

Mats Liljeroos

***I Kalevi Ahos kammarmusikaliska
produktion står kvintetten och blåsarna
i centrum***

Mats Liljeroos (mats.liljeroos@kolumbus.fi) är finländsk musikvetare och kritiker.

DOI: 10.51816/musiikki.148479

I Kalevi Ahos kammarmusikaliska produktion står kvintetten och blåsarna i centrum

Mats Liljeroos

.....

Kalevi Aho är en orkesterns man. Av hans till dags dato 206 verk – smärre tillfällighetsstycken av privat natur, orkestreringar, färdigställanden av ofullbordade kompositioner samt solokadenser icke medräknade – är inte mindre än 82 skrivna för orkester, på en skala från fullstor symfoniorkester till kammar- och stråkorkester (18 symfonier, tre kammarsymfonier, 41 konserter samt 20 övriga orkesterverk).¹ Härtill kommer fem operor samt tre vokalverk med orkesterbeledsagning.

Den officiella verkförteckningen upptar dessutom 33 soloverk, 7 pianoverk, 7 orgelverk samt 13 övriga vokalverk. Kammarmusikverken är i sin tur 56 till antalet, fördelade på 15 kvintetter, fem stråkkvartetter, 10 övriga kvartetter, fyra trior samt 22 duor. Det handlar med andra ord trots allt om en betydande del av produktionen och jag kommer nedan att separat behandla sju av dessa verk och fästa en viss uppmärksamhet vid hur de skiljer sig från orkesterkompositionerna.

Tanken har varit att sammanställa ett såväl kronologiskt som stilistiskt möjligast representativt urval, även om jag av praktiska skäl tvingats kompromissa; vissa centrala verk är inte auditivt tillgängliga, andra ligger för nära varandra i tid eller uttryck.

Så hade det exempelvis, eftersom översikten inleds med tredje stråkkvartetten, varit logiskt att avrunda med fjärde eller femte stråkkvartetten (bägge komponerade 2021) och sålunda belysa hur Ahos relation till genren utvecklats efter att ha legat ett halvt sekel i träda. Den fjärde är dock inte inbandad och den femte ännu inte uruppförd.

¹ Ahos verkförteckning ur Lahtonen, Hannu. 2023. *Maailma on musiikissa: Kalevi Ahon elämää ja tekoja*. Helsinki: Teos. 272–342.

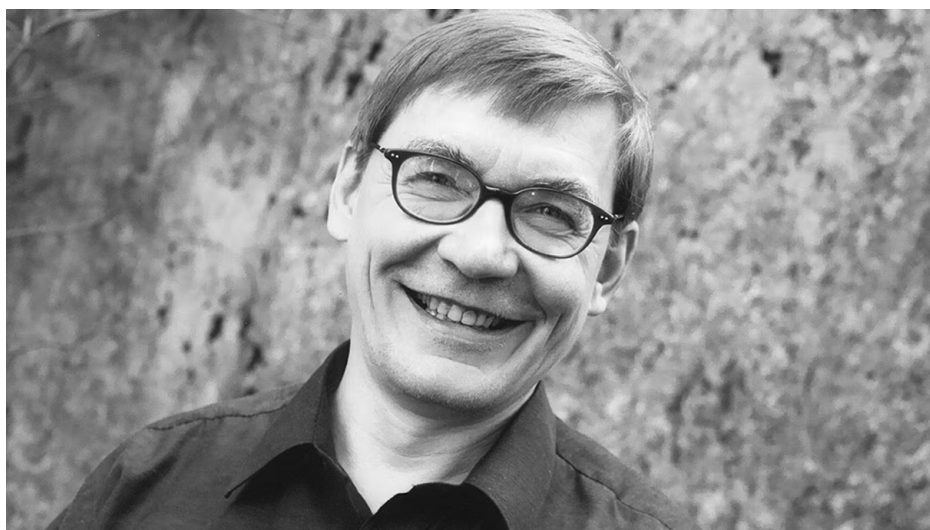


Bild 1. Kalevi Ahos kammarmusikverk är 56 till antalet visavi 82 verk skrivna för orkester

