

NY MUSIK

i samarbete med
Borås konstmuseum

Christian Wolff

– ännu ett tonsättarporträtt

For prepared piano (1951)

Duo for violins (1950)

Duo for violinist and pianist (1961)

Variations (Extracts) on the Carmans Whistle Variations of Byrd

för klaverinstrument (1972)

Six Melodies Variation för violin (1993)

Eight Days a Week Variation för piano (1990)

—paus—

Accompaniments II, III & IV för piano (1972)

The Death of Mother Jones för violin (1977)

Exercise 21 för piano fyra händer (1981)

—paus—

Exercise 1 & 2 (1973–74)

Toss (1968)

Burdocks II, VI, IX & X (1970–71)

Christian Wolff, Mats Persson, Kristine Scholz – piano

Anna Lindal, Joar Skorpen – violin

Cecilia Bergman – flöjt, David Bäck – dragspel,

Andreas Edlund – klarinett, Jonas Franke-Blom – cello,

Lars Hagström, Björn Nilsson – slagverk

Söndagen den 19 mars 1995 kl. 18.00

Museet, kulturhuset, Borås

Christian Wolff (f. 1934) – en Orfeus i tennisskor. Detta underbara epitet fick tonåringen Wolff av den äldre kollegan Morton Feldman. Det var på 50-talet, då den s.k. New York-skolan (förutom dessa båda med namn som John Cage, David Tudor och Earle Brown) gjorde tabula rasa med framför allt den europeiska musiktraditionen – åtminstone tycktes det väl så när det begav sig. Än i denna dag vilar Christian Wolffs internationella berömmelse nästan enbart på denna korta period då han knappt hunnit få fjun på hakan. Och visst var det ett i många avseenden magiskt ögonblick i musikhistorien.

Men nu har Wolff uppnått den aktningvärda åldern av 61 år, har komponerat oavbrutet i 46, och får fortfarande finna sig i att bli betraktad som något slags bifigur till de betydligt mer lättsålda kollegerna Cage och Feldman. Han måste vara hjärtinnerligt trött på det...

(Och då skulle det ändå inte förvåna om Wolffs musik i längden visar sig ha större halt och livskraft.) Som Chris Newman sade vid sitt boråsbesök i höstas: ”Om jag skulle satsa alla mina pengar på *en* häst och säga ’detta är vår tids störste tonsättare’ – då bleve det Christian Wolff.”

Redan i sitt allra första pianoverk – det firsatsiga *For prepared piano* (1951) – ger Wolff prov på några av de karakteristika som kommit att prägla även hans senare musik för piano. Här finns exempelvis en ”pod rattle” – och de tillagda slagverksklangerna dyker i fortsättningen upp i stycke efter stycke. Här är bara vissa toner preparerade och preparationerna är alltså inte att uppfatta som ett försök att stöpa om pianots klang (vilket oftast är fallet hos Cage, även om också han strax efteråt arbetade på ett liknande sätt i *Two Pastorals*) utan snarare som ett försök att uppnå en större klanglig differentiering. Här finns också ett trevande, lätt repetitivt element som känns igen i senare verk. En märkligt mogen och tidlös musik. En juvenil liten juvel.

Först i Wolffs verklista står *Duo for violins* (1950) som liksom de flesta av de tidiga verken är en studie över ett begränsat antal toner, i detta fall tre; d”–ess”–e”. En sparsmakad, rytmisk och dynamisk undersökning av ett minimalt kromatiskt material – att spelas utan vibrato.

Med *Duo for violinist and pianist* (1961) är vi mitt inne i Wolffs andra och i särklass mest beryktade skaparperiod, som sträcker sig ungefärligen från 1957

och *Duo for pianists* till 1968 och *Toss*, och vars mest kända verk torde vara *For 1, 2 or 3 people*. Under denna tid utvecklar Wolff olika modeller för kommunikation och reaktion mellan musikerna och en därtill anpassad notation, som i detta fall kräver tre tättskrivna sidor med förklaringar. Men är den då verkligen funktionell? Svar: ja. Dels skulle graden av öppenhet och exakthet förmodligen inte gå att uppnå på annat sätt. Dels – och detta har Wolff gemensamt med Cage – skapas därigenom en tröskel som är så hög att få kravlar sig över den som inte är verkligen intresserade av och förmögna att ta musiken på allvar. Musikerna förväntas här inte bara välja ur ett större tonmaterial och arbeta med tidsramar ner till bråkdelar av sekunder, utan också hela tiden reagera på varandras spel. Detta leder framför allt till en mycket specifik rytmisk kvalitet, ett slags trevande exakthet. Musik för spetsade öron.

