



# Intervju med Dror Feiler

---

Första idén till ett verk, hur brukar dessa idéer komma till dig, finns det något speciellt att säga om det? Får du t.ex. impulser från litteratur, eller från ditt politiska engagemang?

– Det hänger ju ofta ihop. Jag brukar säga så här att... uridén att vilja skapa ljud och musik, kommer från en incident från 1970 när jag var stationerad som soldat på Suezkanalen och vi blev attackerade med ett enormt bombardemang av kanonsalvor från egyptiska sidan. Och vår lastbilschaufför blev så rädd så han började köra, och vi hann inte kliva på lastbilen så vi bara sprang efter och det exploderade som fan runt oss! De ljuden ville jag... Jag fick den här konstiga tanken: jag vill återskapa det ljudet. Inte det där ”bom”, men det som kom *efter* ”bommet”: det som klingar sedan, i öronen. Det är som att du blir stum, du blir döv nästan. Alla de här konstiga, förvrängda ljuden; ljuden som inte var som de vanliga ljuden. Det är inte fåglar...

Det låter som rent ”fysiologiska” ljud?

– Fysiologiska, och delvis... det filtreras delvis genom kroppen, öronlocken bara stängdes, och det filtreras genom psyket, man blir rädd, och *styrkan*, man kände det i kroppen. Allt det, tillsammans, ville jag på något sätt skapa. Jag har kommit fram till att det inte går, eftersom att man inte kan skapa den psykologiska situationen. Man kan i alla fall ha drömmen att försöka få de här ljuden på något sätt att arbeta tillsammans.

Det var det ena. Den andra incidenten inträffade när jag satt i isoleringscell under militärtjänsten, och då var det i en väldigt liten cell, jag kunde inte stå upp. Helt isolerat, ljudisolerat. Jag kunde inte höra några andra människor. Lysrören i taket var på 24 timmar om dygnet. Så det enda jag kunde höra, det var i princip mitt hjärta, mina tarmar, och kanske en hög ton, som jag tror kom från hjärnan (eller att det var en fantasi, eller att jag höll på att bli tokig, eller vad det nu var). Så det *också*. Om man hör mina stycken... man hör vissa rytmer som upprepar sig si och så, som kanske var hjärtat, man hör kaotiska rörelser, det är tarmarna, och sedan hör man höga toner. Så om man tittar på det, tillsammans med det andra, som jag sa, det stumma och det som är filtrerat, det tror jag är uridén till nästan alla mina stycken. För varje komposition, finns det förstas speciella förgreningar, idéer, varje komposition blir uridén filtrerad genom olika erfarenheter och tiden.

Jag har komponerat kompositionen *32° 43' Nord 33° 31' Ost. Den 10 gewidmet*, ett tillsynes kryptiskt namn men så kryptiskt är det inte, det är koordinaterna till ett speciellt ställe i Medelhavet, där ”Frihetsflotillan” som var på väg att försöka bryta Israels folkrättsvidriga blockad av Gaza blev attackerad av Israeliska kommandosoldater. Tio personer blev dödade och 60 blev skadade på båten Mavi Marmara. Den speciella händelsen, den speciella stämningen och ljudet, har jag försökt återskapa i kompositionen, så koordinatsystemet, platsen och situationen var den centrala idén. Kompositionen har nu uppförts två gånger av två olika ensembler, uruppförandet var i Stuttgart i Tyskland, av Ascolta-ensemblen (2016) och sen i Genève i Schweiz av Contrechamps-ensemblen. Den tredje blir i Göteborg med Gageego-ensemblen, den 25/2, i Göteborgs Konserthus. Det var intressant att se och höra att kompositionen fungerar bra med olika ensembler, med olika ingångar

till musiken. Det är tyvärr väldigt få gånger jag och många andra tonsättare av ny musik får en komposition spelad flera gånger, och på olika platser med olika ensembler. Jag vill inte alltid åka dit där kompositionen ska framföras tre-fyra dagar i förväg och instruera folk. Jag vill ibland bara skicka noterna, för att sedan komma på konsertkvällen eller kanske en dag innan och lyssna. Det är inte så att jag inte tycker om att vara på plats några dagar innan och arbeta med musikerna, men jag vill pröva om det fungerar direkt genom noterna och de skrivna instruktionerna, det är fortfarande så, varje gång jag skriver ett stycke ställer jag mig själv frågan: kan jag verkligen överföra mina idéer till noter och instruktioner, som sen ska överföras till musikerna, genom dirigenten, och av musikerna till örat på lyssnaren – funkar det utan att jag kommer dit och förklarar hur detta ska ske? Om man inte får en komposition spelad flera gånger av olika ensembler, då har man ingen chans att verkligen veta om och hur det fungerar, och det är det som jag tycker blivit intressant med det här stycket.

En äldre komposition heter *Sham Mayim*. Ihopskrivet som *Shammayim* betyder de två orden "himmel". Bakgrunden till uttrycket kan sökas i att hebreiskan är ett väldigt gammalt, arkaiskt språk, och när regnet föll uppifrån sa man *Sham*, "där" och *Maim* "vatten", så bildades så småningom ordet himmel, som platsen där regnet kommer ifrån. Med namnet *ShamMayim* syftar också på de dödsbringande s.k. duscharna i Auschwitz, "ni ska gå och duscha, det ska komma vatten därifrån", men det kom inget vatten. Denna tveeggade association är grundidén för kompositionen. Jag kan säga så här: vissa bakgrundsomständigheter, vissa idéer, vissa namn, som t.ex. *Sham Mayim* är någon slags tändhatt, inspiration för en kreativ explosion, men med det följer inte att "resultatet" blir en konkret beskrivning av en dusch eller ett regn eller en gaskammare. Det vore både omöjligt och banalt. Orden, idén laddar mig, emotionellt och idémässigt. En sak som vi tonsättare är dåliga på är att förklara för folk vad det innebär att vara tonsättare. Jag menar, du sitter och skriver och skriver, sen framförs det på en konsert i 20 minuter, och sedan är det borta! Med ett sådant namn som *Sham Mayim*, som är så laddat för mig, får jag uthållighet att göra det här arbetet, som innebär svårigheter och kamp men också njutning.