Först några allmänna hållpunkter visavi Ahos kreativa metod samt hans musikaliska estetik överlag. Aho ägnar sig på några få undantag när – däribland första pianokonserten – inte åt något teoretiskt underbyggande arbete. Han gör inga förberedande skisser och reviderar sällan eller aldrig sina verk. Kompositionsprocessen är mestadels intuitiv och när inledningen väl är etablerad växer helheten relativt spontant fram enligt materialets organiska tillväxtbehov.

Detta betyder självfallet inte att Aho är en anti-intellektuell tonsättare, snarare tvärtom, men den intellektuella processen går hand i hand med den emotionella så att parametrarna står i ett närmast symbiotiskt förhållande till varandra. Den dramaturgiska helhetsplanen är hos Aho, oavsett genre, A och O och också den etablerar sig i regel efter hand som kompositionsprocessen framskrider, även om en approximativ formmässig idé kan finnas redan i begynnelseskedet.

Det dramaturgiska upplägget kan även, vilket vi kommer att märka i samband med genomgången av de enskilda verken, variera avsevärt från stycke till stycke. Något som i slutändan givetvis är betingat av de specifika utvecklingsmässiga krav materialet ställer. Det är alltså frågan om en processartad metod, som på sätt och vis kan sägas relatera till Sibelius, men om det hos Sibelius är en motivisk metamorfosteknik som står i centrum är det hos Aho i första hand en emotionell dito, som styr utvecklingen.

Vad den rent stilmässiga dimensionen av Ahos musik anbelangar lönar det sig att inledningsvis slå fast att han hör till de tonsättare som inte etablerat en omedelbart igenkännbar personlig stil med olika karakteristiska kännetecken eller signaturer. Tvärtom kan Ahos musik klinga väsensskilt olika och fluktuera estetiskt märkbart från stycke till stycke – så förstås även inom ramen för ett och samma verk – och inte heller kronologin behöver här nödvändigtvis vara till hjälp.

För Aho är varje enskild komposition ett självständigt projekt, som behöver få leva sitt eget liv oavsett den närliggande omgivningen. Den stilmässiga terrängen i ett verk från, säg, 1970-talet och 2010-talet kan således uppvisa tydliga likheter, medan två efter varandra skrivna verk kan representera två olika världar.

Några grundläggande stilmässiga karakteristika kan ändå relativt problemfritt appliceras på några perioder av Ahos tonsättarskap. Den tidiga produktionen är närmast neoklassiskt färgad med Sjostakovitj som en till synes central influens – Aho har dock, intressant nog, påpekat att hans kännedom om Sjostakovitj vid den här tiden var begränsad – men den uttrycksmässiga paletten får efterhand allt fler färger, de kompositionstekniska medlen blir mer komplicerade, samtidigt som de emotiva krafterna blir allt mer dramatiskt mörkstämmda, rentav ångestfyllda.

Denna process når sin kulmen i och med sjätte symfonin (1980) – Ahos mest modernistiska verk – samt den högexpressiva första cellokonserten (1984), varefter de stilistiska barriärerna luckras upp och ett mer omedelbart kommunicerande tonspråk anammas. Citatteknik och stilmässiga allusioner gör sig i allt högre grad gällande inom ramen för något som kunde benämnas Ahos postmodernt influerade period, med den på operan *Hyönteiselämä* baserade sjunde symfonin (1988) som spektakulärt första exempel.

Denna estetik övergår i sin tur successivt i en alltmer påtaglig stilmässig öppenhet, där allt i princip är möjligt samtidigt som de olika verken, sina varierande estetiskt-emotionella utgångspunkter till trots, ändå tydligt röjer Ahos distinkt personliga stämma.

