är en av de svenska efterkrigstonsättare som visar symfoniformen ett djupare intresse, i alla fall bland modernismens arvtagare. Möjligen är det talande att övriga som ändå ägnar sig åt symfonin vid denna tid kommer ur en tidigare generation. I efterhand framstår Pettersson som viktigast, men här finns också bland andra Dag Wirén-eleven Torbjörn Iwan Lundquist, samt Gunnar Bucht och Hans Eklund, alla tre födda på 1920-talet. Värt att notera är att också Eklund väljer att döpa sina symfonier till sinfonior.

I sin recension av skivan i Expressen berör även Camilla Lundberg Börtz plats i traditionen, med lite annorlunda vinkling:

> Beethoven gjorde symfonin till Symfonin, och i fortsättningen skulle alla tonsättare få mindervärdeskomplex

inför den mäktigaste av musikaliska former. Och Ödessymfonin var ödesdiger också för att nu skulle det kämpas i symfonier. Man började dovt i moll, genomförde sedan en brottningsmatch i en halvtimme och slutade i ett sällt, paradisiskt dur. Daniel Börtz, en 34-årig svensk symfoniker, gör tvärtom. Åtminstone börjar han sin första symfoni med himmelska harpoklanger för att sedan bjuda på desto mer jordiska grymtanden. […] De där våldsamma konstrasterna har han lärt av Mahler. Sättet att visa upp dem påminner däremot om Bruckner. Det innebär att Börtz berättar tydligt: inga konstiga bisatser, utan snarare en bilderbok med markerade bladvändningar. […] Han hinner inte säga så mycket i sin ›sinfonia‹ (en mer anspråkslös titel?) men han ömmar i stället för våra överarbetade öron och lägger varsamt ut texten så att vi ska förstå. (Expressen 15 mars 1978)

Redan från början är den första symfonin tänkt som inledningen på en triptyk och Börtz producerar de följande två symfonierna i snabb följd. Båda verken utforskar liknande förlopp som den första symfonin. Mittensymfonin är den mest koncentrerade av de tre, speltiden är bara åtta minuter, men också den konstruerad för en jättelik senromantisk orkesterapparat.

Sinfonia 2 får sitt uruppförande i TV2 1975 vid en konsert som spelas in med Sveriges Radios Symfoniorkester och dirigenten Kjell Ingebretsen på Cirkus i Stockholm, ytterligare ett tecken på att Börtz tidigt hittat in i institutionerna. Det finns också en pedagogisk tanke bakom tv-programmet. Meningen är att visa upp de olika instrumenten, sektionerna i orkestern, och mot slutet av symfonin kommer en rad blåsarsolon som är tänkta att även fungera tydligt visuellt. Ett slags uppdaterad pendang till

Daniel Börtz lyssnar på musik (troligen sin egen *Sinfonia 1*) tillsammans med Vera och Hilding Rosenberg i Radiohuset, Stockholm 1975. Foto: Bertil S-son Åberg/SVT/TT.

Benjamin Brittens *A Young Person's Guide to the Orchestra* som också ingår i den timslånga sändningen.

Inför uruppförandet samtalar Börtz i Nutida Musik (nr 3 1974/75) med Bengt Emil Johnson och där beskriver han symfonin som resa från en durters (här konkret steget mellan tonerna Dess–F) till en mollters (Ciss–E), en resa som går via en enda stor utvecklingskurva. Att symfonin ska ingå i ett specifikt sammanhang har »inte på något besvärande sätt« präglat förutsättningarna förklarar Börtz, den stora orkestern och blocktekniken arbetar han ju med redan i ettan. Men där ettan är konstruerad med två bågar kring en lugnare mittdel, är bågen här bara en enda, och kulminationen byggs med block av olika instrumentgrupper. Det är ett slags enkel, additiv teknik, där sedan musiken i nedtrappningen tunnas ut till träblåsarnas soloinslag och till slut avslutas i harporna.

I intervjun i Nutida Musik är Börtz än en gång tydlig med att hans symfonier knyter an till den stora traditionen, men han betonar också att förhållandet till senromantiken inte är nostalgiskt:

> Den musiken är inte passé som man trodde en tid, kanske, jag tyckte det rentav själv ett tag […] En del tonsättare hämtar idag nya impulser från främmande musikvärldar – jag har tagit sats bakåt och har en stark förnimmelse av traditionen som en obruten kedja.

Det är en kedja som bryter fram då och då, säger Börtz, men han menar inte att samtidens musik är en fortsättning på romantiken, men »vissa musikaliska uttryck kan åtminstone jag bara skapa genom tonala medel – viss sorts spänning eller skönhet uppnår jag bara via ett kromatiskt och harmoniskt skrivsätt. Jag

kan t ex inte alls tänka mig koraldelen i 1:a symfonin skriven i tolvton. Men jag avser alls ingen pastischverkan, ingen stilpluralism – för att vara patetisk: det handlar om ett inre tvång.«

Den drivkraften är viktig säger Börtz, som menar att det inte ligger några stora idéer eller betydelser bakom hans musik, utgångspunkten är ofta konkret, som i den andra symfonins vandring mellan terserna: »Men visst handlar det om en förbannad massa känsla – det återspeglar ens eget läge vid en viss tid, det säger en hel del om en själv.«

Med bara åtta minuters speltid är kanske den andra symfonin för kort för att rymma alla dessa spektra. Börtz skriver den dessutom snabbt, på bara ett par veckor och det kommer dröja ytterligare ett tag, till *Sinfonia 4*, innan känslan bubblar över de formella gränserna. Något som kanske också präglar det aningen svalare mottagandet denna gång:

> Hans första sinfonia uruppfördes för ett år sedan i Göteborg och väckte intresse som ett verk där man kan ana en personlig känsla bakom – något som inte är alltför vanligt. Tvåan är mindre än hälften så lång – cirka åtta minuter – och jag kan inte påstå att tonsättarsjälen här finns i samma grad. Ändå är det ett välklingande och, när så eftersträvas, vackert verk med de för Börtz typiska växlingarna mellan avspänning och kulmination. (Hans Wolf, Dagens Nyheter, 8 april 1975)

(Det finns dock fördelar med denna formella behärskning och tydlighet. När Sveriges Radios Symfoniorkester pedagogiskt ska förklara musikalisk form för en ny publik i början av 1980-talet, används tvåan vid en radiosänd barnkonsert som exempel på hur man skriver musik »utan melodier« men med klangfärger. Börtz

blockbygge beskrivs som ett annalkande åskväder, där molnen går från tunna strimmor till att bli allt tätare och svartare.)

Sinfonia 3 är klar bara ett drygt år senare, och uruppförs sedan av Malmösymfonikerna under Janos Fürst i januari 1977. Inför konserten intervjuas Daniel Börtz i Sydsvenska Dagbladet och det är (återigen) en allvarlig tonsättare med tvingande drivkraft som träder läsaren till mötes:

> Jag vill skriva känslomässigt ärlig musik – om jag får ta så stora ord i min mun. Ge ut allt vad jag har av känsla inombords. I världen, i samhället, människan ser jag många farliga tecken. Det är svårt med tidsperspektiven. Detta präglar tonkonsten. En hård verklighet, ett skri på hjälp. Men också ett starkt romantiskt drag, skönhetskärlek. Mellan dessa poler pendlar jag: kärlek till vackert och skönt och vetskapen om litenhet och förgänglighet. (Sydsvenska Dagbladet 17 januari 1977)

I samma intervju sammanfattar Börtz än en gång trilogi-tanken:

> Mina sinfonior är en trestegsraket. Tre element skulle kunna vara grundläggande i dem: Den rena formen, tydlig och klar, med Bruckner i bakgrunden. Integrationen av dur-moll-tonalitet med en aktuell musikalisk gestaltning. Ett påkostande arbete. Melodins pånyttfödelse. De tre punkterna kan följas i de tre sinfoniorna. Nu i den tredje vävs alla de tre punkterna samman.

Den tredje symfonin är liksom de tidigare verken i serien ensatsig, men det går att på nästan klassiskt manér särskilja tre olika delar. En kraftfull inledning, enligt Börtz själv i Sydsvenskan

»en helvetisk och stark första klump« – det börjar redan från första taktslaget med en kraftig attack från horn, tromboner, tuba och ett crescendo i slagverket – som så småningom löses upp i okomplicerat C-dur innan ytterligare fyra häftiga attacker avlöses av en typiskt Börtzk vilopunkt. Med Börtz egna ord: »Ett satans snyggt parti, en oas med djupa, sköna septimaackord, tidvis mycket romantiskt, inte särskilt melodiöst men klangligt skönt med vackra linjer i solocellons slingor«. Verket slutar dock i pessimistiskt utdöende, i fyra veka glissandosuckar i cellostämman och dova accenter från bastrumma, piano och harpa.

Ett högst intressant verk tycker Sydsvenska Dagbladets Janåke Larson och citerar programbladet beskrivning av symfonin som »En väldig melodilinjes födelse, uppgång och fall«. Han fortsätter:

> Den utkämpar sin kamp i en personligt utvecklad orkesterkolorit. Här finns aggressiva och högst verkningsfulla toppar, starkt kontrasterande mot avspända, lugna rörelser (ett träblåsarparti ungefär i mitten är ett utsökt avsnitt). Allt utvecklas på ett sätt som tydligt markerar Daniel Börtz känsla för ett engagerande musikaliskt förlopp. (Sydsvenska Dagbladet 19 januari 1977)

I Svenska Dagbladet tar Carl-Gunnar Åhlén upp trilogitänkandet, och konstaterar att tretalet har förekommit tidigare hos Börtz, i Kafka-trilogin och i »natt-serien« *Night Winds – Night Flies – Night Clouds*. »Dylika övergripande formprinciper visar ju tydligt att tonsättaren upplever formen som skapandets fundament. Mycket riktigt är denna sinfonia formellt ytterst disciplinerad.«

Åhlén antar också att Börtz väljer beteckningen sinfonia framför symfoni eftersom verket är ensatsigt men noterar ändå

en nästan matematisk tredelning, där första delen beskriver »en våldsam födelseprocess där musklerna spänns till bristningsgränsen«, medan mittendelen är lyrisk och lugn. Men så börjar den tredje delen »med en sovande jättes hotfulla andetag. Här upplever man något av en kamp mellan goda och onda krafter; med våld tvingas melodin tillbaka i mörkret och tystnaden. Musiken har med andra ord en plastisk, nästan visuell dimension som verkar inspirerande både på lyssnare och exekutörer.« (Svenska Dagbladet 23 januari 1977)

Byggstenarna i *Sinfonia 1–3* är alltså i mångt och mycket lika: »I botten låg en önskan att skriva musik, såväl av det intima som det monumentala slaget, uppbyggd i väldigt enkla och lättöverskådliga former«, skriver Daniel Börtz själv i en programkommentar och det Börtz främst gör är att utveckla och finkalibrera konceptet från den första symfonin. Kommentaren ovan snuddar också vid en av paradoxerna hos Börtz vid denna period. Samtidigt som musiken på detaljnivån bitvis kan vara mycket komplex är den stora formen nästan alltid oerhört enkel.

Gemensamt för de tre första symfonierna är också den kvardröjande tonen av pessimism – trots att Börtz lägger in sina oväntade, nästan kammarmusikaliska »oaser« av skönhet som kontrast till orkesterblock, våldsamma kulminationer och surrande kluster. Men inte ens harpans återkomst, när cirkeln sluts i dur i den första symfonin, känns helt obekymrad. Det är som om det inledande ackordet aldrig återhämtar sig efter sitt sönderfall utan hädanefter måste leva under ständigt hot. I Börtz verk är det ett återkommande drag: en uppfordrande gest som osäkrar skeendet och lämnar lyssnaren hängande med frågan »vad nu?«.

Medan de tre första symfonierna hör ihop, är *Sinfonia 4* (komponerad 1976–1977) en särling. Den är kanske även den mest romantiska, om man med romantisk menar öppet känslomäs-

sig. Inför uruppförandet i Stockholms Konserthus citeras Daniel Börtz i programmet; »Den vill gå i närkamp och ta ett nappatag med tillvarons problem, vill vara en ›knuten näve‹«. (Konsertnytt 12–25 oktober 1977)

Den näven kommer direkt. Ett våldsamt hammarslag – man kan associera till Mahlers sjätte symfoni – inleder verket innan

tre väldiga, kromatiska rulader går genom hela orkestern och sväller uppåt i en växande våg. Två gånger slås detta svall ned av hammarslagen innan orkestern lyckas landa i ett c-moll, som långsamt byts mot den skimrande sköna E-durklangen från första symfonin. Liksom i de tidigare tre symfonierna finns en tydlig bågform: fyran slutar ungefär på samma sätt som den börjar, med svallvågens återkomst och en stigning mot diskanten. Men mittenpartiet liknar inget tidigare i Börtz produktion: plötsligt kommer en lång sekvens med autentiska citat ur koral- och danssamlingar från renässansen som skiktas över varandra i blåsarstämmorna. Det är närmast en sorts drömscen med en skirt transparent klang som skiljer sig diametralt från den kompakta inledningen. Möjligen kan man dra paralleller till Mahler och de citat från danser, marscher och populärmusik som han fogar in i sin musik. Men där Mahler vrider och vänder på sina egna upplevda hörselminnen, skapar Börtz känslan av något helt annat. En skimrande värld – idyllisk, utopisk? – på mycket långt avstånd. Det uppstår ett gåtfullt glapp i tiden, plötsligt tycks locket till en antik speldosa öppnas mitt i larmet.

Eller som Carl-Gunnar Åhlén träffande beskriver effekten när symfonin 1992 framförs vid Tonsättarfestivalen i Stockholms Konserthus; »liksom en bräcklig mekanisk leksak i händerna på en rasande jätte«. (Svenska Dagbladet 6 november 1992)

Renässanscitaten pekar också framåt mot exempelvis de citat och 1700-talspastischer som Börtz långt senare smyger in i ope-

ran *Marie Antoinette*, eller den sprött wienklassiska inledningen på pianokonserten *Sånger*.

Sinfonia 4 uruppförs den 19 oktober 1977 av Kungliga Filharmonikerna under Gennadij Rozjdestvenskij. Orkestern 75-årsjubilerar med ett program av enbart symfonier där Börtz beställningsverk för jubileet omringas av Berwalds *Sinfonie singulière* och Beethovens sjua.

I Dagens Nyheter ser Runar Mangs symfonin som konsertens ljuspunkt, med melodiskt liv i mellandelen och med inledningens upproriska hammarslag som en röd tråd:

> Dessa hammarslag återkom som grundelement, liksom skrovligt vresiga uppladdningar och kulminerande treklanger av extatisk renhet och lyskraft. De sistnämnda treklangerna ger till stor del denna sinfonia dess särart: de och ett elementärt spel med dem kommer som svar på långa sträckningar, som infrianden av djupa förväntningar, som uppenbarelser – sällan har väl treklanger framstått i så svindlande förklarat ljus! […] I likhet med annan ung musik just nu känns denna på ett befriande och löftesrikt sätt avstämd, öppen – skrankor har fallit, tabun, effekten av öppen väg är påfallande. (Dagens Nyheter 22 oktober 1977)

Om Börtz »fyra« är öppen och kampglad, är kanske *Sinfonia 5* (1981) den allra mörkaste av de tidiga verken i serien, och på så sätt besläktad med de inledande tre symfonierna.

»Den femte sinfonian behandlar, precis som mina andra stort upplagda verk, förhållanden kring den lilla människan i det förskräckande stora sammanhanget […] Jag lever själv i en lugn miljö. I en stuga nere i Västergötland skriver jag ganska mycket. I kontrast till detta finns livet utanför, och det är aldrig så påtag-

ligt som när jag sitter fullständigt avskild där nere. Jag har alltid påverkats av denna lugnets villa. För det är verkligen bara till synes som allt är lugnt och stilla. Det finns en skräck inom mig att verkligheten plötsligt ska stiga in genom dörren«, berättar Börtz för Zagorka Zivkovic i Nutida Musik i en intervju som sker inför uruppförandet med Sveriges Radios Symfoniorkester under Stig Westerberg den 19 mars 1982.

Och det kvardröjande intrycket i musiken är sorg och katastrof. Trots inledningens kraftfulla bygge mot ett durackord ger den femte symfonin känslan av dyster förgängelseskildring, ett vanitas vanitatum. Individen – personifierat av en soloviolin och solocello som samtalar intimt i symfonins stillsamma oas (»tranquillo e con semplicità«) – går en kvävande död till mötes i ett dovt klingande ljudlandskap inspirerat av klockklanger.

> Jag har alltid varit fascinerad av klockor, kyrkklockor och deras klang. Idén var att försöka realisera klockklangen orkestralt. I samband med det kom vissa associationer automatiskt: Klockan blev tiden. På ett sidospår blev den livet och livscykeln. Om man ser det som en kyrklig symbol, speglas där den diametrala motsatsen – stor glädje eller stor sorg. Seger eller katastrof. På det sättet blev klockan naturligt invävd i livet självt. Hjärtat blev en väsentlig del av min formidé. (Nutida Musik nr 4 1981/82)

Men trots det resignerade – det föreställda hjärtat slutar långsamt dunka – är verket byggt med samma överskådliga, symmetriskt arkitektoniska block som de övriga symfonierna. Det är kanske ingen slump att det är ett uppslag ur just femmans partitur som hänger inramat på väggen hos Börtz förläggare Gehrmans – som ett jättelikt, detaljrikt grafiskt blad.

Och för Börtz finns det alltid en väg framåt, något som Zagorka Zivkovic också sammanfattar i sin artikel i Nutida Musik: »Det ligger mycket konstruktiv anda i det rent tekniska förfarandet hos Börtz, som starkt motsätter en del av hans annars pessimistiska hållning. Men det finns en utväg ur detta ›bottenlösa stopp‹ tonsättaren ger uttryck för. Cirkeln är fullbordad, men tonsättaren ger sig själv en chans att börja om på nytt. Skriva en ny sinfonia.«

Just detta gör Daniel Börtz. Liksom *Sinfonia 4* kan ses som ett slags motreaktion på den inledande trilogin av symfonier, blir även *Sinfonia 6* en protest, ännu en knuten näve.

KÄLLOR:

Joakim Tillman (under namnet Joakim Andersson): *Daniel Börtz Sinfonior* (60/80-poängsuppsats, Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1987).
»Vi skrattar åt kritikernas artiklar. Daniel Börtz intervjuas av Matts Rying«, Nutida Musik nr 2 1973/1974.
»Ny symfoni i TV2-uruppförande. Daniel Börtz samtalar med Bengt Emil Johnson«, Nutida Musik nr 3 1974/75.
Zagorka Zivkovic, »Daniel Börtz' Sinfonia 5«, Nutida Musik nr 4 1981/82.
Bandad intervju för Kungliga Musikaliska akademien, gjord av Ingemar von Heijne 1997.

LYSSNA:

Sinfonia 1 finns inspelad tillsammans med *Strindbergsvit för orkester*, *Sinfonia 7* och *Parodos* med Kungliga Filharmonikerna, dirigent Gennadij Rozjdestvenskij (Chandos CHAN 9473).

Folkhemskomponisten och facket

Jag knegar som alla andra och är varken mer eller mindre ensam […] Jag komponerar på bestämda tider och sköter min ›kringverksamhet‹ på bestämda tider och lever ett högst normalt privatliv som alla andra. (Daniel Börtz i Femina 1976)

Mot slutet av 1970-talet är Daniel Börtz så etablerad att han kan plockas fram som ett ansikte utåt för den unga tonsättargenerationen. Ibland i oväntade sammanhang. Från ett uppslag i Femina våren 1976 blickar en kepsförsedd Daniel Börtz rakt mot läsaren, fotograferad på Hötorget med Stockholms Konserthus i bakgrunden. »Jag skriver musik som en arkitekt ritar ett hus« är rubriken och Börtz presenteras som »en av Sveriges unga tonsättare«, aktuell med musiken till återinvigningen av den nyrenoverade Uppsala domkyrka.

Det är en intervju som naturligt leder till ett par funderingar. Dels, vilket mainstreammagasin (Femina är i och för sig vid denna tid fortfarande en veckotidning) skulle idag ägna nästan tre helsidor år ett porträtt av en företrädare för samtida konstmusik? Dels, hur ser bilden av tonsättaren ut utanför den redan insatta kretsen, och hur presenterar Börtz själv sitt arbete för en bredare publik. Feminas reporter Barbro Zotter låter sin text ta avstamp kronologiskt:

DB: Min pubertet ligger förborgad i en massa partitur gömda långt in i garderoben. Det kan ju ha sina problem att tycka det är roligare att spela fiol och lyssna på Mozart än att åka skridskor i den åldern. Och när andra målade Elvis och Tommy på skolväskorna gick jag hem och lyssnade på min musik.

Den som har sin pubertet gömd i något så ovanligt som partitur är Daniel Börtz, en av Sveriges unga tonsättare. Han är 33 år och har komponerat professionellt i 12, vilket resulterat i 24 opus av olika slag.

DB: Det blir ju två om året. Det var som fan, säger han, när han räknat efter. Ja, det är ju inte så illa faktiskt.

Läsaren får reda på att komponerandet hela tiden varit något självklart, »lika gärna som jag spelade andras musik kunde jag ju spela egen«. Men tonerna väller inte fram i huvudet som i ett rus, även om många har den bilden: »att skriva musik är mer en fråga om disciplin, bestämda arbetstider och hantverkskunnande än svallande inspiration«.

När Börtz berör sina studier på musikhögskolan lyfter han än en gång fram hantverket: »Man måste känna till de yttre faktorerna, hur en orkester och varje instrument i den fungerar. Man måste lära hur en fras är uppbyggd in i minsta detalj. För har man inte den kunskapen kan man aldrig uttrycka det man vill ge liv åt. Begåvning utan hantverksskicklighet blir det inte mycket av.«

Daniel Börtz berättar också om den aktuella beställningen till Uppsala domkyrka, ett speciellt verk eftersom kyrkan vill passa på att visa sina resurser. Ett par hundra personer – solist, körer,

instrumentalister – kommer att delta, texten ska ha anknytning till pingstdagen då återinvigningen sker: »Eftersom alla dessa 200 personer inte är professionella musiker och sångare måste jag dessutom ta reda på vad de klarar i omfång och ur andra tekniska aspekter. Ja, så när allt det där är gjort, så är det bara att sätta igång. Vad som händer djupt där nere, inne i mig, kan jag inte förklara. Men till domkyrkoinvigningen har det i alla fall blivit kraftig, glädjefylld, voluminös musik. Ja, det känns som pingstmusik.«

Så långt *Introitus och evangeliemotett* för barytonsolist, gosskör, flickkör, blandad kör, instrumentalister och församlingssång som sedan uruppförs i Uppsala domkyrka den 6 juni 1976.

Men låt oss göra ytterligare två nedslag i intervjun, det första en fördjupning av den rent praktiska sidan av komponerandet:

> När jag skriver musik arbetar jag först med bilder, inte med toner. Jag ritar hela stycket, ungefär som en arkitekt ritar de bärande konstruktionerna i ett hus. Jag tecknar helt enkelt konstruktioner med linjer, höjdpunkter och lågpunkter och skriver sedan in stickord om det behövs, »knottrig yta«, »ljus färg«. Jag har ett alldeles klart synintryck av musiken. Sedan börjar jag syssla med tonomfång och spektrumomfång. Jag letar fram »tonklumpar« som ska täcka in den stomme jag byggt. Detta är ett rent skrivbordsarbete. Jag använder aldrig något instrument. Jag hör hur det låter ändå.

»Daniel talar om sitt arbete som något lika självklart och föga upphetsande som luft och vatten«, konstaterar reportern och frågar om han aldrig känner stor glädje i sitt yrkesliv?

> Jo, jag känner ofta glädje. Nej, förnöjsamhet är kanske ett bättre ord. Men när jag hör mina verk spelas då känner jag en fruktansvärd spänning, som gudskelov för det mesta övergår i en unik och underbar lyckokänsla. Den inre musik jag hört så länge, flyter ihop med den musik orkestern spelar och den inre musiken är äntligen ute i verkligheten. Det är en underlig upplevelse, som att leva om en bit av sitt liv varje gång. Det är en mycket lycklig känsla.

Men Börtz tar avstånd från myten om konstnärens utanförskap och ensamhet: »Jag knegar som alla andra och är varken mer eller mindre ensam […] Jag komponerar på bestämda tider och sköter min ›kringverksamhet‹ på bestämda tider och lever ett högst normalt privatliv som alla andra.«

Man förstår att uppdragen vid sidan av komponerandet redan är många; programledare för musikradions »Nya timmen«, fackligt engagemang i KLYS (Konstnärliga och litterära yrkesutövares samarbetsorganisation) och styrelsearbetet i Föreningen svenska tonsättare, FST, där Daniel Börtz valts till sekreterare 1972. Den drygt trettioårige Börtz låter optimistisk: »Det finns schwung i verksamheten nu. Man börjar upptäcka att det finns svenska tonsättare och man lyssnar på oss.«

Två år senare, i februari 1978, tar också tidningen Röster i radio-TV en närmare titt på företeelsen tonsättaren. Nu är nämligen Daniel Börtz aktuell med en beställning från Sveriges Television. Den 20 februari ska hans *Dialogo 1* för cello och piano framföras i TV2 av Frans Helmerson och Hans Pålsson.

Under rubriken »Daniel Börtz – kompositör på heltid« tecknar Ingemar Myhrbergs förhandsartikel inför sändningen en bild som bitvis ligger nära intervjun i Femina. »Någon himlastormande titan i kamp med både människor och gudar är han

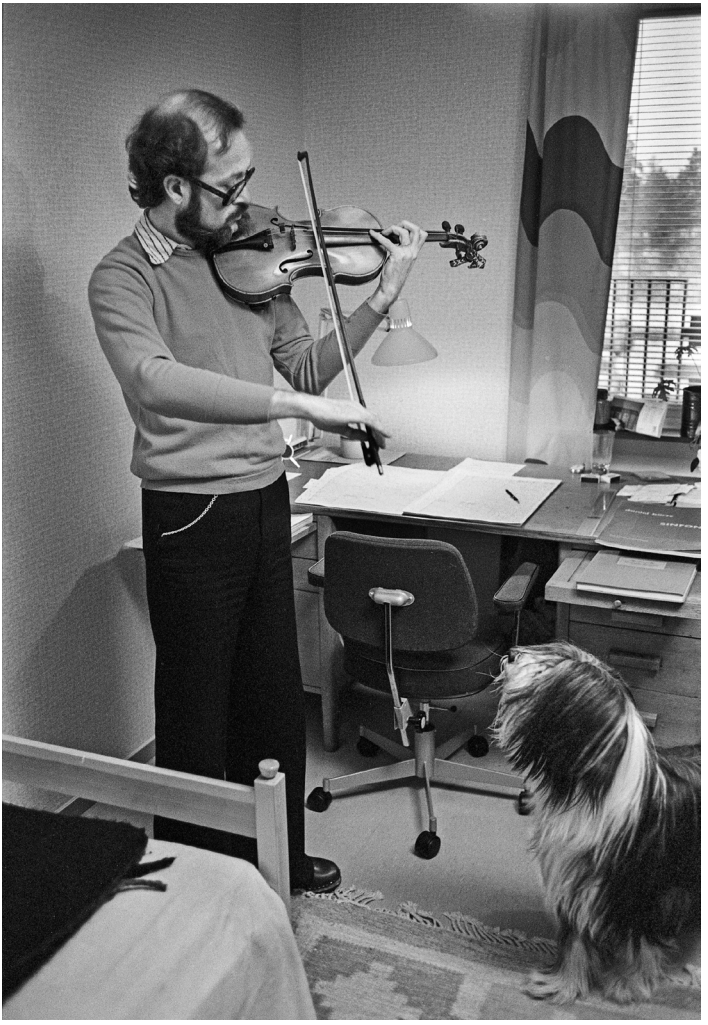
Daniel Börtz var styrelsemedlem i FST, Föreningen svenska tonsättare, 1969–1979, från 1972 som sekreterare. Här firar FST 60-årsjubileum i Stockholms Konserthus 1978. Börtz syns under gobelängen till höger i bild. Foto: Per B. Adolphson.

inte, Daniel Börtz. Snarare då en försynt och lågmäld folkhemskomponist som från sin tonsättarverkstad i ett höghus utanför Stockholm levererar musik, oftast på beställning«, sammanfattar skribenten. Och Röster i radio-TV har gjort ett besök i själva verkstaden, Börtz arbetsrum hemma i lägenheten i Kungsängen. På bild syns Börtz med sin fiol och med den uppmärksamt lyssnande Petra – en bearded collie – vid sina fötter.

Artikelförfattaren konstaterar att Börtz är »något så ovanligt som en nutida tonsättare som faktiskt livnär sig på att komponera«. Läsaren får till och med veta att arvodet för en symfoni ligger på runt 20000 kronor, ingen större lönsamhet, men med stipendier och extrajobb går det ihop. Extrajobben är en del undervisning på Musikhögskolan, arbete på radion och så sekreteraruppdraget i FST.

Även här lyfts Börtz tro på arbetsdisciplinen fram liksom Lidholms inflytande, influenser från Bruckner och de arkitektoniska dragen i symfonierna, men även de många kammarverken som beskrivs som mer svårtillgängliga än orkesterverken. Det gäller också den aktuella dialogen, men trots att det är en beställning för TV2 har Börtz »inte känt sig frestad att komma med något särskilt ›populärt‹ stycke«.

> DB: Jag tänker aldrig på lyssnarna och hur de ska uppfatta musiken när jag komponerar, det måste bli en konfrontation senare i tiden. Jag måste skriva musik som jag själv känner för.
> IM: Men finns det inte en risk att du skrämmer bort en del TV-tittare från den moderna seriösa musiken?
> DB: Jo, det är ett strängt stycke […] men det vore fel att presentera musik som är likgiltig. Om den resulterar i aversion så är det i alla fall en positivare effekt än ingen effekt alls.



Daniel Börtz med fiolen och hunden
Petra hemma i lägenheten i Kungsängen
1978. Foto: Bertil S-son Åberg/
SVT/TT.

Det är två texter som säger något om synen – eller i alla fall en möjlig syn – på kulturarbetaren i slutet av 1970-talet, en avmyt- och avmystifiering av konstnären. Nedstigen från elfenbenstornet är han »en knegare som alla andra«, en lågmäld folkhemsarbetare, fackligt aktiv. Hantverket lyfts fram, skapandet bor granne med kroppsarbetet. I Femina-texten kan man nästan

känna händerna nudda vid de knottriga ytorna i Börtz musikaliska husbygge. Men man anar även att tonsättaren är en udda fågel, någon som »faktiskt livnär sig på att komponera« konstmusik. Samtidigt visar dessa korta porträtt tydligt några av Börtz särdrag, medan några av hans resonemang från artikeln i Nutida Musik inför uruppförandet av *Voces* revolutionsåret 1968 har fått ett mer moderat uttryck.

Den 20 februari 1978 är det dags för uruppförande och tvsändning av *Dialogo 1* – detta »stränga« stycke som hellre får skapa aversion än likgiltighet. Programmets producent kläcker dock en pedagogisk idé för att mildra eventuell chockverkan i public service. När sändningen börjar är det första vi tittare möter tonsättaren i närbild och han vänder sig direkt till oss:

> DB 1: Jag heter Daniel Börtz och jag är tonsättare till yrket. Det här programmet har fått rubriken Dialoger, och Dialog 1 heter också det nyskrivna stycke musik vi nu ska få höra. Men först en dialog av ett annat slag, i form av en liten intervju med mig själv. Och jag börjar med att ställa följande fråga: Lever man gott på att komponera symfonier och kammarmusik i vårt kulturklimat? Om inte, varför blir man då tonsättare?

Bilden skiftar till split screen och Daniel Börtz vänder sig mot sig själv för att svara.

DB 2: Ja, på den första frågan kan jag svara nej med en gång; man kan inte leva gott på att vara tonsättare av modern seriös musik och på fråga nummer två, varför man blir det ändå, är det ett väldigt, väldigt enkelt svar på det; har man kommit dithän att man känner att det inte finns något annat sätt för en att leva så måste det bli så, man måste uttrycka sig på något sätt […] Att försöka undertrycka de behoven, det tror jag skulle vara ganska farligt för en själv.

DB 1: Daniel, hur går det till att komponera musik? Tar man flickan och flaskan och går ut i skogen för att få inspiration?

DB 2: Man kan ju inbilla sig att det går till så – jag vet inte hur många som tror det fortfarande – men att det finns någonting som heter inspiration ibland, det tror jag att det gör, men den inspirationen […] den arbetar man sig fram till och ofta är det väl inte inspirationen som är den tändande gnistan för ett stycke musik utan det är väl ofta […] en idé, en konstruktionstanke kanske, sedan börjar den utvecklas och är den gångbar då kommer inspirationen sedan som ett brev på posten […] Sedan tycker jag att liknelsen med arkitekten när han ska rita ett stort hus är ganska bra att använda på tonsättarens jobb. Det gäller ju att skapa en konstruktion och så att säga få huset på ett stadigt fundament först […] Och så tycker jag att det är väldigt roligt att gå ut i skogen, speciellt med hund!

DB 1: Du är alltså komponist på heltid, innebär det andra aktiviteter än själva skrivandet av noter? Hur ser en normal arbetsdag ut för Daniel Börtz?

DB 2: Ja, jag tror inte att jag skulle kunna sitta och komponera och skriva noter hela dagen igenom […] Men jag

har ju andra aktiviteter vid sidan om i musiksamhället och det är ju någonting som ger hemskt, hemskt mycket för komponerandet också. Jag tänker på mitt arbete i tonsättarföreningen och jag tänker på frilansjobb på Sveriges Radio och även lite undervisning på musikhögskolan […] det berikar hela komponistjobbet.

På samma sätt fortsätter det, frågorna varvade med insprängda stillbilder på Daniel Börtz med hund i skogen, på språng på stan, utanför Radiohuset, i möte med FST etcetera. Han frågar också sig själv om sitt förhållande till musikerna som spelar hans verk och säger att han ser sig som lyckligt lottad ända sedan musikhögskoletiden där han kunde skriva solostycken för musiker som var villiga att gå utanför standardrepertoaren. Det har också lett till fruktsamma framtida kontakter och Börtz betonar att tonsättaren och musikerna utgör ett team. »Det är inte tonsättaren som kommer och lägger fram sina papper för musikern; ›det här ska ni spela, tjohejsan, inget resonemang om saken‹, utan det roligaste är ju om man till och med kanske haft en kontakt innan verket blir färdigt, det kan ge hemskt mycket både till uttryck och konstruktion«.

Och intervjun avslutas med en introduktion till kvällens nya verk:

DB 1: Det ska bli musik nu i resten av programmet, kan du tala om för oss vad vi får höra?
DB 2: Ja, det är ett stycke som heter Dialogo 1 […] för cello och piano och då speciellt för Frans Helmerson och Hans Pålsson och det där stycket är konstruktionsmässigt mycket enkelt. Det är ett spel mellan ljus och mörker, mellan vitt och svart och den första tredjedelen av stycket byg-

ger på väldigt korta celler som upprepas men ändå ständigt förändras något […] det är hela tiden ett väldigt skarpt ljus över början. Sedan dyker man ner i botten och mörkret och det finns en lång uppgång med en förfärlig massa mörka punkter som blir ljusare och ljusare. Det är som att man tittar på små prickar som tätnar och blir tjockare och tjockare. Så småningom kommer det ett avspänt mellanparti med svaga stillastående klanger i båda instrumenten och sedan börjar en virvel, en spiralliknande rörelse som liksom gräver upp musiken nerifrån och åker upp i höjden och så är man tillbaka i det här skarpa, skarpa ljuset […] Jag var i Grekland i somras på en liten ö och där fanns ett fruktansvärt skarpt vitt ljus bland de vita husen. Det kan hända att det har givit en kick åt stycket.
DB 1: Ja, nu tycker jag att det är hög tid för dig att gå in i studion och vända notblad åt musikanterna. Jag tackar dig Daniel för att du så snällt svarat på alla mina frågor.
DB 2: Ja, tack så mycket själv du, Börtz!

Daniel Börtz reser sig för att vända blad åt Hans Pålsson vid pianot, och snart kan tittaren konstatera att han i sin intervju konkret ringar in verkets musikaliska idéer, den första delen i ständigt ffff och med pianots upprepade snabba rytmer (kvintoler, sextoler, septoler) mot en attackerande figur i cellons höga lägen, innan hela stycket slutar med ett monotont hackande på tonen c där cellon skrapar i sitt högsta register. Istället för bländad blick, en ärrad trumhinna. Med sin tydliga struktur ett Börtzverk typiskt för perioden.

Dialogo 1 är den första av totalt fyra dialoger. Börtz skriver de tre första tätt under slutet av 1970-talet, den fjärde – för trumpet och slagverk – kommer som en eftersläntrare tjugo år senare,

1999. Det är med andra ord en kortare serie stycken, där dialogen alltid försiggår mellan två instrumentalister, men inte alltid mellan två olika instrument. I *Dialogo 3* för två pianon (1978), för Mats Persson och Kristine Scholz, smälter verkets två pianon närmast ihop till ett instrument, en dubblerad klangkropp. Än en gång dominerar extremlägena och inledningens klirrande snabba figurer i diskanten får så småningom svar i korthuggna accenter från basen och kulminerar i en accelererande klättring uppåt i klaviaturen. Det är den dialog där Börtz kanske som mest renodlar seriens idé om kontraster och enkla mönster.

Vid slutet av 1970-talet syns och tar Börtz alltså plats som tonsättarlöfte och i föreningsarbetet. Han sitter i FST:s styrelse i tio år (1969–1979, som sekreterare från 1972), ett decennium som han idag beskriver som en dynamisk tid, där Eskil Hemberg är ordförande under större delen av perioden. »Han fick FST att bli någonting att räkna med, inte bara en samling gubbar som sitter och äter ärtsoppa och dricker punsch, utan det blev en modern fackförening. Han tittade väl mycket på författarförbundet och de andra större organisationerna, och FST blev en röst i kulturdebatten. Det kröntes med ett beställningsverksavtal på hela musikområdet för tonsättarna. Det var ett slags markering; här har vi ett avtal med motparten – det var ett viktigt steg.«

Under 1970-talet är Börtz också en tid producent på Musikradion och sitter i två omgångar i programrådet för Kungliga Filharmonikerna. Men trots sina många uppdrag inom musiklivet är Börtz sällan någon offentlig debattör, »jag passar helt enkelt inte för det« är den enkla förklaring han ger idag.

Den 12 mars 1981 gör han ett sällsynt kliv ut i debatten när han tillsammans med sju andra tonsättare på Expressens kultursidor skriver ett öppet brev under rubriken »Varför tystas svensk musik i Sverige?«. Undertecknar gör även Hilding Rosenberg,

Sven-Erik Bäck, Ingvar Lidholm, Arne Mellnäs, Sven-David Sandström, Anders Eliasson och Thomas Jennefelt – ett representativt tvärsnitt genom ett par generationer tonsättare. Daniel Börtz minns också att Bo Wallner finns i bakgrunden som initiativtagare. Tillsammans kritiserar tonsättarna landets tre största orkestrar för att spela för lite svensk musik. »Vi tonsättare börjat alltmer frukta att det finns ett motstånd – passivt eller aktivt – mot svensk musik«, skriver de åtta och påpekar också att situationen inte är ny:

> det är verkligen begripligt att tonsättarkåren för några år sedan ville få inskrivet i villkoren för statsanslag till en orkester att minst 25 % av repertoaren skulle vara svensk.

Från institutionernas sida efterlyser tonsättarna en »medvetenhet, känsla och entusiasm för svensk tonkonst«, annars riskerar identiteten att gå förlorad »i en tid då vi formligen dränks i informationer och intryck från all världens hörn«. Tonsättarna ställer fyra frågor till institutionerna: Har de en linje, en idé för sina insatser för svensk musik? Vilka kvalitetskrav har de för nya verk? Finns det personer med tillräcklig kunskap om den nya musiken? Vilket ansvar är de villiga att ta för att svensk musik blir en viktig del i repertoaren? »Hur kommer 80-talet att se ut? Vi tror på den svenska tonkonstens framtid – men gör ni?« lyder avslutningen. (Expressen 12 mars 1981)

En välbekant debatt som snurrat regelbundet i svenskt kulturliv genom åren. De sex repliker som följer innehåller också många bekanta argument; publikens efterfrågan, det vill säga marknaden, ekonomiska hänsyn, internationella dirigenters svala intresse för svensk repertoar, orkestrarnas konstnärliga frihet, att arbetet måste ses ur ett längre perspektiv, den alltmer urholkade musikundervisningen i skolan etc.

Det som skiljer då från nu, är kanske Expressens från början tydliga strategi att låta alla tyngre institutioner svara (Kungliga Filharmonikerna, Kungliga Operan, Göteborgssymfonikerna, Sveriges Radio, Rikskonserter, SVT, företrädare för musikforskningen), och att debatten är tung nog att spilla över till Expressens ledarsida och resulterar i en huvudledare den 22 mars.

Den 24 mars kommer tonsättarna med sin slutreplik, och de är (föga förvånande) måttligt imponerade; »det finns något kärlekslöst i tonen hos många, något av pliktresonemang som får oss att ana att okunnigheten är stor och det personliga engagemanget litet«. De åttas egna förslag till förbättring är bland annat att spela nya verk tillräckligt ofta för att de ska få en plats på repertoaren. »Hur ska den yngsta generationen kunna tro på sin konstnärliga framtid när t o m de etablerade inte finns med i repertoaren?« Man menar att orkestrarna måste ta ansvar för återväxten av svenska dirigenter, att svenska verk ska vara utgångspunkt i programplaneringen, att fler samarbetsprojekt bör skapas mellan institutioner, och man önskar en bättre undervisning om svensk tonkonst i skolorna, med central plats för samtidens musik. Förutom en avsaknad av genus- och mångfaldsperspektiv, kunde flera av inläggen lika gärna vara publicerade idag.

Trots sin ovilja som debattör ställer Börtz upp igen när FST i kölvattnet av Expressen-debatten ger ut antologin *Tonsättare i Sverige 1981*. I boken är Börtz en av fjorton tonsättare som ger en lägesrapport från sin vardag och hans rapport hör till antologins mindre dystra. Börtz har vid det här laget redan lämnat styrelsearbetet i FST bakom sig och har beställningar på omfattande verk. Något som gör att han helt kan koncentrera sig på sitt skrivande och skala bort all sidoverksamhet, som arbetet för Sveriges Radio och så småningom även undervisningen i instrumentation på Musikhögskolan.

> Men jag har ingen lust att tänka bort de åren, det var väldigt viktigt och väldigt fascinerande att vara med. Det påverkade inte mitt skrivande, jag var ensamstående då. Det var kul och man träffade många kollegor, men när man börjar i en ände så blir man bara insyltad i mer och mer. Under de åren träffade jag ju också [min blivande sambo] Kerstin och då börjar man fundera över vad man egentligen ska göra.

Det drar en omisskännlig skråkänsla genom ovanstående, en känsla av att göra sin plikt, att arbeta för gruppen – inte heller Expressen-debatten är ju någon soloåkning. Det är en arbetsmoral som Börtz delvis spårar till studietiden och specifikt till Ingvar Lidholm.