The Carmans Whistle Variations av William Byrd är ett av pianisten John Tilburys favoritverk. 1972 bestämde han sig för att be några av sina tonsättarvänner att skriva egna variationer över Byrds variationer. Howard Skempton gjorde så, liksom Christian Wolff i *Variations (Extracts) on the Carmans Whistle Variations of Byrd*. Wolffs verk består av två delar, först en serie individuella upprepningar av åtta på varandra lagrade toner, sedan ett material om åtta melodiska stämmor som fogas samman i olika kombinationer, dock minst tre åt gången. Ett mycket egensinnigt stycke som ändå behåller en del av atmosfären hos Byrd.

Inför en Dubbel-CD till John Cages minne komponerade Wolff ett älskvärt litet violinsolo betitlat *Six Melodies Variation* (1993). Han skriver: ”Materialet till detta bidrag till en samling hyllningar till John Cage är härlett från hans *Six Melodies for Violin and Keyboard* samt från en del musik av William Billings och Daniel Read, i något av samma tillvägagångssätt som i John Cages ’cheap imitations’.” – (vilket inom parentes inte bara är titeln på ett Cage-verk utan också en tämligen adekvat beskrivning av dennes arbetsmetod i detsamma). Den skira, lite gammaldags klangen är en följd av spelanvisningarna: ”spela mestadels utan vibrato och med minimalt stråkrtryck”.

Den lyssnare som minns Alvin Luciers tekanna, minns kanske också att stycket den spelade – *Nothing is real* – var beställt av pianisten Aki Takahashi för en CD med tonsättartolkningar av Beatles-låtar. Även Wolffs kraftfulla *Eight Days A*

Week Variation (1990) hör hemma i samma samling. Beatles-låten (från LP:n *Beatles for Sale*, 1964) ligger här inte precis i oavbruten och öppen dager, men torde ändå vara igenkännbar för dem som har den i minne.

Accompaniments (1972) är ett av Wolffs mest omfattande pianoverk och även ett av dem som lämnar störst frihet – och ansvar – till pianisten. Det är tillkommet under tonsättarens politiskt mest aktiva period, vilken även avsatte titlar som exempelvis *Changing the System*, och vilken i hög grad var en följd av umgänget med tonsättar- och musikervänner som Cornelius Cardew och Frederic Rzewski. Stycket är, som så många andra, tillägnat den senare. *Accompaniments* hör – liksom *Burdocks* och den första samlingen *Exercises* – till de verk som följer på *Tilbury*-serien (1969), som inleder Wolffs tredje, ännu pågående skaparperiod. Ett av kännemärkena för alla dessa verk är att det musikaliska materialet kan läsas antingen i g-klav eller f-klav (så att t.ex. det som i den ena läsningen resulterar i en C-durtreklav i den andra blir en e-molltreklav – onekligen en viss skillnad).

Accompaniments – ackompanjemang. Vad är det då som ackompanjeras? I den första satsen förväntas pianisten till eget ackompanjemang sjunga en melodi som denne får skapa ur det ackordiska tonmaterialet, för övrigt till en text av Jan Myrdal! I de genomgående enstämmiga satserna två och tre – och där finns ju kopplingen till det inledande *For prepared piano* – understödjer pianisten sig själv på bastrumma och hi-hat. I sats fyra kan de båda stämmorna sägas melodiskt och harmoniskt beledsaga varandra, men vilken som uppfattas som ackompanjemang beror till stor del på valet av klav. Ur detta stora material förväntas pianisten inte bara välja vilka satser som skall spelas och i vilken klav musiken skall läsas, utan även att ur de enskilda satserna välja vad som skall spelas och i vilken ordning. En synnerligen krävande men rikligt belönad uppgift; det rör sig av allt att döma om ett mästerverk...