Det är här även på sin plats med några ord om Ahos speciella relation till tonaliteten. En relation, som i allt väsentligt förblivit mer eller mindre oförändrad under hela hans karriär och som i ett nötskal kunde definieras som en medveten, om än spontant framsprungna, tendens till samma öppenhet som präglar hans stilistiska exkursioner genom decennierna.

Aho skriver vare sig specifikt atonal, tonal eller fritonal musik, utan samtliga förhållningssätt förekommer som jämbördiga medel i hans uttrycksmässiga verktygslåda. Detta oftast även inom ramen för ett och sam-

ma verk, där de tonala strategiernas inbördes konstellationer och friktioner skapar nödvändiga spänningsfält och fruktbara energier.

I sammanhanget kan ytterligare nämnas ett inte sällan gediget kontrapunktiskt fundament – ett polyfont uttryckssätt är överlag naturligt för Aho, som heller inte drar sig för att vid behov konstruera avancerade fugerade satser – samt en efter millennieskiftet alltmer framträdande fascination inför icke-västerländska musikkulturer och då framförallt den klassiska arabiska musikodlingen.

Om vi så övergår till att närmare granska Ahos kammarmusikaliska produktion kan man inledningsvis konstatera att den sträcker sig genom hela hans tonsättarliv, alltifrån den som gymnasist komponerade första stråkkvartetten (1967) fram till det senaste tillskottet till genren, den 2023 skrivna trion Kumaus för dragspel, kontrabas och slagverk.

Kvintetten har dock en särställning inom Ahos kammarmusikproduktion och den ursprungliga idén var här att komponera kvintetter för stråkar och olika träblåsinstrument. Ahos till dags dato femton verk i genren består, förutom kvintetter för samtliga enskilda träblåsare samt olika kombinationer av dem, även av en kvintett för valthorn och stråkkvartett, en för piano (vänster hand) och stråkar, en regelrätt stråkkvintett, tre verk för blåskvintett samt tre tangor för en kvintett av Astor Piazzolla-snitt.

De sju verk som kommer att behandlas nedan fokuserar av olika praktiska, samt delvis även estetiska, skäl på kvintetterna och jag har härvidlag valt ut sex kvintetter, som på ett åskådligt sätt belyser dels Ahos förhållande till genren överlag, dels till de aktuella instrumenten och instrumentkombinationerna. Tre av verken är skrivna för ett enskilt blåsinstrument och stråkkvartett, ett för två blåsare och stråktrio, ett för fyra blåsare och piano, medan ett verk är skrivet för fem blåsare.

Stråkkvartett nr 3 (1971)

Den naturliga utgångspunkten för genomgången är dock tredje stråkkvartetten. När den 22-årige tonsättaren komponerade verket 1971 hade han redan två stråkkvartetter och två symfonier på opuslistan och även om framförallt andra symfonin (1970/1995) är ett habilt verk, som på många plan förebådar den blivande mästaren i genren, kan tredje stråkkvartetten sägas vara hans första seriöst mogna komposition.

Liksom den året innan komponerade andra kvartetten skrevs stycket under Ahos tid som Einojuhani Rautavaaras kompositionselev och Rautavaara var mäktigt imponerad av sin exceptionellt begåvade adepts pre-

station, som redan röjer många centrala ahoska kännetecken. Däribland den energiska, stundom obstinata rytmik samt det djupsinniga, stundom ångestfyllda svårmod, som skulle komma att utgöra konstruktiva kontraster i så många av Ahos kommande verk.

Och däribland även det dramaturgiskt innovativa egensinne, som framdeles kommer att präglA Ahos musik oavsett genre. Här i form av en åttasatsig, knappa 20 minuter lång symmetriskt helhet, som är utformad så att första och sista, andra och sjunde, tredje och sjätte samt fjärde och femte satsen korrelerar materialmässigt med varandra.