> Det var återigen Ingvar som sådde ett frö, det gällde alla oss elever och på olika sätt har det väl gett utslag. Han hade tanken – och han levde efter den själv – att man skulle göra lite av en värnplikt i musiklivet. Om vi kunde skulle vi naturligtvis jobba för vår tonkonst. Själv hade han alltid någonting vid sidan om, antingen var han professor eller så var han radioman.

1992 klipper Börtz själv av sitt sista sidouppdrag på Kungliga Musikhögskolan där han undervisat i instrumentation sedan 1983.

> Jag kan inte säga att jag upplevde mig själv som någon särskilt bra lärare. Jag tror att om man ska vara riktigt bra, då måste man själv också känna något slags givande och tagande. Det fanns ju elever som var roliga som perso-

ner, men att undervisa år efter år, det kände jag att jag inte hade lust att förnya. Anledningen var också praktisk. Dels gick *Backanterna* bra, *Backanterna*-filmatiseringen gick runt – det klirrade i kassan. Dels fick jag statlig garantilön, en fantastiskt bra säkerhet, livslång. Jag har aldrig behövt ta ut någonting, men det är en garanti om man faller dit, ett slags livförsäkring.

Det dröjer sedan drygt 20 år innan Daniel Börtz åter rycker in i svenskt musikliv, då i Kungliga Musikaliska akademien. Där sitter han först sex år i styrelsen och väljs sedan med stor majoritet till preses 1998. Då är han den förste verksamme tonsättaren på posten på drygt hundra år. Efter Börtz kan man möjligen spåra ett trendbrott, en svängning till val av utövande konstnärer på presesposten, med namn som dirigenterna Kjell Ingebretsen och Gustaf Sjökvist och sedan 2015 sopranen Susanne Rydén.

Börtz ser presesuppdraget som det kanske viktigaste bland sina utflykter utanför komponerandet:

> Det var spännande eftersom det inte hade varit en utövande musiker eller tonsättare sedan Ludvig Normans tid i akademien. Det har varit jurister och allmänt duktiga människor, men det har inte varit någon inifrån det vi sysslar med, det var en av de viktigaste sakerna för mig. Det är trots allt lite annorlunda att företräda en sådan organisation om man själv är i facket.

En annan anledning till att han tackar ja är att det samtidigt sker en viss förnyelse i akademien; stora salen är färdigrenoverad, efter lång tid blir det också ett byte av ständig sekreterare. Halvvägs in i Börtz presesperiod, 2001, tillträder tidigare chefen

för Stockholms Konserthus, Åke Holmquist, på posten. Han är sedan länge nära vän till Daniel Börtz som nu känner att arbetet kan öka i intensitet, »det var en stark upplevelse att vi skulle köra ett lopp tillsammans«.

Och själv upplever Börtz att det gjorde skillnad även utåt med en tonsättare som preses:

> Jag kände att det faktiskt gav något slags tyngd och realitet när vi framförde saker, annars är jag är ingen solospelare, allra minst i det här sammanhanget. Från FST och liknande hade jag en hel del erfarenhet av tron på att samlas kring någonting, att vilja något som många omfattar.

KÄLLOR:

Där inget annat anges är citaten hämtade från samtal med författaren, framför allt under 2013.

Daniel Börtz egen text om sitt arbete finns i *Tonsättare i Sverige 1981*, Stockholm, STIM:s informationscentral för svensk musik, 1981.

Barbro Zotter, »Jag skriver musik som en arkitekt ritar ett hus«, *Femina* 22 1976.

Ingemar Myhrberg, »Daniel Börtz – kompositör på heltid«, *Röster i radio-TV* nr 8 1978.

LYSSNA:

Av kammarmusiken från denna period finns *Monologhi 6* (1976) för solopiano inspelad av Hans Pålsson (BIS CD 579) och *Dialogo 3* för två pianon (1978) finns med Kristine Scholz och Mats Persson (Phono Suecia PSCD24).

Vid mitten av 70-talet skriver Börtz även två körverk för Eric Ericson och hans körer. *Tre Elegier*, till texter av Gunnar Björling, är ett av de viktigaste tidiga körverken där särskilt den rungande och ropande mittensatsen *Ring ej mer* borrar sig fast. Verket finns inspelat med Kammarkören och Ericson på Phono Suecia (PSCD 24). *Gryningsvind* för Orphei Drängar (text: Petter Bergman, uruppfört 1977) finns i en senare inspelning med OD under ledning av Folke Alin (BIS CD 1233).

Allkonstverk och en våldsam vändning

Det är ett väldigt viktigt stycke, något jag fortfarande står för. Det är ärligt i uttryck och i kraft. (Daniel Börtz i samtal med författaren)

1970-talet är ett första krön för Daniel Börtz. Efter uppmärksamheten kring de stora orkesterverken mot slutet av 60-talet, är han nu etablerad. Sinfonia 1 till 4 ger honom rykte som symfoniker, en orkesterns man. Men det är en period som också rymmer ett par konserter, de tre »nattstyckena« för olika kammaruppsättningar, de första dialogerna och så experimenten med kyrkoopera. Formmässigt är det stramt och arkitektoniskt och med en på flera sätt redan färdig och säker estetik. Så vart är Daniel Börtz på väg?

Den som slår på TV1 klockan 20.20 den 16 oktober 1981 hittar kanske ledtrådar. Programmet som väntar kräver noggrann introduktion. Hallåans påannons är både pedagogisk och uppfordrande när han lugnt betraktar oss under lugg:

> Framför tv-apparaterna sitter nu en mycket sammansatt publik. Det finns de som vet varför de vill se det här programmet, och för dem behövs inte den här inledningen. Men så finns det de som inte vet och kanske bara är nyfikna, och till er skulle jag vilja säga att det är just nyfikenheten som är det viktigaste inför det här programmet. Det är nämligen ett mycket ovanligt program, och det kan ju vara lite jobbigt i en tid då vi alla söker efter det

som är tryggt och vant. […] Vi rör oss på jungfrulig mark, outforskad, oändligt rik, spännande, mödosam… Musikdramat i tv söker sin form. Ikväll passerar vi en milstolpe på väg mot allkonstverket. Ouppnåeligt, javisst, men i vårt medium så är det ju så snubblande nära. Tre vägvisare leder oss: diktaren Jaques Werup, tonsättaren Daniel Börtz och filmaren Georg Oddner. Det är en omtumlande uppstäckresa, det kan jag lova. Rakt in i oss själva, till den oemotståndliga urkraften…

Och så rullar sändningen igång. Vi hör maskinljud, en rundfond hissas ned kring en tom scen, på den projiceras programmets titel – *Fläckar av liv*. Ljudet från teatermaskineriet byts mot tåspetsskor som slår i golvet, panorering mot en tom salong, en dansare som värmer upp, sträcker ut på golvet…

Efter en stund kommer också musiken, smyger in i svagaste pianissimo (pppp), sopraner och basar, ännu ordlösa röster, på samma uthållna ton, men med största möjliga intervall mellan stämmorna. Rösterna svajar i det låga tempot, skapar illusion av elektroniska klanger. Snart ansluter fler stämmor ur kören, ljuden från dansaren dränks, den kontrollerade scenmiljön tonar över i natur, stad och katastrofskildring, och den första musikaliska kulminationen är en entonig sorgmarsch från kör och blåsare.

Hur föds då detta *Fläckar av liv*, detta fyrtio minuters allkonstverk för Sveriges Television, där tre olika konstnärstemperament samsas: Georg Oddner, en av Sveriges mest tongivande fotografer under 1900-talet, Jacques Werup, poeten och estradören och så Daniel Börtz, nu etablerad representant för en stram, svensk modernism. Både Werup och Oddner har dessutom musikererfarenhet från ett område som ligger långt ifrån Börtz – jazzen. Oddner har till och med, innan han på 1950-talet sadlar

om till fotograf, en bakgrund som trummis i Putte Wickmans sextett.

För Daniel Börtz del kommer *Fläckar av liv* ännu en gång ur övergivna planer på ett sceniskt verk. Vintern 1978–79 träffas Börtz och Jacques Werup för att diskutera en möjlig opera för Malmö Stadsteater. Börtz har fört diskussioner med teatern under flera år, men något musikdramatiskt projekt har aldrig blivit av. Denna gång funderar man på att göra opera av *Gösta Berlings saga*, men också detta rinner ut i sanden.

Ungefär samtidigt pågår även diskussioner med Sveriges Television där producenten Thomas Olofsson är intresserad av att göra en tv-version av Börtz kammaropera *Landskap med flod* efter Herman Hesses roman *Siddharta*, den opera som Börtz skrivit för Det Jyske Musikkonservatorium i början på 70-talet men som aldrig framförts. Hesses förlag har hela tiden sagt nej: de har sålt rättigheterna för dramatisering till ett filmbolag. Ett svar som nu upprepas när SVT skickar sin förfrågan.

Kontakten med Werup är dock viktig för Daniel Börtz. Han har länge hyst en beundran för Werups texter och tanken på ett samarbete slår rot, skriver Börtz i tidskriften Artes som inför urpremiären ägnar fjorton sidor åt verket där alla tre upphovsmännen berättar om projektet ur sitt respektive perspektiv. Men det är Jaques Werup som kommer med förslaget att göra bildsatt musikdrama av ett urval dikter ur samlingen *Fläckar av liv* från 1977.

Georg Oddner är redan tillfrågad och Werup och Oddner gör tillsammans ett hårt urval ur diktsamlingen. Av samlingens drygt åttio dikter återstår till slut tretton, valda för att uttrycka bokens hela förlopp, ett slags handling: »beskrivningen av livets själva motor, driven av den dialektiska kraften mellan destruktion och konstruktion«, skriver Werup i Artes. Och Oddner

Daniel Börtz tillsammans med dirigenten Kjell Ingebretsen under inspelningen av »operaoratoriet« *Fläckar av liv* på Cirkus i Stockholm 1980. Foto: Georg Oddner / Malmö museer.

beskriver tanken på en växelverkan mellan de individuella linjerna i dikter, bilder och musik, en berättarlogik som inte följer prosans utan diktens, »sammanbunden av en omedveten energi, ett slags drömmens språk«.

Reduktion och konkretion är ledorden för urvalet, och Werup och Oddner läser dikterna högt för varandra, teatraliskt och med överdrivet magstöd för att avslöja tomt klingade pretentioner. Det är en hård gallring som pågår under hela arbetet, och ända in i det sista, under själva filmandet och redigeringen, stryker man i texten. Av vissa dikter återstår bara några enstaka rader och av två tänkta recitatörer – en man och en kvinna – blir bara mannen kvar.

Börtz själv betonar också att det inte rör sig om handling i traditionell operamässig mening, »utan snarare en utvecklingslinje, som beskriver: stillestånd/en sorgens nollpunkt, ––––– livet som skönhet/fulhet/storhet/litenhet –– hot – katastrof ––––– chansen till återuppbyggnad och återfödelse«. (Artes nr 2 1981)

Stora frågor, stora linjer – som kräver stora styrkor. Daniel Börtz gör ett överslag på de musikaliska behoven och landar i en relativt stor symfoniorkester, en stor blandad kör, fem vokalsolister och två recitatörer. De viktigaste utgångspunkterna är att hitta ett dramatiskt uttryck som bär dikternas linje, att arbeta med en monumental form. Börtz själv beskriver verket som ett »operaoratorium«, ett verk som även ska kunna stå på egna ben och framföras i konsertsammanhang. (Georg Oddner å sin sida kallar det »musikdiktfilm«.)

Fläckar av liv skapas dessutom i en kanske ovanlig och oväntad ordning. Utifrån texturvalet och några ytterst skelettartade idéer från Werup och Oddner arbetar Börtz på några veckor fram en formskiss för hela verket med ungefärliga avsnittslängder, dynamik, soloinsatser etc.

I maj 1979 kommer klartecken för projektet från Sveriges Television och Börtz börjar komponera. Detta gör han på långt avstånd från Sverige, i en flodbåt på Ohio River i Pennsylvania, USA, under en värmebölja i juni 1979. Där uruppför American Wind Symphony hans *Konsert för fagott, blåsare, slagverk och celesta* (10 juni) med Hans Samuelsson som fagottsolist. Samuelsson är en av de musiker som Börtz samarbetat med redan på Musikhögskolan i *Monologhi 2* för solofagott och han får nu en rytmiskt intensiv men också lyrisk konsert att spela på den amerikanska orkesterns sommarturné. Börtz själv åker med på turnén som traditionsenligt följer vattenvägarna, och där den stora fraktpråmen för orkestern samtidigt fungerar som konsertscen.

Hemma i Sverige får Werup och Oddner regelbundna rapporter under arbetets gång och på nyårsafton avslutar Börtz verket »i tystnaden i Tiveden med mörker och kyla på andra sidan fönsterrutorna«. Den slutliga versionen av partituret är dock signerad Kungsängen 1980-03-23 »day of referendum on nuclear power«, dagen för folkomröstningen om kärnkraft.

Det är svårt att inte tolka det som en medveten markering från Börtz sida. Harrisburgolyckan, som sporrar den svenska kärnkraftsdebatten, inträffar våren 1979 i Pennsylvania, ungefär samtidigt som *Fläckar av liv* tar konkret form och strax innan Börtz själv befinner sig i USA. Plötsligt är det katastrofscenario som målas upp i verket dagsaktuellt. Idag, drygt trettio år efteråt, säger Börtz att det inte finns någon direkt koppling till detta. Det bör hellre läsas som en »dagboksanteckning«, en notering om en viktig dag i största allmänhet.

I maj 1980 träffas alla inblandade för att för första gången höra musiken. Den spelas in på Cirkus i Stockholm där det ännu en gång är Kjell Ingebretsen som dirigerar Sveriges Radios Symfoniorkester, Radiokören och de fem solisterna. Om mötet med

musiken skriver Oddner: »det blev en nästan överväldigande upplevelse och vi fick stålsätta oss för att inte falla för frestelsen att börja improvisera vilt med alla syn- och ljudintrycken, och därmed tappa bort vår huvudsakliga vision«.

På Cirkus filmas också några sekvenser med kören och orkestern för att användas i det slutliga verket, men det är först med all musik inspelad som Oddner på allvar börjar sitt arbete. Till hans ursprungliga visioner hör inledningen i det tomma teaterrummet, fondens horisontlinje, en scen där allt kan hända, och dansaren som representerar människan, konstnären, en figur att identifiera sig med.

Ett tag finns också planer på att filma på olika platser i världen, men Oddner hittar till slut sina bilder nästgårds. Han filmar på en fabrik i Malmö, på sandstranden nedanför sin sommarstuga i Beddinge och till och med på sin egen balkong. Det provinsiella blir en del av det universella, konstaterar Jacques Werup som fungerar som Oddners assistent under filmandet.

I den slutliga filmen kontrasterar Oddners bilder det lilla och det stora, närhet och avstånd, natur och civilisation. Vi ser vatten brytas mot strandkanten, fåglar, människor i storstaden, individers ansikten på bussen, mekaniskt arbete, händer som skruvar, stickar, glidningar genom Radiokören i vardagskläder, en naken ung kvinnas kropp i extrema närbilder, en grupp åldringar, flygperspektiv över skånska sommaråkrar, en vägg av orkestermusiker i svarta polotröjor, jord som skyfflas och välts, notställ som raseras, en kvinnas fötter mot våt asfalt, en fiol som sprängs i slow motion, ruiner av gamla byggnader, groende gräs, till sist ett barn som föds (huvudet bryter fram till ett klimax i orkestern) innan vattnet åter sköljer strandkanten.

Trots det demokratiska arbetssättet – musiken som komponeras först, recitatören som lyfter fram Werups texter – är det

som visas i SVT1 den 16 oktober 1981 framför allt en svidande påminnelse om att tv är ett bildmedium.

Recensionerna av programmet är inne på samma spår. I Svenska Dagbladet skriver Carl-Gunnar Åhlén att de tre konstnärernas brottning med denna »allkonstdröm« är inspirerad tvkonst med »bilder så brännande sköna, så rika på associationsmöjligheter«. Bild, dikt och musik löper parallella spår, men det är bilden som styr menar Åhlén, dessutom finns ett problem i och med att vi lärt oss att inte lyssna så noga på musiken i film och tv. Att lyssna på musiken i efterhand – med det visuella i minnet – skulle göra Börtz mer rättvisa:

> Med bilderna lagrade i hjärnan skulle man då uppleva ett storslaget klangepos alltifrån den inledande ödsliga tonen till förhoppningens höjdpunkt. Med Leif Hedbergs pregnanta diktläsning i reliefverkan skapar musiken ett djupnande perspektiv på livets skiften och en sublimering av en undergångskänsla som allt fler har svårt att slå bort, men också, för första gången på länge en optimism, en Fågel Fenix-tanke. (Svenska Dagbladet, 16 oktober 1981)

»Försök till ett allkonstverk« är rubriken i Dagens Nyheter (16 oktober) där Leif Aare tycker att verkets delar inte riktigt fogas samman och att musiken antagligen inte skulle klara sig separat: »De personliga tonfallen drunknar i mängden av stilar och tekniker från Schönbergs expressionism till 40-talets nyenkelhet. För en gångs skull tycks Börtz musikerpersonlighet splittrad och syntesen uteblir. Kanske beror intrycket på att Oddners filmkonst är så stark? Kanske på att de tre upphovsmännen hellre kontrapunkterar varandra och arbetar i olika lager än låter sina produkter smälta samman i en ›högre‹ enhet?«

Fläckar av liv framstår i efterhand som en särling i Daniel Börtz verklista, trevande och sökande trots sitt stora anslag och ett budskap i Börtz linje av pessimism över mänskligheten men sympati för den enskilda människan. Samtidigt rymmer verket, som Börtz kallar »operaoratorium«, drag som i allra högsta grad är typiska för Börtz vid tiden: blocktänkandet, där instrumentgrupper ställs mot varandra, klustereffekterna och den mänskliga rösten som ett instrument bland andra. *Fläckar av liv* framförs aldrig i konsertversion. Möjligen är det så att Oddner, Werup och Börtz faktiskt alltför väl lyckas med sin föresats: att skapa ett allkonstverk där de tre byggstenarna inte går att separera från varandra.

I nästa stora orkesterverk spelar Daniel Börtz åter efter egna regler, de regler som han nu i fyrtioårsåldern har mejslat fram och byggt ut i symfoni efter symfoni. Nummer sex i serien är antagligen en av de tydligaste i sin kombination av expressiv explosivitet och tvingande form. I *Sinfonia 6* tar Börtz ett fast grepp om sina verktyg, och nu skruvar han uttrycken till det extrema.

I december 1983 är det dags för uruppförande av symfonin – »sinfonia« är inte längre mer än ett »täcknamn«, för att låna ett uttryck ur en artikel i Konsertnytt inför premiären i Stockholms Konserthus. Där beskriver författaren och journalisten Per-Anders Hellqvist sin resa ut till Kungsängen för att diskutera sexan med Daniel Börtz. En resa från »skyline till skogsbryn«, från larm till stillhet. Det är en text som målar fram bilden av en framgångsrik tonsättare, med symfonierna som kärnan i skapandet; en tonsättare som är samtids- och samhällsengagerad, men samtidigt nästan ointresserad av sin publik.

Speltiden för symfonin är nästan en halvtimme, orkesterbesättningen som väntat omfattande med sex horn, fyrdubbla

Ett uppslag ur *Sinfonia 5* hänger som tavla på Gerhrmans förlag. Ett bra exempel på Daniel Börtz nästan grafiska och hårt strukturerade 80-talskonstruktioner. Foto: författaren.

blåsare för övrigt, en stor stråkstyrka (som i de mest extrema divisipartierna kan spela upp till 30-stämmigt) samt en generöst tilltagen slagverkssektion. Det som är nytt är att den mänskliga rösten nu gör sin entré även i symfonierna när en solosopran tar plats bland instrumenten.

När Daniel Börtz börjar arbeta på symfonin under 1981 tänker han sig ett instrumentalverk. Men efterhand känner han att det krävs text och när årsboken från FIB:s lyrikklubb dimper ned i brevlådan hittar han sitt material; en sonett av William Shakespeare. Årsboken ägnas nämligen helt åt Sven Christer Swahns översättningar av dramatikerns sonetter. Tolkningarna griper Börtz starkt och han fastnar för sonett nummer 64. En sonett som i Swahns version slutar:

när jag sett länder klyvas och bli flera/
sett själva staten vittra bit för bit/
så har ruiner lärt mig resonera/
att tiden, älskade, snart också tar sig hit/
den tanken målar upp sin egen kista/
att äga det man fruktar mest att mista.

(»Ruin hath taught med thus to ruminate,/That Time will come and take my love away./This thought is as a death, which cannot choose/But weep to have that which it fears to lose.«)

Det är en pessimistisk text, men Börtz ser den inte som hopplös: för honom är det ett klarögt konstaterande av förgänglighetstanken, en text som också är nära naturen. Ur aska och förtvining spirar det åtminstone upp gräs; det finns ett hopp i slutet av tunneln, säger han i en radiointervju inför uruppförandet 1983.

Kanske går det att ana ett släktskap med efter bomben-hoppet i *Fläckar av liv*, där gräset tränger fram i Georg Oddners bilder och kretsloppet fullbordas med barnets födelse.

Börtz väljer att ta sig an texten på två sätt och även om verket liksom tidigare symfonier är skrivet i ett enda flöde, så får det två tydliga delar. Den första delen, ett stort symfoniskt block, kallar Börtz själv för »instrumentalt oratorium«. I den andra delen arbetar han med konkret tonsättning, texten som sjungen, men understryker att de två delarna »har samma källa i sig«. När solosopranen kommer in är det också först som ett instrument bland alla andra, inbäddad i klangen, med ordlösa vokaliser. När texten artikuleras »får hon sin dignitet och sin personlighet«, säger Börtz i samma intervju.

I sin text i Konsertnytt söker Per-Anders Hellqvist också likheter mellan Börtz symfoni och en instrumental »röst« eller »kör« i verk hos Lutosławski, Penderecki (hans klagosång över Hiroshimas offer), och även några av läraren Ingvar Lidholms orkesterverk från det sena 1970-talet: *Greetings from an old world* och *Kontakion*.

I fallet med *Sinfonia 6* är kanske Penderecki den mest passande parallellen. Det som släpps lös i Stockholms Konserthus i december 1983 – med Esa-Pekka Salonen som dirigent för Kungliga Filharmonikerna och Ilona Maros som sopransolist – är en orkesterkropp som fullkomligt vrålar. Inte lika extrem i mikrotonalitet och klusterteknik som Pendereckis polska klagan, men en skoningslöst dissonant frontalattack med åskplåt, pukor och mullrande bastrumma i botten, krönt av uthållna larmsignaler från blåsare.

Symfonin öppnar med ett kompakt ffff som utan minsta andningshål pågår oavbrutet i sex och en halv minut. Gissningsvis en av de mest krävande öppningarna i en svensk symfoni någon-

sin, både för musiker och lyssnare. Flera i publiken lämnar också salongen under framförandet. »En fullständigt helvetisk start«, säger Börtz när han nu ser tillbaka, »folk gick ju, det smällde i dörrarna«. Smällar som också Hans Wolf noterar i sin recension i Dagens Nyheter: »Att det skulle kunna höras genom orkestern förefaller otroligt men är man tillräckligt upprörd på sin väg ut så…«.

I partituret skriver Börtz visserligen in friheten för dirigenten att efter behov ändra orkesterns dynamik inom intervallet ffff och f, men från takt 47 måste dynamiken »ovillkorligen« vara så stark som det överhuvudtaget går. Och det är här som det börjar röra sig under den tröga granitytan. Det inledande djupa slagverksdundret flyttas undan för undan uppåt, får mer struktur i rytmiska figurer. Congas, tomtoms och bongos ersätter åskplåt, pukor och bastrumma.

Träblåsarna försöker upprepade gånger ta över med en vackert bubblande pastoral oas men blecket vältrar in igen innan orkestern – tredje gången gillt – stillnar på ett unisont uthållet och bortdöende g. Ur denna nollpunkt växer symfonins andra del fram, inledningsvis kammamusikaliskt med solostråkar, senare tätare med harpa, framträdande träblås och till slut även solosopranen i glidande vokaliser innan Shakespearesonettens inledning framförs någonstans mellan deklamation och sång: »När jag sett tidens tand förstöra/begravningsståten från förflutna tider/när jag sett maktens höga torn bli sköra/och kopparn rivas ned av mänskors strider […]«.

»Dignitet och personlighet« lovar Daniel Börtz åt rösten, men det är inte ett särskilt sångbart parti som solosopranen får på sin lott. Undan för undan tvingas rösten upp i omänskligt läge, med repetitiva toner eller minimala kromatiska rörelser. Börtz låter klimax växa ur textens »när jag sett« – ord som upprepas som ett

vittnesmål. Men det handlar inte om ett dramatiskt berättande, utan om samma pressade, ångestfyllda läten som orkestern presterar i första delen.

Det är också detta ögonvittnes-mantra som avslutar hela symfonin: ett viskat »när jag sett« som ska framföras så lågt som möjligt i solistens register. »Morire al fine ppp possibile« står det som föredragsbeteckning i partituret. »Den anger musikens inre själ« skriver Hans-Gunnar Peterson när han porträtterar Daniel Börtz i en Understreckare i Svenska Dagbladet inför uruppförandet (13 december 1983). Man behöver kanske inte dra det riktigt så långt, utan bara konstatera att Börtz – trogen sin förkärlek för uttrycksskalans extremer – förflyttat sig till inledningens absoluta motpol.

Kritikermottagandet är blandat. Sören Engblom i Expressen markerar redan i inledningen revir mot övertolkningar: »När man talar om musik som ›episk‹ bör man hålla i minnet att det handlar om en metafor för en struktur, inte om någon veritabel berättelse. Den nyromantiska musiken må bli hur accepterad som helst; programmusikens pretentioner är en absurditet. Daniel Börtz har tillskrivits ett intresse för epik och filosofi, och hans senare musik har följaktligen uttolkats med utommusikaliska pretentioner. Jag kan inte höra något annat än förbipasserande strukturer i förvandling, men naturligtvis lockas man att exemplifiera genom att ›klä på‹ upplevelsen.« (Expressen 17 december 1983)

I Dagens Nyheter samma dag är Hans Wolf mer positiv; att publiken går under den våldsamma inledningen – som Wolf beskriver som en skapelseprocess, ett »Big bang« – är inte konstigt:

> Daniel Börtz sjätte sinfonia […] ä r upprörande musik. När man hör den kan den väcka opposition genom uttrycksmedlen. Vart skall det leda om man så konsekvent sätter likhetstecken mellan uttryck och styrka? Men efter framförandet mognar intrycket, sinfonian blir omskakande på ett annat och djupare sätt. Vad som först verkar vara förödelse visar sig vara undergång på ett globalt och kollektivt plan. Orkesterklangen i sinfonians första del tunnas ut och smalnar, den stiger mot höjden till tunna luftlager och en tyngdlös tomhet […] Om vi i den första delen förlorar hela världen så riskerar vi i den andra att förlora våra egna liv, eller någon som står oss nära. (Dagens Nyheter 17 december 1983)

Den sjätte symfonin är bland det mest våldsamma Börtz komponerat. Redan i samband med den fjärde symfonin talar han om »en knuten näve«, en uppgörelse, men det är snarare den sjätte symfonin som har den rollen. Nu är expressionismen uppskruvad och samtidigt så hårt tuktad i sin form, att den riskerar att implodera. Det som stannar kvar efter en genomlyssning är inte så mycket ett klarögt konstaterande inför förgängligheten som ett tillstånd av tjutande ångest som övergår i resignation.

Desto mer personlig är musiken när man fäster blicken allra överst i partituret. Den sjätte symfonin, med sin känsla av att allt är förlorat, tillägnar Daniel Börtz sin livskamrat Kerstin. Som kärleksförklaring betraktat måste det vara en av de mest märkvärdiga.

För Daniel Börtz är anledningen dock enkel: symfonin är ett centralt verk, något av en vändpunkt. Ingenting uppseendeväckande har hänt i privatlivet. Han lever stilla och ombonat, snart ska han flytta in i det röda tegelradhus strax utanför Kungsäng-

ens centrum som han och Kerstin kommer att ha som bas i närmare trettio år. Världen utanför känns desto mer hotfull. Alla människor är olika mottagliga, konstaterar Daniel Börtz idag. Det kalla kriget är fortfarande en realitet och han är tillsammans med Kerstin också engagerad i en lokal Amnesty-grupp där bland annat vittnesmål från personer som flytt militärdiktaturen i Pinochets Chile gör ett outplånligt intryck. Den sjätte symfonins tillägnan är möjligen ett svar på allt detta: »Hur hade det gått om jag varit ensam i världen?« undrar Börtz idag.

Men dedikationen hänger också ihop med verkets betydelse som motreaktion på några av de kammarmusikverk han skriver under 1980-talet. »Mycket matematik, hårt strukturerade«, som han beskriver dem i efterhand. Den sjätte symfonin blir en reaktion, ett försök att hitta ett annat sentiment, med användandet av rösten som en logisk följd. »Det är ett väldigt viktigt stycke, något jag fortfarande står för. Det är ärligt i uttryck och i kraft«, säger Daniel Börtz.

Redan året efter denna urladdning börjar han arbeta på *Sinfonia 7*, en symfoni som kommer att bli mycket annorlunda, skriven i en lång, melodisk båge. Från och med nu vågar han lita mer på solostämman. Och samtidigt som han komponerar nästa stora verk för orkester och röst, *Sinfonia 8*, till texter av poeten och vännen Tomas Tranströmer, kommer nyheten att han ska skriva operan *Backanterna* för Stockholmsoperan. Regi: Ingmar Bergman.

KÄLLOR:

Där inget annat anges är citaten hämtade från samtal med författaren 2008 och 2014.

Om *Fläckar av liv* ur de tre upphovsmännens olika perspektiv kan man läsa i Artes nr 2 1981. En grundlig analys av hela verket finns i Christina Tobecks artikel »Fläckar av liv – en presentation inför uruppförandet« i Nutida Musik nr 1 1981/82.

Per-Anders Hellqvist intervju med Daniel Börtz om *Sinfonia 6* (»Förkunnare av stora mått«) finns i Konsertnytt nr 4, december 1983. I understreckaren »Daniel Börtz och den klargörande musiken« i Svenska Dagbladet 13 december 1983 tecknar Hans-Gunnar Peterson ett porträtt av Daniel Börtz utveckling fram till och med *Sinfonia 6* där han betonar främst tre drag: anslutningen till den skandinaviska modernismen, ett lyriskt uttryck i nordisk tradition och förtrogenheten med senromantiken.

LYSSNA:

Sinfonia 6 finns inspelad med Kungliga filharmonikerna och Hugh Wolff på skivan *Lacrymosa* (Phono Suecia PSCD 24).

Konserten för fagott finns i Knut Sönstevolds tolkning på *Fagotto con forza* (Phono Suecia PSCD 164). Ett par år tidigare (1974) har Daniel Börtz komponerat ytterligare en konsert med fagotten i en huvudroll; *Concerto per violino, fagotto e orchestra da camera*. Konserten ingår i den digitala samlingen *The Swedish Violin* (Caprice).

I början av 1980-talet komponerar Börtz även *Winter Pieces 1–3* (1981–1983), en serie kammarverk för blåsare i olika besättningar. *Winter Pieces 2*, en blåsarkvintett tillägnad Hilding Rosenberg, finns inspelad med Amadékvintetten på albumet *Flames* (Daphne 1019).

Sent 1980-tal – den stora melodilinjen

Du musik, som rör vid mitt innersta och som jag inte kan förklara. 107
(Ur Mozartvariationer, Göran Sonnevi)

Redan från början är Daniel Börtz klar över att *Sinfonia 7* ska bli ett helt instrumentalt verk och planen är att börja arbetet direkt efter sexan. Det dröjer dock nästan ett och ett halvt år innan han känner sig redo. Pessimismen i den sjätte symfonin har satt sina spår: »återigen så kände jag något slags förlamning efter ett stort stycke som har en så att säga tragisk utgång«, förklarar Daniel Börtz i en radiointervju när det slutligen är dags för uruppförandet av *Sinfonia 7* i november 1987. I en artikel i Nutida Musik utvecklar han tankarna. »Jag måste arbeta mig ut ur stämningen, den mörka tonen; i alla fall *den* mörka ton som 6:an representerar. Jag ville komma åt något konstruktivt, som också kunde rymma det mjuka – det lyriska. Jag ville tillbaka till ›ren‹ instrumentalmusik«.

Den förlösande faktorn är återigen en impuls utifrån. Denna gång från bildkonsten. Hösten 1983 besöker Daniel Börtz Gulbenkianmuseet i Lissabon där han ser en samling målningar av den fransk-portugisiska konstnären Helena Vieira da Silva (1908–1992). Börtz är bekant med da Silvas verk sedan tidigare, hennes »mäktiga konstruktioner, färger, klanger«, men det här är första gången som han kommer i kontakt med ett större antal av hennes arkitektoniska, semi-abstrakta målningar i verkligheten. Effekten är omedelbar: »det var en så direkt smäll i huvudet

på mig så det bara löste sig. Jag begrep vad jag var ute efter, det var ett slags konstruktivism som skulle kunna sätta igång processen med sjuan igen, och det gjorde den direkt«, berättar Börtz i radiointervjun.

Han skaffar en monografi om da Silva och fortsätter att studera hennes bilder hemma i Sverige. Han hittar direkta associationer till konstruktionen av partitur med raster av olika tät-

het, med linjer, olika tjocka och i olika riktning som påminner om sättet att bygga melodier eller ackord. En serie som särskilt intresserar Börtz har samlingstiteln *Bibliothèque*, där »bibliotekets« bokryggar ger bildernas olika färger och där det finns starka linjer som »gradvis slukas upp eller integreras av olika grova, allt tätare raster«.

Det är en av dessa bilder som ger inspirationen till symfonins inledning med sitt ursprung i orkesterns lägsta domäner och ett bleckblås med klang av dova mistlurar; en inledning som är starkt d-mollpräglad och där man hittar hela tonmaterialet till symfonin. I Nutida Musik beskriver Daniel Börtz den själv som en »kraftfull, långtspunnen melodilinje i basregister med violoncellstämman som klanglig kärna, men med ständiga färgskiftningar genom in- och uttoning av olika blåsinstrument. […] Som i da Silvas målningar förlorar sig så småningom den dominanta linjen i omgivningens tätnande klanger. Det är tremolerande stråkar, det är harpa. Violoncellstämman lämnar linjen och denna fragmenteras, splittras upp och omgivningen träder i förgrunden«.

När denna linje är splittrad kommer också verkets första kulmination, svällande väldiga klanger »som från en katedrals klockor« skriver Börtz och som läsare påminns man om klockklangen från den femte symfonin.

Verket kan delas in i ytterligare fyra tydliga delar. Den andra domineras av korta inpass från framför allt träblåsarna, en oboe är först ut att lämna vidare till andra soloblåsare i ett fladdrande filigransverk. I tredje delen får stråksektionen för första gången höras mer ostörda, när blåsarna spränger in melodier och motiv från första delen. Ett avsnitt med beteckningen »con grande tranquilità« – med stort lugn – som Börtz beskriver som en »högplatå med vida utsikter«; ett slags drömvision med känslan av att tiden står still, frusen. Den fjärde delen bygger på en rytmisk acceleration som fortplantar sig genom hela orkestern tills den blir en rytmisk maskin driven av tjugo påstridiga bongotrummor. Den femte och avslutande delen är avskalad med spröda soloinsatser, d-mollharmoniken återkommer som sammanhållande grepp, trumpeterna fiskar efter respons med sina ettriga terser, men det enda som till slut svarar är en ensam trumma, i vars torra virvlar symfonin dör ut.

Det går utmärkt att betrakta verket som en fortsättning och utveckling av det som Daniel Börtz utforskat i sina tidigare sex symfonier. Bo Wallner gör detta i sin essä *Ett skapande flöde* i tidskriften Artes, där han lyfter fram de expressionistiska dragen och Börtz förkärlek för klangfärgsmelodik – det vill säga den ständiga variationen i instrumentering eller »färgsättning«. Wallner betraktar det dramatiska och episka i symfonin som typiskt för de tonsättare som tagit den senromantiska symfonin in i den moderna traditionen men han hittar också, i behandlingen av träblåset, en nordisk naturlyrik i Sibelius spår.

Men extra utmärkande för sjuan är enligt Wallner de »futuristiska medlen«, de »maskinella« ljud som präglar verkets kulminationer, tunga accelererande klanger och »hotfullt skramlande effekter som när målet är nått rent ut sagt kör över lyssnaren«. Varför dessa excesser, frågar sig Wallner och ger två

möjliga tolkningar; en rent musikalisk och en psykologisk/ideologisk. Antingen är energin i det tematiska materialet så stark att det kräver det, eller så är dessa ffff-kulminationer Börtz försök att slå tillbaka mot de orättvisor och det våld han ser omkring sig. För Bo Wallner förblir inflytandet från da Silvas bilder en bisak. Länken, »idébanken« från tidigare symfonier är huvudsaken, även om »det ena inte behöver utesluta det andra«.

Men om vi vänder på det hela; om »smällen i huvudet« som Börtz får från da Silvas verk verkligen innebär något nytt – var ligger då den eventuella skillnaden mot de tidigare verken i serien? De första fem symfonierna är relativt konsekvent byggda i en liknande, ganska strikt form: något slags storbåge med väldefinierade, kontrasterande block. Den sjätte avviker från mönstret eftersom Börtz fogar in den mänskliga rösten, men blocken är fortfarande tydliga, vilket också gäller för sjuan.

Ska man söka den senares särart är det kanske just i inledningens långa enstämmiga melodi – enligt tonsättaren med mycket konkreta intryck från da Silvas linjespel. Sjuan följer en mer sångbar tråd, som även när den fallit i mindre bitar ger grunden för rörelsen framåt, det är mindre av start och stopp, mindre av nogsamt pussel än tidigare. De klusterinslag som förekommer är inte heller lika monolitiska som i de tidigare symfonierna. Här kan man kanske – med risk för att bli väl abstrakt – istället tala om ett slags tredimensionell, nästan taktil kvalitet där varje instrumentgrupp har sin egen tydliga yta. Själv håller Daniel Börtz den sjunde symfonin som den främsta av de strikta 1980-talssymfoniernaa. *Sinfonia 8* (komponerad 1987–88) bryter sedan mönstret med sina två sångsolister och ett mer uttalat dramatiskt anslag färgat av arbetet med operan *Backanterna.* Det är för övrigt i samband med repetitionerna inför sjuans premiär, som Ingmar Bergman och Daniel Börtz börjar dra upp planerna

för sitt operaprojekt. Den sjunde symfonin får senare en syster i *Sinfonia 9*, en symfoni som även den betonar de långa linjerna och som Börtz tillägnar just Ingmar Bergman.

Efter uruppförandet med Sveriges Radios Symfoniorkester under Jan Krenz ledning den 6 november 1987 kan man notera olika slutsatser av da Silvas betydelse. Under rubriken »Målerisk fresk för allmän lokal« konstaterar Camilla Lundberg (Expressen, 7 november 1987) att Daniel Börtz nu, efter Allan Pettersson, nog är Sveriges mesta symfoniker och att det kanske vore på tiden att byta ut termen sinfonia mot symfoni, inte bara för att termen åter blivit rumsren: »Utan också därför att Börtz numera lyft sin anspråksnivå över sinfonians […] musikanteri och tydliga tredelade form.« Impulsen från Helena Viera da Silva ger däremot inte lyssnaren något extra att ta spjärn mot, tycker Camilla Lundberg, da Silvas bilder och linjer är för lika Börtz partitur för att tjäna som nyckel. Men inledningen är kraftfullt presenterad:

> Celli och tromboner drar tjocka, svärtade konturer och höga stråkar låter ett ljus sippra in, sönderdelat av harpans pointillism. Det blir en allmän, abstrakt tavla – välbalanserad och opersonlig. I nästa avsnitt möter vi den nordiske Börtz med en naturkänsla stark påminnande om Sibelius dekorativa jugend. Flöjter vattrar sig i vågkrusningar; övrigt träblås flaxar däröver i vackra rörelser. Snart ska vi svepa med blicken över vida stråkhorisonter, snart sugas in i ett stort, hotfullt maskineri. Kanske ett Tjernobyl, för orkesterns kraftverk havererar och alarmet går på tonen d.

Effektfullt, balanserat, hantverksskickligt sammanfattar sedan Camilla Lundberg, som ser symfonin som en fortsättning på traditionell svensk modernism »typ Lidholm«:

> Denna musik är alltid överskådlig, ofta dekorativ, sällan personlig, mestadels naturnära. Det är ett tonspråk som ligger den svenska offentliga konsten nära. Börtz nya sinfonia är just ett sådant allmänt rum som många kan vistas i och förstå.

Om Lundberg betonar de funktionalistiska värdena i Börtz estetik, så är Runar Mangs i Dagens Nyheter starkt drabbad:

> Sinfonian börjar med en väldig melodi, väldig i alla avseenden, vad beträffar yttre utsträckning och inre laddning, uttryckskraft och spännvidd. Redan här framträder något som för mig känns på ett nästan solitärt sätt signifikativt för denna sinfonia: ett närmast profetiskt missionärt drag, en bebådelse om något oerhört. Jag är övertygad om att den melodin kommer att gå till den svenska musikhistorien, jag kan överhuvudtaget inte påminna mig någon melodi alls i denna typ av samtida musik som ens på minsta sätt kan jämföras med denna.

Mangs tvekar inte att utropa verket till

> ett storverk i hela den nya svenska musiken, där Daniel Börtz i mitt tycke för första gången riktigt fullt ut har kunnat och benådats att ge uttryck för hela sin varma, rika begåvning. (Dagens Nyheter, 8 november 1987)

Runar Mangs lägger som vi ser stor tonvikt vid just melodin – men utan att med ett enda ord genom hela texten nämna da Silva, och vill foga in *Sinfonia 7* i den stora symfoniska traditionen med namn som Brahms, Bruckner, Mahler – trots att ver-

ket bara klockar in på runt 25 minuters speltid. »Ändå omspänner detta verk en sådan mångfaldens omfattning vad innehåll och uttryck beträffar att det utan vidare känns självklart med en sådan jämförelse«.

Ska man då se symfonin som en fortsättning på Måndagsgruppens svenska modernism eller en visionär och profetisk symfoni i (sen)romantikens anda? För att återanvända Bo Wallners resonemang: det ena behöver kanske inte utesluta det andra. I Daniel Börtz verklista står sjuan hursomhelst ut som ett av de viktigaste orkesterverken.