Mitt första större stycke *Maavak*, för 18 musiker, som uruppfördes 1981, är ett annat bra exempel på ett verk med en speciell betydelse för mig. Det hebreiska ordet *Maavak* betyder "kamp", och min förklaring till musikerna var att det här inte är en *beskrivning* av kampen, det här *är* kampen. Ni ska strida, med eller mot era instrument. Det är det som är idén för stycket. Idén för stycket, hur de gör stycket, hur det låter – ligger alltså väldigt nära namnet i det fallet.

Eller mitt stora orkesterverk *Ember*, som betyder "glöd" och som spelades i Donaueschingen 1997. Då *ville* jag skapa ett bränt ljudlandskap med öar av falnande glöd och små små explosioner och eldar här och där i de svarta och grå nyanserna...

Förödelse?

– Förödelse och densitet, gråhet och smuts, oregelbundna gnistor av hopp, det finns inga direkta linjer – saker exploderar och bryter upp. Under arbetet med kompositionen fick jag dessutom veta att *Ember* betyder "människa" på ungerska. Och plötsligt blev det något annat, något mer, och detta påverkade det fortsatta arbetet med verket och till och med nu, 21 år senare, när jag lyssnar på kompositionen hör jag den på ett annat sätt än jag tänkte mig från början. Namnen är ibland för mig som en trampolin, inför hoppet i bassängen, det är för att kunna få svikten.

Det låter nästan lite konceptuellt det här?

– Ja, i de här fallen var det konceptuellt.

Det var alltså inte rent metaforiskt, bara?

– Nej. De senaste fyra-fem åren har jag arbetat med någonting jag kallar *disobedience in sound*,

och då vill jag att musikerna ska utöva civil olydnad mot musiken. Och i vissa kompositioner när det uppstår längre pauser i deras stämmor får de utföra oförutsedda handlingar, d.v.s. göra ljud eller vara tysta. Ljud, ja, men inte med sina instrument. En intressant erfarenhet fick jag i Spanien, där jag hade ett uruppförande 2017, för en komposition som heter *The Flickering Sound of the Signifier*, framförd av Vertex Sonora Ensemble, då basisten på eget bevåg tog en klappstol och började klappa med den. Det blev en lyckad ljudintervention. Jag blev överraskad själv, för jag hade inte förväntat mig denna "aktion" alls, och det var precis dit jag ville komma med *disobedience in sound*. Många gånger tror musikerna när jag talar om *disobedience in sound* att jag vill ha någonting som ska uppfylla vissa förväntningar som jag har, men nej, då blir det inte *disobedience*, jag vill på något sätt att de ska bryta mot mina förväntningar och mitt sätt att lyssna.

Så jag gillar namn och ord som har en laddning och är mångtydiga och associativa, som t.ex. namnet *Sonata* inte skulle kunna ge mig. Och om jag mot alla odds skulle kalla en komposition *Sonata*, då vill jag att det ska bli en sonat. Jag vill inte komponera en *Sonata* som inte är en sonat bara för att det ska bli lite tjustigt och fint med *Sonata* som namn, eller kalla en komposition för "symfoni" när det inte är en symfoni. Symfoni är en form och då tycker jag man ska följa den. Därför namnger jag inte mina orkesterverk på det sättet, de har inget med det att göra.

*Slå en röd kil i det vita blocket* är mitt första stora orkesterstycke, som väntade i tio år på att bli spelat. Det var väldigt intressant och märkligt att lyssna på ett stycke först tio år efter att man skrivit det, för det ger perspektiv på en själv. Jag studerade komposition mellan 1978 – 83, stycket var klart -86, och framfördes för första gången -96.

Började du på det efter högskolan, eller under tiden du gick där?

– Efter. Jag hade ingen beställning, ingenting, jag bara skrev det.

I princip har jag alltid gjort så. Jag har haft lite tur, jag fick lite beställningar, men i princip har jag alltid sagt att man inte ska vänta på beställningar för då uttrycker man inte sig själv, då blir det lite som på medeltiden, att man går till den som har pengar och behöver lite bröllopsmusik. Okej, nu rör det sig inte om bröllopsmusik, men det är beställaren som ger riktlinjerna. *Slå en röd kil i det vita blocket* är titeln på en målning av El Lissitzky och hela kompositionen bygger på proportionerna i målningen, alltså mätningar. Det är inte serialism men det är åt det hållet. Ibland anspelar namnet på något annat, utommusikaliskt, som översätts på ett ickevetenskapligt sätt till ljud, till musik.

Som mappning?

– Som mappning, som filter, som matris. Om vi tänker att alla ljud finns här och så lägger jag dem på målningen, så bestämmer jag att allt som är rött i målningen blir stråkar, så det blir någon sorts matris, eller filter. Nuförtiden är det väldigt lätt att göra det, för det finns datorer. Jag köpte min första dator -84, så jag har haft en dator men den kunde inte göra detta.