Merparten av Wolffs musik under det senaste kvartssekle tycks ha sin utgångspunkt i modern, huvudsakligen amerikansk folkmusik – arbetssånger, politiska kampvisor o.s.v. En sådan sång, som uppstod anonymt i West Virginia på 30-talet, utgör grund för violinsolot *The Death of Mother Jones* (1977). Mera sällan presenterar Wolff sitt ursprungsmaterial i dess helhet för att sedan variera det, men det är vad som sker här. Stycket har rykte om sig att vara tekniskt mycket svårspelat, delvis beroende på att den lägsta strängen stämts ned. Svårgestaltat är

det definitivt. Föredragsanvisningarna – som hos Wolff ofta har en uppfordrande karaktär med sociala och politiska bitoner – är typiska: ”Musiken skall inte spelas sentimentalt, men väl med känsla, rakryggat och med skärpa.”

I *Exercise 21* för piano fyra händer (1981) återkommer det försiktigt repetitiva element som återfanns i *For prepared piano*. Enskilda takter och i något fall hela avsnitt kan men måste inte repeteras. Musiken baseras på ”Oh Freedom”, som sjöngs av svarta regementen under det amerikanska inbördeskriget. I detta verk finns element som utan tvekan kan föra tankarna till Erik Satie: ”I’m trying to make a sound which is... well, I don’t do this consciously... I’ve been noticing my music now has a kind of... if it’s related to some other music... probably most to a rather odd combination of Satie and Ives.”

Serien *Exercises*, som inleddes 1973–74 med den första samlingen om 14 stycken, har under åren vuxit till att nu omfatta närmare 30 verk. Gemensamt för de första exercitierna är att de är för valfritt antal spelare och kan läsas i valfri klav eller transposition, dock inte mer än två läsningar åt gången. I *Exercise 1* och *2* presenteras ett enstämmigt melodiskt material med i stort sett ett enda slags notvärden. Därtill kommer pauser av valfri längd. Det är det hela. Eftersom dessa melodiska fraser spelas quasi unisont, alltså i ett inexact rytmiskt samspel, uppstår en så kallat heterofon flerstämmighet. Men genom den rytmiska förskjutningen tornar melodiken också upp sig och förvandlas till bruten harmonik.

I stort sett allt ansvar för det klingande resultatet överläts således på musiker- na, vilket naturligtvis innebär att tonsättaren tar en oerhörd risk. Hur resonerar han då, han vill ju å ena sidan lämna stort tolkningsutrymme, men å den andra uppnå en viss typ av resultat? ”Jag försöker att föreställa mig den absolut värsta tolkningen av min notbild. Finner jag den någorlunda acceptabel så är notationen okej. Man måste ändå förutsätta att de som spelar den här musiken är intresserade och sympatiskt inställda...”

(Parentetiskt: 1974 besökte Wolff vad som då fortfarande var den nya musikens Mecka, Darmstadt, där just *Exercises* framfördes. Det var också första gången som Studio för Ny Musik i Budapest, med tonsättare som Zoltán Jeney, László Sáy och László Vidovszky, kunde besöka Väst. För deras del blev mötet med Wolffs musik helt avgörande, och särskilt det heterofona draget i *Exercises* har de renodlat i en rad verk, varav några också framförts i Borås. För övrigt spelades också en

hel del exercitier under 1994 års Darmstadt-kurs, då bl.a. av just musiker som inte var ”intresserade och sympatiskt inställda”. Resultatet lär ha varit en katastrof...)

I *Exercise 2* finns även en slagverksstämma, där instrumenten enbart anges med siffrorna 1–5, vilka representerar längden på deras efterklang.

Toss från 1968 markerar slutpunkt på Wolffs ”mellanperiod”, och är det sista verk i vilket han enbart arbetar med koordinations- och reaktionssymboler. Det är komponerat för åtta eller fler spelare, uppdelade i två kvartetter som rör sig oberoende av varandra. Enskilda element eller hela avsnitt kan repeteras. Det föreskrivs inga specifika klangkällor (i Borås har stycket tidigare framförts med åtta pianon). Uruppförandet exekverades av en grupp engelska skolbarn.

