

NY MUSIK

Christian Wolff

– två konserter till 75-årsdagen

Söndagen den 8 mars, kl. 17.00

Tisdagen den 10 mars, kl. 19.30

Immanuelskyrkan, Borås

Hur var det Pierre Boulez sa'? ”Den musik som är värd att beskrivas som mästerverk är musik som i varje ögonblick lämnar rum för överraskningar” – han måste väl ha tänkt på Christian Wolff...

Det visar sig att Christian Wolff är den genom åren i särklass mest spelade tonsättaren i Ny Musik, med sammanlagt 14 porträttkonserter och drygt 70 spelade verk (och då har vi ändå räknat snålt). En viss favorisering, således.

En av de första konserterna i raden, med den käck titeln *Vargehanda*, bjöd även på verk av andra tonsättare, verk som relaterar till Christian Wolff. Vid det tillfället deltog även två av de tonsättare som är aktuella nu, nämligen Mats Persson med sina *96 variationer över ett tema av Christian Wolff* och Zoltán Jeney med *Variationer över ett tema av Christian Wolff*.

Och favoriseringen fortsätter.

NY MUSIK

Two birds, one stone

– till kvinnorna från Christian på 75-årsdagen

The Death of Mother Jones (1977)

Piano Song (I Am a Dangerous Woman) (1983)

Peggy (1993)

Rosas (1990)

—paus—

For Deborah, 40 for Jan Steckel, 50 for Holly

Ruth (1991)

Grete (Microexercises 23–36) (2007)

Anna Lindal – violin, Ivo Nilsson – trombon,

Jonny Axelsson – slagverk,

Kristine Scholz, Mats Persson – piano

Söndagen den 8 mars 2009 kl. 17.00

Immanuelskyrkan, Borås

Christian Wolff föddes den 8 mars 1934 och komponerade sina första verk som 15-åring 1949, alltså för i dagarna 60 år sedan. Han bröt redan som tonåring ny mark i den legendariska New York-skolan, men hör inte till dem som lutar sig bakåt mot gamla lagrar eller njuter en stilla pensionärstillvaro. Han är oavbrutet verksam som tonsättare och musiker, och ständigt på resande fot.

Eftersom den 8 mars också är den internationella kvinnodagen är det väl lämpligt att slå två flugor i en smäll, och låta Wolff själv bidra med de klingande skänkerna.

Christian Wolff har nämligen komponerat en lång rad verk som bär kvinnonamn och som nästan undantagslöst är tillägnade kvinnor som varit frihetskämpar och/eller politiskt aktiva. De här presenterade utgör bara ett urval. Andra är:

Emma (1989) för den ovanliga besättningen viola, cello och piano är skrivet till minne av Emma Goldman (1869–1940), anarkist, politisk aktivist, författare och folktalare.

Sångcykeln *I like to think about Harriet Tubman* (1984) handlar om Harriet Tubman (1820–1913), afro-amerikansk frihetskämpe också känd som Black Moses eller Moses of her People.

Malvina (1992) för koto eller violaduo (bara en så'n sak!) är tillägnat sångerskan Malvina Reynolds (1900–1978), hos oss mest känd för sånger som Little Boxes och What have they done to the rain.

Parentetiskt kan vi berätta att Wolff inte är den ende tonsättare född den 8 mars som komponerat till kvinnorna. Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) gav 1770 ut en samling ”kvinnosonater”: *Six sonates à l'usage des dames*. (Hans enormt generösa produktion rymmer något för alla: ”förståsigpåare”, liebhaver, hängivet troende, ”världsliga” konstlänkare, virtuoser, amatörer, barn och, som sagt, kvinnor.)

Nog om detta. Vi hoppar över alla hovmässiga högtidligheter – Wolff är ju en hovsam man – och går direkt på musiken. Han skriver:

The Death of Mother Jones (1977) är det andra av två stycken för soloviolin, som har formen av fria variationer över sånger från den amerikanska arbetarrörelsen (det första *Bread and Roses*, 1976). Fiolen var det viktigaste instrumentet i den musikkultur där sången skapades, den angloamerikanska folk- och countrymusiken i Apalacherna. 'Mother' Jones, som dog 1930 i en ålder av 100 år, var, som Edith Fowke och Joe Glazer skriver i *Songs of Work and Protest*, ”den märkligaste kvinna som den amerikanska arbetarrörelsen frambringade”. Hon ägnade 50 år av sitt liv (efter att

ha förlorat sin make och fyra barn i en epidemi 1867) åt att ”kämpa vildsint för sina ’barn’, kolgruvearbetarna och resten av arbetarklassen”. Sången dök upp anonymt strax efter hennes död.