Så du fick ha millimeterpapper?

– Precis. Jag skrev det för hand. Men sedan när det skulle spelas, -96, och Segerstam skulle dirigera, i Frankfurt, sa han till mig att det inte gick att dirigera från min handskrift, så jag anställde en notskrivare på egen bekostnad, som fick skriva rent det.

Skrev han på dator då, eller för hand?

– Han skrev på dator. Han var en mycket duktig notskrivare som också skrev rent för Boulez. Han var en ukrainare som bodde i Sverige.

Du framstår som väldigt konsekvent rent stilistiskt, i alla fall det jag har hört, men kan man tala om en utveckling? Har du gamla och nya intresseområden, eller är de kvar sedan den här första tiden? Är det liknande problemställningar du arbetar med nuförtiden?

– Jag tror att jag arbetar med samma problemställningar. Men det finns olika sidor i mitt komponerande och i mitt sätt att tänka musik, jag har t.ex. alltid älskat vackra melodier, men de har inte så ofta funnit sin plats i min musik, i alla fall inte i min komponerade musik. Men i den senaste kompositionen jag komponerade för slide-flöjt, piccoloflöjt, basklarinett, fiol, altfiol, cello, och kontrabas, till ENMT-ensemblen i Tallinn, finns en klar melodi i början och sedan, en till nästan i slutet. Så det är nästan första gången, eller en av väldigt få gånger som jag har haft med en riktig melodi. Jag tror att min kärlek till melodier härrör från min barndom. Kanske man blir sentimental när man blir gammal, det vet jag inte. Men du har rätt i din observation, jag är ganska lik mig. Jag gör den musik jag älskar, den musik jag brinner för. Och jag känner att jag lär mig att på ett bättre sätt göra just sådan här musik. Även om det kanske för utomstående låter ungefär likadant, så är det inte likadant. Det är en massa detaljer som ändrat sig, vissa saker blir klarare, andra blir gråare, grumligare på ett sätt som berikar kompositionerna, tycker jag. Jag vet inte vart det ska leda, jag vill inte spekulera i det. Nu har jag ett nytt projekt, den ensemble som spelade det här ”koordinatstycket” i Genève, de har en liten ensemble och en stor. 2018 ska jag komponera ett stycke för fem musiker och mig själv som solist, och 2019 ska jag skriva för den stora ensemblen, 25 musiker. I den första etappen tror jag på någon slags blandning mellan improvisation, verbala instruktioner och exakt noterat, åt samma håll som *disobedience in sound*. Så det verkar som att min improvisationsmusik som jag spelat parallellt med mitt komponerande hela tiden, på något sätt gör intrång i den så kallade komponerade musiken. I fallet med den lilla ensemblen har jag bitt om musiker som tidigare har arbetat med improviserad musik. Jag vet inte om jag vill ha grafisk notation. Grafisk notation, ibland känns det lite kvasi... för min del, men säkert inte för alla. Jag vill verkligen inte vara så kategorisk. För mig skulle det vara bättre att instruera verbalt, ”du ska spela nu, femton sekunder *cikador*”, så jag ger en klar bild, men min bild och den personens bild av cikador kanske är olika och det är sådana ”komplikationer som jag tror berikar musiken. Det är sådana problem och lösningar som jag funderat kring nu. Nu har jag två projekt med dem. Låt oss säga att om jag gör det här projektet med improvisation/instruktion/notation med fem musiker och det blir lyckat, då kanske jag får mersmak och vill göra det med den stora ensemblen. Eller låt oss säga att det inte blev som jag tänkt, då kanske vi ska gå tillbaka till helnoterat. Så det är öppet hur arbetet med den stora kompositionen för 2019 kommer att forma sig.

Man testar?

– Ja, man måste. Det är det som är det svåra med att bli äldre som tonsättare, att man per definition upprepar sig, men frågan är om det är stilistisk repetition, idémässig repetition, eller bara slentrianrepetition. Det är tre olika typer av repetition, och det är ibland väldigt svårt att för sig själv definiera, man vill inte säga till sig själv att ”det stycket är slentrianmässigt”, man har försvarsmekanismer. Därför behöver en tonsättare en vän, eller ännu bättre, flera vänner, som man litar på, som kan säga ”nej, du kan bättre”. Människor som du vet gör det av välvilja. Och jag har några sådana vänner, så jag vet att jag kan fråga dem vad de tycker. De flesta gånger tycker vi likadant, men ibland tycker vi olika förstås. Det viktiga är att musiken och tankarna kring den blöts och stöts, det gör att jag kan gå tillbaka till kammaren och ta de beslut som behöver, eller rättare sagt måste, tas.

Jag tänkte nu fråga lite om ”The brutal sentimental concept”, skulle du vilja beskriva detta, till att börja med?

– Som jag tidigare sa så gillar jag vackra melodier, och i min improvisationsmusik, om man tittar på youtube, kan du ibland se och höra att jag spelar kaotisk noise, på väldigt stark volym, och som jag förlorar mig själv i, och plötsligt mitt i allt detta spelar jag en vacker melodi som jag improviserar

kring ... den kontrasten. När jag står på scenen och spelar det känns kombinationen och kontrasten oftast berikande för helheten, men ibland, när jag lyssnar i efterhand på inspelningen kan jag uppleva att det kan upplevas binärt, människan, emotionen kontra maskinen, det vackra mot det brutala, det goda mot det onda, och det gillar inte jag eftersom det inte är målet.

Det är för enkelt?

