

# NY MUSIK

## Vargehanda (Who's afraid of Christian Wolff?)

Musik för 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 pianon  
med Christian Wolff som centralfigur

**Christian Wolff:** Prelude No. 5

**Mats Persson:** 96 variationer över ett tema av  
Christian Wolff - uruppförande

**Christian Wolff:** Exercise No. 2

----paus----

**Zoltán Jeney:** Variation över ett tema av  
Christian Wolff

**Christian Wolff:** .....  
(1707-1789)

**Christian Wolff:** Exercise No. 4

**Christian Wolff:** Toss

**György Kurtág:** Hommage à Christian Wolff

Vid instrumenten: Lars Hagström, Sture Lundberg,  
Henrik Löwenmark, Björn Nilsson, Lena Pelz Persson,  
Mats Persson, Kristine Scholz, Christina Sejmo

Torsdag 2 november 1989 kl. 19.30

Musikskolan, Sturegatan 36, Borås

Entré 20:- Medl. fri entré



**Christian Wolff** (f. i Nice 1934, lever i USA sedan 1941) är amatörtonsättare. Och det hörs. På samma sätt som det hörs hos andra uttalade antikarriärister ("Jag försöker varhelst det är möjligt att motarbeta den tävlande sortens karriärism."), som Claude Loyola Allgén, för att ta ett aktuellt exempel. Alltså komponister som tillåter sig att vara så enkla, exklusiva, konsekventa, trolösa, otidsenliga eller nydanande som de önskar. En sådan hållning ställer dem tillfälligt i skuggan. Ny Musik vill därför tända en liten fackla för detta slags tonsättare, som blir allt angelägnare i dagens musikliv.

Christian Wolff började komponera mot slutet av 40-talet. De tidiga årens kompositioner är alla ett slags minimalistiska, lite statiska studier över ett begränsat antal toner. Verklisans första opus, Duo för violiner (1950), innehåller t.ex. bara tre tonhöjder.

När den unge Wolff (Morton Feldman beskriver honom som en Orfeus i tennisskor) lärt känna Cage och kretsen kring honom i början av 50-talet, utvecklade han en musik "utan någon särskild riktning. Det finns inte något intresse av tid som mått på avståndet från en punkt i det förflutna till en punkt i framtiden, eller över huvud taget av lineär kontinuitet. Det är inte fråga om att komma någonstans, om att göra framsteg, eller om att ha kommit någon särskild stans ifrån, om tradition eller futurism. Det finns varken nostalgi eller förväntningar." Vidare: "Musiken är helt enkelt ett resultat som bara existerar i de ljud vi hör, den ges ingen impuls genom uttrycket av ett jag eller en personlighet. Den är likgiltig för motiv, har inte sitt ursprung i psykologiska eller dramatiska intentioner, eller i litterära eller bildmässiga avsikter...den slutliga avsikten är att vara fri från artisteri och smak. Men det gör inte nödvändigtvis musiken abstrakt, ty i sista ändan förnekas ingenting."

Musiken från denna period (ca 1954-68) är schematiskt noterad och lämnar stor frihet, men ställer också preciserade, näst intill omöjliga krav, både när det gäller klangproduktion och samspel: "Jag är särskilt intresserad av att ge interpreterna rörlighet och olika grader av frihet inom ett styckes formförlopp, och har i detta sammanhang utvecklat olika nya notationsmöjligheter." Det är om denna musik som John Cage berättar en av sina favorithistorier: "En dag när fönstren var öppna spelade Christian Wolff ett av sina stycken vid pianot. Ljud av trafik, mistlurar, hördes inte bara i pauserna i musi-

ken, utan eftersom de var starkare, hördes de bättre än själva pianoljuden. Efteråt bad någon Christian Wolff att spela stycket igen med stängda fönster. Christian Wolff sade att det skulle han gärna göra, men att det egentligen inte var nödvändigt, eftersom omgivningens ljud inte på något sätt avbröt musikens."

Mot slutet av 60-talet, när det musikaliska uttrycket drivits till sin spets, när serialism, pluralism, den precisa ut-sagan och den exakta gestiken tömts på sina möjligheter - med Bernd Alois Zimmermann som personifierande exempel - sökte sig flera framsynta tonsättare tillbaka till tonalitet eller modalitet. En av dem var Christian Wolff. Men hans kursändring hade också andra orsaker än rent musikaliska: "Jag kom plötsligt till insikten att min musik verkligen är mycket esoterisk till sin karaktär. Den är väldigt introvert och väldigt sofistikerad, och jag tröttnade på det. Jag märkte t.ex. att för många av mina vänner betyder min musik absolut ingenting... och jag menar verkligen vänner... människor som jag i andra avseenden har stort utbyte med. Det är ju löjligt..."