Sångens fyra fraser återspeglas i fyra större avsnitt med variationer, som innehåller 5, 5, 4 och 3 underavsnitt, varav det andra huvudsakligen kännetecknas av mycket tremolo, det tredje av löpande 16-delsfigurer, och det fjärde av längre, friare melodier som i allmänhet rör sig omkring en uthållen ton. Detta är ”konsertmusik”. Men den kantiga kompositionsprocessen syftar till att uttrycka samma anda som sången och dess bakgrund. De extrema tekniska krav som ställs på interpreten avses också väcka en känsla av hårt arbete och kamp.

”I *Piano Song (I Am a Dangerous Woman)* (1983) var det ursprungligen tänkt att pianisten skulle sjunga Joan Cavanaugh’s glödande dikt mot kriget (se nedan). Men resultatet var inte hanterbart. Sångstämman bakades därför in i pianomusiken. Till en början är musiken deklamatorisk, med nästan homofona linjer, därefter ackordisk, men ständigt avbruten av pillertrillarfigurer, vissa mycket snabba, andra långsammare och med tydligare artikulation. Därefter följer en andra del, som utgår från det tidigare materialet och bygger på kontrapunkt, och som så att säga samlar ihop trådarna i ett försök att skapa lugn.”

De båda trombonstyckena *Ruth* och *Peggy* har inte bara soloinstrumentet gemensamt. De båda dedikanterna är dessutom mor och dotter. *Peggy Seeger* (f.1935) har liksom halvbrodern *Pete* (f.1919) varit verksam som folksångare, med tydlig lutning åt vänster. *Peggy* (1993) är komponerat för trombon (solo eller duo). ”Musiken, emellanåt härledd från *Peggy Seeger*, är avsedd som en hyllning till henne.”

Rosas för piano och slagverk är daterat nyårsdagen 1990. ”Musiken är tänkt som en hyllning till två Rosas. Rosa Luxemburg och fru Rosa Parks, som 1955 i Montgomery, Alabama, vägrade att lyda raslagarna i stadens bussar. Hon var då 43 år gammal och arbetade som sömmerska: ’Well, in the first place, I had been working all day on the job. I was quite tired after spending a full day working. I handle and work on clothing that white people wear. That didn’t come in my mind but this is what I wanted to know: when and how would we ever determine our rights as human beings? ... It just happened that the driver made a demand and I just didn’t feel like obeying this demand. He called a policeman and I was arrested and placed in jail.’ ”

Till Wolffs numera ganska många små tillfällighetsstycken, så kallade *Postcard Pieces*, hör *For Deborah* (Richards, pianist), *40 for Jan Steckel* (svärdotter) och *50 for Holly* (Wolff, hustru).

Ruth (1991) för tenortrombon och piano är komponerat ”in memory of Ruth Crawford (later Ruth Crawford Seeger)”. Ruth Crawford (1901–1953) betraktas ofta som 1900-talets mest betydande kvinnliga amerikanska tonsättare. Under 1920- och tidiga 30-talet framstod hon som en djupt originell modernist med rötter hos Skrjabin, men hon tog även intryck av Schönberg och av sin lärare, senare maken Charles Seeger (1886–1979). Hennes verklista domineras av musik i det mindre formatet, med stråkkvartetten från 1931 som det verkliga utropstecknet. Under depressionen övergav hon emellertid tonsättandet för att tillsammans med maken samla in och transkribera amerikansk folkmusik. Under de båda decennierna fram till sin död spelade hon en avgörande roll i förvaltandet av det amerikanska folkmusikarvet.

Grete (*Microexercises 23–36*) för en eller fler spelare, valfri instrumentation (2007), är skrivet till minne av Grete Sultan.