– Det är för enkelt och blir en slags polaritet som inte finns för mig i de ljuden. För mig är de lika viktiga, lika vackra, lika onda, lika goda, eller vad man nu kan säga. Idén till *The brutal sentimental concept* kommer från en turné jag gjorde i Ryssland, precis efter Sovjetunionens fall, som jag kallade "The Brutal sentimental concept". Då spelade jag ett noise-stycke och sedan ett stycke solosopransax, vackra melodier, vartannat. Vad som är intressant med det är att människorna relaterade till dem på samma sätt. Det finns en episod som jag alltid brukar berätta. Jag spelade i Odessa, jag trodde att det skulle bli väldigt lite folk, det var svåra ekonomiska tider i Ukraina, en biljett kostade tio procent av en månadslöne, och det är ingen som vet vem jag är i Ukraina, i Odessa. Salen hade 600 platser, i ett gammalt börshus. Men till min förvåning kom 400 personer. Jag tittade genom ridån och jag såg finklädda människor, det är farmor och farfar och hela familjen, små barn med rosetter i håret, för det är konsert i en f.d. öststat, det var ju en fredagskväll och då är man uppklädd, alla har klätt sig fint. Jag tänkte... fan, nu kommer jag och spelar sönder deras öron och de kommer inte fatta någonting. Ja, jag hade mina fördomar. Men att spela är mitt jobb, så jag genomför konserten, 40 minuter eller något sådant. Men mot alla odds, efter konserten kommer en av de äldre herrarna in bakom scenen, och jag går fram till min tolk och ber henne fråga vad mannen vill. "Han vill tacka dig" säger hon då. Då vill jag vara lite trevlig, så jag säger "jag förstår att du gillade de där vackra låtarna". Då tittar han lite förvånad på mig och säger "nej – jag vill tacka för de andra, de brutala låtarna". Förvånad frågar jag honom varför. "För att du visar med ljudet, med musiken att du förstår hur vi hade det i Sovjetunionen", svarade han. Det kom från ingenstans, jag hade inte den tanken. Ljudet, på något sätt, överskred barriären mellan den så kallade tonsättarintellektuelle från Stockholm och den här mannen. Det kom fram senare att han varit officer i kriget och sedan var han leksaksingenjör. Det var då, efter denna konsert som jag kom fram till att just det här konceptet, den här kontrasten, är väldigt viktig och intressant för mig i mitt arbete. Jag har alltid varit intresserad av melodier, och jag har också haft fallenhet för att skriva melodier, och har alltid arbetat med dem parallellt till mina andra kompositioner som bygger på helt andra musikaliska element. Men jag förvarar dem i giftskåpet, de får stå där och mogna till sig, sen tar jag fram dem ibland när jag behöver lite gift. Då i Ukraina började jag fundera mera på relationen mellan dessa två ytterligheter. Många av oss tonsättare är skickliga på strukturer, vi vet hur man gör. Men att skriva en melodi, som både ska kännas som en riktig melodi och vara originell, det är svårt. För det har skrivits så många melodier, och hur ska du undvika att de fyra första tonerna påminner om någon annan melodi. Hur ska du göra med intervallen? Stora hopp, små hopp, konstiga rytmer som kommer göra att melodin inte kännas som en melodi, det kan vara vackert, men jag menar melodi i traditionell mening.

Modal, eller tonal melodi?

– Modal, tonal, eller icke-tonal, icke-modal. Det är lite svårt att förklara men den ska ha den här *egenskapen* av melodi. Melodin som idé, som koncept. Det är väldigt sällan som man hör det i t.ex. seriell musik: en melodi som upplevs som melodi. Om jag tänker på Schönbergs *Pierrot lunaire*, där finns det melodier, han lyckades skapa melodier utan att de var tonala, melodier som fungerar. Så på något sätt funderade jag över hur man kan kombinera dessa två element, som jag tycker

väldigt mycket om. Ibland som i Odessa har jag bara spelat varannan, separerat dem, fast i samma program. Men oftast spelas de samtidigt, som i mina kompositioner och på konserter för saxofon och elektronik. Jag har forskat i vaggvisor, eftersom jag sysslar också med installationer och konst, Gunilla – min fru – och jag, gjorde en installation som bygger på vaggvisor, i Zagrebs Moderna Museum, precis efter inbördeskriget i forna Jugoslavien. Då ställer man sig själv frågan ”vad är en vaggvisa?”, och sedan när man har lyssnat på hundra vaggvisor från femtio länder, då ser man att det som förenar dem, är inte tonalitet eller modalitet, men det är att inga konstiga rytmer förekommer, för barnet ska sova, och det är inga konstiga intervallhopp, för barnet ska sova. Men texten kan vara vad som helst, och egendomligt nog är det ofta mycket sorgsna och t.o.m. oroande texter, men det gör inget för barnet är så litet så det förstår inte orden, men svarar på melodin med att komma till ro och somna. De sorgsna orden och budskapet är kanske en tröst för den sjungande. Den typ av melodi som jag forskat mest kring är melodin i den judiska bönetraditionen. Delvis samlar jag på noter, jag har massor av gamla noter som jag köpt i forna Sovjetunionen i de små städer jag kom till under mina turnéer. Där gick jag alltid till synagogorna, och lyssnade på kantorerna som sjöng, och det var den kantoriala sången som jag var intresserad av, som den lät innan tamburiner och gitarrer gjorde sitt intåg där också, när man sjöng a capella, och fick svar från församlingen, o.s.v. Flera av dessa kantorer var också operasångare, så i veckorna sjöng de bel canto i italienska operor, och på helgerna var de i synagogan, så plötsligt kan du få höra en bel canto-trudelutt mitt i en judisk bön. Efter en djupdykning i den judiska bönetraditionen har jag tillsammans med improvisationsgruppen Lokomotiv Konkret spelat in en CD:n *A voice still heard*, som till stor del bygger på sådana melodier och hur man kan improvisera kring dem.