En månad efter uruppförandet når för övrigt Daniel Börtz även nyhetssidorna. Han får ta emot stora Christ Johnson-priset på 100 000 kronor från Kungliga Musikaliska akademien, och strax därefter släpps nyheten om operan *Backanterna*. Intresset är som väntat stort. Ingmar Bergman har inte gjort opera på scenen sedan Stravinskijs *Rucklarens väg* på 1960-talet. »Musiken ska hjälpa oss att nå det som inte kroppsligt kan tolkas. Idén att göra musikdramatik av ›Backanterna‹ är kanske det bästa jag nånsin kommit på. Klart bingo!« säger Ingmar Bergman. (Dagens Nyheter 18 december 1987)

Även om serien med symfonier tillfälligt tappat fart komponerar naturligtvis Daniel Börtz annat under perioden mellan *Sinfonia 6* och *Sinfonia 7*. Bland kammarverken kan man exempelvis nämna den tekniskt krävande *Monologhi 11* för solopiano samt *Three Reductions* för den udda sättningen gitarr och piano. Det senare skrivet för två av Börtz skånska musikervänner: Göran Söllscher och Hans Pålsson och som namnet antyder byggt på tre hårt koncentrerade idéer. Nu kommer även en konsert för violinisten Torsten Nilsson och Skellefteå orkesterförening, ett verk som börjar i allvarliga nattstämningar à la Bartók men via en rofylld canzona slutar i soloviolinens smala ljusstrimma av

arpeggion. Sommaren 1985 skriver Daniel Börtz också sitt första orgelverk, *Lacrymosa*, till minne av Hilding Rosenberg som går bort i juni. Här plockar Börtz in en del av det mest expressiva materialet från skisserna till den sjunde symfonin och istället för de fallande suckarna från traditionella sättningar av rekviets lacrymosa-sats härskar en hårdare skruvad sorg.

Central är även den oboekonsert som Börtz skriver för Helen Jahren (1986). Ända sedan den första symfonin har oboen haft en framträdande roll i träblåset, och det som fängslar är den »särskilda renhet som finns i oboens klang« säger Börtz i en kommentar till en av de inspelningar som finns av konserten. Hos Börtz står ofta oboen för ett slags nollpunkt, en start på något nytt – i den sjunde symfonin leder den exempelvis som vi sett över till den »nordiska« andra delen. I oboekonserten går soloinstrumentet igenom en tydlig utveckling, den dominerar i den snabba inledningen, drar sig sedan tillbaka in i orkestermassan för att åter träda i förgrunden i codan, nu mer allvarlig. Den har, enligt Börtz kommentar, gått igenom en erfarenhet som lämnar spår. »Ännu en gång handlar det om det uråldriga spelet mellan individ och massa, den lilla människan mot en enorm och skrämmande helhet«. Oboens uttryck fortsätter Börtz sedan utforska i solostycket *Kithairon* några år senare, ett verk besläktat med *Backanterna* och tillägnat läraren Ingvar Lidholm.

Runt den sjunde sinfonian kommer även två andra verk som är värda att stanna upp vid lite extra: *Stråkkvartett nr 3* med sin överraskande sångbarhet och det motoriskt drivna *Parodos*, sprungen ur den kreativa perioden kring operan *Backanterna*. *Parodos* är fortfarande ett av Daniel Börtz mest spelade orkesterverk, tillsammans med trumpetkonserten *Sånger och danser* (1995) och *Sinfonia 1*.

När Daniel Börtz 1985 får en beställning från Sveriges Radio på en stråkkvartett är han ganska ringrostig på området – hans andra stråkkvartett ligger femton år tillbaka i tiden. Ett par år tidigare är han i och för sig med och fullbordar en återupptäckt stråkkvartett av Hilding Rosenberg, en kvartett från 1942 som Rosenberg hittar i sin skrivbordslåda när han rensar hemmet för att flytta till ett servicehus. Tre och en halv av kvartettens fyra satser är klara och Rosenberg ber tre av sina elever – Sven-Erik Bäck, Ingvar Lidholm och Daniel Börtz – att skriva varsin coda som avslutning. Kvartetten uruppförs på Kulturhuset i Stockholm i maj 1984 och blir den sista konsert som Hilding Rosenberg besöker. Kvartetten är en kuriositet i sammanhanget, men också ännu en fingervisning om vilken linje inom svensk modernism som Daniel Börtz förvaltar.

Stråkkvartetten för Sveriges Radio ska ingå i serien *Den svenska stråkkvartetten* där den sista delen ska avslutas med ett uruppförande. Som förberedelse ägnar Börtz en del av sommaren åt att lyssna in sig på bland annat Beethovens stråkkvartetter. Radioserien skjuts dock på framtiden och Daniel Börtz lägger tillfälligt kvartetten åt sidan. Han skriver sedan klart den i USA våren 1986 där han tillbringar en termin på Rice University i Houston, Texas, som gästprofessor i komposition.

Kvartettidéerna får alltså ytterligare tid att mogna, något som Daniel Börtz i efterhand ser som positivt. Att ställa om från en lång period av verk för symfoniorkester till det enhetliga kvartettformatet är inte helt enkelt. När radioserien drar igång i november 1987 ger Daniel Börtz redan i det inledande programmet tonsättarens syn på kvartetten som form och talar om skillnaden mot orkestermusik, det medium som borde ge maximal möjlighet till olika uttryck. »Men«, säger Börtz som ju renodlat uttrycket i exempelvis Monologhi-serien,

i mångfalden finns samtidigt begränsningen. Inte ens den mest ödsliga, ensamma soloviolinfras inifrån orkestern uppfattas som bara denna isolerade ensamhet. Någonstans i bakhuvudet på lyssnaren finns massan, orkesterklangen. […] Om jag istället låter soloviolinen, eller violinen, tala alldeles själv i ett soloverk blir situationen en annan; vi förväntar oss inget annat än denna ensamma violin och vad den sysselsätter sig med. Alla kontraster och spänningar skapas av den, inget förhållande till massan existerar och istället blir varje enskild händelse i musiken uppförstorad i vikt och intensitet. […] Om jag nu fortsätter tankekedjan och kombinerar violinen med ytterligare tre stråkinstrument till en kvartett, har jag märkligt nog kvar nästan allt av det ensamma soloinstrumentets hisnande närbild, men slipper den stora massans, i det här fallet, tyngande ballast.

Som före detta stråkmusiker har Börtz stor praktisk erfarenhet av kvartettspel och enligt egen utsago möjligen även en överdriven respekt för mediet. I verklistan är det i alla händelser långt mellan kvartetterna, där den första stråkkvartetten från 1966 hör till ett av de få tidiga verk som fått vara kvar i den officiella opusförteckningen. En kvartett som är ett tidstypiskt stycke med drag av den polska skolan, sammanfattar Börtz och lyfter istället fram den andra kvartetten *Farewell to a great friend* som ett viktigare verk, ett »mentalt avstamp« för den långa serien av symfonier: »Och med tanke på vad jag tidigare sagt om kvartettmediets känslomässiga spännvidd är det alltså inte så konstigt att just detta blev avstampet. 1985 till -87 skrev jag den tredje kvartetten, större delen av den i främmande land under en tid då skrämmande och mörka händelser inträffade här hemma. Det är klart att detta har haft ett inflytande.«

Soloinstrumentets hisnande närbild och mörka händelser på hemmaplan. Daniel Börtz ger redan här några nycklar till musiken, och tre månader senare, den 28 februari 1988, sänds så den fjortonde och sista delen i radioserien som får undertiteln *De nya kvartetterna*. Uruppförandet av Börtz tredje stråkkvartett (Gotlandskvartetten spelar) samsas med verk av Jan W. Morthenson, Sven-David Sandström och Mikael Edlund. I ett samtal med Bo Wallner före framförandet snuddar Börtz än en gång vid utmaningen att skriva för bara fyra stråkar, men han talar nu även om verkets konkreta form. Det är ytterligare ett ensatsigt verk med två tydliga, kontrasterande delar – och med en överraskande coda.

Den tredje stråkkvartetten börjar med ett citat, ett kort eko från den stora romantiska litteraturen. Inte från Beethoven, som man kanske skulle kunna tro med tanke på Börtz förberedelsearbete, utan från Brahms violinkonsert. Högt upp på e-strängen intonerar förstaviolinen ett fragment från konsertens inledningstema: en legatobåge i varmaste D-dur, en melodisk figur som länge präglar den första delen även om de direkta associationerna till Brahms snabbt försvinner och tonaliteten redan efter ett par takter krackelerar i en allt tätare kromatik. Om man så vill också ett slags eko från Börtz själv; från det långsamt sönderfallande E-durackordet som inleder den första symfonin. Inte heller i kvartettmediet backar Börtz från en styrkebeteckning som ffff och den första delen av kvartetten kulminerar i en våldsam urladdning i ett motiv som Börtz själv kallar hymn- eller psalmliknande, trots att intensiteten och det höga registret egentligen är främmande för en sådan melodi.

När Bo Wallner i den tidigare nämnda Artes-essän försöker ta ett helhetsgrepp på Börtz konstnärskap använder han just inledningstakterna till den tredje stråkkvartetten som exempel.

Till skillnad från många av sina generationskollegor har inte Börtz sin bakgrund i rock eller jazz och som violinist lever Börtz i en »helt annan klingande verklighet« där traditionen är naturlig, skriver Wallner och menar att man i stråkkvartetten till och med kan tala om en klassisk hållning. Inte i meningen av neoklassicism eller pastisch, utan i en friare bemärkelse som gäller tydligheten i melodilinjer och stämmornas relationer.

Kvartettens andra del har också den en tydlig grundidé. Den bygger på drillen – inte som ornament utan som bärande uttryck. Musiken är till en början nästan av scherzokaraktär, menar Börtz själv. Men en nervositet smyger sig in efterhand, drillarna får fast form i noterade figurer. Nervositeten följs av stillhet, förstafiolen tar kommandot och material från de tidigare delarna återkommer – det psalmlika, Brahms-fragment, inledningens durklanger. Plötsliga Bartók-pizzicaton trasar sönder stillheten och förvandlar tillfälligt kvartetten till rytmmaskin. Så åter en kort tremolo-tvekan innan verket slutar i tre fräsande ackord.

Varför denna abrupta coda, när Börtz verkat vara på väg att knyta ihop säcken tidigare? Det går utmärkt att se det som ett uttryck i linje med Börtz estetik i stort; han lämnar gärna lyssnaren i osäkerhet. Men slutet på den tredje kvartetten kan också läsas som en personlig reaktion på något konkret. Man erinrar sig Börtz tal om det »skrämmande och mörka«. I mitten av mars 1986 postar Börtz en kopia på den första blyertsutskriften av kvartetten till Bo Wallner och lägger med ett brev där han bland annat skriver »Lika litet som någon annan har jag gått opåverkad genom de senaste veckornas händelser – det finns avtryck av det i verkets senare del, jag tror verket helt enkelt ändrade riktning i slutet«.

Två veckor tidigare, den 28 februari, skjuts Olof Palme till döds i hörnet av Tunnelgatan och Sveavägen i Stockholm, en

nyhet som omedelbart når även USA. Men Daniel Börtz nämner inte detta alls i sitt samtal med Bo Wallner inför urpremiären, utan låter sina kommentarer stanna vid det rent musikaliska: »det händer någonting på slutet som kanske är onödigt att avslöja, det hör till lyssnandet, att inte veta säkert hur det går. Låt oss säga att vi hamnar i en situation då vi har en oerhört stor kontrast mellan det stilla och det hyperaktiva.« För Börtz tonsättaren är händelsen för avgörande för att inte bearbeta. För lyssnaren drar upplysningen snarare uppmärksamhet från kvartettens övriga tio lika laddade minuter. Kvartetten är ytterligare ett steg på vägen mot en friare, mer organisk stil.

1980-talets sista år domineras till stor del av arbetet med *Backanterna*, men nu skriver Daniel Börtz även *Sinfonia 8* (1987–88) för symfoniorkester och två vokalsolister. Själv beskriver han den som ett slags inzoomning till operan. Han får också ett telefonsamtal från en representant för musikerna i Sveriges Radios Symfoniorkester som berättar att de vill ha ett nytt beställningsverk för en kommande turné. En stolt tonsättare lägger tillfälligt sin åttonde symfoni åt sidan för att istället skriva *Parodos* som blir ett av hans mest spelade verk och också en nystart musikaliskt.

Titeln är hämtad från det antika grekiska dramat, där parodos är namnet på inledningskören, och verket är tillägnat orkesterns musiker samt poeten Göran Sonnevi. Ur den senares diktsamling *Mozartvariationer* (1973) kommer det citat som finns överst i partituret: »Du musik, som rör vid mitt innersta och som jag inte kan förklara«. Inför uruppförandet i april 1989 säger Börtz i ett radiosamtal att »Sonnevi har talat om det hemlighetsfulla i den konstnärliga födelseprocessen, det okontrollerbara, det som vi upplever i en lycklig stund när det plötsligt står framför oss. Jag upplevde något av detta i Parodos.«

I en programkommentar för uruppförandet beskriver Mikael Strömberg träffande *Parodos* som »ett rafflande spelstycke« och tydligare än annars musik från en musiker som skriver för musiker. Öppningen är stark, energisk »med sikte på våldsamt«, skriver Strömberg. Därefter kommer »en mycket formmedveten tänjning av musikens, låt säga, urceller: repetition, variation och kontrast«. I det begränsade motivmaterialet spårar Strömberg två musikaliska »arketyper«; en »rytmisk pelare« och en »typisk isärglidning av stämmorna«.

Och det rytmiska slår med nästan chockartad kraft redan i första takten. Strukturen är egentligen förföriskt simpel, fyra markerade ackord kastar lyssnaren rakt in i ett tuggande stråkmaskineri. En framåtrörelse som består även när de lägre stråkstämmorna strax ger sig ut på glid och verket når sin första stora kulmination i långsamt skiftande blåsarackord. En briljant, våldsam klang, men till skillnad från Börtz symfonier, utan hotande underton. Det är mellan dessa ytterligheter *Parodos* rör sig under sina tio minuters speltid. Börtz håller också musikerna på tårna genom att då och då foga in extraslag i takten, en extra åttondel som det gäller att inte snubbla på; en överraskning från en tonsättare som länge föredrar jämna fyra slag i takten som grundformel. Med undantag av ett lyriskt träblåsaravsnitt, ligger rytmen alltid under och pockar i *Parodos:* i en ensam soloviolin till tickande xylofon, eller i avslutningens påträngande pukslag innan musiken tar slut mitt i steget.

Öppningen är en »en intensivt ihållande appell. Och sedan utvecklas en musik med en samlad karaktär av kraftigt eftertryck, en enträgen ljus vilja – och ett slags otålig iver«, skriver Runar Mangs efter uruppförandet (Dagens Nyheter 4 april 1989). Och när *Parodos* tas upp igen för en turné 1991 konstaterar Torbjörn Eriksson i Expressen att det är »med spelglädje

snarare än med budskap« som Europa ska intas. »Daniel Börtz ›Parodos‹ (1988) är just en paraduvertyr, en tio minuter kort urladdning, musik mitt i ett krigstillstånd där samtidigt minnet av katastrofen snarast blev en enda lång väntan […] Mot slutet frigörs enorma krafter, som vore de kusliga upplevelser från ett isberg i rörelse. Här utspelas flera dramer i dramat: förvisso väntar vi med stor spänning på Börtz och Ingmar Bergmans musikdramatiska verk ›Backanterna‹.« (Expressen 25 februari 1991)

»*Parodos* är ett kick-off-stycke, där släppte en massa saker som jag hade knepigt med tidigare«, säger Daniel Börtz när han ser tillbaka.

> Det viktigaste före *Parodos* är sjuan och den tredje stråkkvartetten, verk som jag själv betraktar som två av de viktigaste stycken jag överhuvudtaget skrivit. Symfonin har en våldsam kraft, men är oerhört strukturerad och kontrollerad, vartenda steg är planerat och konstruerat. Detsamma gäller för kvartetten, även om den har en viss lyrism som ger känslan av att den flödar på. Med *Parodos* kände jag att nu kan jag de här sakerna, nu lättar jag lite på den här trojan och jag började laborera med taktarter på ett sätt som jag aldrig hade gjort förut. Tidigare var i stort sett allting i 4/4-takt, men här hittade jag plötsligt ett flöde i musiken och en rytm i proportionerna som jag tror kom ur tankarna på opera, för där är just flödet, rytmen så oerhört viktigt för tajmingen.

Parodos belönas senare under våren 1989 med första pris i den internationella tävlingen Rostrum of Composers och ungefär samtidigt väljs Daniel Börtz också in som ledamot i Kungliga Musikaliska akademien.

Men mellan *Parodos* och *Backanterna* ligger som sagt även *Sinfonia 8*. Liksom den sjätte symfonin har den vokala inslag. I den sjätte symfonin utnyttjar Börtz fortfarande solorösten övervägande instrumentalt, men i den åttonde är texterna, och därmed rösterna, det bärande uttrycket och utgör ett steg i friare riktning.

Som text väljer Börtz ut sju dikter av poeten och vännen Tomas Tranströmer, och även om upplägget med två solister kan föra tankarna till exempelvis Mahlers *Das Lied von der Erde*, är det inte fråga om en räcka sånger, utan ett verk i en enda båge. Bågformen är välbekant från de tidigare symfonierna, men i spelet mellan två röster tillkommer ett nytt dramatiskt element.

> I fråga om textbehandling är ju *Sinfonia 8* en begränsad uppgift jämfört med *Backanterna*. Men jag har velat krama ur orden och förmedla det som jag känner inför dem. Man skall inte se stycket som en förstudie till operan, den har sin naturliga plats i raden av sinfonior. Samtidigt finns det en slags rollbesättning i solistvalet. Det var tidigt klart att Olle Persson skulle vara med som barytonsolist. Han har följt arbetet, och han står för det oförvägna och pojkaktiga. Ann-Marie Mühle har tillkommit i ett senare skede, med sin mezzosopran representerar hon mognaden. Man kan ju säga att det här också har en viss likhet med musikdramatiskt tänkande. (Daniel Börtz i en intervju i Sydsvenska Dagbladet 24 januari 1990)

Dikterna *Efter anfallet*, *C-dur* och *Svarta vykort* fungerar som ankarpunkter i symfonins spann. De två förstnämnda är placerade först respektive sist. Den sistnämnda utgör verkets nollpunkt. »Efter en våldsam inledning sker det gradvis ett nedsti-

gande till ett mörkerläge i Svarta vykort, som följs av en uppstigning till en på många sätt ljus avslutning. De övriga dikterna är vägar mellan dessa lägen, från kramp via sorgearbete till upplösning«, säger Daniel Börtz i samma intervju.

När den åttonde sinfonian uruppförs i Malmö konserthus den 25 januari 1990 finns Tomas Tranströmer på plats och läser själv de sju dikterna före framförandet. Något som från början inte är planerat, men när Jonas Dominique sedan slår igång Malmö symfoniorkester kan kontrasten knappast bli större mellan poetens egen sakliga läsning och symfonins expressiva inledning med spetsiga trumpetklang och barytonen i högt och utsatt läge som för att understryka det spända hos den epileptiske pojken i inledningsdikten *Efter anfallet*.

I sin recension i Expressen (27 januari 1990) diskuterar Martin Nyström svårigheterna med att tonsätta just Tranströmer men menar att Börtz har hittat rätt:

> Det så utpräglat metaforiska, bildsyftande i dikterna verkar inte ha hindrat Börtz i hans översättningsarbete. Han har istället styrts av det i texten som syftar mot t o n e n . För visst låter det i oändligheten; surrande telefontrådar, mullrande motorer, susande missförstånd och nynnande kraftledningsstolpar. Börtz har också uppfattat detta typiska Tranströmerska läte och låtit det influera sitt tonspråk. Särskilt märkliga är de långa ordlösa cantilenor som inleder flera av dikterna. Som om ordet blir till ur ett okänt men tonande ursprung, eller som sändebud eller impulser från Andra sidan.

Och i Dagens Nyheter uppskattar Runar Mangs (29 januari 1990) att Tranströmer själv läst sina dikter. »Denna inledande

recitation bidrog därför inte bara kraftigt till klarast möjliga uppfattning om den ljudande helheten, den tecknade också därmed upp verkets formella ryggrad, dess betydelse – och händelsemässiga rörelse från dödens närhet till kärlekens tillstånd.«

KÄLLOR:

Där inget annat anges är citaten hämtade från samtal med författaren, framför allt 2008.
Daniel Börtz skriver själv om *Sinfonia* 7 i Nutida Musik nr 1 1987/88.
Bo Wallners essä *Ett skapande flöde* finns i Artes nr 2 1990.

LYSSNA:

Parodos och *Sinfonia* 7 finns inspelade med Kungliga Filhamonikerna under Gennadij Rozdestvenskij (Chandos CHAN 9473). Oboekonserten finns inspelad i två versioner, med Helen Jahren och Helsingborgs symfoniorkester under Arvo Volmer på *Oboe con forza* (Phono Suecia PSCD 128, där ingår även *Kithairon*) samt med Bengt Rosengren och Sveriges Radios Symfoniorkester (Daphne 1002). På den senare kan man också höra Daniel Börtz egen kommentar till verket.
Stråkkvartett nr 3 spelas av Gotlandskvartetten på *Swedish String Quartets* (Phono Suecia PSCD 16).
Andra kammarverk från denna period är *Monologhi 11* för solopiano (Hans Pålsson, piano, BIS CD 579), *Lacrymosa* för orgel (Erik Lundkvist, orgel, Phono Suecia PSCD 24) och den Hilding Rosenberg-kvartett – *Stråkkvartett 1942* – som Daniel Börtz fullbordar tillsammans med Sven-Erik Bäck och Ingvar Lidholm (Talekvartetten, Caprice CAP 29038).

Röstens förlösning – äntligen opera

I grunden handlar det om tre ting. Ett harmoniskt fundament. Rytmisk obevekelighet. Melodins förlösning. Hela bredden och räckvidden från cluster till C-dur. Och den uttrycksfulla människostämman. (Daniel Börtz, programboken till *Backanterna*, 1991)

1980-talet har säkrat Daniel Börtz ställning som framför allt respekterad symfoniker, men 1991 ska den då 48-årige Börtz bli känd även för en bredare publik. I november det året surrar det av spänning kring Kungliga Operan. Ingmar Bergman återvänder till operascenen för första gången på trettio år. Sedan uppsättningen av Stravinskijs *Rucklarens väg* på Stockholmsoperan 1961, har Bergman bara gjort opera i sin filmatisering av Mozarts *Trollflöjten* 1975. Nu väntar Euripides *Backanterna* i operatappning. Tonsättare: Daniel Börtz.

Backanterna beskrivs ibland som Daniel Börtz första opera, en sanning med modifikation. I själva verket löper intresset för den mänskliga rösten och för dramat som en dold men stark tråd genom en allt digrare verklista. Som vi sett bor dramatiska embryon redan i 1960-talets *Josef K* med sin berättarroll, i 1970-talets så kallade kyrkooperor, liksom i den aldrig framförda kammaroperan *Landskap med flod* efter Hermann Hesses *Siddhartha*. Liknande spår finns även i den närmast oratorielika musiken till fotografen Georg Oddners film *Fläckar av liv* 1981 och i symfonierna tar den mänskliga rösten så småningom plats

med Shakespeare-tonsättningen i *Sinfonia 6*. Under 1970- och 1980-talen diskuterar Börtz dessutom löst flera operaidéer som aldrig blir av, bland annat på Eyvind Johnsons *Strändernas svall* liksom *Hans nådes tid*, och en opera på *Gösta Berling* i Malmö… »Sådana resonemang pågick hela tiden, det gjorde att jag tänkte och funderade kring de sakerna. Själv hade jag hittat något som jag tyckte var jäkligt spännande och det var [Elias] Canettis *Förbländningen*. Det finns delar i den som jag tyckte bara ropade opera.«

Den 2 november 1991 blir drömmen om fullskalig opera till slut verklighet med premiären på *Backanterna*. Ett verk som föds genom en slump, eller i alla fall ett lyckosamt möte några år tidigare och som till stora delar värks fram på distans, genom brevväxling och telefonsamtal.

Redan i början av 1980-talet får Daniel Börtz ett telefonsamtal från någon i kretsen kring Ingmar Bergman. Regissören har hört den första symfonin med Sveriges Radios Symfoniorkester och James DePreist och blivit intresserad. Kan inte Börtz skicka några fler inspelningar till Bergman? Börtz samlar ihop lite av det han har, Bergman tackar så småningom och de båda utbyter några brev, men tanken på ett konkret samarbete kommer först några år senare.

Våren 1987 ska Euripides *Backanterna* ha premiär i Ingmar Bergmans regi i den intima Målarsalen på Dramaten. Förarbetet är avklarat, Jan Stolpe och Göran O. Eriksson har gjort en nyöversättning, skådespelarna har fått manus för att börja studera in rollerna, scenografen Lennart Mörk är färdig med sina modeller och skisser. Men i februari, ett par veckor innan repetitionerna ska dra igång, blir Bergman sjuk och får arbetsförbud av sin läkare. Uppsättningen läggs ned.

Eftersom Bergman inte kan repetera går han istället på konserter och i Berwaldhallen, under Svensk Musikvår, träffar han på Daniel Börtz personligen: »…när jag lyssnade till hans stycke ›Night Clouds‹ slog det mig plötsligt, Backanterna! Jag ska fråga Daniel om han inte vill skriva en opera på Backanterna« berättar Ingmar Bergman på presskonferensen när planerna offentliggörs i december 1987.

> »Jag insåg att han under de här åren hade lyssnat på i stort sett allt jag skrivit, han visste väldigt mycket mer än jag någonsin kunde tro«, minns Daniel Börtz. »Det har jag sedan förstått var typiskt för honom. Han rekade och tog reda på vad det var för typer han eventuellt skulle komma att samarbeta med. En bra sak, för det kan ju gå oerhört fel om man inte vet vad man ger sig in på, det har jag lärt mig även för egen del.«

Ett grekiskt drama står också högst på Daniel Börtz önskelista. Tidig i processen skriver han till Bergman och förklarar att han helst vill göra ett antikt drama eftersom det ligger nära riten, det rena språket. Från början finns även Euripides *Medea* med som ett förslag, men eftersom Bergman redan har ett i stort sett färdigt koncept för *Backanterna* – en pjäs som han planerat att sätta upp för första gången redan på 50-talet i Malmö – faller sig valet naturligt.

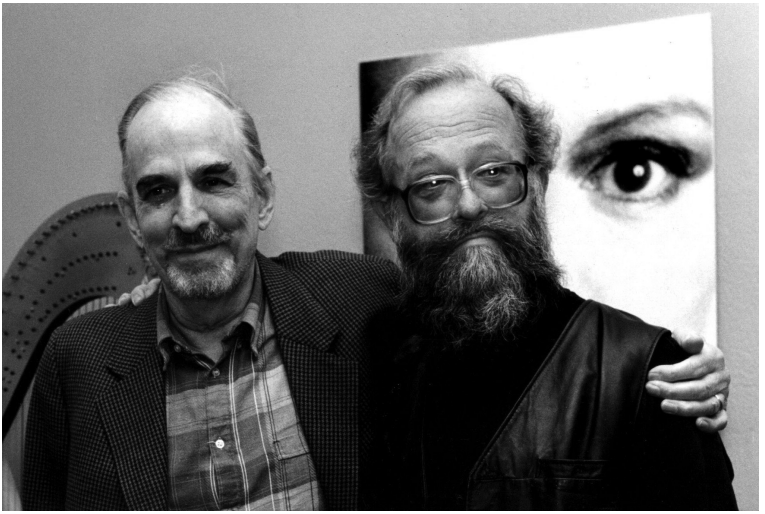
Bergman och Börtz börjar sin brainstorming på allvar hösten 1987 när de tillsammans följer repetitionerna i Berwaldhallen inför uruppförandet av Börtz sjunde symfoni. En avgörande vecka enligt Börtz, men innan detta samarbete över institutionsgränserna kan bli allvar måste de vänta på klartecken från Kungliga Operan och från Dramaten. Det blir även klart att före-

ställningen spelas in i en studioversion för Sveriges Television, dessutom gör Måns Reuterswärd en dokumentär om repetitionsarbetet. Daniel Börtz är dock tvungen att skjuta på kompositionsstarten, han är upptagen med orkesterstycket *Parodos* och med *Sinfonia 8*, som med sina två sångsolister delvis fungerar som en förberedelse till *Backanterna*.

Så två upptagna män funderar ut en helt egen arbetsprocess: »…efter de snackeperioder vi hade haft så gällde det att hitta ett arbetssätt som passade oss båda. Jag sitter nere i Västergötland och han på Fårö, och vi kan ju inte åka hur som helst. Han föreslog: jag ringer dig en bestämd tid med jämna mellanrum«, berättar Daniel Börtz i en intervju. (Svenska Dagbladet 5 april 1991)

Så blir det också. Klockan 14 varannan eller var tredje söndag under ett och ett halvt års tid ringer Ingmar Bergman upp Daniel Börtz, antingen i fritidshuset i Näs i Västergötland eller i det röda tegelradhuset i Kungsängen norr om Stockholm. Med jämna mellanrum träffas de även på Bergmans arbetsrum på Dramaten.

Euripides text komprimeras av praktiska skäl starkt, och Ingmar Bergman, som har sitt koncept till stora delar klart efter arbetet med den inställda Dramaten-uppsättningen, kan redan tidigt berätta i detalj hur det är tänkt att se ut på scenen, varifrån entréerna sker, hur långt det är från theologeion där Dionysos gör sin entré, till orchestran där han har sin första stora aria. I antik teater är theologeion namnet på den upphöjda plats där gudarna uppträdde, orchestran är den runda huvudspelplatsen; båda viktiga utgångspunkter i Lennart Mörks slutliga scenografi för uppsättningen, en avskalad bunkerliknande grå spelplats. Innan det är klart att uppsättningen kommer landa på Kungliga Operans scen, diskuteras även alternativa spelplatser som Dra-



Ingmar Bergman och Daniel Börtz 1991.
Foto: Jack Mikrut/TT.

maten, Cirkus, Stadsteatern. Helst vill Ingmar Bergman ha ett slags arenakänsla, men när han exempelvis vill öppna upp hål i golvet och bygga en ryttargång på operan blir det stopp, minns Daniel Börtz.

Bergman liknar efteråt sitt och Börtz mycket praktiska samarbete med Mozarts och Schikaneders inför *Trollflöjten*. Ett verk som Bergmans naturligtvis är väl bekant med efter sin filmatisering och där man av längden på musiken för vissa entréer och förflyttningar relativt väl kan avgöra hur stor scenen var på den teater i Wien där premiären skedde.

På Börtz lott faller det mer abstrakta arbetet att på distans beskriva musiken för Bergman. Men trots att Bergman har ett försprång i arbetet, säger sig Börtz aldrig känna att regissören försöker proppa honom full med sina speciella idéer. Det är ett självständigt arbete under täta kontakter och Bergmans koncept fungerar istället som en ögonöppnare för grundprinciperna i dramat.

I ett samtal med Carlhåkan Larsén i Kungliga Operans programbok ger Börtz en fyllig bild av arbetet ur sitt perspektiv:

> När det gällde formidéer, olika sceners uppbyggnad, följde jag honom rent praktiskt. Det var mycket som hände under ett och ett halvt års tid när jag satt och skrev. Nu ser jag, när lager läggs på lager i samspelet med övriga konstnärliga uttryck, hur musiken tillsammans med de andra konstarterna får »förlängda armar«. Själv har jag arbetat mycket intuitivt.

Förhållandet regi/musik eller teaterregissör/tonsättare, och de relativt utrymmeskrävande talade partierna i operan (bland annat ett par budbärarscener), är något som senare diskuteras i

flera recensioner. Är resultatet en opera eller ett slags hybrid som inte riktigt kastat loss från talteatern? I bakgrunden till dessa resonemang anas definitionen av opera som något helt genomkomponerat. Kanske är det i fallet *Backanterna* vettigare att helt enkelt tala om musikdramatik för att ringa in den spännvidd som Börtz och Bergman använder.

Under arbetets gång både lyssnar och går Daniel Börtz mycket på opera för att känna in sig och han är glad över att arbetet får ske i relativt lugn takt. »Vi hade en förberedelsetid som var fantastisk i jämförelse med annat«. 1989 är han klar med musiken och på våren 1990 tas nästa steg mot den färdiga föreställningen när hela operan spelas in med medlemmar ur Radiokören i solistrollerna:

> Vi gjorde det framför allt för Ingmars skull, han ansåg sig inte kunna läsa partitur. Lite fåfäng var han, jag tror att han kunde mer än han ville medge, men det är klart att det var jobbigt för honom och nu fick han ju ett slags uppfattning. För min del innebar det naturligtvis att jag kunde göra justeringar.

Musikalisk instuderare för inspelningen liksom uppsättningen är för övrigt Patrik Ringborg, som 25 år senare, på samma scen, kommer dirigera Börtz opera *Medea*.

Om det är något som kännetecknar Börtz musik i *Backanterna* är det ett slags stram expressionism; ett tyglande av de uttryck som Börtz arbetat med i sina tidigare orkesterverk. Börtz – som gör sitt första av många Greklandsbesök i mitten av 1970-talet – berättar i flera intervjuer från tiden att operans tunga och hotfulla stämningar har vissa paralleller med det skrovliga bergslandskapet i norra Grekland och dess torra, bruna färger. Sju

Ingmar Bergman och Sylvia Lindenstrand (Dionysos) under repetitionerna inför *Backanterna*. Foto: Bengt Wanselius/TT.

år senare, i operan *Marie Antoinette*, möter vi en friare och mer drivande, till och med bitvis överraskande sensuell musik, som inte väjer för lån och pastischer.

Men låt oss återvända för en stund till grunddramat. *Backanterna* är den sista av Euripides (ca 480–406 f.Kr.) knappt tjugo bevarade pjäser. Euripides skildrar i allmänhet sina karaktärer med stor psykologisk skärpa, och hos honom får även gudarna mänskliga drag. De framställs gärna som översittare och hänsynslösa medan Euripides tar människornas parti.

I *Backanterna* genomför halvguden Dionysos en sedan länge planerad hämnd på kungahuset i Thebe. Dionysos är son till Zeus och till Semele, kung Kadmos dotter. Efter att Semeles systrar spritt ut ett rykte att Dionysos inte alls är Zeus son, utan en simpel oäkting, flyr Dionysos till Lydien där han instiftar en religion med extatiska inslag. Han vandrar genom främre Asien ända ned till Pakistan och följs överallt av sina kvinnliga lärjungar – backanterna.

När Euripides drama – och Börtz opera – börjar är Dionysos tillbaka i sin födelsestad Thebe. Här härskar nu Kadmos dotterson Pentheus, en sinnebild för ordning och förnuft, som avskyr backanternas orgiastiska hängivelse och deras nattliga riter. Hans mor Agaue har dock lockats att ansluta sig till kvinnornas följe och när Pentheus luras av Dionysos att spionera på backanterna slits han i stycken av sin egen mor. Dionysos fruktansvärda hämnd är fullbordad. Det är ett tidlöst drama som ställer rationalitet mot extas och kaos (och i förlängningen kanske också konst och skapande) och där den enskilda människans bästa lösning för sin överlevnad är att förhålla sig måttfull.

Bland det första som Börtz och Bergman tar itu med är att bestämma röstlägena för de olika rollerna. För att understryka det androgyna i Dionysos gestalt blir guden en mezzosopran,

en roll skräddarsydd för Sylvia Lindenstrand som är Bergmans absoluta krav i rollen. Dessutom sjungs den blinde siaren Teresias, som enligt myten en gång förvandlats till kvinna i sju år, av en sopran. Övriga huvudroller är mer konventionella; den unge kung Pentheus blir baryton, hans mor Agaue sopran och Kadmos, Agaues far, en bas.

Det finns alltså bara två sjungande mansröster i hela operan, något som blir ännu mer markerat genom Bergmans och Börtz sätt att behandla backanterna. Här är de ingen namnlös massa, ingen anonym kör, utan alla tilldelas individuella namn och erfarenheter och sorteras in i flickor (sopraner), gifta kvinnor (mezzosopraner) och änkor (altar). Bergman beskriver själv deras olika förhistorier i operans programbok och lägger också till en stum, dansad roll; Talatta, havet. Till detta kommer tre manliga talroller – en vakt, en herde och en budbärare – som jämnar ut balansen mellan rösterna en smula. Skådespelarna hämtas från Bergmans hemmascen Dramaten.

Men *Backanterna* är framför allt kvinnornas opera och backanterna själva får en än mer bärande roll än i ursprungsdramat. Det som möter publiken är inte en kör utan fjorton individer som är på scenen stora delar av tiden – som aktiva deltagare, men också som kommentatorer. Backanterna står även konkret för färgen i uppsättningen. Första aktens dräkter i olika nyanser av rött och saffransgult är en skarp kontrast till Pentheus läderklädda hov, i andra akten fläckas ritens vita kläder av blod.

Under repetitionsarbetet arbetar koreografen Donya Feuer mycket med backanternas fysiska uttryck, något som på scenen ger dessa en laddad, ibland nästan rovdjurslik, närvaro. »Det var väl ett av de stora genidragen«, säger Daniel Börtz i efterhand. »Donya Feuer lyckades smälta samman gruppen. Hon hade sina träningar och när man kom till en repetition så dundrade hela

lokalen av technomusik och det var ju de som höll på och jobbade.« (I Måns Reuterswärds dokumentär kan man för övrigt se backanterna värma upp till tidig 90-talstechno.)

Rollbesättningen av de fjorton backanterna vilar nästan lika mycket på visuell som röstlig grund och sångarna handplockas noggrant både från husets egna anställda och utifrån. För Bergman är det viktigt att kvinnorna är trovärdiga representanter för sin respektive ställning och sociala status, både åldersmässigt och utseendemässigt. Gissningsvis har han redan från början filmatiseringen i tankarna. Hos några av backanterna är möjligen ändå rösten viktigare än hos andra. Körledarinnan Alfa sjungs till exempel av Berit Lindholm, dramatisk sopran med stor erfarenhet från Wagnerroller.

Även rollen som den unge, hetlevrade kung Pentheus, tar tid att besätta. Till rollen behövs en baryton med hög tessitura, en rörlig röst. Flera sångare är på förslag, men det är inte förrän dirigenten Kjell Ingebretsen kommer att tänka på den lovande norrländske sångare som just då går på Operahögskolan i Stockholm, som allt faller på plats. Rollen som Pentheus blir ett genombrott för den 26-årige Peter Mattei.

Med den nyfunna friheten i *Parodos* och den åttonde symfonins dramatiska växelsång i ryggen ger sig Daniel Börtz i kast med musiken. Arbetet med texten förlöser en ny melodik hos honom, men det handlar inte om melodier i traditionell mening, snarare linjer, påpekar han i flera intervjuer. I övrigt arbetar han på samma sätt som i sina stora orkesterverk.

> Det här stycket hade jag inte kunnat skriva för tio år sedan. Man måste kunna sin orkester! Verket hänger mer ihop med sinfoniorna och kanske med operaoratoriet *Fläckar av liv* än med mina tidigare vokalverk. Formatet är den enda

större skillnaden gentemot sinfoniorna; själva komponerandet och inställningen till musiken är annars densamma. Det finns mycket kammarmusik också, men framförallt kontraster: skir kammarton och våldsamheter, så golvet skakar. (Daniel Börtz i programboken till *Backanterna*)

Liksom i de symfoniska verken arbetar han sig ned till ett antal grundläggande byggstenar och som så ofta i Börtz fall blir utgångspunkten det harmoniska. Denna gång är ett antal molltreklanger, med g-moll som nav, de bärande elementen. I skisserna använder Börtz köravsnitten med backanterna som ett slags hållpunkter när han bestämmer storformen och han beslutar sig tidigt – trots sina grekiska intryck – för att inte försöka sig på någon uttalad lokalfärg. »Jag bestämde mig för att inte ha ett smack av ›exotism‹ eller någon ›antik‹ prägel, jag kan inte skriva så«, förklarar han i programboken.

Hela verket öppnar också med en gest som är typisk för Börtz. Ur en vindlikt väsande viskning från slagverk och piano (som stryks på strängarna) föds en explosion: ett »feroce« som mullrande snabbt förgrenar sig uppåt genom orkestern, från en botten av kontrabasar, tromboner och tuba, genom celli och horn, upp till violiner och träblås. Det är en våldsamt svepande gest som på bara nio takter ställer guden Dionysos på scenen. »Ouvertyr är det inte, men jag har velat ha känslan av att man sugs rakt in i handlingen […] Det mesta av det väsentliga materialet finns i detta, det är ett slags nyckel.« (Börtz intervjuad i Svenska Dagbladet 5 april 1991)

Slagverket och de dova färgerna från bleckblåsarna ledsagar Dionysos mörka sida och dyker upp operan igenom som en påminnelse om den ruvande hämnden. Den lockande förföraren Dionysos får istället sina följeslagare ur träblåset (till exem-

pel i första aktens scener med Pentheus), men det är inte bara klangerna som utmärker guden. Vokalt är det en roll med tvära kast mellan sång, sprechgesang och rent tal. Redan i Dionysos allra första fras »Här står jag nu, Dionysos, Zeus son« svingar sig sångstämman i oregerliga, nästan omöjliga intervall. Oerhört tekniskt krävande blir det samtidigt en markering av det gudomliga hos Dionysos, det övermänskliga. Redan under operans första minut blir vi varse den inneboende kraft som senare ska släppas lös.

Öppningsscenen kan ses också som urtypen för den grekiska tragedins födelse ur riten, menar Gerd Schönfelder när han i en essä två år senare gör en längre analys av Dionysos funktion. Prästen eller försångaren har nu blivit skådespelaren som ger förutsättningarna för dramat. Till det kommer också klangen i Börtz öppning. Det metalliska ljudet från gongar och cymbaler, som traditionellt har en kultfunktion i en mängd olika religioner, paras med en kraftig explosion i bleckblåset som även den för tankarna till ceremoniella sammanhang. När Dionysos sedan i andra akten har genomfört sin hämnd och avslöjar att han är guden sker det till samma gest, men nu toppad av krigiskt briljanta trumpetsignaler.

De våldsammaste sprången är reserverade för riterna och det övermänskliga. I första aktens två centrala scener med Pentheus är Dionysos vokala linjer mer raka, med dröjande, rent av loja fraser, där träblåset sufflerar i bakgrunden. En kontrast till Pentheus korthuggna rytmer som skuggas av slagverk och piano och som skapar två poler i ett kraftfält av nästan sexuell spänning. När Dionysos övertalar Pentheus att klä ut sig till kvinna för att spionera på sin mor och backanterna sker det med en ömhet som gör den dramatiska ironin i scenen nästan outhärdlig. Bara ett par diskreta glissandon i orkestern låter oss ana den annal-

kande katastrofen. En »paradoxernas kärleksduett« sammanfattar senare Stefan Johansson träffande i sin recension för radions Kulturnytt.

Själv ser Daniel Börtz machogestalten Pentheus som den mest okomplicerade i dramat, han fascineras mer av Dionysos där det är just dualismen som fängslar; »den ömma och ljusa gestalten som månar om sina backanter och den fruktansvärt straffande guden – detta janusansikte«.

Men starkast gripen känner han sig ändå av Agaue, som efter att ha vaknat ur den orgiastiska yran till insikten om att ha dödat sin egen son, blir den lilla människan som står ensam med sin sorg: »Att skildra hennes själs resa från högsta eufori till nattsvart förtvivlan och landsflykt – det var något!«, säger Börtz och påpekar vidare att Agaue till slut är den enda som vågar ta strid mot ödet och fråga vilken roll Dionysos har i skeendet: »Hon har styrkan att avleverera den våldsammaste protesten; den sega kvinnokraften står ut och står emot.«

När Agaue vaknar till insikt zoomar Börtz in ögonblicket med kammarmusikalisk precision, med utgångspunkt i en stråkkvartett och med alldeles raka toner som ger en isande ickemänsklig kvalitet. Agaues rusiga höjder, där rösten bokstavligen pressar den översta gränsen för vad en sopranstämma klarar av, byts mot en nästan visartad enkelhet. Det är en paradox som återkommer även i Börtz senare operor där det naknaste uttrycket ofta sparas till de känslomässigt mest laddade scenerna.