Christian Wolff växte upp i en miljö av det ovanligare slaget. I hemmet i New York gick den flyktade centraleuropeiska kultureliten som barn i huset. Fadern Kurt Wolff var legendarisk förläggare (den förste som publicerade Franz Kafka bland annat). Rudolf Serkin, Adolf Busch, Edgar Varèse – alla var de vänner till familjen. Wolffs pianolärarinna var den likaledes legendariska Grete Sultan (1906–2005).

Sultan växte upp i Berlin och studerade för bland andra pianisten Richard Buhlig (vilket f.ö. även John Cage gjorde). Efter nazisternas maktillskansning fick hon enbart framträda i Jüdischer Kulturbund, och 1941 flydde hon med Buhligs hjälp via Lissabon till USA. Hon slog sig ner i New York, där hon lärde känna John Cage som också skrev flera verk till henne, däribland *Etudes Australes* (1974), ett av förra seklets mest betydande pianoverk. Hon har efterlämnat flera makalösa inspelningar. Förutom *Etudes Australes* kan särskilt nämnas Bachs *Goldbergvariationer* som spelades in 1959 – i en enda tagning. Det du, Glenn Gould!

Den unge Christian Wolff hade ursprungligen tänkt sig att studera komposition för Edgar Varèse – det var den ende tonsättare han personligen kände till. Men Grete Sultan menade att John Cage nog skulle passa bättre. Så blev det också, som bekant. Det är så man påverkar musikhistoriens gång.

I am a dangerous woman

I am a dangerous woman
Carrying neither bombs nor babies
Flowers nor molotov cocktails.
I confound all your reason, theory, realism
Because I will neither lie in your ditches
Nor dig your ditches for you
Nor join your struggle
For bigger and better ditches.
I will not walk with you nor for you,
I won't live with you
And I won't die for you
But neither will I try to deny you
Your right to live and die.
I will not share one square foot of this earth with you
While you're hell-bent on destruction
But neither will I deny that we are of the same earth,
Born of the same Mother
I will not permit
You to bind my life to yours
But I will tell you that our lives
Are bound together
And I will demand
That you live as though you understand
This one salient fact.
I am a dangerous woman
because I will tell you, sir,
whether you are concerned or not,
Masculinity has made of this world a living hell
A furnace burning away at hope, love, faith, and justice,

A furnace of My Lais, Hiroshimas, Dachaus.
A furnace which burns the babies
You tell us we must make.
Masculinity made Femininity
Made the eyes of our women grow dark and cold,
sent our sons – yes sir, our sons –
To War
Made our children go hungry
Made our mothers whores
Made our bombs, our bullets, our "Food for Peace,"
our definitive solutions and first strike policies
Yes sir
Masculinity broke women and men on its knee
Took away our futures
Made our hopes, fears, thoughts and good instincts
'irrelevant to the larger struggle.'
And made human survival beyond the year 2000
an open question.
Yes sir
And it has possessed you.
I am a dangerous woman
because I will say all this
lying neither to you nor with you
I am dangerous because
I won't give up, shut up, or put up
with your version of reality.
You have conspired to sell my life quite cheaply
And I am especially dangerous
Because I will never forgive nor forget
Or ever conspire
To sell yours in return.

Joan Cavanagh

Några erfarenheter av arbetet med Christian Wolffs musik

När jag i mitten av 70-talet, som ung student i början av min musikutbildning, för första gången stötte på ett par partitur av Christian Wolff, blev jag fascinerad av att se hur många olika möjligheter det finns att notera musik. Det handlade om delar av *Burdocks* och några stycken ur *Prose Collection*, alltså verk som ställer musikerna inför ett material som inte kan spelas på hävdvunnet maner.

Typiskt nog skedde dessa möten med okonventionella partitur mer eller mindre utanför min konservatorieutbildning, och mina försök att i utbildningen inkorporera det jag sysslade med bemöttes, allt efter omständigheterna, med misstro, ignorans eller medlidande. Även om jag då ännu bara hade lite hum om musik, intresserade mig allt som inte liknade vad man dittills föreställt sig som musik. Här fascinerades jag av den våghalsiga blandning av precisa, musikaliska föreskrifter och öppna möjligheter som partituren erbjöd.