Har du tagit melodier som redan fanns på något sätt, eller gjort egna?

– Man kan säga att jag komponerade pastischer, eller att de var parafraaser, eller ”i stil med...”. Senare komponerade jag *Ki*, för saxofonkvartett, som finns som sista komposition på min porträtt-CD *Point blank*, som också bygger på liknande melodier. Nu när jag har fått ekonomiskt stöd till att skriva min självbiografi, då börjar jag fundera på hur det kommer sig att jag har denna förkärlek för dessa religiösa melodier och ibland dyker det upp ledtrådar. Eftersom jag inte kan åka till Israel, för att jag är förbjuden att besöka landet, åkte Gunilla, min livskamrat dit tillsammans med den som hjälper mig att skriva boken – han som skriver ner när jag talar, och de intervjuade min mamma. Då berättade hon att varje fredag i Israel, klockan 13.30, fanns det ett program som hette ”Programmet för att leta efter dina släktingar”. Eftersom det var efter andra världskriget, 1957-58, så fortsatte människor att leta efter spår från släktingar, efter de som hade dött, och efter de som kanske överlevt. Sedan kom nyheterna, klockan 14. Klockan 14.05 var det de religiösa sångernas och bönernas tid. Jag lyssnade alltid på det. Ingen i min familj är religiös. Men jag har alltid gillat just dessa sånger, så de finns där.

Det är alltså en ren musikalisk fascination?

– Absolut. De sjöng någonting som jag inte förstod överhuvudtaget, det är halv-jiddisch, halv-hebreiska. Jag tror att det har att göra med att de var religiösa, glöden, ”the commitment”, de trodde på det, de brann för det, och det gick igenom. Jag tror det var det som tilltalade mig. Jag älskar det svenska ordet ”drabbad”, det finns inte på andra språk. Man kan drabbas av sjukdom och man kan drabbas av musik. Det är inte någonting du väljer. Det tar dig. Du drabbas. Sådan musik älskar jag. Jag tror att jag blev drabbad av den hängivelse som de gav uttryck för med sitt sätt att sjunga. Och långt senare kom de här ljuden som vi pratade om, oljuden som jag hörde och drabbades av under kriget, då jag var nitton år. Det är det *brutala*. De två ljudbilderna har följt mig. Så det är kanske ursprunget till det brutala sentimentala konceptet.

Har du artikulerat detta ganska sent i din gärning, om man säger så, eller fanns det här begreppet väldigt tidigt?

– Njae, jag kan tänka mig att det kom med turnén i Ukraina. Sedan har det fortsatt, jag har skapat många kompositioner som heter *The Brutal sentimental concept nr 1, -nr 11*, osv. Numreringen är ett sätt för mig att katalogisera dem. Man kan säga så här, att om du har två olika element, så uppstår en pendelrörelse, som på något sätt är avgörande för vilka element som det blir mer och mindre av, vilket som blir förgrund och bakgrund. I de flesta fall är det brutala och noise:iga det dominerande, det måste jag faktiskt säga. Det är inte så ofta det är tvärtom. Det var rätt komiskt när CD:n *A voice still heard* med Lokomotiv Konkret recenserades med orden ”alltid terroriserar Dror Feiler oss med ös, nu terroriserar han oss med skönhet”. Jag kom med andra ord inte undan terrorfacket.

Kan man säga att det här med *The Brutal sentimental concept* gäller nästan alla dina kompositioner eller finns det andra verk som har helt andra koncept?

– Jo, solo-CD:n *The return of the real* är en riktigt brutal noise-skiva, det sentimentala finns inte där, man måste bara låta sig sköljas över, låta hela väggen falla över dig. Men eftersom man kan lyssna på noise på flera sätt, kan man dyka in i noise:et själv och på något sätt fokuserar på vissa element, och då kan melodier dyka upp, för där finns ett oberäkneligt antal melodifragment samtidigt. Det beror på hur artikulerad din lyssning är och hur det kalibreras. Men i princip finns det inte där, som lyssnare måste man komponera det själv genom lyssnandet. Jag kan konstatera att i de stora orkesterstyckena finns det inte heller några melodier, t.ex. i *Ember*. Och *Halat Hisar*.

Jag lyssnade igenom det stycket idag, faktiskt.

– Det är ett ganska intensivt och starkt stycke. Efter fyra dagars repetitioner, fyra timmar innan det var dags för uruppförandet vägrade orkestern spela den med motiveringen att kompositionen var för volymstark. De spelade *Halat Hisar* sex månader senare. Idén till kompositionen kommer från ett hörselminne från en begravningsceremoni i ett flyktingläger på Västbanken. Först hördes ett F på en synt, sedan hölls minnestal på arabiska, och sedan sköts det i luften för att ära de stupade, det var på natten. Och dessa element, F, språkmelodin och skotten finns i kompositionens början.

Aha, de här maskingevärsljuden?

– Precis. Jag ville ha riktiga maskingevär, men det fick jag inte. Inte ens med lösa skott. Då fick jag använda en sampler istället.