I praktiken handlar det om relativt genomgripande variationer av samma grundmaterial så att den första halvan utvecklas från det enkelt rättframma via en successivt stigande komplexitetsgrad till den spegelvända reprisen, där musikens själva grundkaraktär transformeras, problematiseras och dekonstrueras. Enligt Aho kan formen liknas vid en hästsko med ändarna pekande åt olika håll och själva förloppet vid en resa från oskuldsfullhet till en alltmer uppenbar insikt om dess omöjlighet inför de bistra realiteterna.

Sjostakovitj tycks, liksom i åtskilliga av den unge Ahos verk, spöka i kulisserna men samtidigt gör en egen, unik röst sig tydligt hörd både mellan och på notraderna och inte minst i det originella formspråket. Rautavaara torde ha insett att hans mission var fullbordad och omedelbart efter uruppförandet i början av oktober 1971 inledde Aho även sina kompletterande studier med Boris Blacher i Berlin.

Kvintett för fagott och stråkkvartett (1977)

Kännetecknande för Aho är hans djupa insikt i de enskilda instrumentens "själsliv", deras tekniska och uttrycksmässiga möjligheter och begränsningar, och han studerar alltid ingående varje för honom nytt instrument innan han skriver för det. Fagottens dubbla personlighet, dess komiska liksom dess tragiska kapacitet, fungerade även som en fruktbar utgångspunkt vid komponerandet av kvintetten för fagott och stråkkvartett.

Aho hade fyra år tidigare, 1973, komponerat sin första kvintett, för oboe och stråkkvartett, där hans uttryckliga strävan var att bredda oboens tekniska och uttrycksmässiga register. I fagottkvintetten, tillkommen mellan femte och sjätte symfonierna, breddar han ytterligare den emotionella och durationsmässiga skalan och sätter den tekniska ribban, om möjligt, ännu högre.

Det för Aho så karakteristiska känslomässiga konceptet att kontrastera ytterligheter mot varandra firar här triumfer och de sex satserna, som spelas attacca, kan något tillspetsat sägas beskriva en för Aho typisk båge från ordning till upplösning. Den inledande Overtüre är ett slags milt ironisk ”hommage” till klassicismens verk i genren men de destruktiva tendenserna, i någon form alltid närvarande hos Aho, gör sig gällande redan här.

I den andra satsen, Parodie, tecknar fagotten inledningsvis en romantiskt smäktande melodibåge över en schubertsk ackompanjemangsfigur, men det tycks blott handla om en nostalgisk illusion och snart kompliceras den harmoniska och melodiska bilden avsevärt för att slutligen övergå i ett virtuost, i rasande fart framgalopperande, sardoniskt Scherzo.

Farten avtar dock så småningom och styckets mörka kärna nås i den brett upplagda solokadensen (Cadenza), där fagotten i tur och ordning får sällskap av de olika stråkinstrumenten och den musikaliska tiden mer eller mindre tycks avstanna. Finalen citerar snuttar från de tidigare satserna, men materialtröttheten är påfallande och i den avslutande Epilogen upplöses och fragmentariseras det återstående materialet ytterligare för att i sluttakterna försvinna ut i tomma intet.

Enligt Aho kan stycket liknas vid en resa inåt, från yta till djup och, avslutningsvis, till sinnevärdens yttersta rand. Ett måhända fatalistiskt, men inte nödvändigtvis pessimistiskt förhållningssätt. Ahos musik är sällan tröstlös och även i de mörkaste stunderna kan i regel ett hopp av ett eller annat slag förnimmas.

Kvintett för altsaxofon, fagott, altviolin, cello och kontrabas (1994)

Aho ställer undantagslöst höga krav på sina musiker, oavsett om det gäller musicerande i orkesterleden, kammarmusikaliska sammanhang eller solistiska uppgifter. Han skriver dock aldrig komplicerat för sakens egen skull, utan de olika utmaningarna växer fram ur den musikaliska logikens specifika krav.