Hur låter då backanterna själva? Förenklat kan man beskriva två lägen som har med deras funktion i dramat att göra. Inget exotiskt eller antikt, säger Börtz själv inför premiären, men man kan ändå ana vissa arkaiska drag. Det ornamenterade, nasala träblåset som ledsagar deras första kör, »Dionysos hyllningshymn«, ger associationer till antika instrument och primitiva herdepipor

och kvinnornas rytmiskt mässande »ja kom, ja kom« placerar dem i ritens mitt. När de istället tar steget tillbaka och blir det antika dramats kommenterande kör sker det i a cappella-partier som klingar av tidig svensk körmodernism, medan de i slutscenen i nästan folkviselik enkelhet konstarerar att »ingenting blev som vi väntade oss, det oväntades väg beträder en gud«.

När Ingrid Tobiassons backantinna Omega med den talade repliken »Det var detta vårt spel ville visa«, så sätter punkt för den sista kören liksom för föreställningen, står det i alla fall efter premiären klart att *Backanterna* är en stor framgång.

Ingmar Bergmans regi gör att uppsättningen blir en angelägenhet även på nöjessidorna (både inför och efteråt) och att recensionerna inte bara läggs på de vanliga musikkritikerna. I Aftonbladet skriver till exempel Lasse Anrell under rubriken »Häftigt Bergman« att Börtz musik effektfullt tydliggör Bergmans intentioner och ibland får funktionen av filmmusik. »Rent tekniskt är det annars mest så kallad modern operamusik. Det innebär att det oftast låter för djävligt, åtminstone om man hyser anspråk på att nynna med« (Aftonbladet 3 november 1991). Filmkritikern Nils Petter Sundgren tar tillfället i akt att använda uppsättningen för att argumentara för en ny kulturpolitik som får kosta och som bör riktas in sig på kvalitet, »det mest omtumlande«. »Jag har svårt att tänka mig att vi får ytterligare ett verk med samma drabbande kraft som ›Backanterna‹ på någon svensk scen under innevarande årtusende. Absolut inte om vi skulle drabbas av en nyliberal kulturpolitik«. (Svenska Dagbladet 11 november 1991)

Expressens kulturredaktion väljer att se uppsättningen ur två olika perspektiv. Leif Zern recenserar med teatermannens blick, Camilla Lundberg koncentrerar sig på det musikaliska och hon tycker att Börtz väljer renässansens vinkel på operakonsten.

Istället för att i Wagners spår lägga den dramaturgiska tyngden i orkesterdiket, återvänder Börtz till operakonstens ruta ett och försöker likt de florentinska akademierna att återskapa det antika dramat på nytt och *Backanterna* påminner knappast om annan samtida opera, menar Lundberg:

> Så ödmjukt har Daniel Börtz underordnat sig Euripides – läst och sedd genom Ingmar Bergman – att han lika gärna kan sägas ha komponerat en utvidgad teatermusik. Med detta fullföljer han också en annan och mycket svensk allkonstverkstradition. Här igenkänns mycket av den s k Måndagsgruppens umgänge över konstgränserna: den som utgör svensk musiks sanna fyrtiotalister, Börtz estetiska lärofäder och Bergmans generationskamrater. »Backanterna« är sannerligen ingen postmodernistisk skapelse. Den är ren och behärskad modernism, stram och ekonomisk. Börtz låter inte sina backanter utstöta några orgiastiska valkyrierop utan samlar dem hellre i motettsatser som minner om Sven-Erik Bäck.

Det senare är väl strängt tycker Camilla Lundberg och för de tretton backanterna har Börtz inte riktigt funnit det självklara uttrycket. Den handplockade ensemblen når annars resultat av »sällan uppnådd konstnärlig kaliber«. Sylvia Lindenstrand har mött en tillräckligt stark regissör och har tillsammans med Bergman och Börtz »skapat en helt ny operagestalt, aldrig tidigare sedd eller hörd. Det står ett fält av livsfarlig spänning kring hennes androgyna figur« och scenerna mellan Lindenstrand och Peter Mattei tillhör operans starkaste, »av denne Mattei kan det bli vad som helst«, skriver Lundberg. Operans burleska gubbfigurer ser hon som mindre lyckade, men prisar Anita Soldh i

Agaues stora soloscen; »Börtz låter henne koncentrera hela det backantiska vanvettet i alldeles raka, nakna toner och samlar upp tragedins fruktansvärda facit i något som kunde vara en enkel vallvisa. Det är precis så svenskt och allvarligt som det låter, och det är helt rätt« Och även om Börtz ibland är väl sträng så vinner musiken på sin konsekvens och sin symbios med Bergmans regi, tycker Lundberg: »Ty det är föreställningen som är verket. Börtz kan inte tänkas utan Bergman och vice versa.«

I sin recensions-pendang lyfter Leif Zern fram återkommande teman i Bergmans skapande. Om man är bekant med filmer som *Ansiktet*, *Persona* eller *Gycklarnas afton* är det lätt att se varifrån kraften i scenerna mellan Dionysos och Pentheus kommer. Den långhårige, blonde guden är helt enkelt en av Bergmans många konstnärsgestalter, men för en gångs skull är det inte konstnären som offras.

> »Pentheus dör av det han förnekar«, skriver Zern och menar att det är sensmoralen både hos Euripides och i Bergmans tolkning. En tolkning som styrt verkets tillkomst: »På gott och ont, eftersom Daniel Börtz musik ofta tycks komma e f t e r det som utspelar sig på scenen, ungefär som en illustration till en text. Alltsammans börjar med en uppsättningsidé till vilken Börtz har skrivit en följsam och effektiv musik, som dock ofta saknar egen dramatik […] Resultatet liknar mer en teaterföreställning med musik än en egentlig opera; i en opera bör det hända mer i orkesterdiket.«

Men Zern lyfter fram de lysande spelscenerna och en stegrande intensitet som mynnar ut i Anita Soldhs »underbart vackra sorgesång […] om helheten hade varit lika genomkomponerad som

Från TV-inspelningen av *Backanterna*.
Foto: Bengt Wanselius/TT.

genomregisserad skulle ›Backanterna‹ ha blivit ett alltigenom övertygande musikdramatiskt verk«. (Expressen 3 november 1991)

I Dagens Nyheter (3 november 1991) undrar även Leif Aare om det egentligen är en opera som fötts. »I så fall av Börtz-Bergman eller Bergman-Börtz?« Varken det ena eller det andra blir hans slutsats, men »en stor teatermans iscensättning av en grekisk tragedi och med en sjungen och spelad skådespelsmusik av varierande täthet. […] Börtz musik förhöjer och intensifierar spänningskurvor och kulminationer. Den etablerar det gränsland mellan tal och sång där känslans skal smälter ned och ren emotion flödar i riktning mot det extatiska och paniska.«

Vid andra tillfällen når Börtz en sublim enkelhet, menar Aare. »Då summeras insikter i körkoral, i ett nummer för Laila Andersson-Palmes Teiresias, i själva slutvinjetten för Anita Soldhs Agaue som för tankarna till Almqvists ›Songes‹.«

Stefan Johansson i Sveriges Radios Kulturnytt är också han övervägande positiv. »Bergmans iscensättning har en sådan rikedom i uttrycket att varje detaljinvändning studsar mot upplevelsens mångfald.«. Han konstaterar att den sene Bergmans uppsättningar alltmer blir en teater om teatern. I *Backanterna* kommer kvinnorna i början vandrande med en Thespiskärra, en rullande scen, och Bergman väjer inte för Euripides häftiga kast mellan tragedi, komik och melodram:

> Daniel Börtz har skapat en musik som är färgrik, dramatisk, visuellt pådrivande, men också – som i den grymma slutscenens sammanhållna adagiosats – grymt skönt lyrisk. Börtz avstår från postmoderna stilcitat och hans tonspråk känns autentiskt, direkt sprunget ur en modern tradition som tar sig själv på allvar som uttryck för vår tid. Drama-

turgins växlingar mellan talade och sjungna scener kan diskuteras: Varför gör musiken halt vid samtliga budbärarberättelser? Men Bergmans och Börtz vision av antikens drama i ett modernt sceniskt och musikaliskt språk blir en utmaning mot alla framtida försök att göra talteater av den grekiska tragedins musiké. (Kulturnytt, Sveriges Radio P1, 4 november 1991)

»En konstnärlig triumf i starka färger« sammanfattar Eva Redvall i Sydsvenskan, och i Idag (numera GT) välkomnar Thomas Anderberg *Backanterna* som »ett verk och en uppsättning som har goda chanser att ännu några är fördröja operakonstens förvandling till museal underhållning för de besuttna […] Innehållet ger dessutom rika tillfällen för den våldsamma känslointensitet som också präglar Börtz skapande«.

Namnet Ingmar Bergman gör uppsättningen intressant även internationellt och recensioner dyker upp i allt från Frankfurter Allgemeine Zeitung till New York Times, samt förstås i fackpress där till exempel tyska Opernwelt berömmer uppsättningens fängslande bildmässighet och den detaljerade personregin. Men också här diskuteras förhållandet musik–teater, till det förras nackdel. »*Backanterna* är ingen opera, utan ett talteaterstycke med musik av Daniel Börtz.« Börtz musik berikar utan att göra en egen tolkning av stoffet, anser Opernwelts skribent, men tack vare bärande vokala partier som Dionysos och genomgående glänsande sångarinsatser bär själva teaterupplevelsen.

Backanterna spelas totalt bara ett dussintal gånger på Stockholmsoperan, men publiken får en andra chans att uppleva verket drygt ett och ett halvt år efter uruppförandet. Strax efter nyår 1992 beger sig produktionsteamet in i studio för att spela in föreställningen för Sveriges Television. Den 9 april 1993 sänds

så denna specialversion, som med sina närbilder och sina övertoningar är visuellt ännu mer påträngande än originalet. Det är ljudupptagningen till tv-versionen som sedan ges ut på skiva. Två dagar innan själva föreställningen sänds också Måns Reuterswärds dokumentär *Börtz, Bergman och Backanter*, som följer repetitionsarbetet med operan – från kollationeringen i september 1991 till urpremiären två månader senare.

Som flera recensioner efter premiären påpekar, är det nästan omöjligt att separera uppsättningen från verket, och i filmatiseringen löper Bergmans intentioner och Börtz musik än starkare i tandem. Symptomatiskt nog får tv-versionen ännu mer beröm än scenoriginalet. I Expressen drar Camilla Lundberg slutsatsen att det var hit Bergman siktade från början: »operaföreställningen har tätats och laddats till ett Tv-drama som blivit stort, starkt och skrämmande«. (Expressen 9 april 1992) Även Dagens Nyheters Leif Aare upplever tv-versionenversionen som mer omskakande. »När en filmens mästare tar sig an en opera borde bildspråket bli så starkt att det neutraliserar musiken. Och var så säker på att bildspråket i ›Backanterna‹ verkligen är starkt! Men var lika säker på att det ingalunda reducerar Börtz konst till klingande bakgrund. Nej, denna musik hörs borra djupt i gudar och människor«. (Dagens Nyheter 10 april 1993)

Inför tv-sändningen samlar Sveriges Radio några av de inblandade i ett samtal kring uppsättningen. (9 april 1993) Än en gång läggs mycket krut på diskussionen opera/teater och Börtz försvarar sitt och Bergmans samarbete. På en fråga om han skulle skrivit likadant utan Bergman svarar Daniel Börtz:

> Det är omöjligt att spekulera i. Vad vi har gjort är att vi har töjt på gränserna för begreppet opera eller musikteater, och reaktionerna på verket tyder ju på det. Antingen

tar man det till sig, känner att det är något nytt, eller så blir man irriterad över att musiken inte hela tiden är nummer ett.

Och att behålla de långa talade partierna för Per Matssons herde och Peter Stormares budbärare, det är inte av brist på inspi-
 ration, det nya ligger enligt Börtz i att man i *Backanterna* har utnyttjat musiken på ett bredare sätt:

Musiken kan få vara opera i traditionell mening, det flödar av musik, stämmorna väller fram i skönsång och så vidare. Men man kan också låta musiken ta ett steg tillbaka när den teatrala situationen är sådan att man koncentrerar sig på det. Litegrann kan man väl dra parallellen till äldre opera, hur recitativ fungerar, fast vi utformade det på ett helt annat sätt. Om man tvunget ska hitta någon parallell koppling, så tror jag att man får ta ett steg längre tillbaka i traditionen.

»Jag var då väldigt, väldigt öppen för vad opera är« säger Daniel Börtz när han numera ser tillbaka på diskussionerna.

Det har hängt med överhuvudtaget i det jag gör när det gäller opera, att det inte är »riktig« opera utan någonting annat. Men låt det då vara någonting annat! På så sätt finns det inget som är så vansinnigt traditionstyngt som opera. Men för mig var det enbart en positiv upplevelse att man kunde leka med formen, och vi laborerade mycket och provade olika grepp för de [talade] scenerna. För mig fanns det egentligen inga heliga kor alls. Nu i efterhand kan jag se att jag kunde ha utnyttjat uttrycket mycket mer,

sången är fortfarande rätt intrumental, men det har med min bakgrund att göra. Sången lossnar först på riktigt med Marie Antoinette.

Och när det gäller kritiken av Bergmans dominerande roll, säger Daniel Börtz att han själv inte kände sig styrd under arbetet:

Jag har förståelse för att man eventuellt kan tycka det, men den upplevelsen fanns inte. När jag nu fick jobba med en hantverkare – och han tyckte om det ordet precis som Hilding Rosenberg – en person som så till den milda grad kan sitt arbete, inte sjutton går jag då in och säger »nä, nu ska vi göra såhär istället«. Det är snarare så att det lyfter en och får en att undvika dumma fällor. Och när det gällde idéer om orkesterbesättning, då var det jag som var hantverkaren och fackmannen. […] Ett tätare samarbete har jag aldrig varit med om, och ska man se det pedagogiskt är det en lycka att det var det första samarbetet om ett stort verk. Så mycket som jag då lärde mig om teaterhemligheterna, det har jag aldrig lärt mig senare. Men det är svårt att se det som något slags styrande, han var helt enkelt inte så dum att han utnyttjade sådana möjligheter. Jag vet att han kunde sätta sig på folk, men jag har själv aldrig varit med om det.

Trots flera konkreta förfrågningar från utlandet, blir det aldrig några gästspel för *Backanterna* – föreställningen är med sina många gästsångare en dyr affär – och med sina 13 mycket individuella backantinnor har den också visat sig svår att sätta upp igen på andra scener. Men även om spelperioden på scen blir kort, lever alltså *Backanterna* kvar i den filmade versionen som på sätt och vis kan betraktas som ett verk i sig.

För Daniel Börtz får även produktionen ett negativt efterspel som leder till att han för en lång period bryter med Kungliga Operan. I februari 1992 publicerar den tyska tidskriften Opernwelt en intervju med operachefen Eskil Hemberg där han bland annat diskuterar *Backanterna* och beskriver Daniel Börtz som oerfaren och ett offer för Bergmans starka vilja. Börtz författar

ett öppet brev till Eskil Hemberg där han skriver att han fått nya idéer och gärna vill återvända efter samarbetet med »teaterns alla storartade artister«. Det är en sak att kritisera hans egen oförmåga i operafacket men att dessutom tala om för artisterna att de satsat sitt blod och sin själ i ett verk som inte håller måttet, det är under all kritik menar Börtz. »Ja, så trodde jag inte en operachef agerade… Men är detta nivån, så är väl på tiden att jag lär mig den… […] Jag kommer inte att besvära Kungl teatern med något som helst förslag eller idé till ett nytt operaverk under den tid som du är chef för institutionen.«

Daniel Börtz håller sitt ord och det är inte förrän femton år senare som han på nytt samarbetar med Stockholmsoperan, då i turnéoperan *Svall*. Och 2016, 25 år efter *Backanterna*, tar han åter plats på stora scenen när hans dröm om att göra opera på Euripides *Medea* till slut förverkligas.

»Det är nog enda gången i mitt liv som jag har tyckt att måttet var rågat«, säger Daniel Börtz som numera inte har någon större lust att gräva i saken, det räcker med att konstatera att Begmans sätt att arbeta inte alltid var förenligt med Kungliga Operan som institution.

Samarbetet mellan Börtz och Bergman fortsätter dock. En planerad opera på Strindbergs *Pelikanen* skrinläggs visserligen tidigt, men Daniel Börtz skriver musiken när Bergman 1996 äntligen sätter upp sin talteaterversion av *Backanterna* på Dramatens Målarsal. Kammarformatet är givet och förutom några

köravsnitt som ger associationer till »stora« *Backanterna* så är musiken skriven för två slagverkare och flöjt vilket ger möjlighet att fortsätta dra i både de pastorala och rituella stämningarna. »Jag såg ju uppsättningen som Bergman gjorde på Dramaten och man känner igen vissa drag från operaversionen – vad var hönan och vad var ägget? Hade han konceptet klart, eller växte det fram?«, undrar Daniel Börtz idag.

Det sista samarbetet sker 2000 när Bergman sätter upp Schillers *Maria Stuart* på Dramatens stora scen. Till detta drottningdrama skriver Börtz musik där Dan Laurins blockflöjt står i centrum som en renässansens tidsmarkör inbäddad i ceremoniella fanfarstick från musiker ur Blåsarsymfonikerna.

KÄLLOR:

Där inget annas anges är citaten hämtade från samtal med författaren 2008 och 2013.

»Börtz, Bergman och Euripides«, Carlhåkan Larsén intervjuar Daniel Börtz i programboken till *Backanterna* (Kungliga operan 1991).

Riten, det antika dramat och Dionysos roll är fokus för Gerd Schönfelder i essän »Daniel Börtz: Backanterna, The Bacchae« i *Contemporary Swedish music through the telescopic eye*. Red. Gerd Schönfelder, Hans Åstrand (Stockholm, Edition Reimers, 1993).

Med Bergmanperspektiv skriver Henrik Sjögren både om operaversionen och den senare talteaterversionen av *Backanterna* i sin *Lek och raseri: Ingmar Bergmans teater 1938–2002* (Stockholm, Carlssons Bokförlag, 2002).

LYSSNA:

Backanterna (Caprice CAP 22028), Sylvia Lindenstrand, Anita Soldh, Peter Mattei, Laila Andersson-Palme, Sten Wahlund, Lena Hoel, Berit Lindholm, Eva Östergren, Ingrid Tobiasson, Peter Stormare, Per Mattson m.fl. Kungliga hovkapellet, Kjell Ingebretsen, dirigent (inspelad i samband med filmatiseringen som hade premiär i SVT våren 1993).

Sånger med och utan ord

Språket och uttrycket är dels så våldsamt och dels så privat att man behöver hela den stora uttrycksbredden – från det lilla enskilda instrumentet eller stämman till den stora, stora orkestern
(Daniel Börtz, radiointervju 1995)

1990-talet är en av Daniel Börtz mest dynamiska perioder. I efterdyningarna av *Backanterna* och arbetet med den dramatiska sidan av rösten kommer en rad större verk där Börtz plötsligt tycks röra sig friare än tidigare. Det är kanske inte heller en slump att de solokonserter som föds vid mitten av 90-talet alla får ordet »sånger« i sina titlar: trumpetkonserten *Sånger och danser*, violinkonserten *Sånger och skuggor*, klarinettkonserten *Sånger och ljus* och slutligen – som en eftersläntrare ett par år in på 2000-talet – kort och gott pianokonserten *Sånger*.

I november 1992 ägnar Stockholms Konserthus sin sjätte tonsättarfestival åt Daniel Börtz, en oväntad publiksuccé med drygt 7000 sålda biljetter. Efter namn som Ingvar Lidholm, Karl-Birger Blomdahl och Lars-Erik Larsson, blir Börtz den förste svensken i nästa tonsättargeneration som sätts i strålkastarljuset. Sven-David Sandström och Anders Eliasson kommer följa strax efteråt. Konserthusets festival är utan tvekan den största som kretsat kring Börtz musik och under festivalveckan framförs nästan fyrtio av hans verk – från tidiga *Monologhi* till Kungliga Filharmonikernas uruppförande av *Sinfonia 9* (1990–91), tillägnad Ingmar Bergman. Den nionde symfonin fortsätter utveck-

lingen från den sjunde med fokus på de långa linjerna och blir en av höjdpunkterna på festivalen, »en ny sångbarhet« konstaterar Göran Persson i Expressen (9 november 1992) medan Hans Wolf i Dagens Nyheter (6 november 1992) talar om en ny mognad och lugn andhämtning med en kulmination av »fantastisk täthet och klangrikedom«. I november får Daniel Börtz också ta emot Sydsvenska Dagbladets kulturpris för 1992 och både festival och pris kan säkert betraktas som ett kvitto på operaframgången.

Som en direkt länk till *Backanterna* kommer *Sånger om döden*, komponerad 1992–94 och skriven för Anita Soldh som gjort rollen som Agaue i operan. *Sånger om döden* är en sångcykel i maximal symfonisk dräkt; sju sånger för sopran och orkester till dikter av den syriske filosofen och författaren Abu al-Ala al-Maarri (973–1058). Det är ett verk med musikaliska rötter i senromantiken och expressionismen kring sekelskiftet 1900 och den tredje satsen med sina tvära lynneskast har Börtz själv beskrivit som en 1800-talsballad. *Sånger om döden* är skrivet för stor orkester med fyra trumpeter, fyra horn och fyra tromboner och en stråkstyrka stor nog för de klusterlika divisipartier som ibland fortfarande dyker upp i Börtz tonspråk. Med sina drygt 40 minuters speltid hör det dessutom till de största svenska verken överhuvudtaget för soloröst. Sopranpartiet motsvarar närmast en operaroll i omfattning, kanske ett slags sentida släkting till ett verk som Schönbergs monodram *Erwartung*.

Texterna kommer Daniel Börtz i kontakt med redan 1990 då han läser Niklas Rådströms översättningar av den blinde, syriske poetens dikter i en av Lyrikvännens årsböcker med arabisk poesi som tema. al-Maarri är känd som skeptiker och rationalist och motståndare till alla religiösa dogmer. Börtz är tagen av de nästan tusen år gamla texterna och lovar sig själv att han ska tackla dem när han får tillfälle. Det tillfället kommer när Sveriges Radio

Anita Soldh som Agaue i *Backanterna* 1991, en rolltolkning som inspirerade Daniel Börtz till *Sånger om döden*. I bakgrunden syns också Eva Österberg, en av uppsättningens backantinnor, som Börtz tillägnat den lilla sångcykeln *Mörka sånger om ljuset*. Foto: Bengt Wanselius/Kungliga Operan.

vintern 1991/1992 beställer ett nytt symfoniskt verk. Istället ber han att få göra en sångcykel: »Det var nog väldigt omedelbart att de här texterna kallade på en stor form. Språket och uttrycket är dels så våldsamt och dels så privat att man behöver hela den stora uttrycksbredden – från det lilla enskilda instrumentet eller stämman till den stora, stora orkestern«, förklarar Börtz i en radiointervju i samband med uruppförandet 1995.

I samma intervju drar Börtz paralleller till det tidlösa och allmängiltiga i andra äldre texter han tonsatt – Shakespearetexten i den sjätte symfonin liksom Euripides antika drama. Han pekar också på den moderna galghumorn i al-Maarris dikter men även på ångesten och saknaden, den smärta som »gastkramar hjärtat«. Börtz liknar al-Maarri vid Tiresias, siaren i *Backanterna*, en vis man: »de har varit med om och sett så mycket att de å ena sidan kan bära fram smärtan men […] de kan också se på den på ett distanserat sätt«. Börtz gör de första skisserna till *Sånger om döden* parallellt med arbetet på tv-versionen av *Backanterna* och för honom är det självklart att sångerna ska göras av Anita Soldh som imponerat på honom med sin tolkning av Agaue. Formatet och uttrycket kräver lyriska kvaliteter, men också styrkan och kraften hos en dramatisk sopran.

Daniel Börtz skriver på *Sånger om döden* från och till under två års tid. Flera andra verk med tidigare deadline kommer emellan. Han fortsätter symfoniserien med *Sinfonia 10*, skriven för enbart blåsare och för Göran Söllscher skriver han *Ballad* för altgitarr som uruppförs vid Båstad kammarmusikfestival 1994 där Börtz är årets tonsättare. Ytterligare ett verk med rötter i *Backanterna* kommer också vid denna tid. Det sker genom en liten samling sånger för mezzosopranen Eva Österberg, en av operans backantinnor. Hösten 1992 är Börtz i alla fall i full gång med *Sånger om döden* och i januari 1993 är de tre första satserna klara. Men

han lägger sångerna åt sidan igen, dels behöver han en ny text till en av dem, dels är det åter andra verk som måste bli klara. Nu en gitarrkonsert i miniatyr för solist och sju instrumentalister, (återigen för Göran Söllscher), samt orgelverket *Canto desolato*. Det senare ett slags sorgeverk i reaktion på krigen i det forna Jugoslavien där Börtz delvis använder musikaliskt material från *Sånger om döden*. Börtz hinner också med att hösten 1993 skriva *Strindbergmellanspel* för recitatör och orkester (ett verk som bitvis äger samma briljanta driv som *Parodos*), innan *Sånger om döden* ligger klara i februari 1994.

I mångt och mycket är sångerna en förlängning av Daniel Börtz symfoniska uttryck i symfonierna, inte minst i de klangmöjligheter som kommer med den stora orkesterapparaten. *Sånger om döden* är dock, med runt fyrtio minuters speltid, mer omfångsrik än någon av de tidigare symfonierna och det finns också ett dramatiskt anslag, tydligt redan i Daniel Börtz första idéarbeten med texterna. I skisser till den första sången drar han en direkt parallell till operaarbetet; »påminner om Backanterna: Agaues uppvaknande/insikt« kan man läsa i några blyertsanteckningar i marginalen i anslutning till den dikt som inleds: »O död, du vill besöka mig / och är ingen ovälkommen gäst – / när jag väl kommit bak gravens galler / är jag i det tryggaste och mäktigaste av fästen«.

Likheterna ligger dock inte främst i texterna, utan i den musikaliska gestaltningen. Börtz antecknar att det ska börja svagt, lugnt, med stora linjer, först soloviolin (det blir viola i det färdiga verket), sedan stråkkvartett innan stråkorkestern kommer in som ett bakgrundsskikt, en underliggande »pedal« till kvartetten. En av nyckelscenerna i *Backanterna* är den när Agaue långsamt inser att hon i sitt dionysiska rus dödat sin egen son – den insikten väcks till samma avskalade kammarspel mellan solostråkar, kvartett och orkester som inleder *Sånger om döden*.

Det finns flera dramatiska trådar att hitta i dessa skisser kring texterna. »Var som de utsvultna hästar vilka vädrar slagfältet och vägrar äta«, slutar exempelvis den fjärde sången. I sina marginalanteckningar skriver Börtz: »Utveckling med crescendo men med gradvis färre instrument, till slut bara ett, en viola, som spelar för brinnande livet – Som om den ena hästen efter den andre stupar på slagfältet, ångesten ökar ju färre som blir kvar, för den siste, närmast outstående.« Och bredvid den sjunde och avslutande dikten som handlar om människans fåfänga försök att nå kunskap om livet efter detta kan man läsa: »Det mörknar, men en ensam flöjt seglar iväg uppåt, som en fågel – kanske den finner kärnan!!«

Alla dessa idéer i marginalen letar sig inte in i slutversionen, men inledningen till den första sången blir en nyckel till hela verket. Med Börtz egna ord från en presentation våren 1995 där han använder arbetet med *Sånger om döden* för att ge en inblick i »tonsättarens verkstad«:

> Sånger om döden öppnas av en ensam altviolin som spelar en trevande, lite tillbakadragen men ändå uttrycksfull melodi, uppdelad i 3 fraser. Inom sig bär melodin på många möjligheter – tonsättare brukar tala om att den utgör ett material – dess följd av toner kan t.ex. sammanfogas till väldigt många olika sorters ackord och bilda andra fraser och figurer.
>
> Kanske som en författares idé om en inträffad händelse i en roman; den kan utvecklas mot 1 000 olika håll. Eller kanske som en skulptörs lerklump: den kan knådas till många olika gestalter – den enda begränsningen är klumpens massa.

Melodin dyker sedan åter upp mot slutet, när Börtz söker efter en bred melodisk linje som kan driva verkets sista höjdpunkt.

> Plötsligt är den där, min gamla melodi!, full av kraft, borta är det trevande och försiktiga, nu visar den ett helt annat ansikte, det är den som driver på i den sista stora gestaltningen.
>
> Jag hade alltså haft detta med mig hela tiden och bearbetat det i mitt omedvetna, tills tiden, till slut, var mogen för det att träda fram! (Ur Daniel Börtz privata anteckningar)

Också den uppåtseglande soloflöjten finns kvar och är det sista som lyfter ur orkestern när verket uruppförs i Berwaldhallen den 13 november 1995. Ett uruppförande som blir dramatiskt på flera plan. Ungefär tio minuter in i verket är det uppenbart att något är fel, efter att ha börjat sin insats en oktav lägre än noterat segnar sopranen Anita Soldh ned på scenen och verket måste avbrytas. Orkestern samlar sig så småningom och konserten fortsätter med Rimskij-Korsakovs *Scheherazade* som egentligen ska framföras efter paus. Till allas förvåning blir det sedan ett nytt försök med Börtz sånger. Anita Soldh har hämtat sig, men när hon går på scenen igen är Daniel Börtz så nervös att han inte vågar sitta ute i salongen, utan istället hör hela verket från Berwaldhallens kontrollrum.

Mycket i sångstämman är bekant från *Backanterna* – pressad expressionism i ibland extremt höga lägen och i stora språng får sin motsats i korta talsångrepliker. »Vi lämnar ett hus för att flytta in i en grav« deklamerar sopranen i den tredje och längsta sången – det som Börtz kallar »ballad« – och den tusenåriga texten låter plötsligt lik en parafras på repliken »kvinnan föder

gränsle över en grav« från Samuel Becketts *I väntan på Godot*. Verket rymmer även raka motsatsen, som i den allra sista diktraden där Börtz låter sopranstämman spinna en hymnlik cantilena.

Och det dramatiska bor granne med det lyriska verket igenom. Det går en typisk Börtz-båge från den sordinerade soloviola som inleder den första sången till den punkt där hela verket dör ut i en sorts frågande fågelläten från den ensamma piccolaflöjten. För en gångs skull skriver Börtz ut en tydlig anvisning i partituret just här: »like a bird«.

Inledningens soloviola är också den som drar igång den första sångens elegiskt senromantiskt klingande melodi i stråkarna som byggs på i lager på lager, en sugande rörelse underifrån – från enstaka solostråkar, över stråkkvartett, till den explosion i hela stråkstyrkan som legat på lur i en liten tvetydigt vaggande figur i musikens undervegetation. På toppen av detta bygge, gör solosopranen sin första, högt, högt liggande entré med orden »O död«. Bara alldeles mot slutet får orkesterns blåsare vara med, i ett våldsamt tutticrescendo mot ffff.

Verket rymmer släktskap med symfoniernas abstrakta block, som det dovt färgade mellanspelet mellan den femte och den sjätte sången, men här finns också ovanligt beskrivande partier, en rent figurativ retorik när döden slår ner bland människor »som en hök jagar i en rapphöneflock« eller som »vargen i fårflocken«. En pilsnabbt dykande sextondelslöpning som skär genom träblås och xylofon ner till orkesterns botteninstrument. Redan i *Sinfonia 8* med sina två soloröster har Börtz öppnat mot dramat. Nu, efter *Backanterna*, kommer *Sånger om döden* som ett slags kondensat av Börtz samlade dramatiska kunnande.

»Sopranstämman får ibland plöja ett orkesterlandskap i storm. Och dessa utbrott är viktiga för att de mer lågmälda och inåt-

vända delarna av verket ska framstå som dess mest verkningsfulla«, skriver Hans Wolf i Dagens Nyheter efter uruppförandet (15 november 1995). »I begynnelsen är verket orkesterns, en svart fresk med typiskt Börtzka korta infall av instrumentala röster. Utan att man kan tala om citat för inledningstakterna tankarna till Wagners ›Tristan och Isolde‹ och Sjostakovitj femtonde symfoni, som i sin tur citerar de vilsna nornorna i ›Ragnarök‹«. Wolf prisar Anita Soldh för hennes heroiska insats och för honom är höjdpunkten den tredje sången, där det framgår »hur mycket som kan vinnas ur en sångdeklamerad vokalstämma i motsats till det expressiva […] Vid några tillfällen är vokalstämman enbart reciterad, som om dödens krafter till slut också rått på musiken; men måste musiken inte försöka fånga även det otänkbara?«

Thomas Anderberg noterar i Expressen att fredagen den trettonde kanske inte är det bästa datumet för konsert, men när Anita Soldh har hämtat sig hör han ett »betydande verk« där Börtz tonspråk närmast motsvarar Dylan Thomas uppmaning till kamp mot döden: »Här härskar vreden och ångesten, vetskapen om att livet kan sluta när som helst och att glömskan är vår lön«. Han finner sångerna mer behärskade än exempelvis den nästan fysiskt våldsamma sjätte symfonin, men hittar även det för Börtz typiskt långsamma tempot, kaskaderna i bleck och slagverk och de brucknerska stegringarna. »Men här finns också en tilltalande enkelhet, en nästan-tonalitet och melodik som lyfter fram orden i stället för att understryka med grova streck.« (Expressen 16 oktober 1995)

Den enskilda rösten mot orkestern, individen mot – ibland med – kollektivet kommer igen i de tre solokonserter som följer relativt snabbt på *Sånger om döden*. 1996 får *Sånger och danser* för trumpetaren Håkan Hardenberger sin premiär vid Musikhöst i Odense, en festival som placerar in Börtz bland två andra nord-

iska tonsättare ur 40-talsgenerationen, norrmannen Olav Anton Thommessen och danske Poul Ruders. Violinkonserten *Sånger och skuggor* (Börtz andra violinkonsert) uruppförs i Göteborg 1997 med Per Enoksson som solist och *Sånger och ljus* för klarinettisten Hans Fagéus komponeras 1998, men uruppförs först 2000. Bland dessa konserter är det trumpetkonserten med solo-

stämmans återkommande virtuosa anrop i dialog med slagverket, eller den mörkt färgade violinkonserten, som lämnar djupast intryck. Den första är skräddarsydd för Håkan Hardenbergers lyriska ton och ett av Börtz mest framförda verk med en ovanlig direkthet. Men trots titeln är det inte trumpetens förmåga till festliga fanfarer som Börtz tycks lockad av skriver Thomas Anderberg när konserten vid ett senare tillfälle framförs i Stockholm: »Snarare är det dess förmåga att förmedla vemod […] och längtan. Börtz har här format ett verk som i likhet med mästerstycket ›Dödens sånger‹ rymmer en genomskinligare textur än tonsättarens tidiga produktion«. (Dagens Nyheter 15 maj 1998)

Även violinkonserten tar bitvis mer romantiska vägar, trots sin utgångspunkt i ett slags anti-virtuos kadens – en »canto« – som gräver i fiolens mest grundläggande uttryck. En stråklektion på instrumentets lägsta sträng, där kraftfulla upp- och nedstråk på samma ton borrar fram klangerna. Börtz själv kallar öppningen en »appell«, något som omedelbart fångar intresset hos åhöraren. Som en eftersläntrare 2004 kommer även den nämnda pianokonserten *Sånger* för en av Börtz allra mest långvariga musikervänner Hans Pålsson – musik som blickar bakåt på den stora pianotraditionen, ibland med nästan pastischartade inslag som påminner om den renässansfärgade drömsekvensen i den fjärde symfonin, eller de tidstypiska musiklånen som ger 1700-talsfärg åt operan *Marie Antoinette*.

Under 1990-talets sångperiod skriver för övrigt Daniel Börtz ett av sina finaste kammarverk för just Hans Pålsson, den stora pianosonaten komponerad 1994–95. Tidigare har Börtz bara skrivit för solopiano i sin serie med monologer, de med nummer 4, 6 och 11 (den förstnämnda för piano och elektronik), men sonaten är ett betydligt större verk, en »pendang till symfonierna« tror Hans Pålsson som har känt och samarbetet med Daniel Börtz sedan 1970-talet, både i soloverk, konserter och kammarverk, ett samarbete som influerat i båda riktningarna och även påverkat Hans Pålssons syn på pianospel, framför allt hur pianots flerstämmighet inte behöver vara den klassiska som hos Bach, utan även symfoniskt flerstämmig. Han menar att man i Börtz fall bör läsa pianostyckena som orkesterpartitur; »att man också klangligt föreställer sig att det där är kontrabasar, kanske en svag gong som sätter an, sedan kanske det kommer två träblåsinstrument, klarinett eller flöjt, stråkar… att man har visionen av orkester inom sig när man spelar hans musik… Han är en symfoniker.«

Sonaten har också ett helt annat omfång än Börtz övriga pianomusik, med fyra satser och drygt en halvtimmes speltid, där den väldiga första satsen ensam tar upp mer än en tredjedel av verket. En sats där pianisten får relativt fria tyglar i en improvisatorisk inledning som bygger på två kontrasterande idéer. Det ena en enstämmig melodislinga som vandrar mellan höger och vänster hand, ett möte mellan diskantens höjd och basen. Det andra ett slags klangfält byggt av darrande, spröda sextoler i långsam harmonisk förändring. I slutet av satsen förenas vänster och höger hand i en stilla uppåtgående fras, »come eco d'un recitativo«, som ekot av ett recitativ, en avlägsen röst. En röst som fortsätter tala i andra satsen. Här finns samma slags unisona och sprött frågande fras, men nu med en lång liggande pedalton

under, en klang som långsamt zoomas ut, noterad på ett extra tredje notsystem. Som vore satsen tänkt för två pianister. Allteftersom märks en mer kromatisk klang i pedalackordet, melodin får en skugga, främmande toner, när den återkommer som först ett eko, sedan ekot av ett eko (»eco di eco«). Så dör också hela satsen ut, bekant men ändå lätt förvanskat. Den tredje satsen är dess totala motsats, ett kort rytmiskt och robust scherzo, en omöjlig jakt på samtidighet mellan höger och vänster hand genom sönderbrutna trioler. Plötsligt ifatt, i en rulad, eller i nästan Beethovenskt hamrande åttondelar – som *Waldsteinsonaten* utan melodins utväg.

Just intermezzot tar Hans Pålsson sedan upp och spelar i tvserien *I döda mästares sällskap* som ett exempel på svensk modernism. Dels för att det helt enkelt är lagom långt för programformatet, dels för att komplexiteten även är visuellt fascinerande, pianisten tvingas till exempel ofta korsa händerna.

Ursprungstanken är att Daniel Börtz ska avsluta med en våldsam, snabb fjärde sats, men sonaten är ännu ett av de verk som ändrar riktning på grund av yttre omständigheter. I september 1994 inträffar Estoniakatastrofen, Börtz låter det avspeglas i sista satsen som får titeln *Le tombeau*, graven. »Med det som facit är det naturligtvis den stora havsgraven som skildras. Det förekommer också SOS-signaler i den – precis som det förekommer i slutet på operan Aniara, Blomdahl var ju Daniels lärare en gång i tiden – men där kommer tre korta, tre långa, tre korta. Det tyckte Daniel, åtminstone i början, att man inte skulle tala om för folk, det kan verka patetiskt på något sätt«, säger Hans Pålsson som ibland framfört den sista satsen som ett separat stycke.

Och den sista satsen är både en solitär och faller samtidigt in linje med den övriga sonaten. Tunga, statiska ackord i fortefor-

tissimo inleder, pendlar mellan diskant och bas, en väldig klockklang som dör ut i intet innan vänsterhanden trevande hittar den ostinata vaggande sorgefigur som löper genom satsen. Sedan en uppmaning till pianistens högerhand: »Mano destro: cantare!« – Sjung! – för den långsamt klättrande men allt mer desperata linje som följer. Runt sextondelarnas vaggande halvtonsintervall pågår en kamp mellan bas och diskant, botten och yta. Som förlängning på en av satsens mest nakna melodislingor smyger morsesingalen omärkligt in, en nollpunkt innan den sista stigningen. Efter det allt glesare, fragmenterade rörelser, en sista öppen frusen klang (ett fiss utlagt över flera oktaver) och så en nästan ohörbar dissonans som dör ut i intet. Sista satsen kan ses som ett exempel på det orkestrala, med klanger som ställs mot varandra för att sedan sluta i statiska toner som Hans Pålsson själv tycker bör spelas utan någon som helst frasering, »som något tomt, dött, neutralt. Havet har ju slukat miljontals människor genom tiderna, ändå är det fullständigt oberört. Det finns inget engagemang, utan bara tomma klanger, som man pianistiskt får göra med exakt samma rörelse, nästan som en maskin.«

Även om den ursprungliga impulsen kommer från en konkret händelse, så gå det att läsa den sista satsen i ett vidare perspektiv. Med titeln *Le tombeau* anknyter Börtz till en lång, rent musikalisk tradition. I fransk barock är tombeau beteckningen för minnesmusik över en speciell person, oftast framförd på luta, i pianolitteraturen finns förstås Maurice Ravels *Le tombeau de Couperin* som välkänt riktmärke. Och i musikhistorien finns gott om retoriska figurer, symboler för död och sorg, som dies irae-temat, fallande basgångar, suckande figurer och så vidare. Symbolik som man känner till musiker emellan, påpekar Hans Pålsson. »Hos oss är det en instinkt som gör att vi upplever det som sorg och klagan. Sådana gamla klassiska symboler använder sig Daniel ofta av i

sin musik och det beror ju på hans stora kunskaper om musikhistorien.« Liknande trådar till traditionen kan man också hitta i andra verk från 1990-talet. Balladen för altgitarr bygger enligt Börtz egen verkkommentar på en klassisk tolkning av balladgenren i form av ett improvisatoriskt historieberättande i Schuberts, Chopins, eller Brahms anda. I klarinettkvintetten *Bilder* (1996–97) finns fem klassiskt namngivna satser där särskilt innersatserna, *Caccia I & II* samt *Romanza*, även motsvarar vad titlarna lovar – en rytmiskt förskjuten tafattlek mellan klarinetten och stråkarna samt ett sångbart, närmast solistiskt recitativ.

När pianosonaten uruppförs i Malmö i april 1996 talar Carl-håkan Larsén i Sydsvenska Dagbladet (15 april 1996) om »den totala avsaknaden av floskler, den långa anspänningen och den allvarliga hållningen« och noterar att även om mycket i musiken är bekant, som momenten av kamp och kontrast, har de nu fått sällskap av en meditativ stämning, särskilt i den sista satsen som Larsén beskriver som till bristningsgränsen lågmäld. Det finns också Beethovenska dimensioner i sonaten tycker Larsén, som drar paralleller till det tvingande »Ess muss sein« som finns som mottot i Beethovens sista stråkkvartett.