I princip kan jag säga att de flesta av mina stycken bygger på det brutala, det högljudda och det konfrontativa. Det sentimentala lyser många gånger med sin frånvaro. Men på vissa ställen i olika kompositioner visar det sentimentala sig, speciellt när jag spelar själv, då kommer det fram.

Du har en formulering som lyder ungefär så här, nu parafrazerar jag din text, fast på svenska: ljud som form (noise as form), beräknade moln av ljud och melodifragment där enskilda uttryck pekar mot en frånvarande helhet. Första frågan är: hur sker denna beräkning? Tar du tonmaterial och rytmiska material från matematiska strukturer t.ex., eller är det mer intuitivt?

– Man kan säga att det är både och. Jag har börjat med att använda matematiska modeller av gastätetslagarna; vad händer när två gasmoln kolliderar? Hur delarna sprider sig. Självklart var jag som elev inspirerad av Xenakis, som använde sig av olika matematiska modeller, men den modell jag använde för den här kompositionen är min egen. För mig är det ett väldigt effektivt och bra sätt att generera toner. Men sedan när jag lyssnade på resultatet, insåg jag att det blev intressant ibland – och ibland mindre intressant. Och då börjar jag fixa och greja – och då kommer det intuitiva komponerandet in.



Gjorde du datormodeller av detta då?

– Ja, precis. Datormodeller som representerade molnen, kollisionerna, olika riktningar, m.m. Sen tittade jag, och lyssnade, på noterna och insåg att användningen av datormodellerna inte funkar, det haltar betänkligt om man använder dem på ett slaviskt och mekaniskt sätt. Strukturen, tidsaspekten, allt är ett intuitivt arbete med datormodeller och matematik. Jag har gått från mer strikta matematiska modeller, eller fysiska modeller, till mer och mer intuitiva modeller. Det har att göra med erfarenhet, för nu vet jag bättre hur jag vill ha det, då behöver jag inte den rena modellen längre. Jag älskar markovkedjor och i min gamla och mest spelade komposition, *Gola*, för orgel, spelar markovkedjor och en slags hemmagjord serialism en huvudroll.

Det här med att enskilda uttryck pekar mot en helhet som är frånvarande, det kanske är svårt att säga, men hur tänker du dig den här helheten – vad är det? Är det någon sorts ideal, eller något som ligger bortom horisonten?

– Tikun Olam säger jag! Bristningen, alla skärvorna, du är ju en omedveten, intuitiv judisk mystiker.

Inte en sorts ideal men man kan tänka att det är ett stort urljud som inkluderar alla ljud i sig, det är någon slags helhet, och på något sätt är det inte en helhet, för det är inte en fast form, man kan säga att det är rörlig amorfisk form, en kaotisk form. Så egentligen är det inte en helhet eftersom elementen i den inte hör ihop, men de finns där tillsammans, samtidigt. Så varje ljudpartikel i den pekar självklart på den, eftersom den är en del av den. Men om du tar bort en ljudpartikel blir inte helheten mindre hel. Det är det som är poängen, tycker jag. Varje partikel som är där, bidrar på något sätt, men att ta bort den betyder inte att helheten försvinner, för när man arbetar med struktur som inte bygger på en hierarkisk tanke, blir inga toner, eller rytmer, eller ljudatomer viktigare än andra. Så man kan säga på ett litet slarvigt sätt att ren noise är en helhet som egentligen inte är en helhet. Det är det som är så svårt att beskriva i ord. Jag tycker det är intressant att det svenska språket inte riktigt har ett bra ord för noise. För jag tycker att "oljud" rent logiskt bör betyda tystnad. Ljud – oljud, ro – oro. Det borde betyda tystnad egentligen, eller det bör vara frånvaro av ljud, men så är det inte. Men på tyska är ordet för noise eller oljud *rauschen*, och det som är intressant med detta ord är sättet man använder det. Man kan använda ordet för noise-musik, på lövprassel, på elektriska kontakter som sprakar, och till och med för att beskriva berusning: *gerauscht*. På tyska handlar det om ljud och fenomen som är oregelbundna, oregelbilda, obegripliga, någonting som man inte kan registrera med precision. Det dåliga med ordet noise på engelska är att det bara förknippas med stark volym och störning, vilket jag personligen inte störs väldigt mycket av eftersom den starka volymen är det viktigaste för mig när jag arbetar med noise-musik – det är väldigt sällan jag gör noise-musik som är svag. Men ordet noise är stympande för den musikaliska form som det är satt att beskriva. I princip samma strukturer och idéer som jag applicerar på stark volym skulle kunna appliceras på *svag* volym och ge helt andra resultat, för en annan volym skapar en annan relation mellan de olika partiklarna och då blir musiken något annat.

Hur brukar du tänka när det gäller global formkonstruktion?

– Helst vill jag ha en form som man inte upplever har en början och inte heller något slut. Att lyssnaren kan tänka sig att stycket kunde vara en timme eller bara tio minuter, att det jag hör nu är ett klipp ur en evig musik som finns, där tonsättaren bara bestämt att det ska sluta här. Jag fick en beställning på en 60 minuters komposition, men sen ändrade sig beställaren och vi fick bara en femtedel av arvodet vi blev lovade. Konserten skulle som sagt bli en timme. Så på konserten, på scenen hade jag ställt en väckarklocka som var inställd på att ringa efter tolv minuter, och då slutade vi spela. Jag fick en femtedel av pengarna, de fick en femtedels musik. Kompositionen fanns,

60 minuter musik, men det ville jag inte bjuda på. Det var en konceptuell idé för att belysa situationen, men jag tyckte att musiken fungerade även om den bara var en femtedel av helheten. Man behövde inte höra hela timmen, och det betyder inte att det som man inte hör inte är betydelsefullt, det betyder inte att det inte kan ge mer. Men det som fanns på dessa tolv minuter kunde leva sitt liv.