Musikerna får svettas i sällskap av Ahos musik, men den är i regel tack-samt och idiomatiskt avfattad för de olika instrumenten. Detta gäller exempelvis den krävande fagottstämman, liksom stråkpertierna, i den nyss behandlade kvintetten och detta gäller även i högsta grad blåsarstämmorna i kvintetten för saxofon, fagott, altviolin, cello och kontrabas.

Aho har genom hela sin tonsättarkarriär ömmat för såväl mer udda instrument – han har, till exempel, nyttjat heckelfon i sina orkesterverk

och han har skrivit konserter för bland annat blockflöjt, barytonhorn, erhu och theremin – som de gängse orkesterinstrumenten i solistiska roller. Så lyste oboen och fagotten i mångt och mycket med sin frånvaro på den inhemska repertoaren innan Aho skrev sina kvintetter, och senare även solokonserter, för dem och saxofonen är ett instrument han tycks ha en speciellt fruktbar relation till.

Aho har till dags dato skrivit konserter för sopran- och tenorsaxofon samt för saxofonkvartett och tredje kammarsymfonin fungerar i praktiken som en sinfonia concertante föraltsaxofon och kammarorkester. Det första solistiska uppdraget Aho tilldelade saxofonen var dock i den här aktuella kvintetten, däraltsaxofonen och fagotten bildar ett i det närmaste optimalt synkroniserat och klangligt någorlunda homogent, men ändå tillräckligt differentierat, radarpar.

Stycket är ett bra exempel på Ahos emotionellt betingade dramaturgi, där den känslomässiga utvecklingen går hand i hand med, eller rentav är en förutsättning för, den formmässiga. Den tresatsiga storformen kan delas upp i inalles sju eller åtta undersatser och Aho karakteriserar själv verket som ett slags instrumentalt själsdrama.

Aho ställer här, som så ofta i sin musik, kontrasterande storheter mot varandra. Som i livet självt uppstår det fruktbar friktion mellan harmoni och disharmoni, glädje och förtvivlan, introspektion och extrovertism, balans och obalans, rörelse och stiltje. Man kan med fog påstå att kvintetten är programmusik, men programmet är abstrakt och utspelar sig på det psykologiska planet.

Kvintett för klarinett och stråkkvartett (1998)

Det uttrycksmedel som står Aho närmast är, som redan nämnts, symfoni-orkestern och man kunde utan överdrift påstå att han de facto spelar på den som på ett enda, stort instrument. Aho är en skicklig instrumentatör, även om han sällan eller aldrig låter en spektakulär orkestersats bli ett självändamål, och den logiska frågeställningen som infinner sig är naturligtvis i vilken mån Ahos orkestrala mål och medel låter sig transformeras till hans kamarmusik.

Det svar som antagligen kommer sanningen närmast är att kamarmusiken, liksom hos så många tonsättarkolleger, i viss mån är reducerad orkestermusik, men i viss mån även en egen uttrycksform med sina egna specifika lagar och ideal. Vad som slår en när man jämför Ahos kammar-

musik med hans orkestermusik är först och främst att kammarmusiken inte sällan klingar mer ”modernt”; här i betydelsen mer krävande för örat.

Aho medger i och för sig att det är fullt möjligt att en mindre ensemble lockar till ett mer intrikat skrivsätt än en större och påpekar att den enkla förklaringen härtill sannolikt är att kammarmusiken är mer polyfon till sin natur. Allt kommer obarmhärtigt i dagen och man kan inte ”fuska”, vilket här närmast kan förstås med att dölja, väva in, olika detaljer i ett större klangligt sammanhang.