Christian Wolffs musik har sedan följt mig genom åren. Ibland i utkanten av, senare åter i centrum för mitt intresse. Jag har följt hur den förändrats, exempelvis genom stora verkserier som *Exercises* eller *Peace Marches*. Även om det till en början var de experimentella fasetterna som fängslade mig, upptäckte jag senare också hur rotträdar sträckte sig ner i olika musiktraditioner, i synnerhet 1500-talsmusiken. På senare år har överraskande förbindelser till den senromantiska musiken kunnat höras, inte minst i Christian Wolffs eget pianospel.

Om jag lätt fann en väg in i de tidiga verken från 60- och början av 70-talet, eftersom kombinationen av grafiska element, verbala föreskrifter och experimentellt tänkande låg för mig, var det svårare med verken från 70-talets mitt, vilka alltmer använder melodiskt material. Jag minns hur jag höll på i årtal med *Dark as a Dungeon* för klarinett solo, innan jag första gången spelade det offentligt. Jag vacklade fram och tillbaka, mellan energin stycket utstrålade – och som lockade mig – och tvivel på att det gick att realisera stycket på ett meningsfullt sätt. Först efter många ansatser fann jag ett sätt att spela stycket. Det är typiskt för Christian Wolffs musik, att den till en börjar drar sig undan ett lättvindigt realiserande. Erfarenheterna jag gjorde med *Dark as a Dungeon* hjälpte mig också att förstå hur man kan umgås med de större ensemblekompositionerna.

Ett viktigt kännetecken hos denna musik är dess varierande grad av öppenhet och obestämbarhet i framförandet. Det visar sig i många detaljer, exempelvis genom att artikulation, tempo, tonlängd eller rytm överlämnas åt musikerna. Det finns vissa stycken där varken antal spelare eller instrumentation är bestämda. Ofta är valet av klav (violin- eller basklav, eller andra klaver och transponeringar) öppet. Musikerna kan växla mellan olika klaver, val som väsentligt förändrar ett styckes harmonik eller melodik. Det kan

vara så att varje musiker spelar oavhängigt av de andra, det kan förekomma olika tempon samtidigt i samma stycke, och det kan hända att bara ett styckes allra första ansats är gemensam. Mest berörs respektive stycke av de beslut som gäller form och samspel: det gäller de föreskrifter i förordet som säger att vissa avsnitt kan upprepas eller utslutas, och att man också kan spela flera stycken eller delar samtidigt. Här ifrågasätts själva kompositionens identitet mest radikalt, och man är försatt i en situation där stycket nästan inte längre är gripbart.

Hur bär man sig då åt för att komma fram till ett spelbart stycke? Efter vilka kriterier skall den ena eller andra detaljen utformas? Vilka är grunderna för att utelämna vissa delar eller upprepa andra? Erfarenheten visar att i en ensemble uppkommer lika många förslag på lösningar som det finns deltagare. Emellanåt kan så mycken beslutsfrihet också resultera i liknöjdhet. Första bästa lösning väljs, med baktanken att det ändå inte beror på vad man spelar. Ibland frestas man också acceptera att en av musikerna tar på sig ledarrollen och bestämmer vad de andra skall spela, bara för att ta sig ur en invecklad situation.

Interpretationsfrågorna styr allt ensemblearbete, eftersom ett verks skriftliga notation alltid lämnar frågor öppna, vilka klarnar under repetitionsarbetet och därmed i avgörande grad bidrar till karaktären hos framförandet. I Christian Wolffs musik är dessa frågor av central betydelse och de sträcker sig alltid utanför tolkningen av själva notbilden. Ofta framstår kompositionen som en materialsamling, som interpreterna måste orientera sig i, och varje enskild musiker utmanas att klargöra sitt eget förhållande till detta material. Det leder också till att varje enskild musiker har sin egen föreställning om hur musiken skall klinga, och under repetitionsarbetet gäller det att foga samman dessa föreställningar till ett stycke.