Men störst betydelse hade säkerligen Wolffs politiska uppvaknande mot slutet av 60-talet, och liksom vännerna Cornelius Cardew och Frederic Rzewski ansåg han att musiken måste stå i den politiska kampens tjänst. Men till skillnad från framför allt Cardew ville han skriva en "samtida snarare än en neotraditionell musik". Även om de musikaliska byggstenarna nu är av mer traditionell art, är Wolff ändå en nyskapande konstnär genom det sätt på vilket han kombinerar dessa element. Och även om rytmiken i hans senare musik - i en avsedd parallell med den politiska rörelsen - ofta har en kraftfull och framåtsträvande karaktär, så finns fortfarande ett tvekande och trevande drag gemensamt med de äldre verken - musiken vill aldrig riktigt marschera i takt.

Koralliknande avsnitt har haft stor betydelse i Wolffs musik under 70- och 80-talet. Sålunda skulle Prelude No.5 (1981) - det kortaste och anspråkslösaste i en serie om elva - mycket väl kunna betecknas som en koral, så mycket mer som pianisten förväntas nynna eller vissla en melodi, vars toner denne själv väljer ur styckets ackord.

**Mats Persson** (f.1943) är, förutom att ha båda på pedalerna, känd för att ha ena foten i den seriella, välorganiserade rabatten och den andra i den till synes otuktade åker där slumpens skördar inhöstas. Så växer hans musik ofta i mötet mellan dessa motstridiga myllor, förmodligen även det verk som här får sitt uruppförande och varom han förtäljer:

"Arbetet med 96 variationer över ett tema av Christian Wolff för ett eller två pianon påbörjades för exakt ett år sedan, den 21 oktober 1988, omedelbart efter en konsert i Borås då jag, tillsammans med Kristine Scholz, framförde Christian Wolffs 'quasi' samtliga verk - på en mussla när - för två pianister, och har ännu inte avslutats (nya versioner och tolkningar ser hela tiden dagens ljus). Jag hade då under lång tid intensivt arbetat med Wolffs musik. Under arbetets gång uppenbarades för mig mer och mer hans storhet och djupa originalitet som komponist. Att jag sedan valde att skriva variationer över ett tema av just Wolff får väl dels kanske ses som en markering av ett slags 'tillhörighet' dels som en enkel hyllning till en tonsättare som påverkat mig djupt och varaktigt. Att det dessutom skulle komma att bli en manifestation av min egen personliga förkärlek för det spretiga och spröda visste jag inte när jag påbörjade arbetet.

Som tema till 96 variationer... valde jag den första koralen i Braverman Music, ett tema som i variationsverket aldrig visar sig i sin helhet. I slutet - 'Conclusion' - förekommer fragment som direkt citerar temat, men ytterst svagt, på hörbarhetens gräns. De 96 variationerna kan sägas reflektera temat eller delar av det på olika sätt, de försöker inringa det, belysa det ur olika vinklar; från de kortaste variationerna innehållande endast fyra toner, till de tontätaste i slutet av verket, där nästan alla temats toner finns närvarande. För övrigt är tonmaterialet i variationerna direkt härlett ur temat. Jag har med andra ord inte komponerat en enda ton själv!

De 96 variationerna är inte ordnade i sekvens utan som en labyrint, en djungel genom vilken pianisten måste bana sig sin egen väg enligt regler som för övrigt påminner om spelreglerna för fia med knuff. I versionen för två pianon går varje pianist sin egen väg oberoende av den andre(-a), endast några gemensamma hållpunkter finns. Alla variationerna måste inte spelas vid ett framförande. Verkets längd hänger därför intimt samman med huru outgrundliga pianisternas vägar äro.

Om nu de 96 variationerna kan liknas vid 96 olika fotografier - snapshots - av ett okänt motiv, blir ingalunda kunskapen om motivet större ju fler bilder man ser (eller hör). I stället blir förvirringen eller mångtydigheten snarare större, i synnerhet i versionen för två pianon, där bilder, projiceringsringar, läggs på och över varandra. Det uppstår helt nya och andra mönster som skenbart har mycket lite med ursprunget att göra.

Min vän och lektor, musikvetaren P. Igge, skulle säkert här inflika något om omöjligheten i att försöka beskriva eller avbilda en verklighet. 'Beskrivningen' blir till slut endast en beskrivning av sig själv. Tecknen som förväntas betyda något annat betyder sig själva. Inför den tolkningen ser jag mig blott nödsakad att tillfoga: „Ja, ich bin auf den Wolf gekommen'."