Kvintetten för klarinett och stråkkvartett, Ahos femte verk i genren, är ett belysande exempel på fenomenet, med sina relativt komplicerade texturer och själv skulle jag i ett blindtest inte gissa på Aho i samband med det inledande, övervägande atonala klarinettsolot. Verket är därtill ett bra exempel på Ahos fäbless för en sammanhängande mångsatsighet med kontrasterande episoder inom ramen för de enskilda satserna.

Nämnda inledande solo övergår i första satsens maktiga huvuddel, som i sin tur är försedd med ett kontrasterande snabbt mellanparti innan tempot åter lugnar sig. Andra satsen, som följer attacca, består av en snabbt förbivirvlande inledningsdel, som övergår i ett sångbart andante. Även tredje, fjärde och femte satserna spelas attacca och efter den övervägande stillsamt introverta tredje satsen, som utmynnar i en solokadens, följer den aggressivt virtuosa fjärde satsen (*Furioso, prestissimo*), som i sin tur utmynnar i en långsam epilög.

Grundstämningen i stycket kunde, de mer livligt energifyllda avsnitten till trots, ändå beskrivas som i första hand elegisk och Aho nämner även Brahms klarinettkvintett som ett slags förebild vad det melankoliska tonfallet anbelangar. Och om lyssnarens öra under resans gång stundtals sätts på smärre prov ger den bortdöende codan i mjukt vemodig ess-moll ett milt och trösterikt intryck.

Blåskvintett nr 1 (2006)

Från och med oboekvintetten (1973) har de flesta Ahoverk fötts som resultat av beställningar. Dels av orkestrar, institutioner och festivaler, dels – inte minst vad solokonserterna beträffar – av enskilda musiker, som har råkat höra något Ahostycke, gillat det och velat berika sin egen repertoar med ett specialdesignat verk.

Det senare scenariot gäller naturligtvis även kammarmusiken, även om såväl klarinettkvintetten som den två år senare komponerade kvar-

tetten för flöjt och stråkkvartett – med två altviolin i besättningen som klangmässig specialitet – är beställningar för Kuhmo Kammarmusik.

Första blåskvintetten var i sin tur en beställning för Åbofilharmonikernas kvintett, men efter att Berlinfilharmonikernas blåskvintett (Philharmonische Bläserquintett Berlin) stiftat bekantskap med stycket, tagit upp det på sin repertoar och framfört det tiotals gånger världen över beslöt man sig för att beställa en ny kvintett av Aho (blåskvintett nr 2, 2014). Aho beslöt sig i sin tur för att denna gång skriva ett till design och anda väsensskilt verk i jämförelse med förstlingsverket i genren. Om den första blåskvintetten (2006) andas så att säga i korta fraser, är koncis i uttryck och omfång samt diverterande med en lätt fransk färgning över sig, är den andra blåskvintetten (2014) betydligt bredare upplagd med sina långa linjer och snudd på symfoniska, måhända mer germanska, kvaliteter.

Bägge styckena är tekniskt och tolkningsmässigt krävande, men på helt olika sätt. Den första kvintetten är mer kapriciös till sin natur och även om Aho på sedvanligt sätt kontrasterar de livliga partierna med mer introverta passager är det i högre grad fingerfärdighet och delikata nyanser som gäller här.

Av styckets fyra satser är de tre första, på typiskt Ahovis, uppbyggda i form av en kontrasterande dikotomi så att första satsens inledande, frenetiska *agitato* övergår i ett sångbart *cantando*. Andra satsens inledande, virtuost lekfulla tongångar övergår i sin tur i ett rytmiskt mer skarpt profilerat parti, medan tredje satsens parodiska marsch kontrasteras mot ett snabbt framvirvlande *furioso*. Sista satsen är, eventuellt något överraskande, ett vemodigt *Andante con tristezza*, men stämningarna är ömsinta snarare än dystra.