Här blir det också uppenbart att detta inte kan ske med hjälp av direktiv, ty sådana skulle motverka den öppenhet som är styckenas väsen. Liksom varje musiker måste finna sig tillrätta med materialet, är det önskvärt att hela gruppen utvecklar och finner en gemensam hållning till stycket. Att detta kan vara en långdragen process, som alltid pendlar mellan en hierarkisering och dess upplösning, betraktar jag som ett viktigt kännetecken i repetitionsarbetet med denna musik, vilket alltid är en direkt följd av kompositionen, notationen och det musikaliska tänkande som ligger till grund.

Häri ligger också förklaringen till varför Christian Wolffs musik alltid är helt artem. Trots alla de skillnader uppförandet av ett och samma verk kan uppvisa vad gäller längd, instrumentation, överlagringar av enskilda delar och materialurval, finns en säregen atmosfär av liv, rytmisk egenart och individuell uttryckskraft, som resultat av den personliga hållningen i samspelet – trots olika sätt att läsa nottexten.

I dessa olika former av frihet eller stränghet i det öppna samspelet och reaktionen på varann, kan man se en bild av samspelet i sociala grupperingar. Sättet på vilket en grupp finner lösningar, hur man i framförandet utövar frihet och ansvar, kan vara en sinnebild för samlivet och arbetet i en social organism. Att därvid faran för reaktionära lösningar och förmyndarskap ställs mot möjligheten till progressiva ansatser, som också innebär ansvar för den enskilde liksom möjlighet till utveckling, visar samhällsrelevansen hos denna musik.

Många här beskrivna iakttagelser är präglade av mitt mångåriga arbete i ensembler som spelat Christian Wolffs musik. Men hans musik har inte bara denna ”politiska” sida, och min tidiga fascination växte fram ur ett rent kompositoriskt intresse: Jag var fascinerad av de intelligenta metoder som möjliggör öppenhet och jämsides med få precisa föreskrifter ger styckena ett innehåll och en färgning, som leder till en klar karakteristik hos de musikaliska utsagorna. Mestadels kan man känna igen dessa metoder i kompositionernas strukturer, exempelvis i ett verbalt partitur, som beskriver musiken enbart i ord och erbjuder stor improvisatorisk frihet, eller i få exakta anvisningar som ger stycket en precis atmosfär och en inre identitet. Eller som i *Dark as a Dungeon (...)*: Det är en musik i vilken man återfinner många av ensemblestyckenas element, också i sättet på vilket tonsättaren umgås med sitt material. Tonsättarens förhållande till sina toner, liksom möjligheterna och det ansvar han lagt in i sina melodier, tycks direkt fortsätta i ensemblearbetet. Det är en musik som i grunden låter oss tänka över konstens funktion, eftersom den också konfronterar oss med livsfrågorna.

Därvid får man inte glömma att det också finns en folkmusikalisk aspekt. Den är närliggande eftersom Christian Wolff i många verk griper tillbaka på sånger och visor ur folkmusiktraditionen och politisk populärmusik. Denna protestsångsskatt, som präglats eller brukats av arbetar- eller fredsrörelsen, är för honom central som bakgrund, men eftersom detta sångmaterial ofta utsätts för relativt abstrakt bearbetning, är det inte alltid direkt uppfattbart i kompositionerna. Men som ”arom” är sångerna närvarande i hans stycken. Det är väl därför ett slags musikantisk hållning tycks vara inskriven i styckena, sådan vi ursprungligen känner den från folkmusiken: några musiker träffas för att musicera, och alla som kan låtarna – det må även vara en disparat samling människor – kan vara med och spela. Styckena kan då anpassas efter rådande behov och omständigheter. Spelglädje, kvickhet och överraskningar i samspelet och i den musikaliska kommunikationen präglar musicerandet i en sådan situation. Här får Christian Wolffs musik – trots dess djupsinne, trots dess politiska och filosofiska aspekter – plötsligt en helt och hållet praktisk sida, som inte bidrar mindre till en innehållslig komplexitet och därtill hörande utmaningar för musikerna.