Stockholm 21/10 1989

M. Persson

**Wolffs** verkserie Exercises inleddes 1973 och omfattar idag närmare 30 kompositioner. I den första samlingen (1-14) är instrumentationen fri och musiken bygger i stort på fraser av tonal/modal karaktär, vilka läses i valfri klav. Exercise No.2 består av en enstämmig melodi med tillagd slagverksstämma, och framförs här i version för tre pianon, varav två är delvis preparerade för slagverksstämman.

Temat som "varieras" i **Zoltán Jeney**s (f. 1943) Variation över ett tema av Christian Wolff (för valfritt antal spelare och instrument) är tredje satsen i Wolffs orkesterverk Burdocks, vars anvisningar lyder: "Orkester av valfri storlek. Varje spelare gör omkring 511 olika ljud, varje ljud skall i något avseende skilja sig från de övriga."

"Om denna sats framförs som en improvisation enligt komponistens instruktioner, finns det, så vitt jag vet, ingen uppgift i den samtida musiken som ställer större intellektuella krav på musikern än ett framförande av detta stycke.", säger Jeney, vars **Variation** består av exakt 511 toner i pianots omfång. Men eftersom det innebär flitigt upprepande av somliga toner, måste dessa varieras beträffande någon av sina parametrar (tonlängd, dynamik o.s.v.). Alla spelare spelar alltså samma 511-tonersmelodi men oberoende av varandra. Resultatet blir "en kanon, en egendomlig tonhöjdskanon i vilken förhål-

landet proposte-riposte ständigt förändras, som en följd av de enskilda spelarnas skiftande tempo.

Att komponera öppna eller oavslutade verk är naturligtvis riskabelt. Wolff, som alltid förväntar musikernas medskapande, säger på tal om notationen av sådana verk ungefär: "Jag försöker föreställa mig värsta tänkbara utförande, och om jag finner det någorlunda acceptabelt är notationen ok." Jeney arbetar ofta på ett liknande sätt, så även i **Variation...**, ett i flera avseenden säreget verk. Det förefaller djupt oberäkneligt, som toge det musikern i handen och ledde honom nästan i blindo. Det fungerar också som något av en musikalisk lögn-detektor; inför varje försök att styra det, att diktera ett bestämt uttryck, kapsejsar det obönhörligt. Om verket kan sägas ha någon särskild egenskap, är det nog en djup, melodisk underström.

**Wolffs Exercise No.4** är uppbyggd på samma sätt som No. 2, dock utan slagverksstämma, och spelas här enbart i g-klav som ett slags tripp-trapp-trull-följa-John. Vilken melodi!

"Innan jag somnar tänker jag, att livet består av dagar som denna. Punkter som till slut, om man har haft tur, förbinds av en linje. Att de också kan falla isär i en meningslös ansamling av förgången tid, att bara en oupphörlig och orubblig ansträngning i de små tidsenheter, i vilka vi lever, ger en mening.", skriver Christa Wolf och det leder osökt tankarna till **Toss** för åtta spelare med valfria ljudkällor (1968) som bildar slutpunkt på Wolffs "modernistiska" period, och som förresten uruppfördes av en grupp skolbarn. Det är musik vars hela grund är kommunikation och koordination mellan musikerna, sammanlänkandet av enskilda ljudpunkter, och som i allt uppfyller Wolffs maxim under denna period, kravet på stycken som "måste leda till de spelandes frihet och egenvärde, de skall innehålla något element som förmår överraska (såväl spelarna själva som tonsättaren). De skall tillåta både koncentration (detaljerad precision) och avspänning (munterhet, glädje och styrka). Inget ljud, buller eller intervall etc. skall framhåvas framför något annat ljud, inkluderande de ljud vi alltid har omkring oss..."

**György Kurtág** (f.1926) ses idag som en obestridlig portalfigur i hemlandet Ungern, närmast att jämföra med Bartók, och även i övriga Europa är hans rykte i stadigt växande. I en verklista av webernska dimensioner - han har nu hunnit till opus 28 - intar Játékok (Spel) en särställning. Det är en brett upplagd samling pianostycken (två- och fyrhändiga) i hög grad av pedagogisk art - häri finns naturligtvis en parallell till Bartóks Mikrokosmos och For Children. Det är vad som ur svensk synvinkel förefaller vara en både mycket personlig och mycket ungersk musik. Bland ett flertal hommager i Játékok - från Tjajkovskij till Stockhausen - återfinns även denna Hommage à Christian Wolff.