Burdocks (Kardborrar) ”för en eller flera orkestrar; valfritt antal spelare; valfria instrument och ljudkällor” komponerades somrarna 1971 och -72. Stycket har en närmast legendarisk status och är med sin översvinnliga rikedom med stor sannolikhet att betrakta som mästerverket inte bara bland Wolffs öppna partiturer utan i genren som helhet. *Burdocks* består av tio satser, alla olika till sin karaktär, som kan kombineras på valfritt sätt, överlagrade, överlappande o.s.v. Wolff visar här upp en provkarta av innovativa notationsmöjligheter, som sträcker sig från helt vanliga noter via olika kombinations- och reaktionsmodeller till rent verbala anvisningar, sakliga såväl som poetiskt antydande. Till de mer kända hör sats X: ”Flying, and possibly crawling or sitting still” liksom sats III: ”Orchestra of any number. Each player makes about 511 sounds, each different in some way”. ”Om denna sats framförs som en improvisation enligt komponistens instruktioner, finns det, såvitt jag vet, ingen uppgift i den samtida musiken som ställer större intellektuella krav på musikern än ett framförande av detta stycke”, säger Zoltán Jeney (som för övrigt tagit denna sats som utgångspunkt för sin *Variation över ett tema av Christian Wolff*, vilken tidigare framförts i Borås, dels i version för två pianon, dels för fyra vid den konsert ägnad Wolff som bar den käcka titeln ”Vargehanda (Who’s afraid of Christian Wolff?)”).

Hur skall då en orkester gå tillväga när den orienterar sig i detta stora, överväldigande rika material? ”Spelarna bör samlas och bestämma, eller välja en eller flera representanter som bestämmer, vilka sektioner som skall spelas och i vilket arrangemang.” Uppenbarligen är de problem musikerna ställs inför – t.ex. frågan

hur man improviserar eller fattar kollektiva beslut i en grupp om 50 personer – tänkta att tjäna som modeller för politiskt-socialt arbete.

Burdocks uruppfördes i augusti 1971 av tonsättaren tillsammans med några goda vänner som också råkar höra till vår tids största musiker – Frededic Rzewski, John Nash, David Behrman, Gordon Mumma och David Tudor – för övrigt samma musiker som av detta verk har gjort en av de absolut finaste skivinspelningar som existerar. I England gjorde Wolff följande vår en instudering med den likaledes legendariska Scratch Orchestra (som ju grundades av bland andra Cornelius Cardew och Howard Skempton) i samarbete med grupper som Intermodulation och Gentle Fire. ”Det råder ingen tvekan om att *Burdocks* bredvid Cardews *The Great Learning* är det större verk som betytt mest för Scratch Orchestra”, säger Howard Skempton och berättar bl.a. att 511-tonerssatsen spelades mot en snabb puls så att den nästan klingade som en barockkonsert. Skempton poängterar också att *Burdocks* bistod med mängder av pedagogiskt material som ännu idag, 23 år senare, ständigt kommer till användning vid workshops och liknande, och som ännu förmår överraska. Vid Scratch Orchestras 25-årsjubileum förra hösten avslutades också firandet mycket riktigt med ett komplett framförande av *Burdocks*.

Sats II, ”*Chords*”, består helt enkelt av trestämmiga ackord, i två grupper om tre och tre. Notationen anger enbart koordination mellan spelarna. Varje ”orkester” består av tre–fem musiker.

Sats VI, ”*Melody and accompaniment*” presenterar en liten melodi, att läsas i valfri klav, samt tre enbart rytmiskt noterade ackompanjemangsfigurer.

Sats IX, ”*Quicksand*”, är ett slags Följa John där varje musiker spelar ett eller två ljud av valfri längd med eller utan paus emellan, varefter näste man tar över. Men eftersom denne aldrig vet om föregångaren avser att spela ett eller två ljud kan de mest oväntade situationer uppstå. Ett ypperligt exempel på Wolffs förmåga att skapa rytmiska situationer som är samtidigt framåtsträvande och trevande.

Och sats X, som sagt: ”Flying, and possibly crawling or sitting still.”

”I *Burdocks* framkom, tror jag, för första gången alldeles tydligt något som till och från också fanns i de tidigare styckena, men som nu för första gången blev alldeles tydligt – jag tar det här med musik på stort allvar, och de tidigare styckena var mycket allvarliga stycken – nämligen att också humor kan spela en mycket stor roll i musiken.”