Jürg Frey, maj 2005



Foto: Stefan Kristensson

NY MUSIK

Kollegerna uppvaktar

Howard Skempton: *Forget the Minuet* (2009)

Chris Newman: *Fantasy Debt* (2008–09)

Peter Hansen: *Howlin' Wolff in Hangover* (2009)

—paus—

Mats Persson: *Stain* (2009)

Zoltán Jeney: *Memories of Delphoi* (2009)

Jürg Frey: *Les tréfonds inexplorés des signes 18–23* (2008/09)

Samtliga verk uruppförs

Anna Lindal – violin, Ivo Nilsson – trombon,

Per Sjögren – slagverk,

Kristine Scholz, Mats Persson – piano

Tisdagen den 10 mars 2009 kl. 19.30

Immanuelskyrkan, Borås

Christian Wolff är i ovanligt hög grad en tonsättarnas tonsättare, varför det var föll sig naturligt att be några av de kolleger som har ett personligt förhållande till Wolff och hans musik att bidra till detta knytkalas.

Howard Skempton lärde känna Christian Wolff under dennes vistelse i London, 1967–68. Rätt plats och rätt tid för ett sabbatsår, minsann. Skempton var då elev till Wolffs gode vän Cornelius Cardew, och den senare skickade iväg unge Howard för ett möte med Wolff på hösten 1967. ”Han var naturligtvis redan då ett stor hjälte för mig”, säger Skempton. Under det följande året träffades de båda ett flertal gånger och spelade även tillsammans, till exempel vid uruppförandet av Wolffs *Play* i maj 1968. De båda har sedan hållit kontakt och bland annat komponerat 50-årsresenter till varandra: pianostycket *To Howard Skempton on his 50th birthday* respektive drapspeletsstycket *Cakes and Ale*.

”Mitt stycke till Christians födelsedagskonsert är en robust och kompakt liten marsch, en rask Trio för violin, trombon och piano, med titeln *Forget the Minuet*.”

”Om jag skulle satsa alla mina pengar på en häst, och säga ’Det här är vår tids störste tonsättare’, då skulle jag satsa på Christian Wolff.” Så sade **Chris Newman** för några år sedan. I en av sångerna i Newmans sångcykel *New French Tunes* förekommer frasen ”taking out and putting away a piece by Christian Wolff”. Den antyder ett vardagligt umgänge med Wolffs musik. De båda tonsättarna umgångs verkligen också till vardags, om än telefonledes. Chris Newman, som är en stor telefonör, ringer ofta från Berlin till Hanover.

”*Fantasy Debt* uses as its material material that was knocking around at the time it was written, & arises from the desire to ‘do anything at all’, using what I have to make a piece. I would say that *Fantasy Debt* would be the furthest I’ve gone in that direction. The first movement, if you want to know, is a kind of re-putting-together of the four transposed instrumental parts of *Symphony No. 6* written earlier in 08, in other words, recontextualised for the new instrumental situation, no longer *Symphony No. 6*, not even its ghost, more like a memory of something you never knew. The second movement, which I had to write, consists of 2 solo lines folded over on themselves, 2 monodies which also had lives as such, but as folded over-on-themselves solo lines they didn’t quite make it, so I decided to put the 2 failures together, & out

came the second movement, also born out of a certain desperation – the putting together of 2 of the same types of failure to achieve a potential success.” (5 Feb 09)

(Fantasy Debt använder som sitt material material som låg omkring och skräpade då det skrevs. Det är sprunget ur ett behov av att göra ”vad som helst”, att använda vad jag redan hade för att göra ett stycke. Jag skulle nog säga att Fantasy Debt nog är det längsta jag har gått i den riktningen. Första satsen, om du nu vill veta, är ett slags ny ihopslagning av de fyra transponerade instrumentalstämmorna i Symphony No. 6 som skrevs tidigare -08, med andra ord en återkontextualisering i ett nytt instrumentalsammanhang, inte längre som Symphony No. 6, inte ens dess gengångare, utan snarare som ett minne av något man aldrig vetat om. Andra satsen, som jag var tvungen att skriva, består av två ”melodier” som vikits och lagts över sig själva, två monodier som redan hade ett liv i sig själva, men som inte riktigt fixade att vikas och läggas över sig själva, varför jag bestämde mig för att slå ihop de båda misslyckandena. Resultatet blev andra satsen, också skriven i ren desperation – ihopslagning av två likadana misslyckanden för att uppnå en potentiell succé.)