Aho ställer avsevärda krav på samtliga instrument och speciellt för valthornisten gäller det att hålla tungan rätt i mun. Det polyfona grepp som genomsyrar andra kvintetten lyser här dock mestadels med sin frånvaro till förmån för ett mer homofont tänkande, som tar sig uttryck i bland annat unisona passager, dubbleringar och ett överlag mer transparent förhållningssätt. En yster lekfullhet gör sig inte sällan gällande, men liksom alltid hos Aho är det de allestädes närvarande skuggorna som ger ljuset mening och djup.

Kvintett för oboe, klarinett, fagott, valthorn och piano (2013)

Ett par av Ahos kvintetter är skrivna som pendanger till etablerade klassiker i syfte att fungera som stil- och stämningmässigt fruktbara kom-

panjoner på konsertprogrammen, vilket självfallet inte betyder att de inte skulle leva sina egna publika liv. Den 2009 komponerade stråkkvintetten, försedd med undertiteln *Hommage à Schubert*, är den som intimast är modellerad på förebilden (Schuberts C-durkvintett) med sina citat, som ändå tar sig helt andra vägar och former.

Om stråkkvintetten kunde sägas vara ett slags kommentar till Schuberts kvintett är relationen mellan kvintetten för oboe, klarinett, fagott, valthorn och piano och dess förebild, Mozarts kvintett Ess-dur K 452, närmast den att den är skriven för samma besättning. Den ursprungliga avsikten med verket, en beställning för kammarmusikfestivalen i tyska Rottweil, är dock uttryckligen att det vid behov skall fungera som konstruktiv kontrapunkt till Mozarts mästerverk.

Vill man ändå hitta ytterligare en gemensam nämnare kunde det kanske i första hand handla om det specifika klangliga uttrycket. Den aktuella instrumentkombinationen producerar en helt speciell, rikt differentierad klangfärg, som Mozart föga överraskande utnyttjade maximalt. Aho kommer inte långt efter och som en förenande länk verken emellan kan man lyfta fram en tilltalande, tillika fyllig och transparent klangbild.

I övrigt går Aho givetvis sina egna vägar, denna gång inom ramen för ett formmässigt relativt åskådligt helhetskoncept. Den lyriska första satsen, verkets längsta, är i och för sig försedd med en långsam introduktion (Tranquillo, introdudente), vars stämningar återkommer efter satsens något rörligare huvuddel (Allegretto, ondeggiante), men härefter handlar det om blott en grundkaraktär per sats.

Andra satsen (Toccata) sätter fart som skjuten ur en kanon ur och här ställs avsevärda motoriska krav inte minst på pianisten, som fungerar som en outtröttligt pådrivande energikälla. Tredje satsens drömska Nocturne utgör en optimal kontrast, medan den spjuveraktigt okynniga finalen (Burlesco) sätter blåsarna på uthållighets- och fingerfärdighetsprov av det mer avancerade slaget.

Kvintetten för piano och blåsare är tveklöst ett av Ahos mest lättillgängliga och omedelbart anslående kammarmusikverk. Han har i två av satserna gett relativt lösa tyglar åt den uppsluppet musikantiska ådra, som är en så viktig ingrediens på hans musikaliska meny, men Aho vore självfallet inte Aho om han inte balanserade upp denna med en lagom dos introspektion.

Kvintett för valthorn och stråkkvartett (2019)

Liksom flera av Ahos kvintetter har även kvintetten för valthorn och stråkkvartett en föregångare i Mozarts pionjärverk, men några desto fler kopplingar lönar det sig inte att söka efter. Ahos kvintett är ett av hans för lyssnaren mest krävande kammarmusikstycken, som inte öppnar sig lika omedelbart som vissa av hans övriga verk i genren, men i gengäld ger varje lyssning nya insikter och aha-upplevelser.

Och stycket är sannerligen krävande även för valthornisten, som ges tillfälle att spela ut hela sitt instruments mångsidiga uttrycksmässiga, liksom rent konkreta, register. Stämman är, som alltid hos Aho, krävande på ett sätt som innebär en rejäl utmaning för musikern, men samtidigt är den högst idiomatiskt avfattad. Allting ligger inom möjligheternas gräns, även om det krävs en hel del hårt arbete och temporärt tänjande av gränserna för att nå fram till ett optimalt förverkligande.