> Man känner igen tonsättarens profil, men hans väg till budskapet är delvis en annan. De strängt kalkylerade formprocesserna tycks mig ersatta av intuitivt framlyssnade musikaliska avtryck. Det finns drag av en tankfull impressionism i Börtz sätt att i klang avbilda själen, en direktkontakt med känslolivet, som förefaller mig ny. Kanske hänger detta samman med att tonsättaren så intensivt sysslat med musikdramatikens och teatermusikens problem, möjligheter och krav; kanske är det ›Backanterna‹ som fortfarande sätter sina berikande spår.

Som avslutning prövar också Larsén frågan »Sonat, vad vill du mig?« på Börtz verk, hans svar blir att den vill »visa dig ditt inre, ge röst åt din sorg och, genom vad man kunde kalla den pessimistiska paradoxen, ändå tala om nytt liv«.

Opera och sorg. Möjligen ett sätt att sammanfatta drivkrafterna bakom denna fruktbara period hos Daniel Börtz. Och det finns ett verk till på temat, liksom orgelverket *Canto desolato* – och även *Sånger om döden* – en reaktion på det pågående kriget i forna Jugoslavien. *Variationer och intermezzi för stråkorkester* är den neutrala titeln, inledningssatsens föredragsbeteckning Come un aria funebre, (som en begravningssång), avslöjar grundstämningen. Börtz skriver detta koncentrerade verk – fem satser, femton minuters speltid – 1994 för kammarorkestern Musica Vitae. De två variationssatserna i verket bygger vidare på den inledande begravningssångens huvudmotiv, en smällande pizzicatobasgång med suckande halvtonssteg och en senromantiskt spänd melodilinje i de höga stråkarna. Däremellan ligger intermezzosatserna med sina upprörda figurer och sina glissandoskred som skär genom hela orkesterkroppen. Det är en dov expressivitet som senare dyker upp igen i bland annat blockflöjtskonserten *En gycklares berättelser*, då med ironiska undertoner, liksom i det stora oratoriet *Hans namn var Orestes*.

KÄLLOR:

Där inget annat anges är citaten hämtade från samtal med författaren 2015.

LYSSNA:

Börtz 1990-tal är relativt väl representerat på cd. Trumpetkonserten *Sånger och danser* finns på skivan *Håkan Hardenberger plays Swedish Trumpet Concertos* (med Malmö symfoniorkester, Gilbert Varga, dirigent, BIS-CD-1021).

Hans Pålssons inspelning av *Sonat för piano* finns på *Dedicated to Hans Pålsson* (Chamber Sound CSCD 00032).

Stockholms Läns Blåsarsymfoniker har spelat in *Sinfonia 10* under ledning av B. Tommy Andersson (*Swedish Wind*, Nosag CD 085), V*ariationer och intermezzi för stråkorkester* med Musica Vitae finns på Caprice (CAP 21519) och *Strindbergsvit* finns med Kungliga Filharmonikerna kopplat med *Sinfonia 1 & 7* samt *Parodos* på Chandos (CHAN 9473).

De båda verken för Göran Söllscher från denna period är inspelade på Caprice. *Ballad* för altgitarr på CAP 21514 och *Ett porträtt* för sologitarr & ensemble med Söllscher tillsammans med Sonanza på CAP 21450.

Marie Antoinette – en kärlekshistoria i snabba klipp

Jag drömde i natt, det var en underlig plats, en vulkan omgiven av stora vatten. Plötsligt flög en fjäril upp ur kratern, fladdrande som om den försökte fly, men hettan höll den fången, ljuset från lavan… (Axel von Fersens aria ur akt II av *Marie Antoinette*)

Kvällen den 24 januari 1998 kör ett hästdraget och fackelbelyst ekipage Hornsgatan fram i Stockholm. Det stannar utanför nummer 72 och ur vagnen kliver Frankrikes drottning, den svenske greven Axel von Fersen samt populärhistorikern Herman Lindqvist. Stockholm är europeisk kulturhuvudstad och det är dags för urpremiär på Daniel Börtz och Claes Fellboms opera *Marie Antoinette*. Fellbom står för både libretto och regi och i programboken skriver Folkoperans vd, Magnus Aspegren, ett försvarstal för sin satsning på ett nyskrivet verk: »Med Marie Antoinette vill vi än mer försöka bevisa att opera är något som tillhör nuet, något som berör och inspirerar den moderna människan. Marie Antoinette är lika mycket modern opera som modern folkbildning.«

Förhandsintresset för operan har varit ovanligt stort, även internationellt, antagligen en gemensam effekt av lanseringen av Kulturhuvudstadsåret och själva ämnesvalet; kärleken mellan en av historiens mest kända drottningar och en svensk adelsman – med franska revolutionen som fond. Det är dock knappast någon som denna januarikväll anar att uppsättningen två säsonger senare kommer att ha spelat närmare nittio i stort sett

Daniel Börtz tillsammans med Claes Fellbom inför samarbetet med *Marie Antoinette* på Folkoperan. Foto: Jörgen Hildebrandt/TT.

utsålda föreställningar. Det är en rekordnotering för ny svensk opera, bara överträffad av Karl-Birger Blomdahls *Aniara* som totalt spelats nästan 120 gånger.

Redan strax efter *Backanterna* talar Claes Fellbom och dirigenten Kerstin Nerbe löst med Daniel Börtz om ett eventuellt samarbete. Den första förfrågan blir om han kan tänka sig at skriva en barnopera. Börtz tackar nej, efter att också ha diskuterat saken hemma med Kerstin. Själv har han inga egna barn och känner att man behöver ett närmare förhållande till den unga publiken om det ska bli bra. Men Fellbom återkommer en tid senare och föreslår nu istället *Marie Antoinette* och redan tidigt finns tanken på att sikta mot Kulturhuvudstadsåret som deadline. Fellbom skriver ett utkast till den första scenen i operan, Börtz börjar å sin sida genast komponera. Fellbom skriver sedan nio versioner av texten innan han är helt färdig. Daniel Börtz säger när han ser tillbaka:

> Vi skar rätt friskt i verket, även när vi hade kommit en bit. Det var som ett äkta operaarbete i gammal stil. Jag gjorde till och med ändringar under repetitionerna, det har aldrig hänt varken tidigare eller senare för mig. Jag skrev till exempel en helt ny start på andra akten.

När repetitionsarbetet drar igång är han med i stort sett dagligen vilket också Claes Fellbom vittnar om i sin bok *Född ur passion. Folkoperan, som jag såg den*. »Daniel Börtz var med nästan varje timme lustfyllt engagerad i vars och ens sätt att gestalta musiken. Han ändrade direkt det som han såg var skrivbordskonstruktioner och som inte gick att omsätta i praktiken.« En av de sista ändringarna som görs är just i inledningen på andra akten, där kungafamiljen befinner sig på flykt till Varennes.

Fösta akten har slutat i kaos och revolution, den andra är också tänkt att börja dramatiskt, men det behövs helt enkelt en kontrast, en omstart, och Börtz komponerar om scenen på kort tid. I slutversionen blir det en lågmäld scen med talad dialog, en scen med musiken i bakgrunden, nära melodramens eller filmmusikens estetik.

För Fellboms del har de första stegen mot *Marie Antoinette* tagits redan cirka tio år tidigare när han följer den ryske teaterlegenden Jurij Ljubimovs uppsättning av Michail Bulgakovs *Mästaren och Margarita* på Dramaten 1988. Inspirerad av Ljubimovs arbete får Claes Fellbom så småningom idén att göra opera av Bulgakovs mästerverk. Han upptäcker dock snart att det redan finns två operor skrivna på boken, ingen av dem vidare bra, men att dramatisera Bulgakov en gång till kändes onödigt. »Idén var uppenbarligen inte särskilt originell heller«, skriver Fellbom i sin bok om Folkoperan.

Istället råkar han hitta en anteckning i sin dagbok från mars 1993 där det kort och gott står »Axel von Fersen«. Antagligen har den svenske greven och diplomaten varit uppe för diskussion i något sammanhang. Fellbom börjar läsa på och hittar ett färgstarkt stoff som rymmer både konflikter och humor tillräckligt för att bära ett libretto. I centrum står förhållandet mellan Axel von Fersen och den franska drottningen, deras första möte som tonåringar, Fersens egenbekostade och misslyckade försök att smuggla den franska kungafamiljen ut ur landet och undan revolutionen, det sista besöket hos Marie Antoinette strax innan hon avrättas. Fellbom berättar vidare i sin bok:

> Man riktigt hörde musik när vissa händelser utspelade sig. Och medan studierna fördjupades levde man sig in i en värld som var både chockerande och galen. Essensen av

> dekadens. En värld som inte liknade någonting annat. Alla var på något sätt förryckta, alla utom just Axel von Fersen som hela tiden behöll sin värdighet och skärpa. Men mitt i alla förvillelser, intriger och absurd färgprakt utspelade sig en högst allvarlig och verkligen gripande kärlekshistoria, vilken naturligtvis från första början var dömd att sluta olyckligt.

En av inspirationskällorna till Fellboms libretto blir österrikaren Stefan Zweigs 1930-talsroman roman *Marie Antoniette: en olycklig drottnings historia* (i original *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*), där Zweig beskriver drottningen som en genomsnittsmänniska, men menar att även sådana kan förmås lyfta sig till storhet på grund av yttre omständigheter.

Fellbom liknar själv sitt libretto vid ett filmmanus, med snabba klipp mellan scenerna och ibland till och med simultana skeenden. Det finns dock en fast ram; hela operan börjar och slutar i Stockholm den 20 juni 1810, dagen då Axel von Fersen lynchas av en mobb på öppen gata. Till dessa händelser klipps handlingen regelbundet tillbaka, det är operans »nutid«. I återblickarna däremellan följer vi kärlekshistorien mellan Fersen och den franska drottningen och det historiska skeendet fram till revolutionen och kungafamiljens fall.

Fellbom beskriver Fersen som en konstant genom dramat; han är rakryggad, hederlig. Hos Marie Antoinette däremot fängslas han av de två utvecklingskurvor som korsas i hennes öde: å ena sidan hennes fall från tronen till landets mest föraktade kvinna, å andra sidan hur hon som människa går i motsatt riktning: från ytlig tonårsdrottning till mogen kvinna. En utveckling som ger stora dramatiska möjligheter. Runt de två huvudpersonerna finns ett rikt persongalleri och en kör på 14 personer som stän-

digt växlar sina roller. Alla dessa snabba klipp ställer förstås även motsvarande krav på flexibilitet i musiken och Börtz uppdrag blir att komponera musik som utan sömmar driver handlingen framåt.

Redan vid kollationeringen är förhandsintresset stort och Sveriges Television har bestämt sig för att göra en dokumentär om uppsättningen med utgångspunkt i Axel von Fersen, det svenska perspektivet. *Fersen, kärleken och döden* sänds sedan i april 1998, fokus ligger på Olle Perssons arbete med rollen som Fersen och programmet varvar det dokumentära, bland annat utdrag ur Fersens brev, med inslag från arbetet med produktionen. Folkoperan anlitar dessutom författaren Herman Lindqvist, vars populärhistoriska bok om Axel von Fersen också inspirerat librettot, för att hålla en serie föreläsningar på teatern. Där deltar även Folkoperans orkester och spelar musik med anknytning till temat.

När premiären närmar sig i januari 1998 är intresset för *Marie Antoinette* mycket större än Folkoperan är van vid och premiären (tillika invigningen av Kulturhuvudstadsåret) bevakas även utanför Sverige. Bland de tevebolag som gör inslag om operan finns CNN och bland internationella nyhetsbyråer märks exempelvis AFP som uppmärksammar att Börtz tidigare har komponerat såväl operan *Backanterna* som orkester och kammarmusik.

De skilda förutsättningarna för Daniel Börtz två första operor kan nästan inte vara större. *Backanterna* är ett koncentrerat drama som följer antikens strikta regler, där riten lurar runt hörnet och där gudar och människor delar spelplan. *Marie Antoinette* rör sig genom flera tidslager och platser, den tar utgångspunkt i faktiska händelser som finns på gripbart avstånd från vår samtid. Så är det också två musikaliskt mycket olika verk, kongeniala med sina respektive sammanhang.

Den filmiska struktur som Claes Fellbom nämner – en ibland nästan vårdslöst snabb klippteknik – blir i högsta grad möjlig genom Börtz musikaliska vighet. De simultana skeendena får sin motsvarighet i ett slags musikalisk polyfoni. Grunden är fortfarande Börtz expressiva modernism, men i *Marie Antoinette* utökar Börtz sitt uttryck med pastischer och ibland rena citat från tiden. Här finns groteskerier, ironi, melodram; inslag som mer än tidigare bryter upp det tyglade allvaret.

Liksom det finns flera lager i librettot, kan man tala om flera lager i Börtz musik. Den startar i ett modernistiskt »nu« där en rad våldsamma crescendovågor placerar oss i Stockholm 1810 – hit, till dramats ankarpunkt, kommer vi att återvända flera gånger genom verket. Fersen sätter sig i sin vagn, slagverket är tydligt drivande, folkmassans talkör i Stockholm övergår i kvinnotåget mot Versailles där tiden etableras med operans första autentiska citat, ur revolutionssången *Ça ira*. I nästa scen flyttas vi med en elegant rokokopastisch – pastoralt träblås, stråkar och en fransk hyllningskör till kungen – till den maskeradbal där Fersen och Marie Antoinette för första gången möts. När Fersens och Maries dialog övergår från ytligt flörtande till något allvarligare, tonas körpastischen ut, och musiken växlar till kammarformat. Med ett enkelt zoomingsgrepp i musiken har ett nytt fokus i scenen etablerats. Vi får ett slags »närbild« av deras möte – en första smak av det som kommer att vara kärleksparets intima värld – baserad på stråkklanger och med flöjten som en viktig signal. (Denna »filmiska« teknik, med zoomningar och panoreringar, lyfts senare fram i exempelvis tidskriften Gramophones recension av inspelningen.)

Typiskt nog är operans »stora« kärleksscen snarare en implosion än en explosion, där en ensam violin slingrar i kapp med solorösten i ett slags sensuell minimalism. Och när Fersen i en

drömsekvens efter att kungafamiljen tagits tillfånga i Varennes, symboliskt sjunger om en fjäril som förgäves försöker fly ur en vulkan, fladdrar en soloflöjt under sångstämman. Den följer Fersen i flera intima scener. Börtz använder även rikligt med kortfattad karaktärsmusik, ironisk eller grotesk, närmast dramatiska standardgrepp för snabba personteckningar. Särskilt i

första akten, när operans rika persongalleri och hovlivet presenteras. Hit hör exempelvis en burlesk kabaretsång i baktakt för intrigmakerskan de la Motte samt ett trippande nyklassiskt och mycket franskt klingande divertissement för etikettlärarinnan Noailles.

Lyftas fram bör också första aktens lån ur Henry Purcells *Dido och Aeneas*, där Marie Antoinette till sitt »eget« harpackompanjemang sjunger Didos berömda lament – med den fallande basgången omorkestrerad av Börtz till pizzicatostråkar. Det är ett ovanligt långt citat som får en tudelad dramatisk effekt. Dels ger det föraningar om drottningens död och Fersens minnen av henne (orden »remember me« är ju Purcell-arians refräng). Dels förstärker det drottningens tragiska resning genom att knyta henne till antikens Dido vars olyckliga öde borde vara välkänt för de flesta även i en svensk operapublik.

I ljuset av andra citat direkt kopplade till det sena franska 1700-talet – tonsättaren Gluck passerar för övrigt förbi i operans persongalleri – är det annars vårt att se varför en fransk mondän drottning skulle sjunga något så omodernt som engelsk musik från 1600-talet. (Den Dido-opera Marie Antoinette hörde under sin livstid hade för övrigt Glucks konkurrent Piccinni som upphovsman.) Steg för steg koncentrerar Börtz sedan det musikaliska uttrycket för Marie Antoinette och när dödsdomen faller efter den parodiska rättegången har det smalnat till en ordlös cantilena och ett avsked i folkviseton. Man kan även notera att

när den eleganta dansmusiken från inledningens maskerad till sist återkommer som ett avskalat eko i Fersens dödshallucinationer tycks den flyktigt kryddad med en känd svensk psalm.

Det handlar om en stark vilja att mjuka upp tonspråket, säger Daniel Börtz i efterhand. *Backanterna* har innehållit mycket mer av de stora gesterna, där handlar det om gudar, gudinnor och om människor som försöker kryssa mellan gudarna och deras viljor. I *Marie Antoinette* träder istället intimiteten och det psykologiska spelet i förgrunden, vilket Börtz tydligt låter avspegla sig i musiken:

> Marie Antoinette kan inte stå och bikta sin dödsångest på samma sätt som Agaue, utan på slutet blir hon en liten flicka som inte förstår varför hennes liv blev på detta sätt. Det kräver ju ett annat tilltal och det blev det här nästan folkviselika. Det bästa exemplet på detta, och det som jag har varit gladast över efteråt, det är den stora kärlekscenen mellan de två [Marie Antoinette och Fersen]. Där finns den här enkelheten i orkestern, jag tror att det bara är en solofiol i början och sedan börjar det flätas in fler och fler. Det är inget överdåd, utan det är dessa två det handlar om och ingenting annat.

Kärlekshistorien mellan den franska drottningen och den svenske aristokraten slår an och uppsättningen blir en succé. De resterande biljetterna säljer ut på mindre än en vecka och Folkoperan beslutar sig för att sätta in ytterligare föreställningar och spela fem gånger i veckan istället för planerade fyra. Kritiken är övervägande mycket positiv, och genomgående får Christina Högman som Marie Antoinette och Olle Persson som Axel von Fersen strålande kritik. Detsamma gäller flera av sångarna

i karaktärsrollerna kring kärleksparet, exempelvis Marianne Eklöf som den intrigerande de la Motte, Fredrik Zetterström som Ludvig XVI och Ann Hallenberg som drottningens förtrogna, prinsessan Lamballe. Likaså uppmärksammas Folkoperans orkester under ledning av Kerstin Nerbe.

För Daniel Börtz del blir jämförelser med *Backanterna* nästan oundvikliga. I Expressen skriver Camilla Lundberg (25 januari 1998) att blodiga upplopp och rasande folkhopar är något av Börtz hemmaplan efter samarbetet med Ingmar Bergman, men även om skillnaderna är stora mellan Kungliga Operan och Folkoperan, Euripides och Claes Fellbom, bevisar *Marie Antoinette* att Daniel Börtz nu är en »en fullfjädrad musikdramatiker«. Camilla Lundberg lyfter också fram stilblandningen i uppsättningen, där Mathias Clasons tidsinspirerade kostymer och Fellboms text ger miljöskildringen, medan scenografen Werner Hutterlis flexibla, avskalade stålkonstruktion har samma modernistiska rötter som Börtz tonspråk. En blandning som hos henne ger associationer till en viss succémusikal.

> Resultatet av denna heterogena estetik, där själva dramatiken getts företräde, ligger ofta långt närmare den moderna musikalen än nutida opera. Och det är bara bra – och tusen gånger bättre än mången Misérables. Tro för den skull inte att Börtz levererar kryddade kupletter och smältande schlagers! Det är i upp- och urladdningar han visar lejonklon, som t ex när han lyckas hålla en folkmassa om 14 (!) korister kokande i revolutionär självantändning. Lika mästerliga är de avskalade mötena mellan Marie och Axel eller deras ofta inåtvända monologiska arior.

Olle Persson och Christina Högman som kärleksparet i *Marie Antoinette*. Foto: Jacob Forsell.

I Sydsvenska Dagbladet ekar en identisk formulering när Carlhåkan Larsén beskriver Börtz utveckling:

> I »Backanterna« härskade den mytiska strängheten med koncentration även i extasens ögonblick. I »Marie Antoinette« kokar passion och melos samman till explosiv hetta. Börtz har fullbordat en positionsförändring från obönhörlig musikepiker till fullfjädrad musikdramatiker.

Larsén betonar också länken till stora romantiska verk som *Andrea Chénier*, *Tosca* och *Don Carlos* där en kärlekshistoria tecknas mot en fond av historiska händelser, men han undviker att ge sig in i diskussion om den historiska korrektheten i Folkoperans uppsättning:

> Intressantare är människosynen. Operan tar individernas parti. Axel von Fersens och Marie Antoinettes öden får en inkännande och förstående ram, medan kollektiven – både de sammansvurna svenskarna, den regerande överklassen och den revolutionära mobben i Frankrike – ses i groteskens ljus. (Sydsvenska Dagbladet 27 januari 1998)

Martin Nyström är i Dagens Nyheter också övervägande positiv till musiken, även om han har vissa invändningar:

> Låt mig genast säga att Daniel Börtz nya opera »Marie Antoinette« innehåller skakande vacker och grym musik, kanske det starkaste han skrivit, samtidigt som den stöter ifrån sig med ett så snävt romantiskt idealiserande aristokratiskt perspektiv att en sentimental musikal som »Les misérables« i jämförelse ter sig som rena vänsterextremis-

men. Eller hur förväntas man reagera över att de revolutionära krafterna representeras av en sinnesvriden pöbel som löper amok i scen efter scen tills de slutligen krossar de älskande tu? Hur ska man förhålla sig till att den dödsdömda Marie Antoinette i en aria i den mest vemodsfulla svenska folkviseton, får framföra en sista Nelson Mandela-klingade vädjan om framtida försoning.

Kanske har upphovsmännen varit för förälskade i ämnet, spekulerar Martin Nyström som ändå imponeras av kärleksduetterna i första akten:

Stundtals tänker man på den sene Mahler. Börtz har här åstadkommit en musik med en förälskad hetta som inte hörts i en svensk opera sedan Lars Johan Werles »Tintomara«. Claes Fellboms laddade libretto och flexibla dramaturgi har förlöst en ny impulsivitet och intimitet hos Börtz. (Dagens Nyheter 26 januari 1998)

I Svenska Dagbladet problematiserar Erik Wallrup vidare i en recension som lyfter fram mycket positivt men som även menar att Börtz musik inte bränner till:

På den modernistiska stammen har visserligen ympats rader av tonala platåer, melodiska linjer, citat och någon pastisch, men fullt utfall får musiken bara i de brutala scenerna medan det finstilta stämningskapandet sällan blir riktigt intimt. Här tydliggörs medelvägens dilemma: musiken varken frossar i tonalitet och primitivism eller hänger sig åt abstrakta excesser. Mycket kompetent, formellt välplanerat men egentligen inte gripande.

Även Wallrup jämför med *Backanterna* som han tycker trängde sig ur den moderna operans givna ramar. Dit når inte *Marie Antoinette* enligt honom; Fellbom experimenterar med tidsplanen, men har inte tillräcklig stilistisk skärpa, dessutom har han en inte helt lyckad dubbelroll som librettist/regissör. Men Wallrup framhåller att det är musiken som gör växlingen mellan operans olika tidsplan överskådliga: »musikdramatik har den egenskapen att kunna ge full närvaro åt varje nu. Vi tror på den som står där och sjunger, nuet tränger sig på utan pardon«. (Svenska Dagbladet 26 januari 1998).

En av de mest skeptiska är Göteborgspostens Per-Anders Hellqvist som ryggar redan inför Folkoperans marknadsföring av operan liksom inför det överdrivet blodiga i föreställningen. Han är också tveksam till skildringen av mobben som en »naturkraft, ohejdbar, amoralisk« och ifrågasätter också Herman Lindqvists eventuella påverkan på Fersens rollkaraktär, som han anser framställs som en tragisk röda nejlikan-figur. »Alla moraliska val och djupa känslor tillskrivs kretsen kring Marie-Antoinette. Mot den står det svältande folket som en hop av horor, tjuvar, dårar och våldsverkare; en märkligt skev bild på en modern teater som kallar sig Folkopera.«

När det gäller gestaltningen av den centrala kärlekshistorien är han mer positiv:

> Här tar tack och lov Börtz över initiativet. Hans förmåga att med enkla linjer skildra en innerlig känsla är enastående – Marie-Antoinettes stilla sång med sällsamma små ornament i den stund hon blir medveten om sin kärlek till Axel, är djupt gripande och Christina Högman gör något underbart mångfacetterat och vackert av denna roll. (Göteborgsposten 27 januari 1998)

Vissa beskrivningar återkommer alltså, som operans något grälla och onyanserade bild av folket och revolutionen, sympatierna för kärleksparet som framställs i idealiserad romantisk dager, de filmiska greppen med simultana skeenden som ger operan driv men också riskerar att göra vissa scener röriga och svårbegripliga. Intressant är också diskussionen av operans heterogena stil och tematik, som får flera skribenter att associera till musikal – och särskilt *Les Misérables* som utspelar sig i Frankrike ett par decennier efter revolutionen.

Mer relevant är kanske jämförelsen med den stora italienska operan och särskilt Giordanos *Andrea Chénier*, också den baserad på en historisk person från franska revolutionens tid. När det gäller egen favoritopera, så föredrar också Börtz både Verdi och Puccini framför exempelvis Wagner. Men det är förstås lättare att romantisera kring poeten Chénier än kring ytterst väldokumenterade personer i de politiska händelsernas mitt. Paradoxalt nog har Daniel Börtz i *Marie Antoinette* möjligen lyckats alltför väl i sin identifikation med den lilla människans öde. Men med sin subjektivt inkännande musik för den franska drottningen skapar han ännu ett mångfacetterat kvinnoporträtt. Hit måste man också räkna Agaue och Dionysos i *Backanterna* (även om den senares »byxroll« kan diskuteras), de båda systrarna Aida och Fadela i *Svall* (2006), kvinnorna runt konstnären i *Goya* (2009), liksom Medea i operan med samma namn (2016).

Efter succén i Stockholm ger sig Folkoperan under sommaren ut på turné. En turné som går till Brighton, Lissabon och Köpenhamn och som möts av övervägande positiva reaktioner även internationellt. Planerna är sedan att spela *Marie Antoinette* även under hösten 1998, men det visar sig vara för dyrt och Folkoperan måste sätta in någonting annat. Man går ut med beskedet om att operan måste ställas in och bara ett par dagar efteråt får

Folkoperans kontor ett telefonsamtal från en person som undrar hur mycket pengar som fattas. Ungefär tre miljoner, svarar Claes Fellbom. Då betalar jag, säger mannen i andra änden. Några dagar senare finns pengarna på Folkoperans konto – bara Fellbom och Folkoperans vd Magnus Aspegren känner till namnet på välgöraren – och *Marie Antoinette* kan tas upp igen våren 1999, då delvis med nya sångare i rollerna.

I februari 2000 regisserar Claes Fellbom även *Marie Antoinette* i en nyuppsättning på operan i tyska Oldenburg, där han är engagerad. Sångarna är hämtade från den lokala ensemblen, men från Stockholm tar Fellbom med sig scenografi och kostym och uppsättningen spelas ett tiotal gånger i Tyskland.

Bara ett par år senare ska Daniel Börtz och Claes Fellbom komma att arbeta tillsammans igen. Från början diskuterar de åter svenskt 1700-tal och spånar kring en ny version av *Maskeradbalen*, men det blir till slut något helt annat. Operan *Svall* placerar sig mitt i svensk samtidsproblematik med integration och hedersmord och får sin premiär på Kulturhuset i Stockholm 2006.

KÄLLOR:

Där inget annat anges är citaten hämtade ur samtal med författaren 2008.

Claes Fellbom redogör fylligt för sitt arbete med operan i sin bok *Född ur passion. Folkoperan, som jag såg den* (Carlsson, Stockholm 2012).

LYSSNA:

Marie Antoinette spelades in live av Sveriges Radio och gavs ut på Caprice. Dirigent: Kerstin Nerbe. Medverkande: Katarina Nilsson (som alternerade med Christina Högman i rollen som Marie Antoinette), Olle Persson (Fersen), Marianne Eklöf (de la Motte), Fredrik Zetterström (Ludvig XVI), Ann Hallenberg (Lamballe) m.fl., Folkoperans kör och orkester (Caprice CAP 22047).

Flöjter och försoning – ett hektiskt 2000-tal

Blockflöjten, i sådana musikers händer, äger parallellt med sina många klangliga likheter med andra instrument en fullständigt egen klangkaraktär – bara dess egen, ingen annans.
(Daniel Börtz i sin verkkommentar till *En gycklares berättelser*)

Efter 1990-talets framgångar med operorna och de tre konserterna i »sång«-serien, är det kanske tillfälle att ta ett steg tillbaka och syna den etablerade synen på Daniel Börtz som symfonikern *par excellence*. Visserligen ser han själv konserterna – och också delvis den stora pianosonaten – som en del av sitt symfoniska uttryck, närmast en utvidgning med friare tyglar. Runt millennieskiftet kommer också ett par typiska och ganska kompakta orkesterverk, *Adagio* och *Anigma*, men under 2000-talets första decennium är det musikdramatiken som spelar en dominerande roll. Mellan 2002 och 2009 skriver Börtz inte mindre än tre operor – *Svall*, *Magnus Gabriel* och *Goya*. Räknar man generöst även in det stora oratoriet *Hans namn var Orestes* efter Aischylos antika pjästrilogi *Orestien*, kan man summera fyra musikdramatiska verk.

2000-talet öppnar dock med två konserter för ett – i samband med Börtz – kanske oväntat instrument. I november 2000 skriver den danska blockflöjtisten Michala Petri till Daniel Börtz för att berätta att hon hört hans trumpetkonsert och även en bit ur den andra violinkonserten på radio och fångats av dessa. Hon har nyligen skaffat nya instrument med större tonomfång och

större dynamiska möjligheter, och frågar därför om Börtz kan tänka sig att skriva något för henne:

> En koncert ville selvfølgelig være mit største ønske, men et solo- eller kammermusikværk vil ju være mere overkommeligt at skrive og desuden have fler muligheder for opfø-

> relser. Men siden jeg hørte Deres musik i Radioen tænkte jeg i det mindste ville spørge Dem, om De var interesseret. (Brev 17 november 2000)

Redan den 4 december kommer Daniel Börtz svar från Kungsängen:

> Att Du tar kontakt med mig just nu, just detta år, är sannerligen märkligt! Under år 2000 har jag fullbordat en konsert, En gycklares berättelser (A Joker's Tales), för BLOCKFLÖJT (sopranino, alt, tenor) och symfoniorkester. Verket ska uruppföras av Dan Laurin tillsammans med Filharmonikerna i Stockholms Konserthus den 15 och 17 februari 2001. Och inte nog med detta: den 16 december, alltså om mindre än två veckor, har en uppsättning av von Schiller's drama Maria Stuart premiär på Dramaten i regi av Ingmar Bergman, och till den har jag komponerat en del musik för en liten kammarensemble, i vilken också blockflöjt ingår.
>
> Jag har blivit mycket fascinerad och gripen av instrumentet!
>
> Och jag vill absolut skriva något för Dig!
>
> När jag hör dig spela tillsammans med Jarrett's cembalo får jag tankar åt klanger, som innehåller just cembalo, i en kombination med stråkorkester och kanske, kanske ett litet

> slagverk med »klockinstrument«: crotales, campanelli, vibrafon, campane tubolare …etc.,etc. Låt oss fundera vidare på detta!
> (Brev till Michala Petri, 4 december 2000)

Det blir början på en längre brevväxling, liksom början på ett samarbete som hittills har resulterat i tre verk för Michala Petri. Blockflöjtskonserten *Pipor och klockor* är klar redan 2002 och uruppförs av Petri tillsammans med Danska Radions Symfoniorkester i Köpenhamn i september 2003.

Men redan två år innan dess ligger alltså uruppförandet av *En gycklares berättelser*, den blockflöjtskonsert Börtz skriver för Dan Laurin och Kungliga Filharmonikerna, och som beställs av Stockholms Konserthusstiftelse som en hyllning till den före detta konserthuschefen Åke Holmquist.

På papperet har vi nu en udda situation, där en tonsättare med senromantiker och modernister bland sina husgudar plötsligt på kort tid skriver två omfattande verk för ett instrument som är en sällsynt gäst i de stora konserthusens salar. Själv säger Börtz i sin verkkommentar till skivinspelningen av *En gycklares berättelser* att

> mötet med två mästarmusiker och deras instrument var den absoluta förutsättningen för att jag komponerat två konserter för blockflöjter och orkester […] Blockflöjten, i sådana musikers händer, äger parallellt med sina många klangliga likheter med andra instrument (såväl blås- som stråkinstrument) en fullständigt egen klangkaraktär – bara dess egen, ingen annans […] Under konsertens gång skapas många dramatiska episoder på grund av det blotta faktum att kombinationen soloblockflöjt och den stora orkestern ofta kräver en kanske lite speciell men samtidigt innovativ instrumentering.

Liksom i de två stora musikdramatiska verk som snart följer, så resulterar en gemensam grund i två mycket olika verk. *En gycklares berättelser* kan till stor del läsas utifrån titelns antydningar. Här möter vi en outsider som ömsom driver med den stora symfoniorkesterns pompösa anspråk, ömsom försöker kila sig in i gemenskapen. Det finns en naturlig spänning mellan symfoni-

orkestern och främlingen som ger hela konserten ett visst teatralt drag, en tydlig dramaturgisk ådra, för Börtz del även ovanligt humoristisk. Vem är då titelns gycklare – blockflöjten eller musikern Dan Laurin? Både och, bekräftar Daniel Börtz, som vid den här tiden ofta möter Dan Laurin i Kungliga Musikaliska akademiens kretsar och inspireras till detta dubbelporträtt.

Konserten är skriven för tre olika blockflöjter – sopranino, alt och tenor – alla med olika egenskaper. Det är med den genomträngande sopraninon som solisten först försöker stoppa orkestern, en orkester som har öppnat med samma typ av rytmiska, muskulösa flykt som finns i exempelvis *Parodos*. Med hjälp av sin sopranino försöker solisten samtala med och imitera orkestern i ett intensivt växelspel. Den blåsigt, drömska tenorblockflöjten tar sedan över i en mellandel av klirrande slagverksklanger, innan altblockflöjten med sin varma klang för en kort stund lockar med orkestern i valstakt men får se sig krossad av en stegrande koral. I ett pretentiöst svällande »largo maestoso« försöker orkestern till sist vinna tillbaka sin värdighet, men solisten tar än en gång fram sopraninon, gycklarens röst, och får sista ordet i en folkviselik slinga. Den främmande fågeln avgår med segern – för denna gång.

Börtz har beskrivit krocken mellan den lilla flöjten och den stora orkestern som mycket avsiktlig:

> Det börjar med orkestern som driver upp en kolossal intensitet och kraft, när man då sitter i salen och ser solisten och det lilla instrumentet och samtidigt hör den här kraften, så undrar man ju om komponisten överhuvudtaget vet vilket soloinstrument han ska introducera. Det tycker jag är en ganska rolig chock. Hur de [orkestern] än driver upp sin dynamik har de ingenting att säga till om när han väl startar. Då faller de som käglor allihop.
> (I Musikspegeln, SVT, 11 april 2004)

Ett betydande bidrag till blockflöjtsrepertoaren och ett verk för Dan Laurin att lansera internationellt, tycker Thomas Anderberg efter uruppföranden den 15 februari där B. Tommy Andersson dirigerar Kungliga Filharmonikerna (och måste hålla för vänsterörat vid sopraninons första genomskärande entré):

> Att blockflöjten ännu är ett udda instrument i sammanhanget tycks inte ha påverkat Börtz; det här är ett verk som väl tål att jämföras med hans trumpetkonsert och andra violinkonsert, några av de bästa verken i svenskt 90-tal. Verket bär titeln »En gycklares berättelser«, och det är inte utan att man associerar till Richard Strauss tondikt »Till Eulenspiegels lustige Streiche«, en annan musikalisk skälmhistoria. Mot slutet infinner sig ett allvar som är större än strukturen tillåter och man anar ett ironiskt försåt, och mycket riktigt sticker Laurin avslutningsvis fram bockfoten. (Dagens Nyheter 17 februari 2001)

I Expressen lyfter Leo Lagercrantz särskilt fram verkets klangrikedom:

> I många av Börtz stycken dukar musikerna under i musiklarmet, men det här är pregnant. I En gycklares berättelser är det brusande dånet så briljant instrumenterat att minsta schattering går fram. Mot den kraftfulla orkestreringen står gycklaren med sina tre blockflöjter, Dan Laurin. Utan några som helst problem lägger han sig med sin tunna och lite väsiga ton över orkestern. Melodiken är lyrisk och sagolikt sångbar. (Expressen 17 februari 2001)

Med blockflöjten i färskt minne tar sig Börtz an Michala Petris förfrågan samtidigt som han befinner sig mitt uppe i arbetet med oratoriet *Hans namn var Orestes*. Som Joakim Tillman senare påpekar i en verkkommentar för Göteborgs konserthus går det att hitta likheter i harmonik och melodik mellan verken, även om Börtz betraktar *Pipor och klockor* som en »musikantisk« kontrast till oratoriet.

Pipor och klockor är ett mindre verk än »gycklarkonserten«, både i omfång och besättning. Börtz kallar inte heller verket för konsert, utan ser det som ett konsertstycke eller en fantasi för blockflöjt och orkester. *Pipor och klockor* har också en mer rapsodisk uppbyggnad, med många kortare kontrasterande avsnitt och där *En gycklares berättelser* delvis drivs av ett slags scenisk dramaturgi, står nu klangen i centrum på ett tydligare sätt.

Michala Petri beskriver sina nya flöjter för Börtz, skickar honom inspelningar och han tar noga tillvara på instrumentens möjligheter. Han går ofta emot de egenskaper som flöjterna i vanliga fall förknippas med och söker starkare och mer extrema uttryck. För den lågmälda, blåsiga tenorblockflöjten skriver han exempelvis snabba passager. »Det er usædvanligt at bruge tenorblokfløjten til så forholdsvis hurtige passager som Du gør, – men det betyder slet ikke at det er vanskeligt. Jeg kan høre

hvor helt rigtigt det er i denne forbindelse, og glæder mig meget til att bruge tenoren udtryksfuldt også på denne måde«, skriver Michala Petri i mars 2002 när Börtz skickar inledningen på verket.

Börtz väntar spänt på denna första reaktion, men är genast beredd att gå vidare efter Petris positiva svar. »Jag är medveten om det något ovanliga vad gäller behandlingen av tenorblockflöjten, men tror alltså att det blir spännande i sitt sammanhang. Helt förtjust blev jag i din lyriska sopranino, quasi flagiolet, som nog framgår. Arbetar nu med alten; intensiv, virtuos, melodisk… I slutet av verket återkommer jag troligen till sopraninon, vi får se?!«

Partituret är klart till sommaren, snabbare än Petri väntar sig det, anmärkningsvärt även för den disciplinerade Börtz med tanke på att han samtidigt arbetar med oratoriet och dessutom diskuterar ett nytt operasamarbete med Claes Fellbom för Kungliga Operan.

När blockflöjtskonserten uruppförs i Köpenhamn den 25 september med Danska Radions Symfoniorkester under ledning av Thomas Dausgaard, är det tydligt att verket lever upp till sin titel. I orkestern spelar blåsinstrumenten, piporna, denna gång en större roll än stråket. Likaså är klockklangen, som Börtz funderar på redan i sitt första brevsvar till Petri, i högsta grad närvarande; här i rörklockor, crotales och gongar (instrument bekanta från andra Börtz-verk). Dessutom slutar hela stycket i en döende pendling – också det ett slags klockfigur – mellan två toner i soloflöjten.

Berlingske Tidende recenserar konserten, som också sänds i radio och dansk tv.

> Det begynder med en faretruende knurren hos basklarinetten og ender med nogle små fortabte tertser hos solisten. Mellem disse to yderpunkter udfolder svenske Daniel Börtzs koncert for blokfløjte og orkester sig med lige dele skovensomhed og pågående dæmoni, og som sådan overbeviser den som musikalsk kunstværk. […] Daniel Börtz kalder sit ensatsede opus for »Piber og klokker«, for også klokkespillet har meget at skulle have sagt undervejs. Men hovedrollen har naturligvis blokfløjten, og Daniel Börtzs partitur giver plads til både den mørke alt og den lyse sopranino.
> (Søren Kassebeer, Berlingske Tidende 26 september 2003)

Dagen efter uruppförandet i Köpenhamn, ges konserten i repris i Malmö och i Sydsvenskan beskriver Carlhåkan Larsén verket som »kammarmusik med kampmotiv« och menar att musiken är »typisk för den ›sene‹ Börtz och hans solokonserter med kontrasterande orkesterklanger.« (Sydsvenska Dagbladet 28 september 2003)

Aftonbladets Lennart Bromander hittar mer av raffinerat pipande än klockklang:

> Med suverän balans lyckas Börtz avväga den tonsvaga solisten mot symfoniorkestern och lockar fram de finaste små klangdialoger mellan till exempel basklarinett eller altviolin och blockflöjt. I slutdelen använder Börtz tystnader så subtilt att den för kvällen helt hostbefriade publiken i Malmö konserthus samfällt höll andan.
> (Aftonbladet 1 oktober 2003)

Dan Laurin och Michala Petri spelar båda in »sina« respektive verk ganska snart efter de första framförandena. Verken plockas också upp av andra blockflöjtister, bland annat den svenske blockflöjtisten Per Gross. Något som nog inte ska tolkas som repertoarbrist för instrumentet utan bevis för att båda verken – och kanske särskilt *En gycklares berättelser* med sin tydliga dramaturgi – försvarar sin plats bland nyare svenska konserter.

Blockflöjtsverken sticker ut vid denna period, men Börtz arbetar även på två stora verk som ligger mer i linje med hans övriga produktion. Det är dessutom två verk som visar sig ha närbesläktade drag. I oratoriet *Hans namn var Orestes* tar sig Börtz än en gång an det grekiska dramat i form av Aischylos blodiga hämndtrilogi *Orestien*, i operan *Svall* är ämnet heder av samtida slag.

Ända sedan *Backanterna* leker Börtz från och till med tanken på att åter fördjupa sig i den grekiska tragedin. Ett uppslag är att göra opera av *Agamemnon*, första delen i Aischylos triologi *Orestien* från 450-talet f. Kr. *Orestien* består av pjäserna *Agamemnon*, *Gravoffret* samt *Eumeniderna*. I första delen återvänder kung Agamemnon hem från kriget mot Troja. Han har offrat sin dotter Ifigenia för att få lycka i kriget, därför mördar nu hans hustru Klytaimnestra honom som hämnd. Hon dödar också sierskan Kassandra som Agamemnon fört med sig som krigsbyte. I *Gravoffret* fortsätter barnen Elektra och Orestes blodshämnden när Orestes, efter att ha återvänt från sin exil, dödar Klytaimnestra och hennes älskare Aigisthos. I den avslutande delen jagas Orestes av hämndgudinnorna, Eumeniderna, men tack vare ingripande från Pallas Athena, visheten och krigets gudinna, kan brottet sonas utan ytterligare blodsspillan. Våldsspiralen bryts, försoning nås.