Jag har ju lyssnat en del på dina verk innan jag kom hit, nu de senaste dagarna. Vissa verk upplever jag har väldigt tydliga block. Tänker du dig alltså att ett sådant block skulle kunna pågå för evigt? Det har liksom ingen riktning inuti sig, det är bara där och sedan är det nästa block?

– Mmm, ungefär. Det är ”off and on”. Det finns ingen utveckling, det är inte så att del A pekar mot B. Det finns ingen sonatform eller sådant vi pratade om tidigare. Det är precis som du säger, det är block. Det är som soluppgångarna och solnedgångarna i Israel, snabba skiftningar, det är dag och plötsligt är det natt, inget långt mellanspel som här i Norden. Eller så kan man säga att det är en sorts collage- eller montageform som är som klipp, brott och trauman i historien.

Du skriver också i texten om *Brutal sentimental concept* att du lägger vikt vid relationen mellan precision och brist på precision. Relationen mellan det skrivna och resultatet, hur tänker du kring det? Du har väl skrivit någonstans att du vill se en improvisatorisk anda ibland?

– Eller... feber!

Feber?

– Improvisationsfeber. Jag hade diskussioner om detta med Brian Ferneyhough när han var min lärare i komposition. Jag sa till Brian, om man tittar på dina partitur, så har varje not ungefär åtta-tio olika bestämningar, eller parametrar och du vet själv att det finns ingen som kan göra alla dessa samtidigt, och på varje not. Alltså låter du musikerna välja det de tycker är viktigt. Om du tycker att några av dem är viktigare då bör du gradera dem, så att det finns en sorts skala på ett till tio. Jag vill att du ska spela alla tio, men kan du inte så ska du spela ettan, tvåan och trean, du måste ha med dem. Men om du inte säger det så kanske man bara spelar sjuan, åttan och nian, och då kanske du förlorar det där du vill ha. Han menar att just den där förvirringen skapar det där som han vill ha, och det kallar han ”free improvisation feeling”. Efter att ha tänkt länge på detta dilemma bestämde jag mig för att gå åt andra hållet, att använda i mina kompositioner svåra och komplicerade rytmiska mönster, och svåra intervall och mycket att göra, hög densitet. Svårigheten att genomföra musiken ska ge mig artikulationen. Kampen med de mekaniska och tekniska svårigheterna t.ex. på en cello eller fiol ska ge biljud som är svårkontrollerade och som i sig berikar de mer strikta strukturerna med uttryck som inte finns nedskrivna i partituret. Viljan och ansträngningen att genomföra de svåra och ibland nästan omöjliga rytmiska och tonhöjdsmissiga passagera skapar något annat som inte finns i noterna.

Så du utelämnar ofta artikulation och sådant?

– Det finns mycket lite artikulation.

Det finns rytm och toner enbart?

– Det är bara toner och rytmer i princip, ibland har jag med lite dynamikbeteckningar, men väldigt sparsamt. Tanken är som sagt att musikern genom sitt arbete, ska skapa uttrycket, artikulationen. Du måste göra det, annars blir det ingenting. Om du inte spelar tonerna och inte rytmerna, vad finns kvar? Ingenting, alltså måste du göra det. Flera musiker har frågat mig, hur ska vi tolka din musik? Tolka inte, det behövs inte. Det är bara att spela noterna.

Det verkar som din musik, orkestermusiken framförallt, inte spelas i Sverige. Hur upplever du det? Det verkar vara ett annat klimat i Europa?

– Ja, det är som om att vi i Sverige har ett helt annat musikklimat och i det har min musik

ganska liten plats. Jag vet inte riktigt hur jag ska tolka det. Jag kan tolka det som, ett: jag är invandrare, jag är konstig, min musik låter konstigt, de vill inte ha sånt där, två: jag förknippas med massa politik – nej, åt sidan! Eller: han har ingen känsla för det svenska ordet lagom, musiken blir då dålig, vi vill inte ha dålig musik. Jaha, de vill inte ha dålig musik, varför vill tyskarna ha dålig musik? Eller fransoserna, eller andra? Passar jag inte i den här ”nordiska” klangen, så att säga? Speciellt nu när det är någon sorts romantisk eklekticism som råder. Jag tror att det delvis beror på att Sverige är ett litet land, det finns bara plats för en stil i taget. Det finns ingen plats för många stilar.

Jag tycker det är konstigt, och egentligen – jag kan säga sanningen, jag är lite sur för det. Alla de som jag har gått i musikhögskolan med, och även de som gått flera årskullar efter mig har haft beställningar från SR-orkestern eller en weekend i Konserthuset eller en hel vecka, en tonsättarfestival och liknande. Det har inte jag haft en enda gång under de 35 år som gått sedan jag gick ut musikhögskolan. Jag tror den enda gången ett stycke av mig spelats i Konserthuset var när Neo kom på besök i huvudstaden och spelade *Poiesis*. I Berwaldhallen tror jag inte jag har spelats sedan 1980 eller -81.

Som ett resultat av den här situationen, finns det några ospelade verk, eller har alla blivit framförda utomlands då istället?

– Alla mina verk har spelats.

Okej. Jag tänkte om det fanns några ohörda stora orkesterverk eller så.