Stycket rör sig, liksom de flesta Ahoverk, fritt över en skala från det atonala via en mer uppluckrad tonalitet till de rent tonala fästpunkter som likt sporadiskt uppdykande oaser, eller snarare underliggande rotsystem, strukturerar Ahos musikaliska dramaturgi. Det tonala elementet är här dock relativt sparsamt förekommande, vilket ger musiken ett kärvtare, mindre omedelbart anslående tonfall än i många övriga verk och förlämnar skeendena en mer abstrakt profil.

Aho har, på några få undantag när, inte befattat sig med programmusik i ordets traditionella, deskriptiva bemärkelse, även om hans kompositioner ofta kan vara försedda med en emotionellt betingad programmatisk idé. Valthornskvintetten är dock även för ahoska förhållanden ovanligt absolut musik, såtillvida att det här handlar om en på rent logiska premisser baserad musikalisk utveckling, renons på desto mer psykologiska eller filosofiska konnotationer.

Den fyrsatsiga storformen är även med Ahomått mätt ovanligt entydigt överskådlig, med sitt uplägg om fyra satser enligt konceptet långsam-snabb-långsam-snabb. Som alltings nav har vi tredje satsens djupsinniga Adagio, medan den kinetiska energin mot slutet av finalen tycks ha tappat sitt momentum med, på typiskt Ahovis, enigmatiskt bortdöende sluttakter som resultat.

Ahos kammarmusik kunde, liksom för så många tonsättare, sägas representera hans mest personliga röst, men det är trots allt bara en halv sanning. Som av inledningen framgick är jag av den bestämda uppfattningen att Aho överlag är mer på sin mammas gata i orkestermusiken, där den stilistiska paletten och det klangliga spektrumet är bredare.

Samtidigt blottar kammarmusiken i egenskap av ett mer avskalat, intimt, medium naturligt nog på ett mer närgånget och utlämnande sätt hans tonsättarjags innersta väsen.

Kammarmusiken kan understundom rentav borga för emotionellt mer uppslitande, utmattande, lyssningar än orkestermusik. Ahos tilltal är mestadels, även när han är på sitt mest avslappnade humör, intensivt och i kammarmusiken kan intensiteten, paradoxalt nog, framstå som än mer påträngande än när han skriver för en större ensemble.

Ahos musik är dock, oavsett genre, relativt lättillgänglig även när den är som mest intrikat koncipierad och den har i allmänhet något genuint ärligt och uppriktigt, tidlöst musikantiskt över sig, som inte sällan talar spontant även till konstmusikaliskt mindre bevandrade lyssnare. Aho gör det inte onödigt lätt för sin publik, men han ställer heller aldrig orimliga krav och framförallt är han alltid på lyssnarens sida i så måtto att den mellanmännsliga kommunikationen har högsta prioritet.

Kvintetterna innehar, som här framgått, en central position inom Ahos kammarmusikproduktion och han har i och med sina talrika verk för blåsare och blåsarkombinationer samt stråkar och piano fyllt en viktig lucka i den inhemska repertoaren.

Det blir spännande att se vilka vägar Ahos kammarmusikaliska skapande framöver tar sig och vilka eventuella nya genrer han kommer att ge sig i kast med. Kommer han, likt Sjostakovitj, att skriva lika många stråkkvartetter som symfonier? Kommer han att komponera för sextett eller ännu större besättningar?

Det vet han i dagsläget knappast ens själv. En föga vild gissning är dock att det i mångt och mycket kommer att handla om vilka beställningar han råkar få. Även de mest vidlyftiga konstnärliga visioner är i regel förankrade i högst jordnära omständigheter.