Börtz är intresserad av att få med den avslutande försoningen, därför skrotar han sin första operaidé. Han är också rädd att en scenisk skildring av försoningen riskerar att bli platt. Ing-

mar Bergman tipsar dock om en bearbetad, kompakt version av trilogin som Olof Molander regisserat på Dramaten på 1950-talet. Där användes den finlandssvenske poeten Emil Zilliacus översättning från skiftet 1920/30-tal. Ett lite högtidligt språk som tilltalar Daniel Börtz: »Jag tycker att språket passar för ett oratorium, åtminstone för min idé om ett oratorium som något upphöjt. Det passar definitivt bättre för oratorium än opera«, säger han i Svenska Dagbladet inför uruppförandet. Och även om han inte tycker att texten påverkar hans sätt att komponera, så betonar han ändå skillnaden mot operan som form: »där har man hela kroppen att uttrycka sig med på scenen, medan det i ett oratorium helt måste ligga i musiken och rösten. Ett oratorium betyder förstås inte att uttrycket är mer begränsande, men musiken måste kunna säga ännu mer.«

Liksom i Euripides *Backanterna* är det känslan av allmängiltighet och tidlöshet som även lockar i Aischylos dramer. »Något av det mest fascinerande här är att man kan tänka sig att både Euripides och Aischylos talade ur egna erfarenheter av kriget. Att i ljuset av detta ändå komma med förslag om försoning för att stoppa vansinnet är anmärkningsvärt.« (Svenska Dagbladet 19 februari 2004)

Börtz stryker ytterligare i Molanders text och delar upp den i två delar. I Molanders version finns också den herdevisa som Börtz använder som inramning för hela verket; en visa om den späda lejonungen som växer upp och slukar de människor som tagit hand om honom. Ett avsnitt i oratoriet som Börtz ger den mest utsatta och oskyldiga skepnad han kan tänka sig, en gosssopran som i nästan omöjligt läge sjunger sitt solo till ackompanjemang av engelskt horn.

Han gör körledarinnan till en talroll, en berättare, central för att binda ihop helheten. I *Hans namn var Orestes* är hennes funk-

tion betydligt mer integrerad i musiken än till exempel talscenerna i *Backanterna*. Ett av oratoriets mest centrala partier återfinns i första delen där körledarinnan interfolieras i manskörens berättelse om krigets verklighet (»En växlare är krigets gud«), en stadig, hotfull marsch upp från de låga stämmorna som slutligen exploderar i frågan »Vad är det som kommer hem? Aska blott, och en rustning«. Ett parti som Börtz även lyfter ut och bearbetar till ett eget verk under titeln *Om ondska*.

Börtz använder för övrigt kören på klassiskt manér, som både iakttagare och medspelare. Den varnar och tröstar. Det första när den i allt längre och längre fraser ropar Agamemnons namn, för varje ornamenterad vokal en ny mening, ett steg närmare döden för den återvändande kungen. Det andra när den över en liten vaggande, glidande figur i cellostämman långsamt låter namnet Elektra slå ut i praktfulla, mycket nordiskt klingande körackord.

I Orestes skapar Börtz också två starka, kontrasterande kvinnoporträtt. Klytaimnestra är en klassisk dramatisk sopranroll, som kunde vara hämtad direkt från 1900-talets tidiga operascen, på gränsen mellan senromantik och expressionism. I ett samtal med Göran Bergendal i programboken inför uruppförandet beskriver Börtz Klytaimnestra som både ett offer för det politiska läget och en skoningslös hämnerska, och Börtz lyfter särskilt fram scenen efter mordet på maken: »där kören vrålar hennes budskap, nästan Stravinsky – två gånger slog hon Agamemnon och när han fallit slog hon tredje gången […] Hon är ju fullständigt galen här och du ser att orkestern är med och slår våldsamt när hon vrålar om sitt stora verk, ›ett hämndens mästerverk‹.«

Motpolen finns i Kassandra och i scenen där hon siar om mordet på Agamemnon och på sig själv. Borta är Klytaimnestras

aggressiva bleckklanger, istället smyger det melodiösa träblåset in (föga förvånande med Börtz »rena« oboeklang som en ledare).

En viktig textfras för Börtz här är »vad vi lidit faller fort i glömska«. »Och detta är det bittraste av allt: att man aldrig lär sig. Texten är så magnifik… den lockar till intuitivt komponerande. Den börjar i suckarna, fallande och stigande, växer till stora ackord, som följer Kassandras lamentationer. Hon är ju ingen blek person och kan ta i som fan, redan i början när hon anklagar Klytaimnestra och ser framför sig vad hon kommer att göra, mordscenen i badkaret…«.

I slutscenen – försoningen som är central för Börtz – vill han undvika »plakatkonst« och istället ha en musik som »känner sig för«. C ligger som grund för oratoriets sista tjugo minuter, hoppets tonart C-dur anas inom räckhåll, men andra grundtoner försöker ta över: H, B, Ciss… C-et finns dock stadigt kvar men får i slutackordet en liten dissonans, som för att visa försoningens bräcklighet. »Man når lyckan endast genom att riskera något«, förklarar Daniel Börtz i samtalet med Göran Bergendal.

Och det är inte hoppet som får sista ordet, konstaterar till exempel Thomas Anderberg i Dagens Nyheter: gossopranen – »i ett så högt läge att utsattheten tycks inskriven i partituret« – återkommer ju allra sist med sin visa om rovdjuret. Men det är verkningsfull musik tycker Anderberg, där scen läggs till scen och »lyssnaren knuffas uppför våldstrappan […] Det är på samma gång skrämmande och mäktigt och det är i denna uppbyggnadsfas som oratoriet har sin mest drabbande kraft«. (Dagens Nyheter 21 februari 2004)

Gunilla Brodrej i Expressen ser en tonsättare som behärskar sina uttrycksmedel: »Börtz är anspråksfull, men han kan välja bort. Han kan dansa som Stravinsky, skrämmas som Ligeti och lamentera som Bach«. Men hon lyfter också fram verkets bud-

skap: »Faktum är att ett starkare ställningstagande ej står att finna i den samtida musiken […] Det här oratoriet borde inleda nästa folkmordskonferens. […] Bachs passioner är inte långt borta, men inte heller soldatkroppar som återvänder i en säck«. (Expressen 20 februari 2004)

Med *Hans namn var Orestes* mutar Börtz in en plats bland de stora syskonverken från generationskamrater som till exempel Sven-David Sandström (*Ordet)* eller Anders Eliasson (*Dante Anarca)*. Tittar man på Börtz verkförteckning runt denna tid, ligger det nära till hands att tolka uppehållet mellan de stora symfonierna som att denna linje brutits, men med behandlingen av orkestern i *Orestes* anar man att det symfoniska bara har flyttat in i andra former. För Börtz själv har uppehållet också en mycket praktisk förklaring: operorna spräcker all planering. »Det finns fler som har sagt att linjen tar slut, men det tycker jag inte riktigt är sant. Den symfoniska linjen har hållits igång med solokonserterna under 1990-talet och även under 2000-talet. Så känner jag det. Det som är nytt är operan, det finns ett slags jämviktsförhållande mellan musikdramatik och orkester. Däremot har kammarmusiken nästan försvunnit.«

På hösten efter *Hans namn var Orestes* får också den sista konserten i »sång«-serien sitt uruppförande när Hans Pålsson spelar pianokonserten – som kort och gott heter *Sånger* – tillsammans med Göteborgs Symfoniker. En musik som dyker »rätt ner i den senromantiska natten, dess naivitet, demoni och groteska speglingar« och med en känsla av »utanförskap« tycker Martin Nyström när han recenserar konserten i Dagens Nyheter (5 december 2004).

Det är också en gåtfull konsert som genom sina fyra satser letar sig fram genom disparata uttryck, likt en provkarta på Börtz samlade kunnande. Inledningens spröda klassicism kros-

sas av Brahms-tyngden i solostämmans första entré, och konsertens virtuosa partier (bland annat ett rytmiskt vilt presto) står i stark kontrast till den glesa solokoral där allt mynnar ut. »Och allt larm tystnar« har Börtz antecknat i noterna i en av skisserna till verket. 1970- och 80-talstonsättarens känsla av att världen när som helst kan gå under med en smäll, tycks ersatt av den Eliotska insikten att det snarare sker obemärkt.

»Den är ganska hemsk egentligen, det är ett hopplöst slut som bara rinner ut«, säger Daniel Börtz som här medvetet använt ett slags enkel psalmharmonik. Effekten blir ett paradoxalt möte mellan ödslighet och skönhet; »Men det är inget hoppfullt, det är sorgset som satan… Men mycket i sorg är ju vackert på något egendomligt vis, stillheten i sorgen, eftertanken i sorgen, och den tror jag är väldigt närvarande i det mesta jag skriver, den är en del av mig själv.«

KÄLLOR:

Där inget annat anges är citaten hämtade från samtal med författaren 2015.

LYSSNA:

Oratoriet *Hans namn var Orestes* finns inspelad tillsammans med en *En gycklares berättelser* på en dubbel-cd med Kungliga Filharmonikerna och Alan Gilbert som dirigent. (BIS-CD-1653/54) Solister: Anita Björk (recitatör), Ingrid Tobiasson (Klytaimnestra), Annalena Persson (Elektra), Anna Larsson (Kassandra), Anders Larsson (Orestes), Marianne Eklöf (Pallas Athena) m.fl., Eric Ericsons Kammarkör, Dan Laurin, blockflöjter.

En gycklares berättelser finns också på en separat cd, där Dan Laurin även spelar andra svenska blockflöjtsverk (BIS-CD-1425).

Pipor och klockor hittar man på albumet *Movements* med Michala Petri, blockflöjter, och Danska Radions Symfoniorkester under Lan Shui (Our Recordings 6.220531).

För Michala Petri och Radiokören har Daniel Börtz även skrivit *Nemesis Divina* (2006) till texter av Carl von Linné där blockflöjten tränger sig in i körklangen som en gåtfull hälsning från en annan värld. Verket finns inspelat av Petri tillsammans med Danska Radions vokalensemble, Stephan Layton dirigerar (Our Recordings 6.220605).

Under tidigt 2000-tal komponerar Börtz även en serie om fyra kortare verk för soloinstrument med titlar hämtade från konstens område. Tre av dessa finns inspelade: *Målning* för trumpet med Håkan Hardenberger finns på soloskivan *Exposed Throat* (BIS-CD-1281), *Etsningar* med gitarristen Magnus Andersson på *The plucked North* (Nosag CD 117), samt *Laveringar* för soloflöjt med Sharon Bezaly på *Solo Flute from A to Z vol. 2* (BIS-CD-1259).

En konstnärs ansikte – operornas decennium

Du skall som publik vara väldigt nära, du skall sitta i händelsernas centrum.
(Daniel Börtz i programboken till operan *Svall* 2006)

En dag utbrister Börtz i telefon till en av sina vänner: »Nu har jag tonsatt pizza!«. Han är mitt uppe i arbetet med operan *Svall*, och har nått scenen när den unga Aidas livvakt föreslår snabbmat som ett tafatt försök till tröst. Ännu en gång samarbetar Börtz med Claes Fellbom, nu kring ett dagsaktuellt ämne – hedersvåld. Om det lätt högtidliga språket i Zilliacus Aischylos-översättning inspirerar Daniel Börtz i oratoriet *Hans namn var Orestes*, är tonen i nästa dramatiska projekt en helt annan.

Planerna är egentligen från början att göra ytterligare en historisk opera, denna gång om Gustav III. De lägger fram förslaget för Kungliga Operan i Stockholm (Eskil Hemberg har nu sedan länge slutat som husets chef) men Operan avböjer. När de båda däremot återkommer med ett förslag om en opera kring hedersmord tackar institutionen omedelbart ja och lägger en beställning tillsammans med Riksteatern. Claes Fellbom har då varit på ett föredrag om hedersrelaterade brott och gripits av problematiken. I Sverige finns dessutom två uppmärksammade fall av hedersvåld som ligger nära i tiden: mordet på Pela Atroshi 1999 och på Fadime Sahindal 2002. Till grund för Fellboms libretto ligger samtal och intervjuer med berörda, bland annat

med en ung kvinna som lever med skyddad identitet efter att ha angivit sin familj för mordet på storasystern. När klartecken kommer går arbetet snabbt. Börtz börjar komponera 2002 och operan ligger klar 2003.

Hösten 2004 träffar regissören Elisabet Ljungar på sitt håll en kvinna som arbetar med flickor som utsatts för hedersvåld och känner att ämnet skulle passa för opera. Hon har redan trådar till Kungliga Operan och när chefsdramaturgen Stefan Johansson tar kontakt och berättar att det finns en färdig, nyskriven opera om hedersmord och ber henne titta på den, tackar hon självklart ja. Ganska snart har hon också ett första möte med Daniel Börtz. »Det klickade direkt mellan oss. Det är lätt att tycka om Daniel. Han är så trygg i sin yrkesroll, öppen för förslag. Vår dialog pågick hela tiden, ett väldigt roligt samtal om det sceniska kontra det musikaliska«, säger Elisabet Ljungar.

För produktionsteamet är förberedelsearbetet ovanligt intensivt. Regissör och dramaturg reser till exempel till Istanbul för att träffa personer som gjort dokumentärfilm om ämnet, i Stockholm samarbetar man med sakkunniga från olika organisationer som arbetar med hedersvåldsproblematiken, särskilt bland unga. Uppsättningen är tänkt som en turnéföreställning och de första föreställningarna i Stockholm ska spelas på Kulturhuset för att verket förhoppningsvis lättare ska hitta sin publik. När repetitionerna drar igång sitter Börtz som vanligt med så mycket han kan och gör de ändringar som behövs, bland annat diskuterar man om *One*, den U2-låt som infogas i föreställningen som en symbol för det liv som huvudpersonen Fadela vill leva, fungerar ihop med Börtz musik. (Dramaturgiskt är det inga problem, så den får vara kvar.)

Titeln *Svall* står för känslosvall av olika slag, både positiva och negativa. »Svall är ett vackert ord, med många betydelser. Aidas

känslosvall är ju närmast en orkan«, förklarar Claes Fellbom i föreställningens programbok. I operan är det systrarna Aida och Fadela som har de största rollerna. Aida lever med skyddad identitet efter att ha angivit sin pappa för mordet på storasystern Fadela. Fadela har nämligen lämnat familjen och levt med en svensk man. Runt omkring dessa finns flickornas nära familj (pappa, mamma, brodern Arim), deras farbror som representerar den gamla hederskulturen, pojkvännen Erik och Aidas livvakt. Här finns också en liten kör, en dubbelkvartett. Formen är närmast drömspelsaktig (man kan dra vissa paralleller till strukturen i *Marie Antoinette*, även om *Svall* är långt mindre komplex). Ramhandlingen är förankrad i nutid hos Aida som plågas av minnena av det som hänt och dramat spelas upp i tillbakablickar.

Upphovspersonerna är även noga med att i förhandsintervjuer påpeka att *Svall* är en svensk tragedi, hedersvåldet drabbar här och det drabbar svenska medborgare. Själva uppsättningen är också medvetet neutral. Ett system av trappor och avsatser utgör scenografi, sångarna bär vardagskläder där färgerna signalerar tillhörighet, en skala från beige till saffran för Fadela, Aida och familjen, kören i mörka arbetsrockar.

De första diskussionerna kring *Svall* kommer samtidigt som Börtz skriver på *Hans namn var Orestes* och för honom finns det släktskap mellan verken, i skildringen av blodshämnd och en ständigt spinnande våldsspiral: »Grunden är densamma men en hel del skiljer. I ›Orestien‹ är försoning ett alternativ. En av flickorna i ›Svall‹ erbjuder försoning, men det blir ingen. Det är en stor skillnad«. (Dagens Nyheter 2 mars 2006)

Eftersom operan är tänkt att turnéra håller Börtz ner orkestern till blåsare, liten stråkensemble, piano och två slagverkare. Liksom i *Backanterna* vill Börtz undvika exotism och i *Svall*

arbetar han överhuvudtaget med ekonomiska medel där tydligheten blir en dominerande princip. »Du ska som publik vara väldigt nära, du skall sitta i händelsernas centrum. Det här är inte någon saga från forntiden«, säger Daniel Börtz när han, återigen i samtal med Göran Bergendal, diskuterar musiken i operans programbok.

Börtz själv pekar på några bärande inslag i musiken; de återkommande attackerna, kantiga och dissonanta som finns redan i öppningsscenen och som går igen som en hotets musik genom operan. Viktig är också den barytonsax som finns i orkestern, den brötar och slingar fram hot i musikens undervegetation. Den är ett »brutalitetens brölande språkrör«, skriver Bergendal och Börtz själv kallar instrumentet »mörkrets furste«. Förälskelsen mellan Fadela och Erik följs av ett litet motiv i flöjten (som vi sett ett av Börtz återkommande favoritinstrument för närhet), medan Eriks stora kärleksförklaring byggs på tre fallande toner – enligt tonsättaren en nyckelsång – och denna musikaliska byggsten återkommer också verket igenom.

Även Aida får ett viktigt avsnitt där hon i en hallucinatorisk scen uttrycker kärleken till sin syster och där hennes sololinje svingar sig högt över körens taktfasta skanderande: »Kören, andarna är hennes furier på något vis. Du ska lyda våra lagar! Det här är en stor sopranaria. Och fruktansvärt grann.« (Programboken till *Svall* 2006.)

Börtz arbetar också med citat, förutom den redan nämnda U2-låten, även brottstycken ur *Du gamla*, *du fria* och *Gärdebylåten* som symboler för det svenska. Körens roll är åter inspirerad av det för Börtz välbekanta grekiska dramat och fungerar som kommentatorer eller som förstärkare av stämningarna. I öppningsscenen jagar deras rytmiska skratt Aida genom hennes hallucinationer, och senare blir deras monotona skanderande av

pappans namn i all sin enkelhet en påminnelse om samhällets och traditionens tryck.

Efter premiären den 2 mars spelas *Svall* bara en gång till på Kulturhuset i Stockholm innan den går vidare till Norrlandsoperan som är en av Kungliga Operans samarbetspartners i projektet. Det är också musiker ur Norrlandsoperans symfoniorkester som under ledning av dirigenten Jan Söderblom medverkar i föreställningen. Operan ges sedan även ett par gånger på Folkoperan, men trots samarbetet med Riksteatern blir det aldrig någon större turné.

Mottagandet för *Svall* blir högst blandat. Bland de medverkande sångarna uppmärksammas framför allt mezzosopranen Katarina Giotas som Fadela och den nyutexaminerade sopranen Liine Carlsson som Aida, liksom Per-Arne Wahlgren med sitt känsliga porträtt av deras pappa Makrud. Verket – och projektet – som sådant möts med respekt men också en del kritik.

Expressens Gunilla Brodrej lämnar föreställningen oberörd, trots alla uppenbara anledningar till motsatsen, och konstaterar: »Det blir inte nödvändigtvis angelägen opera bara för att ämnet ligger nära i tid«. Det hjälper inte att Fellbom närmat sig ämnet med »behjärtansvärd iver« när han sedan skriver ett libretto på mestadels vardagligt talspråk, det uppstår ett glapp mellan texten och Börtz klangsubtila musik. Trots att både produktionsteam och regi skickligt undviker alla klichéer och trots fina rollporträtt, så faller föreställningen när sångarna måste ta sig an ord som hora och pizza, skriver Gunilla Brodrej. »I stället för angeläget och konstnärligt känns upphovsmännens upptagenhet med de här kurdiska tjejernas lidande märkligt spekulativt och kommersiellt.« (Expressen 3 mars 2006)

I P1 är Kulturnytts Per Feltzin inte särskilt imponerad av musiken: »Daniel Börtz älskar att visa upp sina toner, sina klanger.

Han radar upp dem, men de står ofta stilla medan sången får stå för melodierna. Jag tycker att han då missar chansen att låta musiken ta hand om rörelsen i dramatiken, i berättelsen«. Däremot ändrar föreställningen som helhet hans från början skeptiska inställning: »När jag kom till föreställningen och visste att huvudpersonens namn var sammansatt av namnen på de två mest kända unga kvinnor som mördats: Fadime och Pela – ja, då tyckte jag det var publikfriande konstruerat. Men när jag nu hör namnet Fadela sjungas, ropas, viskas och gråtas ut på scenen hör jag faktiskt en verklighet.« (Kulturnytt, Sveriges Radio P1 3 mars 2006)

Även Aftonbladets Claes Wahlin ser ambitionerna vackla. Trots viljan att skapa jämvikt i föreställningen mellan kraven från två krockande kulturer, så är det på scenen ingen tvekan om att kärleken, det vill säga den västliga kulturen, har rätt. »I Börtz vackra musik finns möjligen utrymme för mer subtila skiktningar«, skriver Claes Wahlin som anser att det antagligen krävs lite mer kulturell självkritik för att ta frågan vidare. »Svall blir därför som historia och analys en smula tunn, kanske kunde också en hyperrealistisk regi passat bättre än det ömsom stiliserade, ömsom realistiska skeende som möter åskådarna. Musiken och solisterna är de som här skall ha heder […] Till det vackrare i operan hör att i stället för en tenor som älskar en sopran men hindras av en baryton, så är röstfacken ombytta. En mezzos kärlek till en baryton hindras av en tenor. Däri har vi kanske åtminstone en musikalisk upptakt till försoning.« (Aftonbladet 3 mars 2006)

Projektet som helhet är värt stor respekt, sammanfattar Svenska Dagbladets Sofia Nyblom, men hon menar också att hedersmorden på Pela och Fadime möjligen passar bättre som film. Hon noterar att hela iscensättningen (scenografi, regi) tar fasta på vanligheten, utan orientalisk rekvisita och med ett i stort

sett helsvenskt sångarlag. »Lösningen känns en smula defensiv, som vill man undvika demonisering av ›Det andra‹ och framhäva hedersmordet som allmängiltig företeelse«, skriver Sofia Nyblom. (Svenska Dagbladet 4 mars 2006)

Jag försökte vara för populär, har Börtz med viss självdistans sagt i ett samtal med författaren när han blickar tillbaka. Men trots allt följer musiken i *Svall* den huvudfåra som Börtz dragit upp med *Marie Antoinette*, möjligen är tydligheten extra pedagogisk. I *Svall* finns också ett fint exempel på en av dessa intima scener som Börtz gjort till en specialitet. Den kommer alldeles mot slutet när Fadela återvänder till sin familj för att söka försoning, pappa vaggar henne i sin famn, tillsammans minns de Fadelas barndom. Musiken vaggar också, i träblåsdriven, lugn trioltakt, en siciliano kanske, som för tankarna till barockens pastoraler – idylliskt, tryggt. Scenen ger också andra associationer. Verdi är en av Börtz operahjältar, *Otello* en av favoritoperorna och här finns kanske Börtz egen »videvisa«. Hos Verdi sjunger Desdemona sin folkviselika ballad till ackompanjemang av engelskt horn, en idyll med mörk skugga, den drivne teatermannen Verdis lek med dramatiska ironi. Även i *Svall* vet vi vad som väntar, domen över Fadela är redan fälld.

För Daniel Börtz löper repetitionerna inför *Svall* delvis parallellt med nästa stora projekt och sommaren 2008 får ytterligare en opera sin premiär: *Magnus Gabriel*, en opera skräddarsydd för Läckö slott, med libretto av Iwar Bergkwist. Denna opera om slottets herre under 1600-talet, adelsmannen med ett komplicerat förhållande till makten i Stockholm och särskilt drottning Kristina, kan närmast ses som ett mellanverk i Daniel Börtz produktion.

Än en gång samarbetar han med regissören Elisabet Ljungar, som denna gång är djupare involverad redan från början. Några

av sångarna från *Svall* följer även med in i den nya produktionen. Trots goda sångarinsatser (bland annat från Andreas Landin i titelrollen och Katarina Giotas som drottning Kristina) och en utåtriktad regi, så når verket inte hela vägen, framför allt – som flera kritiker påpekar – på grund av den omvända dramaturgin. Denna skissartade biografi berättas nämligen kronologiskt bak-
 länges. Dessutom bryts både den fjärde väggen och flödet av en nutida berättare (återigen en talroll).

Den nya lätthet som hittat in i Börtz musik, noteras dock av till exempel Magnus Haglund i Göteborgsposten, som även nuddar vid en utvidgad diskussion om svensk modernism och arvet efter Måndagsgruppen, där han ser Börtz som en av de mest trogna förvaltarna:

> Men lyssna på musiken, den berättar, på ett fascinerande ambivalent vis, om det svenska musiksamhällets komplicerade förhållande till modernismen. Det som sker när tonerna successivt vandrar tillbaka i tiden är att musiken blir allt varmare, öppnare och mer kammarmusikaliskt transparent. Samtidigt behåller den, verket igenom, sin förankring i ett slags behärskad och lyrisk tolvton. (Göteborgsposten 14 juli 2008)

Och när *Magnus Gabriel* spelas är Daniel Börtz redan klar med med sin tredje opera på mindre än ett decennium, en opera vars frö sås i samband med *Hans namn var Orestes*.

Några år tidigare, under en repetitionspaus inför uruppförandet av oratoriet, kommer nämligen scenografen Lennart Mörk ångande genom bänkraderna i Stockholms Konserthus. Han och Daniel Börtz har förblivit goda vänner sedan arbetet med *Backanterna*, där Mörk stod för både scenografi och kostym, och

ibland hänger han med på repetitionerna inför något av Börtz större verk. Nu har han hört något i anslaget i Orestes-oratoriet, som får honom att associera till den spanske målaren Francisco Goya. Borde inte det passa som ämne för en opera?

Börtz låter sig övertalas och det blir Göteborgsoperan som denna gång beställer verket. *Goya* får sin den urpremiär 26 september 2009. Under förarbetet åker Börtz och Mörk bland annat till Madrid för att uppleva Goyas konst på plats. I Pradomuseet hänger många av de stora, officiella målningar som Goya gjorde som hovmålare och för aristokratin, men här finns också de märkliga så kallade »svarta målningarna« som Goya ursprungligen skapade på väggarna i det hus utanför Madrid dit han drog sig tillbaka när han börjat förlora hörseln. Hit hör till exempel den kända målning där Saturnus ses sluka sina barn, ett av de motiv som får symbolisk återklang i operan där det kopplas till Goyas enda överlevande barn, sonen Xavier. Under en tid figurerar även »Den döves hus« som titelförslag och för musikern Börtz finns en naturlig parallell i Beethoven som är ungefär samtida med Goya och från sitt håll upplever tidens oroligheter i Europa. En parallell som sedan bara ytterst flyktigt skymtar förbi i ett Beethovencitat i operans första akt.

Magnus Florin, som redan tidigare löst diskuterat operaidéer med Börtz och Mörk, står för librettot och operan går in i Goyas liv när han blir utnämnd till hovmålare för att sluta med hans död i exil i Frankrike. Florin utgår till stor del från Goyas konst, bland annat från de svarta målningarna, den satiriska och surrealistiska serien *Infall* (Caprichos), de fasansfulla skildringarna i *Krigets fasor* samt inte minst Goyas realistiska porträtt där de avporträtterade också blir operans persongalleri. Annsofi Nyberg skapar kostymerna som till stor del är kopierade ur Goyas målningar och hela operan inleds med en prolog där rollfigurerna introducerar sig själva.

Operan går dock till premiär utan sin idégivare Lennart Mörk som avlider 2007. Istället står Lars-Åke Thessman för scenografin vars centralpunkt blir en jättelik camera obscura, en vridbar föränderlig kub mitt på scenen som brännpunkt för Goyas konst, spegelförsedd som bakgrund till kungens hov, svärtad när Goya förlorar hörseln, till sist ett hus att träda in i efter döden.

Med sin placering i tid och rum, i ett Europa efter revolution och upplysning, mitt i Napoleonkrigen, är Goya ett fängslande nav. Hans möten med de människor han porträtterar speglar tidens samhälle och operan kretsar lika mycket kring detta som kring Goya själv.

Daniel Börtz poängterar att det inte är någon biografisk opera, det handlar istället lika mycket om konstnärens roll, om förhållande till makten och till politiska omvälvningar, kort sagt om konstnärens integritet. »Han var en sanningssägare, född med ett granskande öga, och genomskådade personer som han målade. I min värld är han också den förste krigsfotografen«, säger Börtz om operans huvudperson inför premiären. (Svenska Dagbladet 23 september 2009)

I *Goya* är Börtz tillbaka i ett fullstort operahus för första gången sedan *Backanterna*. Den ekonomiska orkestern i *Svall* och det luftiga anslaget i *Magnus Gabriel* ersätts av större krafter. Nu orkestrerar Börtz för tredubbelt träblås, bleckblås, fyra slagverkare, harpa och en fullskalig stråksektion. Operan har totalt sjutton roller som sjungs av tolv solister, till det kommer kören plus den talade rollen som Goyas läkare, Arrieta. Göteborgsoperan har också mönstrat en stark uppsättning sångare med bland andra barytonen Anders Larsson i titelrollen, Michael Weinius som Karl IV & Ferdinand VII, Ann-Kristin Jones som första hustrun Josefa, Katarina Giotas som Leocardia, Fredrik Zetterström som sonen Xavier och Henric Holmberg som doktor Arrieta.

Börtz använder dock hela maskineriet relativt sparsamt utom i till exempel den eruptiva och myllrande prologen eller i den stora scenen som avslutar första akten där Goya går in i dövheten och där krigets fasor skildras. I den sistnämnda ligger doktor Arrietas talade vittnesmål om tortyr, skändade lik och våldtäkter som en kontrast mot Goyas inledningsvis lyriska parti, liksom mot körens och bleckblåsets stadigt stegrande marsch. »Nu går jag över linjen« sjunger Goya här och för ett kort ögonblick förlorar han sig även i ordlös sång, inte olik rättegångsscenen i *Marie Antoinette* där drottningen träder in i en liknande inre parallellvärld. Ett grepp som möjligen även pekar framåt mot operan *Medea* där det första vi hör av huvudpersonen själv är dessa vokaliser, ett slags förtvivlat nolläge, bortom orden.

I *Goya* ger den stora orkestern framför allt möjligheten för Börtz att skräddarsy klangerna. Man kan jämföra med oratoriet *Hans namn var Orestes* där orkestern har en mer traditionell symfonisk funktion. Börtz talar gärna om operan som den ultimata samarbetsformen och lämnar därför mer luft åt de andra elementen som ingår; skådespeleri, scenografi, kostym etc.

I en artikel inför premiären skissar Anders Wiklund fram Börtz utveckling som musikdramatiker; från det kvardröjande monumentala i *Backanterna*, över flexibiliteten i *Marie Antoinette*, till *Magnus Gabriels* kammarmusikaliska anslag. I *Goya* menar han att Börtz växlar mellan lätthet och kraft med »rakbladsvass« dramaturgi och det är återigen Börtz förmåga att fokusera, eller zooma in, som framstår som mest originell och som skapar de effektivaste scenerna. Anders Wiklund ser till och med paralleller med Monterverdi och hans *L'Orfeo*. Monteverdi hade bara ett stort rum till förfogande för framförandet av sin opera och måste därför »låsa upp« dramat med enbart musikaliska medel. Börtz arbetar delvis med liknande grepp, men utan att kopiera äldre former, menar Wiklund:

Anders Larsson som Goya, i bakgrunden skymtar den spanska kungafamiljen. Foto: Mats Bäcker / Göteborgsoperan.

> Genom att skifta från den storslagna orkesterklangen och kraften till den ensamma monodin – den enkla oackompanjerade solosången – fokuserar Börtz dramat på scenen utan att använda ljussättning, ridåer eller rekvisita. (Nordic Highlights nr 3, 2009)

Liknande resonemang om en återgång till operans pre-romantiska rötter känns igen redan från diskussionerna efter *Backanterna*, liksom Börtz eget förhållningssätt att inte skymma ordet och låta musiken »bara svämma ut«. Men Börtz är knappast ensam bland modernistiska tonsättare att försöka runda den romantiska Wagner- och Strausstraditionen för att söka nya vägar. Värt att notera är att Börtz trots den historiska förankringen undviker de pastischer han kryddat med i *Marie Antoinette* för att ge tids- och lokalfärg. När Goya målar den pompöse politikern Godoy kan man möjligen i bakgrunden höra ironiska slingor ur ett galant 1700-tal, ett par kastanjetter får också dyka upp bland slagverket vid tillfälle.

Men det är när Börtz skalar ner uttrycket som personerna kommer nära även denna gång. Det sker i första akten när Goyas hustru Josefa sjunger en enkel vaggvisa för alla sina döda barn, i andra aktens intima spel mellan Goya och hans andra kvinna Leocardia i exilen i Bordeaux och i operans allra sista scen, efter döden, när Goya möter den unga Rosario – också hon död, också konstnär, kanske hans dotter. »Jag ritar och målar lite till, jag lär mig fortfarande« sjunger Goya till flöjt och solostråkar. Senare ansluter andra blåsare i denna avslutande drömsekvens och medan kören till sist lockar på avstånd stiger Goya och Rosario in genom dörren till det hus Goya skissat.

I recensionerna efteråt får det praktfulla visuella uttrycket i föreställningen – logiskt nog – ofta lika stort utrymme som det

musikaliska. En av de mest positiva till uppsättningen som helhet är Magnus Haglund i Göteborgsposten där han skriver att verket bärs av ensemblens kollektiva gestaltning, resultatet är »en klingade roman« om måleriets hemligheter. »Det är i det materialnära språket öppnar sig och får rytmisk stringens och detsamma gäller Börtz musik. Det sker något spännande i det transparenta, i ögonblicken när spelet blir liksom stillastående och skeendet fruset. När sången kan sväva ut i kammarmusikaliskt skira ensamhetsvisioner och längtansfulla skönhetsdrömmar.«

Och det är kvinnorna som står för humanism och patos i operan, skriver Magnus Haglund, de fångar »den undflyende skönhet som är denna drömspelsoperas verkliga kännetecken. Det skulle så lätt kunna bli tvärtom: en skildring av en manlig värld där hierarkierna och maktspelet förintar människorna och där en expressionistiskt storslagen estetik tar udden av det drömska. Men istället är det finkänsligheten som dominerar.« (Göteborgsposten 27 september 2009)

En överdådig uppsättning, tycker även Carl-Gunnar Åhlén i Svenska Dagbladet, men trots fina solistinsatser får personerna inte liv, operan är alltför freskartad. Inför Börtz insats är han i grunden positiv: »Som en blomma öppnar sig Daniel Börtz musik, som bortsett från de första tio minuterna aldrig täcker sången utan stöder och accentuerar den något titelsjuka texten.« (Svenska Dagbladet 28 september 2009).

Nyanserna i musiken noteras också både i Aftonbladet och Expressen: »I ingen av Börtz' tidigare operor har musiken varit så fantasifullt varierad och omedelbart tillgänglig som här. De många scengestalterna är skarpt musikaliskt tecknade och musiken ibland också smärtsamt skön, och det utan att bli softat melodisalig som hos generationskollegan Sven-David Sandström«, tycker Lennart Bromander (Aftonbladet 28 september

2009). Gunilla Brodrej betonar sparsamheten: »Börtz musik är expressiv men han hushåller med de kraftigaste effekterna och nöjer sig ofta med kammarmusikalisk sats, minimalistisk, impressionistisk och oavbrutet spännande. Aldrig inställsamt, men heller aldrig fult. Ensemblen, med Anders Larssons känsliga Goya i spetsen, sjunger i perfekt samspel med den lyhörda orkestern.« (Expressen 27 september 2009)

Ur *Goya* föds också ytterligare ett av Börtz satellitverk till operorna. I mars 2008, ett och ett halvt år före premiären på operan, äger en ovanligt välbesökt konsert rum i Stenhammarsalen i Göteborgs konserthus. Många i publiken har kommit för att höra uruppförandet av *Goyas ansikte*, i hopp om att få en glimt av hur musiken i operan kan låta. Egentligen är det en bagatell i Börtz produktion, ett verk för två pianon, två celli och horn skrivet som pendang till Robert Schumanns *Andante och variationer* för samma besättning som också framförs vid konserten. Och liksom Schumanns verk (senare arrangerat för två pianon som hans op. 46) är ett »kompisstycke«, är Börtz verk tillkommet på förfrågan från musikervännen Hans Pålsson. Och det är inte bara Goyas ansikte som lyser fram, utan även tonsättarens eget, menar Hans Pålsson. Börtz sätter sin prägel på allt han skriver och man anar personen bakom.

Så vem är det då? »Det är en konstruktiv, klartänkande, empatisk människa, men i grunden ligger det en fruktansvärd svartsyn. Där finns både en tro på människan, på livet och att allting skulle kunna vara gott, men det är långt ifrån naivt, och där finns också en bottenlös sorg. Jag tror att Daniel ser det så att varje verk lägger sina pusselbitar till det stora livspusslet«, säger Hans Pålsson.

Just för detta tillfälle pusslar hantverkaren Börtz ganska lustfyllt och i all enkelhet med några överblivna idéer: »Det var vansinnigt roligt att göra. Det är några snuttar ur operan, annars är

det bara stämningsmässigt som det har med Goya att göra, det fanns en del oavslutade fragment som jag ville gå vidare med«.

När Daniel Börtz visar sitt ansikte på operascenen nästa gång, är det med ett projekt som han efter lång tid äntligen kan förverkliga. I januari 2016 återvänder han till Kungliga Operan med ännu ett grekiskt drama. Denna gång sin version av Euripides *Medea*.

KÄLLOR:

Där inget annat anges är citaten hämtade från samtal med författaren 2015.

Symfonins återkomst och tredje gången gillt för det antika dramat

Hela den här osynliga kedjan av människosläkten har alltid fascinerat mig väldigt starkt, att vi bara är en liten osynlig del i ett enormt sammanhang som hela tiden far framåt.
(Daniel Börtz i samtal med författaren)

Under 2000-talets första decennium har Daniel Börtz bland annat hunnit med tre operor, ett oratorium, tre konserter, en pianotrio och en symfoni i Haydn-format, *Sinfonia 11*. Han börjar nu närma sig 70 års ålder och inleder 2010-talet i stort sett lika intensivt. Med *Goya* bakom sig, tar han itu med en beställning för Sveriges Radios Symfoniorkester: *Sinfonia 12*. Det blir den första symfonin för stor symfoniorkester på tjugo år, i fyra satser, med en speltid på nästan fyrtio minuter. För tredje gången i sin symfoniserie använder sig Börtz också av text, denna gång en dikt av Kjell Espmark, som framförs av en barytonsolist i symfonins andra sats.

Efter en intensiv period med två operor nästan på raken, finns en längtan tillbaka till orkestermusiken och även om besättningen i den tolfte symfonin är stor, har verket också gott om nästan kammamusikaliska partier. »Jag älskar ju att ha en färgrik palett att kunna leka och arbeta med. Då blir det bara ibland så att det inte är så många toner i vissa instrument. Men där de förekommer är de förfärligt viktiga. Ibland är det väldigt nyttigt att tvinga sig att inte ha så många möjligheter, helt enkelt för att kunna vässa pennan och fantasin.«

Själv vill han åt just kontrasterna, möjligheterna till stor dramatik, inte olik operans, och så »djupdykningarna« i klangkroppen som orkestern erbjuder.

> Musik är ett flöde och musik är en ständigt föränderlig organism, och i det ligger de våldsamma kontrasterna. Det finns ingenting som jag tycker så illa om som när musik bara larmar på. Det kanske är fantastiskt tekniskt genomfört och så vidare, men mig ger det inte mycket, utan då är det en yta, ett slags glitter, som skyndar förbi.

I den tolfte symfonin finns också texten som yttre faktor. Börtz, som alltid läst mycket samtidslyrik, berörs starkt av Kjell Espmarks dikt *Karibisk kvartett* (ur *Det andra livet* 1998). Han kan inte sätta fingret på exakt vad som fångar honom.

> På något vis handlar det om dem som gått före oss, om dem som har lämnat osynliga och synliga spår. Hela den här osynliga kedjan av människosläkten har alltid fascinerat mig väldigt starkt, att vi bara är en liten osynlig del i ett enormt sammanhang som hela tiden far framåt. Vi ska vara varsamma med det vi fått ifrån dem som gått före. Det är det som jag tycker texten talar så fint om.

Hos Espmark tycker sig Börtz också känna ett slags släktskap med metaforiken i de antika dramerna. Redan året innan han inleder arbetet på symfonin, har Börtz för övrigt tonsatt en dikt av just Espmark. I *Maria* för mezzosopran och stråkkvartett är texten hämtad ur samlingen *Vintergata* (2007), och skildrar hur en medeltida träskulptur av Jungfru Maria för en stund blir mänsklig i mötet med en gycklare. Undertiteln »scen för mezzo-

sopran och stråkkvartett« skvallrar om att Börtz fortsätter tänka i dramatiska banor även när formatet är det lilla.

I *Sinfonia 12* finns, som så ofta hos Börtz, en mycket konkret och rent musikalisk idé som utgångspunkt för musiken.

»Den har en sådan där byggsten, en irriterande grej som för mig ropar ›gör något av det där‹ och det är de allra första ackorden h-moll och g-moll. När man börjar gräva i de där två ackorden upptäcker man enormt många möjligheter som öppnar sig.« För lyssnaren är detta egentligen ganska ointressant att försöka spåra, säger Daniel Börtz, men för honom har inledningens snabba växling mellan h-moll och g-moll – där tonen d finns som gemensam centralpunkt – »en kolossal sprängkraft ut åt sidorna«. »Här har det egentligen satt spår i precis hela verket, det finns även ett slags rytmik i det«, säger Börtz och betonar att det gäller att hitta detaljer som kan hålla igång långa förlopp.

Och som lyssnare är mycket riktigt den där inledande förflyttningen svår att pricka in, framför allt för att den är över så fort. Två sextondelar i bleckblåsare och puka, en blixtattack, innan musiken direkt växlar in på en långsammare bana. Kanske kan man läsa den första satsen som en exposition till resten av symfonin. Här presenterar Börtz det som ska komma, de långa strimmorna i blecket, den stora slagverkssektionens växlingar mellan drivande marschtrumma och ettriga bongos och de sprödare klangerna från xylofon, marimba och rörklockor, kammarmusikaliska solostråkar och stora rytmiska orkestertuttin.

Ska man tala om symfonins hjärtpunkt, ligger den i andra satsen med sitt barytonsolo. Här arbetar Börtz med konstrasterna mellan kammarformat och tutti, mellan förgrund och bakgrund, nära och långt borta, kanske även i en metaforisk tidsaspekt. En kvartett solostråkar inleder – ett slags motto i soloviolinen, sedan en upprepad kedja genom hela kvartetten. I bakgrunden:

sordinerade stråkar i ett haltande ackompanjemang. Allt så småningom toppat av oboe innan tuttiklangen tätnar. Fortfarande med samma haltande botten: en medveten otakt, ett glapp i tiden som bäddar för barytonens samtal med de döda; hans vädjan till dem som »bor i ett annat veck av tiden« att hålla fast så vi inte blir offer för vinden och »skingras bland seklen«.

Ni som vårdar fälten om natten med inåtvända ögon
och vaga leenden som hittar,
ni som lagar de trasiga stängslen
och hejdar olyckan medan vi sover,
ni som putsar orden inför gryningsljuset:
förlora inte tålamodet med oss.
Utan er vore brödet inte bröd,
utan er vore marken skör som socker,
utan er skulle språket vända oss ryggen.
Er död gör vårt liv till liv.
Håll fast oss med era kallnade händer.

Det är en hög och skör sångstämma, kantabel men också mässande, där den sista raden blir ett mantra som återkommer i symfonins sista sats.