– Nej, det finns inte. Det är skönt i och för sig.

Jag kom till Sverige som 22-åring, jag kom in på Musikhögskolan när jag var 27. Jag studerade i sex i år. Jag har fått av svenska staten, möjlighet att studera och jobba och lära mig. Jag fick stipendier under åren. Jag vill ge tillbaks! Och det bästa jag har att ge är min musik, den är det viktigaste, men det får jag få chanser att göra. Jag tror att musiken har mycket att vinna på att även främmande fåglar som jag skulle kunna vara en del av den svenska musikvärlden på riktigt, och då menar jag genom att man spelar mina kompositioner. Jag är vice ordförande i FST, jag sitter i styrelsen för STIM, och jag är ordförande i Svensk Musik. Jag kan inte påstå att jag är en marginell figur i svenskt musikliv, men min musik finns bara i marginalen i det svenska musiklivet.

Jag tänkte fråga dig om Darmstadt, jag tyckte det var jätteroligt att se en svensk i lärarlistan (2016), jag var inte där själv men jag var där 2014. Var du där någon gång själv som elev, på den gamla tiden?

– Nej. Jag var där som musiker. Vi var där, Johnny Axelsson, Ivo Nilsson, Hans-Ola Ericsson, Zbigniew Karkowski och jag.

Det här var på 90-talet, va?

– Ja, 1996. Och nu var jag inbjuden som kompositions lärare så jag var väldigt glad. Jag kallade min kompositionskurs ”Un-teaching composition” ett namn som väckte många frågor.

Jag har inte hört så mycket om att du har undervisat?

– Nej, nej.

Så det här var en ganska unik grej?

– Under åren har det hänt att olika personer tagit kontakt med mig och velat få privatlektioner i komposition, och då svarar jag ”visst”, men undervisning i ordnad form, kontinuerlig undervisning, det är ett stort ansvar som man måste viga sin tid till och eftersom jag har så mycket annat så tror jag inte att jag skulle kunna göra den nödvändiga insatsen för mina elever. Darmstadt var skitkul! Alla elever anmälde sig till den de vill studera för, och jag tänkte att okej, jag ska alltså konkurrera med toppstjärnorna där, Ferneyhough och Czernowin, Aperghis och alla

andra. Men jag blev positivt överraskad, många elever anmälde sig till mina lektioner. Men det som gjorde mig förvånad: inga européer. Jag fick inga europeiska elever, trots att det fanns en massa européer där. De elever som valde mig var från Asien, Mellanöstern och Syd- och Nordamerika.

Sen var det diskussioner, om estetik och politik, osv. och mycket diskussioner som hade att göra med genus. Det var Czernowin, Walshe, Ferneyhough, jag och flera andra som deltog. Rent generellt tyckte jag det var riktigt intressanta samtal. Det blev också schismer och motstridiga uppfattningar om sakernas tillstånd och det tycker jag var bra. Vad som var fantastiskt var att det kom tonsättare och musiker från hela världen, och att deras olika sätt att se på musiken och musikvärlden kom fram. Det hettade ibland till ordentligt, något som gjorde samtalen och föreläsningarna ännu vitalare och intressantare. För mig blev det väldigt kul att träffa kollegor och musiker, några från bl.a. Klangforum Wien och Ensemble Modern, som har spelat och följt min musik och som jag har följt. Det är något man saknar här i Norden.

Märkte du några speciella tendenser hos de elever du hade i Darmstadt?

– De två elever från USA som jag hade skrev väldigt banal och enkel musik som jag personligen tyckte var medioker. De mest intressanta var latinamerikanerna. Det var intressant att konstatera att de som hade studerat i Tyskland förlorade sin originalitet och det som de hade från sina ursprungsländer, och det lät tyskt. Det är sorgligt att det blir så här och detta utarmar den nya musiken.

Något annat som jag vill nämna är att den nya chefen ville visa sig på styva linan och vill uppdatera Darmstadt, som har fått rykte att vara lite tråkigt och stelt, med lite noise, rytmboxar, lampor och video. Jag tyckte att vissa av kompositionerna med de ”nya” greppen var ganska mediokra. En sorts musikalisk konceptualism som egentligen är ganska nattständer, men man försökte på något sätt brottas med det man tror saknas och det är positivt.

En operatävling för unga tonsättare var en del av konsertprogrammet, vi fick se sex korta operor och det intressanta för mig var se och höra hur olika unga tonsättare går in i musikedramatiska verk. Så rent generellt tyckte jag Darmstadt 2016 var väldigt intressant och roligt.

Fokuserar du på några speciella besättningar just nu, som du vill jobba med?

– Jag har en kvartett i Polen. Sen har jag en ensemble i Genève, fem plus mig, så sex personer. Och sen har vi BBC:s radioorkester.

Är det beställningar alltihopa, eller har du gjort som du nämnde tidigare att du började själv från början och sen har något dykt upp som passat?

– Jag har börjat själv utifrån en idé jag har och vill undersöka. Med den här kvartetten i Polen hade jag börjat på redan och då såg jag att det fanns en residens i Polen från Konsthögskolan. Då sökte jag. Det där med BBC, jag ville verkligen skriva för dem för jag visste att deras dirigent är Ilan Volkov, och att han är bra på att framföra ny musik och är öppen för förvildade idéer. Vi har samtalat i många år om att vi ska jobba tillsammans någon gång, så jag har haft det i tankarna, men jag började skriva det långt innan jag fick beställningen.

Sen om du skulle titta på min dator finns det hur många stycken som helst som jag börjat jobba på.