Liksom i den elfte symfonin med sin Haydn-besättning har Börtz här en nästan klassisk satsfördelning. Den tredje satsen är närmast ett scherzo, där sextondelarna flygande förflyttar sig mellan blåsarna och med en säreget gnistrande klang från harpa, piano, marimba, vibrafon och rörklockor. Till och med en sarkastisk Sjostakovitj-figur letar sig in i piccolaflöjten innan hela orkestern attackerar direkt in i finalen. Men innan musiken får bygga mot C-dur kommer barytonen tillbaka som ett sista minne med sitt »håll fast oss med era kallnande händer«. Nu sker det i

en unison duett med basklarinetten, vilket mynnar ut i en ordlös slinga innan även soloströkkvartetten får blicka tillbaka i fyra folkviseartade takter med just beteckningen »Con licenza, come un Eco, una Memoria« (fritt, som ett eko, ett minne).

Avslutningen är sedan en studie i briljans och frustration: en skimrande och allt ljusare stegring, mot triumfens rena dur – ett ackord som spräcks i sista stund. Än en gång drar Börtz undan mattan under lyssnarens fötter och än en gång är det en påminnelse om att Börtz, trots sin hemtamhet i traditionen, inte är någon nyromantiker utan en modernist med ett budskap (humanistiskt, pessimistiskt, realistiskt?) ständigt klappande i bröstfickan.

Så varför får det inte sluta i triumf?

> Därför att livet inte är så, en fullständig lycka finns inte, utan vi får lära oss leva med skräck och hemskheter. Man brukar säga att vi lever i en tid då det är så förskräckligt många hemska saker som händer, men det har man antagligen alltid gjort. Däremot lever vi i en tid då vi blir varse detta med en fruktansvärd hastighet och i en mängd som aldrig förekommit tidigare, jag undrar vad det kommer att göra med människan….

Ett budskap som också snappas upp när symfonin i februari 2014 uruppförs av Sveriges Radios Symfoniorkester under ledning av Daniel Blendulf på en konsert där Britta Byströms musik utgör pendang. Under rubriken »Dystopi och utopi« jämför Hanna Höglund de båda i Expressen och tycker att Börtz hade vunnit på om dirigenten hade tonat ner det expressiva: »Samtidigt kan man inte säga något ont om Börtz symfoniska hantverk. Det är musik som vill allt, med text av Kjell Espmark på temat livet,

döden och arvet, men mig når den inte […] Börtz förblir tungfotad i sin orkester-existentialism medan Byströms konsert är en dansande, musikantisk utopi om ett samhälle där alla gränser är öppna.« (Expressen 19 februari 2014)

I Dagens Nyheter ser Johanna Paulsson spår av korsbefruktningen mellan symfoni- och operagenren:

> Det är en dynamisk och dramatiskt laddad musik, där blecket ger en kraftig skjuts ut i ett drömskt stråklandskap med uppblossande intensitet. Här finns en militaristiskt annalkande hotfullhet och en bultande bastrumma som tycks förebåda självaste Ragnarök, men också Strauss-mässiga spänningsfält och en sorgsen basklarinett. Adagiosatsen inleds med en fint utbruten stråkkvartettkanon markerad »cantabile«, men styrkegradsbeteckningarna under barytonsolisten Daniel Hällströms relativt ljusa vokalparti känns inte riktigt lika sångbara; dirigenten Daniel Blendulf hinner inte alltid parera svängarna i ljudvolym. Men hos den samtidsengagerade senromantikern Börtz är världen inte alltid lyhörd och vacker. (Dagens Nyheter 18 februari 2014)

Trots att det symfoniska nu återvänt med full kraft, är det opera som fortsätter vara Börtz huvudspår. Nu i form av en tredje beställning från Kungliga Operan – *Medea* – den Euripidespjäs som Daniel Börtz föreslagit Ingmar Bergman som alternativ redan inför *Backanterna*. Premiären för *Medea* bestäms till 2016, men operan ligger färdig redan 2013, så under tiden hinner Börtz med ytterligare ett par verk.

Som vanligt, frestas man att säga, har operan även denna gång gett musikaliskt överskott, ännu en satellit. Halvvägs in i arbetet med operan skriver Börtz *Speglande Medea*, fem korta solo-

stycken för blockflöjtisten Michala Petri. Verket är det tredje resultatet av deras samarbete och uruppförs vid den danska Suså-festivalen sommaren 2013. »Det är något slags karaktärsteckningar, teckningar av Medea kan man säga, men där finns dessutom en konkret intervallföljd som är viktig i operan«.

Hösten 2015 är det också urpremiär för Börtz hittills största verk för kör a cappella. Med *Medea* och *Sinfonia 12* bakom sig har Börtz satt tänderna i ännu en text, denna gång poeten och mångårige vännen Göran Sonnevis *Bok utan namn* (2012). Ur denna väldiga bok på 800 sidor väljer Börtz ut de dikter som utgör texterna till *I mörkret av röster*, ett knappt halvtimmeslångt verk för Eric Ericsons Kammarkör.

Börtz, som är vän med Sonnevi sedan 1970-talet, läser igenom diktsamlingen omedelbart efter publiceringen och känner att han vill göra något med utgångspunkt i boken. En bok där han för övrigt själv skymtar förbi i en Bachdiskussion med poeten i sitt kök. »Liv och dikt går som bekant ihop«, konstaterar Daniel Börtz, men det är inte de långa prosabetraktelserna i Sonnevis bok som lockar honom.

> Det finns ett antal, i sammanhanget, korta dikter som ligger spridda i den här väldiga bibeln. Texterna är koncentrerade och följer man dem så bildas en linje i samlingen. Det var dessa jag föll för. Hela samlingen är en väldig kärleksdiktsamling mot existentiell bakgrund – som alltid hos Göran slår det åt alla håll – men i grunden är det kärleksdikter, i alla fall kortdikterna.

Då finns redan en förfrågan från Eric Ericsons Kammarkör, en kör som Börtz har ett förhållande till ända sedan 1970-talet. Det senaste samarbetet med kören har varit *Hans namn var Orestes*,

»en stark känslosam upplevelse« för Daniel Börtz eftersom det också är den sista regelrätta instuderingen av ny musik som Eric Ericson själv gör.

I mörkret av röster kommer som en närmast självklar följd av arbetet med *Medea*. I operan är körerna centrala, kvinnokören är med på scenen dramat igenom, och under arbetets gång blir Börtz mer och mer fascinerad av körens möjligheter. Nu har han tillgång till en kör vars kunnande han utnyttjar inte bara genom att skriva komplicerad körsats, utan även för att lyfta fram individer – en parallell till *Medea* där flera av kvinnorna ur kören också får stiga fram som solister; ansikten och röster utkristalliseras ur massan.

För att skapa variation innehåller verkets sju satser solon, en duo, en kvartett etc. Börtz utnyttjar också kören till partier med förtätade klanger av klusterkaraktär. Hela verket inleds just med solosopran som spinner en enkel linje med orden »Drömde om dig i natt, älskade vän/om din skyddslöshet«, och i slutet av tredje satsen viskas titeldikten fram i individualiserade fragment tills orden tycks slukas av mörkret.

I mörkret av röster rymmer överhuvudtaget en musikalisk symbolik som ibland är drabbande i sin omedelbarhet. Som i den sista satsen, där Sonnevis dikt slutar »En gång ska inte du finnas, då finns inte heller jag«. Kören lägger ordlösa ackord, barytonsolisten spinner texten i en sista båge uppåt, innan hela verket stilla dör ut i en pendling mellan två av språkets enklaste ord: Du-Jag-Du-Jag-Du… Det är musik som talar ur den erfarna kärlekens perspektiv, den som överlevt tidens prövningar och kommit ut klarsynt på andra sidan.

Det är också musik som vittnar om en tydlighet eller enkelhet som alltmer finner sin plats i Börtz möte med text och som man kanske allra lättast kan spåra i operorna. Det gäller inte minst i

Medea där musiken nästan asketiskt följer texten. Föraningar om tragedin ligger som en underström redan från början i stråkarnas surrande figurer, bleckblåsarna spräcker regelbundet ytan med sina korta explosiva utbrott, men det är sällan orkestern släpps helt fri.

När repetitionerna av *Medea* väl drar igång på Kungliga Operan blir det handuppräckning i orkesterdiket. Det visar sig att överraskande många musiker från *Backanterna* finns i orkestern även nu.

»Det var jag inte beredd på, men det vara bara kul. Det är alltid enklare om man har en orkester som är lite bekant«, säger Daniel Börtz. Och tjugofem år efter *Backanterna* på samma scen är det även andra saker som är bekanta. Patrik Ringborg som då var musikalisk instuderare, är nu dirigent, Irene Frykholm, en av husets mest rutinerade biträdande regissörer, bistår denna gång en ny Dramaten-regissör i Stefan Larsson som gör sin första opera.

För Börtz själv är det som alltid en speciell känsla att åter vara inblandad i en operauppsättning:

> Det är ingen tvekan om att själva arbetet, processen, blir oerhört mycket starkare med opera eftersom så många människor är inblandade. Det blir så av sig självt när alla konstarterna är tillsammans. Jag älskar ju att vara tillsammans med människor, så oavsett vad det är för ämne är det en lyckoupplevelse att få vara med.

Daniel Börtz inleder sitt eget arbete med *Medea* redan 2010. Euripides pjäs hör till den krets av dramer som länge funnits på hans önskelista, men det är först när han läser den nyöversättning som Jan Stolpe och Agneta Pleijel gör för en uppsättning på

Dramaten, som allt faller på plats. Denna gång tar han själv på sig att göra librettot och han skär och stuvar om i texten en hel del – med Jan Stolpes och Agneta Pleijels goda minne. Ungefär en gång i halvåret träffar han dem båda för att få grönt ljus för sin bearbetning.

Det som fängslar honom från början, det som blir det bärande

temat, är Medeas situation som flykting: hur en människa kan hamna i en så desperat situation att hon totalt tappar fotfästet. Ungefär i samma veva som han börjar komponera, rapporterar media om den tragiska händelsen i Sigtuna där en kvinna dränker sina två barn.

»Det var den enda gången under resan som jag stannade upp, det var som att få ett skott lite för högt upp i kroppen«, säger Daniel Börtz. Ändå är han tveksam till att dra för stora och direkta paralleller: »Det går ju inte att göra några jämförelser egentligen, det här är ju ett drama som skrevs fyrahundra år före Kristus, men människan har inte förändrats på den tiden. I grunden är det detta det handlar om, att människan kan pressas så hårt att det mänskliga omdömet försvinner.« Det går inte att förlåta Medea menar han, »däremot kan man försöka gestalta vad som händer på vägen till det ofattbara«.

När det sedan är dags för premiär i januari 2016 är flyktingkatastrofen i spåren på inbördeskriget i Syrien ett faktum. Operan har legat färdig sedan 2013, men nu får den plötsligt brännande aktualitet. Medea är inte bara dramatikens mest kända barnamörderska, hon har också flytt sitt hem i Kolchis för att följa Jason till Grekland. Börtz mantra om det tidlösa i de grekiska dramerna känns nästan profetiskt.

> När vi blev varse att det började tätna under hösten, diskuterade jag och Stefan och kom fram till att inte göra något

speciellt. Han tycker inte om politisk teater, punkt slut. Det var jag glad över, det kändes bara som ett slags pålägg. I och med att texten och dramat äger detta i sig själv, så behövs det inte. Gudskelov var vi båda helt överens.

I operasalongen blir associationerna till dagsläget ändå oundvikliga, exempelvis när kören i första akten vänder upp mot publiken och sjunger om portarna som slås igen, »både gränser och hjärtan spärras med bommar«, för att avsluta med det framviskade »du som utan medkänsla stänger ditt sinne för människor i nöd, må du drabbas av samma öde«. Samtidigt är det bara en fullständigt naturlig scenisk framåtrörelse, menar Börtz, det är ingen tvekan om att Euripides text just där riktar sig till publiken.

Kvinnokören befinner sig på scenen hela tiden och det är framför allt i körpartierna som Börtz flyttar om i texten. Han plockar ut vissa repliker för att ge till enskilda kvinnor i kören och han väljer ut avsnitt som han ger till amman. Hos Euripides är amman en liten roll, hon är bara med i inledningen, men Börtz bygger ut rollen betydligt. Han vill ha en stark motpol till Medea, för att få ett »drama i dramat«.

I amman kan man även hitta vissa likheter med Kassandra i oratoriet *Hans namn var Orestes*. Ammans parti är, liksom Kassandras, skrivet för en varm altröst. Körens roll kan man se som en vidareutveckling från *Backanterna*. »Jag individualiserar kören, jag har dem som en kvinnlig massa men jag individualiserar ofta så att det blir solistiska roller. Och amman hon är på något sätt delaktig i detta, hon blir den där Kassandra-typen – den lidande, medlidande.«

Börtz beskriver texten som ett slags baslinje, den föder de musikaliska motiven, det är hans utgångspunkt och första manu-

skript. Den tryckta boken han använt för *Medea* är numera alldeles fullklottrad. Men även i Medea finns ett talat parti och även denna gång är det budbärarens, han som berättar om den plågsamma död som drabbar Jasons nya kvinna och hennes far, kung Kreon, när de tar emot de gåvor som Medea dränkt i gift.

»För mig är det helt enkelt självklart, den texten kan inte jag tonsätta, det är en så fruktansvärt intensiv text. Men den måste vara med, för mig är den helig när jag läser dramat«, säger Daniel Börtz som denna gång – kanske vis av tidigare erfarenhet från *Backanterna* – bemödar sig om att få budbärarens berättelse att glida in i helheten: det finns en övergång när även Medea går över till tal, i bakgrunden ligger en smal klangstrimma i orkestern och scenen går sedan över i en ordlös klagosång från kören.

Musiken i *Medea* beskriver han som en stilistisk fortsättning på *Goya* med sitt spel mellan tonalitet och atonalitet, spänningarna och skiftningarna däremellan. I *Medea*, liksom i Börtz andra operor, kan man knappats tala om ledmotiv – i alla fall inte i den meningen att de är knutna till någon särskild person – utan musiken speglar textens valörer. Börtz själv talar hellre om signaler, hållpunkter som man som lyssnare kan orientera sig efter.

Men redan i öppningsscenen, när man hör Medeas vokaliser på avstånd, finns ett intervall, en för Börtz typisk fallande dur-moll-rörelse, som man kanske kan betrakta som Medeas. Denna vackra, ordlösa slinga kan ses som ett uttryck för Medeas lidande, en känsla som inte förmår artikulera sig, men den har också en rent rumslig funktion. Det ordlösa signalerar avstånd, när Medea väl kommer in på scenen kommer också orden och ett helt annat uttryck.

> Rent sceniskt föreställde jag mig henne hela tiden som ett slags vandrande figur, hon är osynlig och kommer närmare

och närmare. Från början är ju också all sympati på hennes sida, det måste jag gestalta.

Det är också föga förvånande *Medea* som har den största spännvidden i sitt parti, från tal till högdramatiska utbrott. Rollen kräver en dramatisk sopran för att ge utbrotten den kraft som behövs när de väl kommer, ofta i oväntad form, som i det naket utstötta »Nej, nej!« när Medea inser att hon faktiskt måste döda sina barn. »Där överlämnar jag mig till solisten, det går inte att uttrycka med någon förstärkning, att härma i orkestern eller något liknande. Där måste man lita på aktören.«

Medea präglas överhuvudtaget av en större stränghet än Börtz tidigare operor. Orkestern, med sin stora slagverkssektion, används ytterst ekonomiskt. Denna stränghet har också en annan sida menar Börtz; en förstärkt känslosamhet, en beröring. När mjukheten väl kommer blir effekten desto starkare. Han ser inget tvång att »fläska på med sötsaker och socker«, resurserna sätts in när det behövs, känslan får inte förenklas till »ett klister«.

Hos publiken skapar det möjligen även en annan effekt, en längtan att faktiskt få svepas med i musiken. I denna uppfordrande gestaltning får man istället suga i sig värme och vilopunkter när dessa skymtar förbi; i kvinnokörens samlade klang, i en av körsolisternas åkallan av Afrodite, i Jasons vaggande lilla sorgemotiv färgat av klarinetten eller i det bedrägligt sköra lugnet hos stråkarna när Medea i första akten lägger fast sin plan (»Jag gråter, när jag tänker på den gärning som nu väntar mig, jag måste krossa Jasons hus, jag måste döda mina barn«). I *Medea* finns inte heller de musikaliska inzoomningarna på samma sätt som i Börtz övriga operor, möjligen är grunduttrycket redan alltför koncentrerat. En sådan effekt uppstår dock i slutet när Den

okända unga kvinnan kommer vandrande över scenen och till harpans ackord sjunger avslutningsorden i en visartad melodi. Här finns ekon från slutkören i *Backanterna*, och orden är nästan identiska:

Och ofta vill gudarna väcka vårt hopp,
men ingenting blir som vi väntade oss,
för guden slår in på en oväntad väg.
Och så gick det också med detta.

Men hela uppsättningen avslutas med Medea själv, sopranen Emma Vetter, återigen vandrande i fonden, blodig. Efter premiären den 23 januari hyllas hennes prestation i titelrollen i stort sett unisont av kritikerna, som även lyfter fram de andra sångarna; Karl-Magnus Fredriksson (Jason), Marianne Eklöf (Amman), Niklas Björling Rygert (Aigeus), John Erik Eleby (Kreon). De flesta recensionerna tar också upp verkets plötsliga aktualitet och körens framträdande roll.

Det är vackert att kören regisseras individuellt, tycker Claes Wahlin i Aftonbladet: »solister kan lösgöra sig, reaktionerna på vad de bevittnar visar sig vartefter, som om insikterna sjunker in snabbare hos en del, långsammare hos andra«. Men när kören går fram till scenkanten blir det övertydligt, annars kommer operan rätt i tiden med sin huvudperson: en »desperat kvinna på flykt som går över gränsen för vad som är försvarbart«. Till uppsättningen största förtjänster hör att Emma Vetters Medea – vid sidan av sin storartade sånginsats – inte är en sympatisk person menar Claes Wahlin och tycker att det inte bara är orden som vibrerar, utan också musiken; »Suggestivt, dramatiskt och kontrastrik med de melodiska inslag som Börtz allt mer ägnar sig åt, blir den blodiga tragedin ofta vacker«. (Aftonbladet 25 januari 2016)

Medea (Emma Vetter) lyssnar till budbärarens (Jonas Malmsjö) skildring av den plågsamma död som drabbat hennes rival. I bakgrunden kören som har en nyckelroll i *Medea*. Foto: Carl Thorborg/ Kungliga Operan.

»Mästerligt!«, sammanfattar Martin Nyström i Dagens Nyheter och lyfter bland annat fram Börtz tidigare operaerfarenhet: »ingen svensk tonsättare har vågat ge sig in i operakonstens mest besinningslösa stämningar och känslolägen som Daniel Börtz«. Han noterar också återhållsamheten i musiken, trots Medeas känslor: »Desperationen kokar i henne, men musikens puls är påfallande långsam. Klangerna är skira och transparenta. Det som signalerar vart tragedin är på väg är alla eruptiva crescendon. En sugande thrilleratmosfär som dirigenten Patrik Ringborg får fram på ett utsökt sätt av Kungliga Operans samlade styrkor.« Och Emma Vetter är urstark i huvudrollen, enligt Martin Nyström: »Den andra aktens inre krig med sig själv och kören av kvinnor runtomkring henne gör Vetter till största möjliga operakonst. Hennes avgrundsvrålande ›Nej!‹ innan hon dödar sina barn är olidligt starkt. Det ord som ekar längst i en efter föreställningens slut.« (Dagens Nyheter 25 januari 2016)

Emma Vetters uttrycksfullhet i huvudrollen behövs eftersom Stefan Larssons regi naturligt följer Börtz övervägande långsamma musik, tycker Kulturnytts Per Feltzin: »Vi befinner oss i ett långsamt largo-land och sedan exploderar det i musiken – som om Börtz vill stryka under med en fet penna. Den här sjätte operan är utan tvekan den bästa han gjort. Börtz vill mer med musiken än han tidigare gjort, han låter den ta för sig och bli mera levande.« (Kulturnytt, P1 Sveriges Radio 25 januari 2016)

»Daniel Börtz blir alltmer unik idag med sitt uppfordrande, stora allvar«, säger Camilla Lundberg i SVT:s Kulturnyheterna. Hon jämför med *Backanterna*. Där var allt fokus på regissören Ingmar Bergman och man fick intrycket av att Börtz musik följde regin. Nu är det snarare tvärtom tycker hon: »I den första av de två akterna handlar det om en regi som är så diskret att det mesta står stilla – som ett oratorium. Det är stiligt och sta-

tuariskt och signalerar Stor Grekisk Tragedi. Eller mäktig dramatisk-sopran-opera i den tunga tyska traditionen från Wagner och Strauss. Med den stora skillnaden att Börtz musik är mycket mer sparsam: sångstämmorna i högspänd modernistisk atonal stil, orkestern i effektfulla kommentarer och utbrott. Ofta oerhört häftigt.« (Kulturnyheterna SVT 25 januari 2016)

»Det mest fascinerande med Daniel Börtz ›Medea‹ är hur han låter smärtpunkten av svek, hat och död genomsköljas av skönhet och medmänsklighet«, tycker Karin Helander i Svenska Dagbladet och menar att Jan Stolpes och Agneta Pleijels konkreta nyöversättning har inspirerat Börtz till teatral operamusik: »Språket föder tonen. Börtz arbetar med ett vokalt flöde från talpartier och talsång till expressiv sångbarhet« skriver Karin Helander som ibland upplever effekten som nästan filmisk: »Musiken gestaltar karaktärer och situationer, den sjuder och kokar, anar och oroar; den avslöjar lögner och falskhet och rymmer faktiskt också försynta inpass av humor och ironi«. (Svenska Dagbladet 25 januari 2016)

Det grekiska dramat visar sig alltså återigen vara en kreativ skattkista för Börtz, som i *Medea* koncentrerar dragen från tidigare operor men också utforskar ett nytt jämviktsläge mellan text och musik. »Om jag har hittat en ny eller annorlunda nivå, så är det en ny slags beröring«, sammanfattar Daniel Börtz själv.

Med *Medea* förverkligas också en drygt tjugofemårig dröm som funnits med ända sedan de första diskussionerna med Ingmar Bergman om pjäsval inför *Backanterna* på samma scen. Cirkeln sluts, frestas man att säga, men Börtz talar lika gärna om en linje, ett slags »utsträckning från början till slut«. Var den linjen kommer att sluta är långt ifrån klart.

KÄLLOR:

Där inget annat anges är citaten hämtade från återkommande samtal med författaren (2008, 2013, 2015, 2016).

LYSSNA:

Eric Ericsons Kammarkör spelade in *I mörkret av röster* strax efter uruppförandet. På samma album finns också Sonnevi-tonsättningarna i *Klangernas sånger* (1999) med Fredrik Zetterström, baryton, och Thomas Schuback, piano (Footprint FRCD-090).

Coda – perpetuum mobile

Hur avslutar man en bok om någon som – efter närmare 130 verk – fortfarande är mitt i steget? Möjligen genom att inte göra det. Kliven är visserligen aningen långsammare nu än hos den tonsättare som under sina mest produktiva decennium komponerar i snitt tre verk om året. Men samtidigt som det här skrivs, sitter Daniel Börtz och arbetar på ett nytt stycke för symfoniorkester, tre sångsolister, två recitatörer och med text av ännu en vän/poet.

Trots hans rykte som symfoniker, har texten – och med den den mänskliga stämman – funnits med i Börtz skapande i stort sett från början. Nu, med sina sex helaftonsoperor bakom sig, ser han rösten som den mest omedelbara kontaktkanalen, »så nära själen som det går«: »Det går inte att komma närmare det mänskliga uttrycket, det må vara talet eller sången. Det är vårt sätt att kommunicera med varandra, och man återkommer till det där eviga: Varför finns vi, varför existerar vi?«

Det är frågeställningar som följt Daniel Börtz ända från sent 1960-tal när de existentiella frågorna ställdes i hårt strukturerad form, av en tonsättare på jakt efter en egen linje i skuggan av Måndagsgruppens sakliga modernism och kärleken till den stora romantiska orkestertraditionen.

Denna inledande fokusering på det formella har tidvis skapat bilden av en viss stelbenthet, en tonsättare att respektera snarare än beundra. Samtidigt går det inte att missta sig på en osviklig känsla för hantverket. Med sin bakgrund som violinist känner

han också orkesterns och kammarmusikens villkor från insidan. »Han vågade ta i den stora orkesterapparaten, han var tidigt hemtam i den, den låg och väntade på honom och det var där han skulle utvecklas«, säger dirigenten Kjell Ingebretsen som känt Börtz sedan studietiden på Musikhögskolan och som bland annat uruppförde *Backanterna*.

Till skillnad mot andra svenska tonsättare ur samma generation, som exempelvis Sven-David Sandström, är det svårt att på allvar tala om några stilbrott eller stora riktningsförändringar hos Daniel Börtz. Han har i grunden förvaltat linjen från sina viktigaste lärare och när Ingvar Lidholmpriset delas ut för första gången 2011 är det helt logiskt att Börtz blir den förste pristagaren. Men hans musik har undan för undan kastat loss från pusslandet med massiva block, klustereffekter och hårda kontraster, för att långsamt röra sig mot ett öppnare uttryck utan att förneka sina rötter.

Det är en färd som gått via vissa nyckelverk: den första symfonin med sina dur-treklanger och sjuan med sin melodiska linje, *Backanternas* inkörsport till den dramatiska rösten, *Parodos* med sin rytmiska frihet och den nya sångbarheten i trumpetkonserten, *Marie Antoinettes* överraskande sensualism och den försåtliga humorn i *En gycklares berättelser*. Bilden av Börtz som framför allt orkestertonsättare har också förskjutits i takt med att operorna tagit större plats. Men rörelsen mot ett friare uttryck ska inte tolkas som ett steg mot något slags nyromantik:

»Han är naturligtvis en andra generationens modernist, om man räknar Lidholm, Blomdahl etc. som den första. Det är en modernistisk tradition som är väldigt klassisk, med tydliga rötter bakåt. Det finns något skulpturalt i Lidholms musik som jag tycker har överförts nästan ännu starkare i Daniels musik«, säger den yngre tonsättarkollegan Thomas Jennefelt som sedan ett par

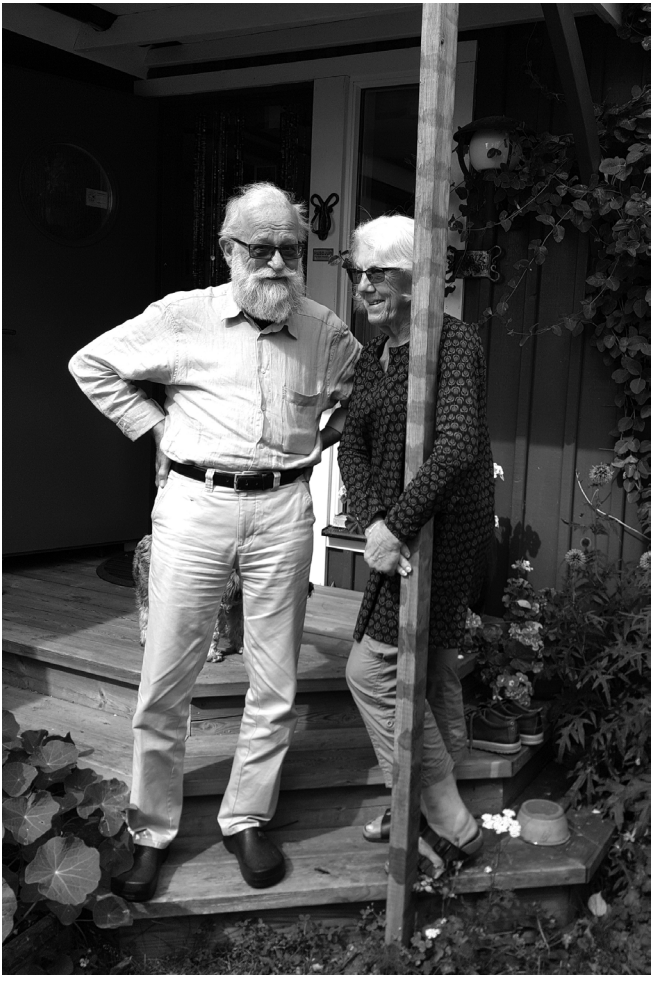
decennier är vän med Börtz. Själv greps han på allvar av Börtz musik när han hörde den sjunde symfonin på radio:

> Jag minns precis var jag stod i rummet, det var en stark känsla, speciell. Vi yngre hade en bild av Daniel som en strukturerande, lite blodfattig person, men när jag hörde den så hörde jag något helt annat. Det finns en sådan motsägelse i hans person. Han är timid och försiktig – engagerad men inte utagerande – och mycket i hans musik är mer dramatiskt än man föreställer sig. Han har en väldig kraft i det han gör och en klangfantasi som är påtaglig och som jag egentligen inte tycker är så uppmärksammad.

Musiken är fortfarande långtifrån publikfriande, ibland rent av uppfordrande – som i *Medea*, den opera där Börtz haft störst kontroll över både text och musik. Men så tycks Daniel Börtz upprätta en mycket sträng gräns mellan sentiment och sentimentalitet. Han älskar den stora orkesterns möjligheter, men den får inte skymma, inte bli en tillflykt där lyssnaren kan tillåtas att flyta iväg. I fallet *Medea* talar Börtz om att »gestalta« vägen till det ofattbara; något som han i operan gör genom att låta textens valörer i stor utträckning styra musiken. »Helig« är ett annat begrepp som Börtz använder i sammanhanget och som visar på textens betydelse. Den långvariga vänskapen med poeter som Tomas Tranströmer och Göran Sonnevi har också varit viktiga för den ständigt läsande tonsättaren.

Till det sceniska har han samtidigt en pragmatisk inställning.

»Vi kom rakt in på de viktiga frågorna. Inga kringelkrokar, inget anekdotberättande, det vara bara att jobba, lyssna, titta, diskutera…«, säger regissören Elisabet Ljungar som arbetat med Börtz i operorna *Svall* och *Magnus Gabriel*. »I teatervärlden bru-



Daniel Börtz med sambon Kerstin 2016.
Foto: Åke Holmquist.

kar man ibland säga att det finns motspelare och medspelare. Daniel är verkligen en medspelare. Jag tyckte om att ha honom sittande i salongen och upplevde en ömsesidig tillit – jag litade på hans verk och han litade på att jag skulle göra någonting av det.«

Grundläggande är alltjämt de existentiella frågorna, skeenden i omvärlden som påverkar oss. »Jag är som ett lackmuspapper inför saker som händer runtomkring i världen«, som Börtz själv uttryckt det i ett av våra samtal. Den knutna nävenoch den bankande ångesten från de tidiga verken är dock ersatt med ett känsligare tilltal.

»Daniel är i bästa betydelse en moralist«, säger pianisten Hans Pålsson:

> Det kanske låter fult, men det betyder att han tar allting på allvar. Han tar livet på allvar, han tar situationen på allvar och han tar djupt känslomässigt in det som händer – oavsett om det gäller en katastrof i Indien eller att skriva för ett visst instrument. Jag har räknat ut att jag under årens lopp har uruppfört över sjuttio verk av många olika tonsättare och få är så noggranna med att hålla tiden som Daniel. En deadline är en deadline, det är stenhårt, han är på något sätt ett ideal. Han är otroligt disciplinerad och ändå djupt engagerad.

Moralist, men framför allt humanist. Måhända pessimist angående mänskligheten, men alltid på den lilla människans sida, medkännande. I hans instrumental- och orkesterverk gestaltas samma idé ofta med starka kontraster, mörker mot ljus, tyngd mot lätthet, tätt mot glest. I operorna kan han vara än tydligare. När den unga okända kvinnan passerar i slutet av *Medea* är hon ett vittne till tragedin – Börtz beskriver henne som en av dessa

tidlösa vandrare som sett allt – men hon är även länken till publiken, som uppmanar också oss att se – se vad människor gör med och mot varandra.

Själv vandrar Börtz också ständigt vidare, till nästa verk, numera handlar det också till stor del om lust, tiden är inte oändlig. För tio–femton år sedan kunde han fortfarande planera på sikt, nu gäller det att besluta vad han vill åstadkomma, hinna med. Då är de stora verken, de långa linjerna roligast, och där anser han även att han presterar bäst, får ut det han vill. Sitt skapande beskriver han som alltmer intuitivt.

> Med ålderns rätt känner jag en större frihet att överraska mig själv och ibland låta uttrycksmedlen bestämma åt mig. När man är yngre är det svårare att bejaka, då vill man vara strikt, sann mot sina ideal eller vad fasiken det kan vara för något.

Även om komponerandet numera kräver mer koncentration, är den kreativa processen ständigt igång. Det finns inte någon timme under sin vakna tid där han inte har något slags musiktanke, och när han väl är inne i kompositionsarbetet är det omöjligt att tänka på något annat.

»Sedan är det alltid så att ju längre in i någonting man kommer, något som fungerar och rullar på, desto större blir möjligheterna som öppnar sig. Vad är det Tomas Tranströmer har sagt: ›båge efter båge‹, att det hela tiden öppnas nya fält. Det är en bra bild av den kreativa processen«, säger Daniel Börtz i en association till Tranströmers välkända dikt *Romanska bågar*.

Kanske är det dessa rader han far efter:

Skäms inte för att du är människa, var stolt!
Inne i dig öppnar sig valv bakom valv oändligt.
Du blir aldrig färdig, och det är som det skall.

Bågar eller pusselbitar, Daniel Börtz fortsätter foga del till del. *A piacere* heter det senast fullbordade verket, för blockflöjt och cembalo. Nästa stycke – det symfoniska – kommer få opusnummer 125 i den A4-pärm där Börtz för bok över sina verk och deras framföranden. Ännu finns det plats, ännu är inget färdigt.

KÄLLOR:

Där inget annat anges är citaten hämtad från samtal med författaren 2009, 2013, 2014 och 2015.

Verkförteckningen är i första hand gjord utifrån den pärm där Daniel Börtz själv för kronologisk förteckning över sin musik och dess framföranden. Opusnumren är inte officiella utan Daniel Börtz egna, och främst till för att hålla räkningen.

U: Uruppförande
F: Förlag
S: Speltid

1960-tal

Il canto dei canti di Salomone, för sopran och sju instrumentalister (1965), op. 1
Text: Bibeln, ur Höga visan
U: 1966-02-02, Malmö. Inga-Lill Sannfrid, sopran, medl. ur Kammarmusikföreningen -61, Karl-Erik Welin, dirigent
F: SMIC, S: 10'

Monologhi 1, f. solocello (1965–1966, reviderad 1976), op. 2
U: 1966-11-15, Stockholm. Peter Schuback, violoncell
F: Gehrmans, S: 10'

Quartetto (1966), op. 3
U: 1967-06-02, Stockholm. Freskkvartetten
F: SMIC, S: 15'

Monologhi 2, f. solofagott (1966), op. 4
U: 1967-05-12, Stockholm. Hans Samuelsson, fagott
F: Gehrmans, S: 7'

Monologhi 3, f. soloviolin (1967), op. 5
U: 1968-02-07, Århus. Ulf Hästbacka, violin
F: Gehrmans, S: 8'

Voces, f. orkester, tre sopraner (vokaliserande) och ljudband (1966–1968), op. 6
U: 1968-09-19, Stockholm, Konserthuset. Lilian Gentele, Marianne Mellnäs, Margit Teimar, sopraner, Kungliga Filharmonikerna, Sergiu Comissiona, dirigent
F: SMIC, S: 24'

In memoria di… per orchestra (1968), op. 7
U: 1969-05-28, Norrköping. Norrköpings orkesterförening, Everett Lee, dirigent
F: Gehrmans, S: 11'

Josef K, f. recitatör, åtta soloröster, bl.kör och orkester (1969), op. 8
Text: Franz Kafka (ur Processen)
U: 1970-10-18, Stockholm, Konserthuset. Tor Isedal, recitation, Radiokören, Sveriges Radios Symfoniorkester, Stig Westerberg, dirigent
F: Sveriges Radio, S: 20'

1970-tal

Monologhi 4, f. piano och elektronik (1970/reviderad 1976), op.9
U: 1971-03-29, Malmö. Mats Persson, piano
F: Gehrmans, S: 12'

Quartetto 2, »…farewell to a great friend…« (1971), op. 10
U: 1971-12-12, Göteborg. Crafoordkvartetten
F: Edition Suecia, S: 8,5

Muren-Vägen-Ordet, kyrkoopera f. recitatör, kör, oboe, violoncell, orgel, rörklockor, kyrkklockor, tape (1971–1972), op. 11
Text: Bengt V. Wall
Ej uppförd i sin helhet.
F: SMIC, S: 80'

Tre a cappella-körer ur *Muren-Vägen-Ordet*, bl.kör (1971–1972), op. 11a
Text: Bengt V. Wall
U: 1974-11-16, Stockholm. Oscars motettkör, Torsten Nilsson, dirigent
F: SMIC, S: 10'

Night Winds, f. vokalkvartett (1972), op. 12
Text: Kenneth Taharally
U: 1973-11-18, Falun. Camerata Holmiae
F: Gehrmans, S: 7'

Landskap med flod, kammaropera i 2 akter f. recitatör, solister, bl.kör och orkester (1972), op. 13
Text: Jörgen Ljungdahl efter Herman Hesses Siddartha
Ej uppförd
F: SMIC, S: 90'

Den heliga Birgittas död och mottagande i himmelen, kyrkoopera för sopransolist, körer, 2 orglar och orkester (1972–1973), op. 14
Text: Bengt V. Wall
U: 1973-10-07, Lund, Domkyrkan. Karin Langebo, sopran, skådespelare från Proteusteatern, Domkyrkans körer och orkester, Folke Alm, dirigent
F: SMIC, S: 100'

Sinfonia 1, f. stor orkester (1973), op. 15
U: 1974-03-07, Göteborg, Konserthuset. Göteborgs Symfoniker, Sixten Ehrling, dirigent
F: Gehrmans, S: 18'

Night Flies, f. mezzosopran, klarinett, trombon, slagverk, piano, orgel, violoncell (1973), op. 16
Text: Tomas Tranströmer (Andrum juli ur Mörkerseende)
U: 1974-01-29, Stockholm. Harpans Kraft
F: Gehrmans, S: 8'

Musik till August Strindbergs *Karl XII*, tv-bearbetning av Keve Hjelm (1974), op. 17
U: 1974-04-01, SVT. Musiker ur Sveriges Radios Symfoniorkester

Pastorale, »2-kanalig elektrofonisk komposition« (1974), op. 18
U: 1974-09-04, Sveriges Radio

Concerto per violino, fagotto e orchestra da camera (1974), op. 19
U: 1975-11-16, Karlskoga. Kristina Samuelsson, violin, Hans Samuelsson, fagott, Karlskoga konsertförening, Göran W. Nilson, dirigent
F: Gehrmans, S: 19'

Sinfonia 2, f. stor orkester (1974/1975), op. 20
U: 1975-04-06, SVT. Sveriges Radios Symfoniorkester, Kjell Ingebretsen, dirigent
F: Gehrmans, S: 8'

Tre elegier, f. bl.kör a cappella (1975), op. 21
Text: Gunnar Björling 1. Ingen skall vara min son. 2. Ring ej mer. 3. Så var vårt liv
U: 1978-05-05, Umeå. Kammarkören, Eric Ericson, dirigent
F: Gehrmans, S: 7,5'

Night Clouds, f. stråkorkester (1975), op. 22
U: 1976-01-31, Örebro, Konserthuset. Örebro kammarorkester, Göran W. Nilson, dirigent
F: Gehrmans, S: 12'

Introitus och evangeliemotett, f. baryton, gosskör, flickkör, bl.kör, orkester, församlingssång (1975–1976), op. 23
Texter: Bibeln, Psalmboken
U: 1976-06-06, Uppsala domkyrka. Uppsala domkyrkas kör och gosskör, Schola cantorum, Helge Brilioth, tenor, Regionmusiken, Rudolf Löfgren, dirigent
F: SMIC, S: 15'

Dödens metaforer, f. manskör och slagverk m. tenorsolo (1976), op. 24
Text: Folke Isaksson
U: 1976-04-09, Genarp. Lunds studentsångförening, Folke Bohlin, dirigent
F: Gehrmans, S: 6'

Sinfonia 3, f. stor orkester (1975–1976), op. 25
U: 1977-01-18, Malmö. Malmö symfoniorkester, Janos Fürst, dirigent

Monologhi 5, f. solosopran (textlös) (1976), op. 26
U: 1976-11-18, Stockholm. Ilona Maros, sopran
F: Gehrmans, S: 7'

Dialogo 1, f. violoncell och piano (1976), op. 27
U: 1978-02-20, Sveriges Television. Frans Helmerson, violoncell, Hans Pålsson, piano
F: Gehrmans, S: 8'

Gryningsvind, f. manskör a cappella (1976), op. 28
Text: Petter Bergman
U: 1977-04-16, Eskilstuna. Orphei Drängar, Eric Ericson, dirigent
F: Gehrmans, S: 6'

Monologhi 6, f. solopiano (1977), op. 29
U: 1977-04-17, Malmö. Hans Pålsson, piano
F: Gehrmans, S: 7'

Sinfonia 4, f. stor orkester (1976–1977), op. 30
U: 1977-10-19, Stockholm, Konserthuset. Kungliga Filharmonikerna, Gennadij Rozjdestvenskij, dirigent
F: Gehrmans, S: 17'

Concerto grosso f. 2 soloklarinetter, 2 solotrumpeter, soloviolin, solocello, piano fyra händer, blåsare, stråk, slagverk, alla utom stråket även triangel (1977–1978), op. 31
U: 1990-05-10, Vargön. Vargöns kommunala musikskolas orkester, Sture Nilsson, dirigent
F: Sveriges Radio, S: 35'

Dialogo 2, f. två altfioler (1978), op. 32
U: 1980. Robert James och Elsbeth Berg, viola
F: Gehrmans, S: 7'

Dialogo 3, f. två pianon (1978), op. 33
U: 1978-11-16, Stockholm. Kristine Scholz och Mats Persson, piano
F: Gehrmans, S: 7'

Prelude for brass, f. 4 trumpeter, 4 horn, 4 tromboner, 1 tuba (1978), op. 34
U: 1978-11-10, Stockholm, Konserthuset. Skandinaviska Brass-symposiets stora brassensemble, Ole Schmidt, dirigent
F: SMIC, S: 7'

October Music, f. stråkar (1978), op. 35
U: 1979-03-17, Stockholm, Konserthuset. Stockholms kammarensemble, Okko Kamu, dirigent
F: Gehrmans, S: 10'

Melismer, vokaliserande, f. sopran och horn (1978), op. 36
U: 1979-01-29, Siljansnäs. Ilona Maros, sopran, Lars Tull, valthorn
F: SMIC, S: 3'

Concerto, f. fagott, blåsare, slagverk, celesta och harpa (1978–1979), op. 37
U: 1979-06-10, Pittsburgh, USA. Hans Samuelsson, fagott, American Wind Symphony Orchestra, Robert Austin Boudreau, dirigent
F: Peters, S: 14'

Monologhi 7, f. altsaxofon (1979), op. 38
U: 1979-10-23, Kulturhuset, Stockholm. Pekka Savijoki, saxofon
F: Gehrmans, S: 8'

1980-tal

Fläckar av liv, »operaoratorium för TV«, f. recitatör, soli, bl.kör och orkester (1979–1980), op. 39
Text: Jaques Werup. Film: Georg Oddner.
U: 1981-10-16, SVT/SR P2. Leif Hedberg, recitation, Ilona Maros, Kerstin Ohlsson, sopraner, Marianne Lund, alt, Björn Haugan, tenor, Lage Wedin, baryton, Radiokören, Sveriges Radios Symfoniorkester, Kjell Ingebretsen, dirigent
F: Sveriges Radio, S: 37'

Cento battute extra, f. två pianon (1980), op. 40
Komponerat med Sven-David Sandström för Kristine Scholz och Mats Persson, piano
F: SMIC, S: 2,5'

Concerto, f. cello och stråkorkester (1980), op. 41
U: 1982-10-30, Oslo. Aage Kvalbein, cello, Oslo kammerorkester, Örnulf Boye-Hansen, dirigent
F: Gehrmans, S: 18'

Solsignaler, f. manskör, bleckblåsare och slagverk (1980), op. 42
Text: Jaques Werup
U: 1981-11-08, Kristianstad. Lunds studentsångare, Regionmusiken i Skåne, Folke Bohlin, dirigent
F: Gehrmans, S: 10'

Monologhi 8, f. solocello (1980) op. 43
U: 1981-10-25, Stockholm. Peter Schuback, violoncell
F: Gehrmans, S: 5'

Concerto grosso 2, f. solohorn, solotrumpet, solotrombon, blåsare, slagverk (1981), op. 44
U: 1981-06-28, Pittsburgh. The American Wind Symphony Orchestra, Robert Austin Boudreau, dirigent
F: Peters, S: 11'

Monologhi 9, f. soloklarinett (1981), op. 45
U: 1981-10-15, Malmö. Kjell-Inge Stevensson, klarinett
F: Förlag: Gehrmans, S: 14'

Winter Pieces 1, f. tuba, piano, slagverk (1981–1982), op. 47
U: 1983-03-14, Stockholm. Michael Lind, tuba, Jerker Nirbrant, piano, Torbjörn Svedberg, slagverk
F: SMIC, S: 8'

Sinfonia 5, f. stor orkester (1980–1981), op. 46
U: 1982-03-19, Stockholm, Berwaldhallen. Sveriges Radios Symfoniorkester, Stig Westerberg, dirigent
F: Gehrmans, S:24'

Winter Pieces 2, f. blåsarkvintett (1982), op. 48
U: 1992-11-08, Stockholm. Helios blåsarkvintett
F: Gehrmans, S: 14'

Concerto for piano, percussion & chamber orchestra (1981–1982), op. 48 (dublett)
U: 1982-10-04, Musikhögskolan, Malmö. Hans Pålson, piano, Musikhögskolans orkester, Siegfried Naumann, dirigent
F: Gehrmans, S: 18'

Ritual, f. fem slagverkare (1982–1983), op. 49
U: 1986-03-06, Malmö. Malmö Percussion Ensemble
F: SMIC, S: 11'

Winter Pieces 3, f. brasskvintett (1982–1983), op.50
U: 1988 i USA
F: Gehrmans, S: 12'

Bråddjupa nätter, f bl.kör a cappella (1983), op. 51
Text: Ingemar Moberg
U: 1983-11-12, Stockholm, Berwaldhallen. Mikaeli kammarkör, Anders Eby, dirigent
F: Gehrmans, S: 6'

Sinfonia 6, f. stor orkester, solosopran (1981–1983), op. 52
U: 1983-12-14, Stockholm, Konserthuset. Ilona Maros, sopran, Kungliga Filharmonikerna, Esa-Pekka Salonen, dirigent
F: Gehrmans, S: 30'

Summer Elegy, f. flöjt, stråkorkester, (1983), op. 53
U: 1984-03-02, Vimmerby. Oskarshamnsensemblen, Jan-Olav Wedin, dirigent
F: Gehrmans, S: 15'

Monologhi 10, f. soloviolin (1983), op. 54
U: 1986-09-06, Stockholm, Berwaldhallen. Mats Zetterqvist, violin
F: Gehrmans, S: 8'

Fem motetter, f. bl.kör a cappella (1983–1984), op. 55
– *Kyrie*. Text: Tomas Tranströmer, op. 55:1
– *Herrens dag kommer som en tjuv*. Text: Bibeln, op. 55:2
– *Ni söker efter Jesus från Nasaret*. Text: Mark 16:6, op. 55:3
– *Förödmjukelsens timme*. Text: Karin Boye, op. 55:4
– *Var inte förskräckta*. Text: Bibeln, op. 55:4
U: 1985, op. 55:1 samt op. 55:3–5
F: Gehrmans, S: c:a 2–3' vardera

Follow the leader into my song, f. kammarorkester (1984), op. 56
U: 1984-07-30, Stockholm. Stockholms Ensemblen, Mats Liljefors, dirigent
F: Gehrmans, S: 11'

Monologhi 11, f. solopiano (1983–1984), op. 57
U: 1985-10-27, Stockholm. Ingrid Lindgren, piano
F: Gehrmans, S: 9'

Three Reductions, f. gitarr och piano (1984), op. 58
U: 1985-09-12, Malmö. Göran Söllscher, gitarr, Hans Pålsson, piano
F: SMIC, S: 9'

Pezzo brillante, f. flöjt, kontrabas, piano (1984), op. 59
U: 1985-03-17, Gävle. Tobias Carron, flöjt, Håkan Ehréen, kontrabas, Anders Kihlström, piano
F: SMIC, S: 6'

Fyra bagateller för stråkar (1985), op. 60
U: 1985-05-20, Stockholm, Kungliga Musikhögskolan. Lärarstudenter vid skolan
F: Gehrmans, S: 10'

Lacrymosa »Hilding Rosenberg in memoriam«, f. orgel, (1985), op. 61
U: 1986-01-19, Stockholm, Gustav Vasa k:a. Erik Lundkvist, orgel
F: Gehrmans, S: 9'

Violinkonsert, f. violin och orkester (1985), op. 62
U: 1986-10-12, Skellefteå. Torsten Nilsson, violin, SOR och Skellefteå orkesterförening, Orwar Eriksson, dirigent
F: Gehrmans, S: 20'

Oboekonsert, f. oboe och orkester (1986), op. 63
U: 1987-02-04, Stockholm, Konserthuset. Helén Jahren, oboe, Kungliga Filharmonikerna, Edward Downes, dirigent

Sinfonia 7 »Hommage à Helena Viera da Silva«, f. stor orkester (1984–1986), op. 64
U:1987-11-06, Stockholm, Berwaldhallen. Sveriges Radios Symfoniorkester, Jan Krenz, dirigent
F: Gehrmans, S: 26'

Quartetto 3 (1985–1987), op. 65
U: 1988-02-28, Sveriges Radio. Gotlandskvartetten
F: Gehrmans, S: 16'

Melankolisk serenad om hösten, klarinett och nyckelharpa, (1987), utan opusnummer
U: 1987, Kungsängen. Bertil Allerstav, klarinett, Mats Liljeholm, nyckelharpa

Parodos, f. stor orkester (1987), op. 66
U: 1989-04-01 Stockholm, Berwaldhallen. Sveriges Radios Symfoniorkester, Esa-Pekka Salonen, dirigent
F: Gehrmans, S: 13'

Sinfonia 8, f. mezzosopran, baryton, stor orkester (1987–1988), op. 67
Text: Tomas Tranströmer
U: 1990-01-25, Malmö. Anne-Marie Mühle, mezzosopran, Olle Persson, baryton, Malmö symfoniorkester, Jonas Dominique, dirigent
F: Gehrmans, S: 35'

Backanterna, opera i två akter (1988–1989), op. 68
Text: Euripides, översättning Göran O Eriksson
Urpremiär: 1991-11-02, Stockholm, Kungliga Teatern.
Regi: Ingmar Bergman. Scenografi och kostym: Lennart Mörk. Koreografi: Donya Feuer. Dirigent: Kjell Ingebretsen. I rollerna: Sylvia Lindenstrand, Laila Andersson-Palme, Sten Wahlund, Peter Mattei, Anita Soldh, Peter Stormare, Carl Magnus Dellow m fl, Kungliga Hovkapellet
F: Gehrmans, S: 135'

1990-TAL

Backanternas kör, ur operan Backanterna, f. bl.kör a cappella (1992), op. 68:1
Text: Euripides, översättning Göran O Eriksson
U: 1992-11-03, Stockholm, Konserthuset. Radiokören, Gustaf Sjökvist, dirigent
F: Gehrmans, S: 5'

Intermezzo, f. kammarorkester (1989–1990), op. 69
U: 1990-06-09, Stockholm, Berwaldhallen. Stockholms Sinfonietta, Okko Kamu, dirigent
F: Gehrmans, S: 10'

Kammarkonsert, f. gitarr, piano och stråkorkester (1990), op. 70
U: 1991-11-14, Örebro. Göran Söllscher, Hans Pålsson, Örebro Kammarorkester, Göran W. Nilson, dirigent
F: Gehrmans, S: 17'

Collaudamus f. sopransolo, manskör och orkester (1990–1991), op. 71
Text: Alf Henrikson
U:1991-12-10, Stockholm, Globen. Britt-Marie Aruhn, sopran, Stockholms Studentsångare, Kungliga Filharmonikerna, Leonard Slatkin, dirigent
F: Gehrmans, S: 10'

Kithairon, *»Hommage à Ingvar Lidholm«*, f. oboe solo (1989–1991), op. 72
U: 1991-03-13, Stockholm. Helén Jahren, oboe
F: Gehrmans, S: 7'

Sinfonia 9 (1990–1991), op. 73
U: 1992-11-04, Stockholm, Konserthuset. Kungliga Filharmonikerna, Gennadij Rozjdestvenskij, dirigent
F: Gehrmans, S: 25'

Sinfonia 10, f. symfonisk blåsorkester (1991–1992), op. 74
U: 1993-03-15, Stockholm, Stadsteatern. Stockholms blåsarsymfoniker, David Porcelijn, dirigent
F: Gehrmans, S: 17'

Ett porträtt, f. gitarr och sju instrumentalister (1993), op. 75
U: 1994-07-01, Kävlinge. Göran Söllscher, gitarr, Sonanza, Jan Risberg, dirigent
F: Gehrmans, S: 14'

Canto desolato, f. orgel (1993), op. 76
U: 1993-10-31, Stockholm, Gustav Vasa k:a. Erik Lundkvist, orgel
F: Gehrmans, S: -

Strindbergmellanspel, f. recitatör & orkester (1993), op. 77
Text: August Strindberg (ur Sömngångarnätter)
U: 1994-09-07, Stockholm, Konserthuset. Per Myrberg, recitation, Kungliga Filharmonikerna, Gennadij Rozjdestvenskij, dirigent
F. Gehrmans, S: 35'

Strindbergsvit, f. orkester, svit ur *Strindbergmellanspel* (1993–1994), op. 77a
U: 1995-08-10, Malmö, Konserthuset. Malmö Symfoniorkester, Henrik Vagn-Christensen, dirigent
F: Gehrmans, S: 17'

Musik vid ett avsked: passacaglia, f. orgel (1993–1994), op. 77b
U: 1995-04-30, Stockholm. Erik Lundkvist, orgel
F: Gehrmans, S: 7'

Sånger om döden, sångcykel f. sopran och orkester (1992–1994), op. 78
Text: dikter av al-Maarri i tolkningar av Niklas Rådström
U: 1995-10-13, Stockholm, Berwaldhallen. Anita Soldh, sopran, Sveriges Radios Symfoniorkester, Tuomas Ollila, dirigent
F: Gehrmans, S: 45'

Ballad, f. altgitarr (1992–1994), op. 79
U: 1994-07-02, Båstad Kammarmusikfestival. Göran Söllscher, gitarr
F: Gehrmans, S: 10'

Mörka sånger om ljuset, f. sopran och piano/gitarr (1993–1994), op. 80
Text: Tomas Tranströmer; 1. Ljuset strömmar in; Giorgis Seferis (övers Johannes Edfelt); 2.Tre röda duvor, 3. Om också vinden blåser, 4. Ännu en liten tid
U: 1995-06-08, Stockholm, Waldemarsudde. Eva Österberg, sopran, Bengt Magnusson, gitarr
F: Gehrmans, S: 11'

Variationer och intermezzi, f. stråkorkester (1994), op.81
U: 1995-09-16, Tingsryd. Musica Vitae, Peter Csaba, dirigent
F: Gehrmans, S: 15'

Sonat, f. piano (1994–1995), op. 82
U: 1996-04-12, Malmö. Hans Pålsson, piano
F: Gehrmans, S: 30'

Årslag, f. manskör a cappella (1994), op. 83
Text: Alf Henrikson
U: 1995-11-11, Stockholm, Filadelfiakyrkan. Stockholms Studentsångare, Göte Widlund, dirigent
F: Gehrmans, S: 3'

Sånger och danser, konsert för trumpet och orkester (1994–1995), op. 84
U: 1996-11-10, Odense, Danmark. Håkan Hardenberger, trumpet, Lousiana Kammarorkester, Arne Balk-Möller, dirigent
F: Gehrmans, S: 27'

Backanterna 2: Scenmusik till Euripides drama (1995), op.85
Instrumentarium: Flöjt och slagverk
Premiär: 1996-03-15, Stockholm, Målarsalen Dramaten. Regi: Ingmar Bergman. Skådespelare: Elin Klinga, Gerhard Hoberstorfer, Erland Josephson, Gunnel Lindblom, Ingvar Kjellson, Anita Björk m fl. Musiker: Jan Bengtsson, flöjt, Kenneth Fant och Daniel Kåse, slagverk
F: tonsättaren, S. 30'

Violinkonsert nr 2: *Sånger och skuggor* (1995–1996), f. violin och orkester, op. 86
U: 1997-04-11, Göteborg, Konserthuset. Per Enoksson, violin, Göteborgs symfoniker, Jésus López-Cobos, dirigent
F: Gehrmans, S: 33'

Vi bär varandra, f. bl.kör (1996), op. 87
Text: Göran Sonnevi (ur Mozarts tredje hjärna)
U: 1997-06-28, Visby, Nordisk-baltisk körfestival (5000 sångare). Per Borin, dirigent
F: Gehrmans, S:

Bilder, f. klarinett och stråkkvartett (1996–1997), op. 88
U: 1998-03-11, Stockholm. Karin Dornbusch, klarinett, Yggdrasilkvartetten
F: Gehrmans, S: 15'

Marie Antoinette (och hennes kärlek till Axel von Fersen), opera i två akter (1996–1997), op. 89
Text: Claes Fellbom
Urpremiär: 1998-01-24, Stockholm, Folkoperan. Dirigent: Kerstin Nerbe. Regi: Claes Fellbom. I rollerna: Christina Högman, Olle Persson, Marianne Eklöf, Olle Sköld, Ann Hallenberg, Fredrik Zetterström, Stepehn Smith m fl. Folkoperans kör och orkester
F: Gehrmans, S:150'

Tecken, f. violin och piano (1997), op. 90
U: 1998-08-24, Stockholm. DuoSahlin
F: Gehrmans, S: -

Sånger och ljus, f. klarinett och orkester (1998), op. 91
U: 2000-05-06, Malmö, Konserthuset. Kjell Fagéus, Malmö Symfoniorkester, Niklas Willén, dirigent
F: Gehrmans, S: 27'

Spel – ett kammardivertissemang, f. recitatör, trumpet, gitarr, piano (1998), op. 92
U:1999-09-24, Stadsbiblioteket, Malmö. Jaques Werup, recitation, Håkan Hardenberger, trumpet, Göran Söllscher, gitarr, Hans Pålsson, piano
F: tonsättaren, S: 20'

Dialogo 4 »Ricordo«, f. trumpet och slagverk (1998–1999), op. 93
U: 1999-06-11, Festivalen Spannungen, Heimbach. Cyrille van Poucke, trumpet, Stefan Rapp, slagverk
F: Gehrmans, S: -

Anigma, f. orkester (1998–1999), op. 94
U: 2000-01-05, Stockholm, Berwaldhallen. Sveriges Radios Symfoniorkester, Niklas Willén, dirigent
F: Gehrmans, S: 10'

Tiden, f. recitatör & orkester (1999), op. 95a
Text: Birgitta Trotzig
U: 2000-01-01, Lund, Lunds stadshall. Leif Hedberg, recitation, Lunds stadsorkester, Kjell-Åke Bjärming, dirigent
F: Gehrmans, S: -

Adagio, f. orkester (1999), op. 95b
U: 2001-07-06, Lund, Domkyrkan. Nordiska ungdomsorkestern, Kjell-Åke Bjärming, dirigent
F: Gehrmans, S: 11'

Fanfar för Åke, f. stor symfoniorkester (1999), utan opusnummer, tillägnad Åke Holmquist

Klangernas sånger, f. mezzosopran/baryton och piano (1999), op. 96
Text: Göran Sonnevi; 1. Snabbt rör sig vinden; 2. Det finns det oerhörda; 3. Snart ska jag förlora min mor; 4. Djupen ropar till djupen; 5. I tornets djupa frid; 6. Horisontklang; 7. Gul eranthis
U: 2002-06-12, Stockholm, Allhelgonakyrkan. Fredrik Zetterström, baryton, Thomas Schuback, piano
F: Gehrmans, S: 25'

En gycklares berättelser, f. blockflöjt och orkester (1999–2000), op. 97
U: 2001-02-15, Stockholm, Konserthuset. Dan Laurin, blockflöjter, Kungliga Filharmonikerna, B. Tommy Andersson, dirigent

Pianotrio (2000), op. 98
U: 2000-09-21, Northlands Festival, Skottland. Kungsbacka pianotrio
F: Gehrmans, S:-

Maria Stuart: Scenmusik till Friedrich von Schillers drama (2000), op. 99
Instrumentarium: Blockflöjter (sopranino, alt, tenor), klarinett, två trumpeter, slagverk
Premiär: 2000-12-16, Stockholm, Dramatens stora scen. Regi: Ingmar Bergman. Skådespelare: Pernilla August, Lena Endre, Gunnel Lindblom, Mikael Persbrandt, Börje Ahlstedt m fl. Musiker: Dan Laurin, blockflöjter, medlemmar ur Stockholms Läns Blåsarsymfoniker, B. Tommy Andersson, dirigent

Målning, f. trumpet (2000), op. 100
U: 2001-07-15, Krapperup, Musik i Kullabygden. Håkan Hardenberger, trumpet
F: Gehrmans, S: 9'

Laveringar, f. flöjt (2001), op. 101
U: 2001-08-04, Visby, Gotlands festspel. Sharon Bezaly, flöjt
F: Gehrmans, S: 10'

Divertimento serio, f. saxofonorkester (2001), op. 102
U: 2001-10-07, Lörrach, Konzerthaus. The Raschèr Saxophone Orchestra, Bruce Weinberger, dirigent
F: Gehrmans, S: 8'

Sånger, f. piano & orkester (2000–2001), op. 103
U: 2004-12-02, Göteborg, Konserthuset. Hans Pålsson, piano, Göteborgs symfoniker, Mario Venzago, dirigent
F: Gehrmans, S: 34'

Pipor och klockor, »konsertstycke för blockflöjter och orkester« (2002), op. 104
U: 2003-09-25, Köpenhamn, DR Concert Hall. Michala Petri, Danska Radions symfoniorkester, Thomas Dausgaard, dirigent

Hans namn var Orestes, oratorium i två delar, f. recitatör, soli, bl.kör, orkester (2001–2002), op. 105
Text: Aischylos Orestien i tolkning av Emil Zilliacus
U: 2004-02-15, Stockholm, Konserthuset. Medverkande: Anita Björk (berättaren), Annalena Persson, Ingrid Tobiasson, Marianne Eklöf, Anna Larsson, Anders Larsson, Olle Persson m fl, Eric Ericsons Kammarkör, Kungliga Filharmonikerna, Alan Gilbert, dirigent
F: Gehrmans, S: 90'

Om ondska, ur oratoriet *Hans namn var Orestes*, (2001–2002), f. manskör, recitation och solotrombon, op. 105:1
Text: Aischylos, tolkning Emil Zilliacus
U: 2003-10-30, Uppsala, Universitetets aula. Orphei Drängar, Elin Klinga, recitatör, Håkan Björkman, trombon, Robert Sund, dirigent
F: Gehrmans, S: 6'

Kassandras spådom, f. alt och orkester, ur oratoriet *Hans namn var Orestes* (2000–2001/reviderad 2005), op. 105:2
U: 2006-06-01, Norrköping. Anna Larsson, alt, Norrköpings Symfoniorkester, Alan Buribayev, dirigent
F: Gehrmans, S: 13'

Svall, opera i två akter (2002–2003), op. 106
Text: Claes Fellbom
Urpremiär 2006-03-02, Stockholm, Hörsalen Kulturhuset. Dirigent: Jan Söderblom. Regi: Elisabet Ljungar. I rollerna: Liine Carlsson, Katarina Giotas, Ingela Berglund, John Sax, Jon Nilsson, Per-Arne Wahlgren, Karl Rombo, John Erik Eleby m fl, Norrlandsoperans Symfoniorkester
F: Gehrmans, S: 100'

Träsnitt, f. slagverk (2003–2004), op. 107
U: 2004-07-05, Krapperup, Musik i Kullabygden. Johan Bridger, slagverk
F: Gehrmans, S: -

Etsningar, f. gitarr (2004), op. 108
U: 2004-06-17, Växjö. Magnus Andersson, gitarr
F: Gehrmans, S: 11'

Impressioner av persona, f. recitatör och trumpet (2004), op. 109
Text: Ingmar Bergman i urval av Pernilla August, Daniel Börtz, Håkan Hardenberger
U: 2008-06-24, Gotland, Fårö kyrka. Pernilla August, recitation, Håkan Hardenberger, trumpet
F: tonsättaren, S: -

En brusten elegi, f. violin (konsertant), flöjt, klarinett, violoncell, gitarr, piano (2004), op. 110
U: 2005-10-05, Göteborg, GAS-festivalen. Magnus Larsson, violin, Göteborgs kammarsolister
F: tonsättaren, S: 7'

Orfeus sång, f. violoncell och slagverksensemble (2004), op. 111
U: 2008-11-12, Malmö, Konserthuset. Mats Rondin, cello, Kroumata
F: Gehrmans, S: 19'

Sinfonia 11, f. orkester (2006), op. 112
U: 2006-11-23, Örebro konserthus. Svenska kammarorkestern, Ingar Bergby, dirigent (Sambeställning från Svenska kammarorkestern, Västerås sinfonietta och Nordiska kammarorkestern, Sundsvall)
F: Gehrmans, S: 21'

Magnus Gabriel, opera i två akter (2005–2006), op. 113
Text: Iwar Bergkwist
Urpremiär: 2008-07-12, Lidköping, Läckö slott.
Dirigent: Simon Phipps. Regi: Elisabet Ljungar. I rollerna: Andreas Landin, Emelie Sigelius, Katarina Giotas, Karl Rombo, Sami Yousri, m fl, Läckö slottsorkester och kör
F: Gehrmans, S: 100'

Nemesis divina, f. bl.kör och blockflöjt (2006), op. 114
Text: Carl von Linné
U: 2007-10-11, Stockholm, Berwaldhallen. Michala Petri, blockflöjter, Radiokören, Niklas Willén, dirigent
F: Gehrmans, S: 20'

Goyas ansikte, f. horn, 2 celli, 2 pianon (2007), op. 115
U: 2008-03-02, Göteborg, Konserthuset. Lisa Ford, horn, Leo Winland, Johan Stern, cello, Hans Pålsson, Jonas Olsson, piano
F: tonsättaren, S: -

Goya, opera i två akter (2006–2008), op. 116
Text: Magnus Florin
Urpremiär: 2009-09-26, Göteborg, Göteborgsoperan.
Dirigent: Joakim Unander. Regi: Wilhelm Carlsson. Scenografi: Lars-Åke Thessman. Kostymdesign: Annsofi Nyberg. I rollerna: Anders Larsson, Anders Lorentzon, Fredrik Zetterström, Michael Weinius, Ann-Kristin Jones, Ann-Mari Backlund, Katarina Giotas m fl, Göteborgsoperans kör och orkester
F: Gehrmans, S: 150'

Epodos, f. stor orkester (2008–2009), op. 117
U: 2011-03-24, Stockholm, Konserthuset. Kungliga Filharmonikerna, Sakari Oramo, dirigent
F: Gehrmans, S: 23'

Maria, scen för mezzosopran och stråkkvartett (2009, version f. piano 2010), op. 118
Text: Kjell Espmark (ur Vintergatan)
U: 2010-07-07, Saxå Kammarmusikfestival. Ann-Kristin Jones, mezzosopran, Joakim Svenheden, Anette Wistrand Lavotha, violin, Peter Eriksson, viola, Elemér Lavotha, cello
F: Gehrmans, S: 17'

2010-TAL

Agora, pianokvintett (2009–2010), op. 119
U: 2010-11-29, Stockholm, Musikaliska akademien. Brusk Zanganeh, Samuel Runsteen, violin, Eriikka Nylund, viola, Erik Wahlgren, cello, Martin Malmgren, piano
F: Gehrmans, S: 15'

Sinfonia 12, f. baryton solo/mezzosopran solo och stor orkester (2010–2011), op. 120
Text: Kjell Espmark (ur Karibisk kvartett)
U: 2014-02-15, Stockholm, Berwaldhallen. Daniel Hällström, baryton, Sveriges Radios Symfoniorkester, Daniel Blendulf, dirigent
F: Gehrmans, S: 40'

Speglande Medea, f. blockflöjt solo (sopranino, alt, tenor) (2011), op. 121
U: 2013-08-30, Næstved, Suså Festival. Michala Petri, blockflöjter
F: Gehrmans, S: 12'

Medea, opera i två akter (2011–2013), op. 122
Text: Euripides; översättning/tolkning Agneta Pleijel och Jan Stolpe
Urpremiär: 2016-01-23, Stockholm, Kungliga Operan.
Dirigent: Patrik Ringborg. Regi: Stefan Larsson. Scenografi: Rufus Didwiszus. Kostym: Nina Sandström. Ljus: Torben Lendorph. I rollerna: Emma Vetter, Karl-Magnus Fredriksson, Marianne Eklöf, Susann Végh, John Erik Eleby, Niklas Björling Rygert, Jonas Malmsjö, damer ur Kungliga Operans kör, Kungliga Hovkapellet
F: Gehrmans, S: -

I mörkret av röster, f. bl.kör (2015), op.123
Text: Göran Sonnevi (ur Bok utan namn)
U: 2015-11-18, Stockholm, Konserthuset. Eric Ericsons Kammarkör, Fredrik Malmberg, dirigent
F: Gehrmans, S: 30'

A piacere, f. blockflöjter och cembalo (2015), op. 124
För Dan Laurin och Anna Paradiso, ännu ej uppfört
F: tonsättaren

ÖVRIGT

(verk som inte ingår i Börtz egen officiella verklista, men som finns noterade hos Svensk Musik):

Fem stycken för två violiner (odaterad)

Sahaja (1964), kammarbalett för flöjt, klarinett och två slagverkare

Inscrizioni (1964), f. orkester, uruppförd 1964-09-19, Lund, Nordiska Ungdomsorkestern, dirigent S-Å Axelsson

Solosonat för violin (1969)

Kammarmusik f 9 spelare (1969)

Stråkkvartett 1942 – Ofullbordad kvartett av Hilding Rosenberg med »coda« av Ingvar Lidholm, Sven-Erik Bäck och Daniel Börtz (Uruppförd 1984)

A piacere 239
Adagio 183
Anigma 183

Backanterna 42, 47, 86, 104, 110, 113–114, 119, 121–122, 125–149, 151–158, 169, 172, 175–176, 181, 191–193, 201, 206, 208–209, 211, 220, 223, 225–226, 228, 230–231, 234
Backanterna 2: Scenmusik till Euripides drama 148
Ballad, f. altgitarr 154, 164, 166
Bilder 164

Canto desolato 155, 165
Concerto per violino, fagotto e orchestra da camera 105

Den heliga Birgittas död och mottagande i himmelen 41
Dialogo 1 74, 78, 80–81
Dialogo 3 82, 87

En gycklares berättelser 165, 183–188, 191, 196, 234
Etsningar 197
Ett porträtt 166

Fläckar av liv 90–94, 97, 100, 125, 135

Goya 181, 183, 207–213, 215, 226
Goyas ansikte 213
Gryningsvind 87

Hans namn var Orestes 165, 183, 188, 191–196, 199, 201, 206, 209, 221, 225

I mörkret av röster 221–222, 232
Il canto dei canto di Salomone 16, 24
In memoria di 27, 34–35, 39, 47, 49
Inscrizioni 16
Introitus och evangeliemotett 73

Josef K 27–28, 34–40, 49, 125

Kithairon 114, 124
Klangernas sånger 232
Konsert för fagott, blåsare, slagverk och celesta 94, 105
Konsert för oboe och orkester 114, 124

Lacrymosa 114, 124
Landskap med flod 40–41, 91, 125
Laveringar 197

Magnus Gabriel 183, 205–206, 208–209, 235
Maria 216
Maria Stuart: Scenmusik till Friedrich von Schillers drama 149, 184
Marie Antoinette 67, 133, 147, 160, 167–182, 201, 205, 209, 211, 234
Medea 131, 148, 181, 209, 214, 220–237
Monologhi 1 21, 25

Monologhi 2 21, 58, 94
Monologhi 4 23
Monologhi 5 58
Monologhi 6 25, 87
Monologhi 8 25
Monologhi 11 25, 113, 124
Muren-Vägen-Ordet 40
Målning 197
Mörka sånger om ljuset 153

Nemesis Divina 196
Night Clouds 44, 46–47, 64, 127
Night Flies 44–46, 64
Night Winds 44–45, 47, 64

Om ondska 193

Parodos 69, 114, 119–122, 124, 128, 135, 155, 166, 186, 234
Pastorale 23
Pipor och klockor 185, 188–190, 196

Quartetto 25
Quartetto II, »Farewell to a great friend« 42–43, 47, 116

Sinfonia 1 42, 50, 52–59, 65, 69, 89, 114, 166
Sinfonia 2 52, 59–63
Sinfonia 3 63–65
Sinfonia 4 62, 65–67, 69
Sinfonia 5 67–69
Sinfonia 6 12, 69, 97–105, 113, 126
Sinfonia 7 69, 104, 107–113, 124
Sinfonia 8 45, 104, 110, 119, 122–124, 128, 158
Sinfonia 9 111, 151
Sinfonia 10 154, 166
Sinfonia 11 215
Sinfonia 12 215–219, 221
Sonat, f. piano 161–166
Speglande Medea 220
Strindbergmellanspel 155
Strindbergsvit 69, 166
Stråkvartett 1942 115, 124
Stråkkvartett nr 3 114–119, 124
Svall 148, 181–182, 183, 191, 199–206, 208, 235
Sånger, pianokonsert 67, 151, 160, 195–196
Sånger och danser, trumpetkonsert 114, 151, 159–160, 166
Sånger och ljus, klarinettkonsert 151, 160
Sånger och skuggor, violinkonsert nr 2 151, 160
Sånger om döden 152–159, 165

Three Reductions 113
Tre Elegier 87

Variationer och intermezzi 47, 165–166
Winter Pieces 1–3 105
Violinkonsert (nr 1) 113
Voces 23–24, 27–39, 49, 78

Aare, Leif 46, 58, 96, 143, 145
Aischylos 183, 191–192, 199
al-Maarri, Abu al-Ala 152, 154
Anderberg, Carl-Olof 24
Anderberg, Thomas 144, 159–160, 187, 194
Andersson, B. Tommy 187
Andersson-Palme, Laila 143
Anrell, Lasse 139
Aspegren, Magnus 167, 182

Baird, Tadeusz 52
Barkel, Charles 18
Beethoven, Ludwig van 58, 67, 115, 117, 162, 164, 207
Bendix, Kurt 23
Bergendal, Göran 30, 193–194, 202
Bergkwist, Iwar 205
Bergman, Ingmar 42, 104, 110–111, 113, 121, 125–135, 139, 140–141, 143–145, 147–149, 151, 176, 184, 192, 220, 230–231
Berwald, Franz 67
Björling Rygert, Niklas 228
Blendulf, Daniel 219
Blomdahl, Karl-Birger 19, 33, 38, 57, 151, 162, 169, 234
Brahms, Johannes 16, 112, 117–118
Brodrej, Gunilla 194, 203, 213
Bromander, Lennart 190, 212
Bruckner, Anton 15, 50, 52–54, 56, 59, 63, 76, 112
Bucht, Gunnar 58
Byström, Britta 219

Bäck, Sven-Erik 20, 39, 83, 115, 140
Börtz, Dagmar 11
Börtz-Bengtsson, Ingela 14
Börtz, Sigvard 12, 15, 17

Canetti, Elias 126
Carlsson, Liine 203
Clason, Mathias 176
Commisiona, Sergiu 27

Dante Alighieri 40
Dausgaard, Thomas 189
Debussy, Claude 20
DePreist, James 126
Dominique, Jonas 123

Edberg, Ulla-Britt 38
Edlund, Lars 44
Edlund, Mikael 117
Eklöf, Marianne 176, 228
Eklund, Hans 58
Eleby, John Erik 228
Eliasson, Anders 39, 45, 51, 83, 151, 195
Engblom, Sören 102
Enoksson, Per 160
Ericson, Eric 20, 36, 222
Eriksson, Göran O. 126
Eriksson, Torbjörn 120
Espmark, Kjell 215–216, 219
Euripides 125–128, 133, 140–141, 143, 148, 154, 176, 192, 214, 220, 223–225

Fagéus, Hans 160
Fant, Göran 37
Fellbom, Claes 167–171, 173, 176, 179–180, 182, 189, 199, 201, 203
Feltzin, Per 203, 230
Fernström, John 15–16, 18
Feuer, Donya 134
Florin, Magnus 207
Fredriksson, Karl-Magnus 228
Frykholm, Irene 223
Fürst, Janos 63

Giotas, Katarina 203, 206, 208
Gluck, C. W. 174
Goya, Francisco 207
Grage (f. Börtz), Veronika 14
Grünfarb, Josef 18

Haglund, Magnus 206, 212
Hallenberg, Ann 176
Hambraeus, Bengt 39
Hardenberger, Håkan 159–160
Hedblad, Lars 45
Heijne, Ingemar von 50
Helander, Karin 231
Hellqvist, Per-Anders 97, 100, 180
Helmerson, Frans 74, 80
Hemberg, Eskil 82, 148, 199
Hesse, Hermann 27–28, 40–41, 91, 125
Holmberg, Henric 208
Holmquist, Åke 87, 185
Hutterli, Werner 176
Hähnel, Folke 24
Höglund, Hanna 219
Högman, Christina 175, 177, 180

Ingebretsen, Kjell 57, 59, 86, 92, 94, 135, 234
Isedal, Tor 36

Jahren, Helen 114
Jennefelt, Thomas 83, 234
Johansson, Stefan 138, 143, 200
Johnson, Bengt Emil 50, 57, 61
Johnson, Eyvind 126
Jones, Ann-Kristin 208

Kafka, Franz 27–32, 34–38
Kassebeer, Sören 190
Krenz, Jan 111
König, Gottfried Michael 24

Lagercrantz, Leo 187
Landin, Andreas 206
Larsén, Carlhåkan 130, 164–165, 178, 190
Larson, Janåke 64
Larsson, Anders 208, 210, 213
Larsson, Lars-Erik 57, 151
Larsson, Stefan 223–224
Laurin, Dan 149, 184–188, 191
Lidholm, Ingvar 19, 21, 27, 30, 33, 36, 51, 76, 83, 85, 100, 111, 114–115, 151, 234
Ligeti, György 19–20, 30, 34, 37, 43, 194
Lindholm, Berit 135
Lindqvist, Herman 167, 172, 180
Lindenstrand, Sylvia 132, 134, 140
Linder, Kerstin 41
Ljubimov, Jurij 170
Ljungar, Elisabeth 200, 205, 235
Ljungdahl, Jörgen 40
Lutosławski, Witold 21, 52, 100
Lundberg, Camilla 58, 111–112, 139–141, 145, 176, 230
Lundén-Welden, Gunnar 23
Lundquist, Torbjörn Iwan 58

Mahler, Gustav 15, 20, 47, 50, 55, 59, 66, 112, 122, 179
Mangs, Runar 33, 38, 43, 67, 112, 120, 123

Maros, Ilona 100
Mattei, Peter 135, 140
Matsson, Per 146
Mellnäs, Arne 83
Molander, Olof 192
Monteverdi, Claudio 209
Morthenson, Jan W. 117
Mozart, W.A. 15, 72, 125, 130
Myhrberg, Ingemar 74
Mörk, Lennart 126, 128, 206–208

Nerbe, Kerstin 169, 176
Nilsson, Göran W. 46
Nilsson, Torsten (musiker) 113
Nilsson, Torsten (tonsättare) 39
Norman, Ludvig 86
Nyberg, Annsofi 207
Nyblom, Sofia 204
Nyström, Martin 123, 178–179, 195, 230

Oddner, Georg 90–97, 100, 125
Olofsson, Thomas 91

Paulsson, Johanna 220
Penderecki, Krzysztof 52, 56, 100
Pergament, Moses 33
Persson, Mats 82
Persson, Göran 152
Persson, Olle 122, 172, 175, 177
Petri, Michala 183, 185, 188–189, 191, 221
Peterson, Hans-Gunnar 102
Pettersson, Allan 54, 58, 111
Pleijel, Agneta 223–224, 231
Puccini, Giacomo 181
Purcell, Henry 174
Pålsson, Hans 74, 80–81, 113, 160–163, 195, 213, 237

Ravel, Maurice 57, 163
Reuterswärd, Måns 128, 135, 145
Riley, Terry 22
Ringborg, Patrik 131, 223, 230
Rosenberg, Hilding 11–12, 17–19, 60, 82, 114–115, 147
Rosenberg, Vera 17, 60
Rosendal, Gunnar 13
Rozjdestvenskij, Gennadij 67
Rydén, Susanne 86
Rådström, Niklas 152

Salonen, Esa-Pekka 100
Samuelsson, Hans 21, 94
Sandström, Sven-David 39, 45, 51, 83, 117, 151, 195, 212, 234
Scholz, Kristine 82
Schumann, Robert 213
Schönberg, Arnold 96, 152
Schönfelder, Gerd 137
Shakespeare, Willliam 99, 101, 126, 154
Sibelius, Jean 109, 111
Silva, Helena Vieira da 107–108, 110–112
Sjökvist, Gustaf 86
Soldh, Anita 140–141, 143, 152–154, 157, 159
Sonnevi, Göran 107, 119, 221–222, 235
Stolpe, Jan 126, 223–224, 231
Stormare, Peter 146
Strauss, Richard 15, 55, 187, 211
Strindberg, August 148
Strömberg, Mikael 120
Sundgren, Nils Petter 139
Swahn, Sven Christer 99
Söderblom, Jan 203
Söllscher, Göran 113, 154–155

Taharally, Kenneth 44
Thessman, Lars-Åke 208
Thoor, Alf 24
Tillius, Carl 55
Tillman, Joakim 52, 56, 188

Tobiasson, Ingrid 139
Tranströmer, Tomas 45, 104, 122–123, 235, 238

Wagner, Richard 31, 140, 159, 181, 211
Wahlgren, Per-Arne 203
Wahlin, Claes 204, 228
Wall, Bengt V. 39–41
Wallner, Bo 20, 51, 54, 83, 109–110, 113, 117–119
Wallrup, Erik 179–180
Weinius, Michael 208
Welin, Karl-Erik 24
Welles, Orson 28, 35
Verdi, Giuseppe 181, 205
Werup, Jaques 90–95, 97
Westerberg, Stig 68
Vetter, Emma 228–230
Wiklund, Anders 209
Wilho-Hallberg, Björn 23, 30
Wirén, Dag 58
Wolf, Hans 54, 58, 62, 101–102, 152, 159

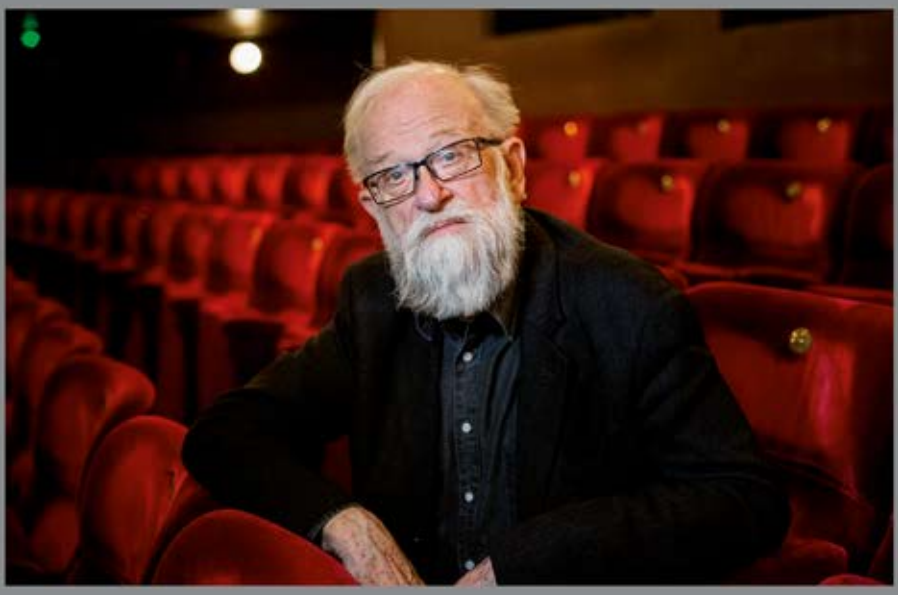
Zern, Leif 139, 141
Zetterström, Fredrik 176, 208
Zilliacus, Emil 192, 199
Zivkovic, Zagorka 68–69
Zotter, Barbro 71
Zweig, Stefan 171

Åhlén, Carl-Gunnar 33, 64, 66, 96, 212

Österberg, Eva 153–154

Foto: Gabriel Blockert

SARA NORLING, född 1968, är journalist och skribent och har bland annat varit verksam som musikkritiker i Dagens Nyheter 2001–2013 och som redaktör för tidskriften Tidig Musik. Numera är hon knuten till Sveriges Radio P2.



Daniel Börtz säger i en intervju 1977: »Jag vill skriva känslomässigt ärlig musik – om jag får ta så stora ord i min mun. Ge ut allt vad jag har av känsla inombords.« Då är han en ung tonsättare som redan i en rad orkesterverk på ett helt eget sätt förenat arvet från svensk modernism med en häftig kärlek till de senromantiska orksterbyggena hos Bruckner. Det publika genombrottet kommer när han 1991 samarbetar med Ingmar Bergman i operan *Backanterna*. Sedan dess har Daniel Börtz komponerat allt mer intuitivt, med fokus på de stora linjerna och med en finkalibrerad känslighet för rösten och för textens valörer. Men fortfarande står de stora känslorna och de existentiella frågorna i centrum, senast i hans sjätte helaftonsopera *Medea*, där han än en gång återvänder till de grekiska dramer som länge fascinerat honom.

Boken om Daniel Börtz ingår i den serie porträtt av svenska tonsättare som ges ut av Kungliga Musikaliska Akademien och Gidlunds förlag.

GIDLUNDS FÖRLAG
ISBN 978-91-7844-965-1