För några år sedan kraftsade jag ner följande i min anteckningsbok, skriver **Peter Hansen**:

Wolffs musik är också ett lackmuspapper på dina musikvänners mod. Hur långt vågar de följa med ut i skogen? Och då menas inte Beethovenwald där skogens alla små sångare på kommando börjar sjunga och där välansade bokar och tallar marscherar och bildar eleganta formationer ute på fälten och där ”alla” instämmer: Gud, vilken stor konst! Utan jag talar om den vilda skogen där flygfän, sly och igenvuxna stigar härskar. Där man en mulen augustidag sitter på en stubbe med sin termos och myrorna krälar bortom all kontroll och där friden plötsligt får sig en chock av ett lågsniffande jaktplan och där ens tankar inte har ett dyft med olycklig kärlek, åtrå eller andra stora politiska och egoistiska frågor att göra, utan där man bara lite slött förundras över sitt intrång i denna omgivning – präglad av diskontinuitet. (2001)

Jag lärde känna Christian Wolffs musik den regniga sommaren 1974. Med fotbolls- VM i Västtyskland i färskt minne träffades undertecknad och några självlärda rockmusikernotanalfabeter (och helsköna polare!) för att spisa ”spejsad musik”. Medan man i enlighet med traditionen ödmjukt fick begära audiens hos exempelvis

”stora” kompositörer som Stockhausen, Boulez eller Ligeti, blev jag omedelbart du med Christians musik. Inte för att den på något sätt var mer lättlyssnad. Tvärtom fann jag Wolffs musik välgörande vildvuxen och heligt utflippad men samtidigt enastående informell. Tonande organismer som inte hade minsta intresse av att föra sig och därmed sälja sig till kulturetablissemangen och de stora systemen under beteckningen provokativ konst (Jag frågar mig ofta: Finns det något mer spetsborgerligt än provokativ konst?). Avsaknaden av det modernistiskt-romantiska patos som man i riklig mängd finner hos Feldman och t.o.m. hos Cage är total. För att inte tala om den för många störande frånvaron av skrikiga, pubertala, rebelliska (och lönsamma) attribut som sedan 40 år hyllas av kritikerkåren. Erik Satie lär i samband med Maurice Ravels vägran att ta emot den ärevördiga Ordre national de la Légion d’honneur ha sagt ungefär: ”Ravel vägrar att ta emot Hederslegionen, men hans musik kommer att göra det med öppna armar”. Jag vill inte uttala mig hur Wolff hade handlat om han erhållit Polarpriset, men jag är övertygad om att hans musik hade vägrat att ta i priset ens med tång. Wolffs musik tycks snarare vilja bli lämnad i fred, vilket stämmer överens med hans eget ointresse av att göra tonsättarkarriär.

Med Christian Wolff befinner vi oss i slutfasen av den musikaliska romantiken. En era som inte bara utmärks av tekniska landvinningar, vetenskapliga rön, humanism, demokrati och expansion, men som även intressant nog sammanfaller med kolonialismen. 1940 skriver den danske tonsättaren Knud Aage Riisager en märklig essä som han ger den kärnfulla titeln *Symfonin er død – musikken leve*, där han förebådar det som fyrtio år senare skulle kallas postmodernism. När jag hör Wolffs unika och alltid vitala musik skulle jag vilja säga: Den ”stora” musiken är död – leve musiken! (Med ”stor” musik menar jag musik som medelst ett väloljat maktspråk – tänk *Eroica* – koloniserar alltifrån läroanstalter till konstinstitutioner. En appellerande musik där tonerna alltid bär uniform.) Christians musik framstår i detta perspektiv som betydligt mer revolutionerande än vad man vid ett slarvigt genomlyssnande skulle kunna tro. En mycket berömd och kontroversiell kollega och gammal vän och läromästare till Christian sade till mig i samband med att hans namn kom upp i en konversation vi hade på en grekisk restaurang i Darmstadt 1990, om nu minnet inte sviker, ungefär så här: ”He’s not afraid of music – he’s a brave guy!”.

Det skulle komma att dröja till vintern 1992 innan jag personligen lärde känna Christian. Min hustru och jag hyrde en bil i New York och färdades genom ett vint-

rigt New England till Hanover, New Hampshire, där Christian bor. Vi blev väl mottagna och rikligen undfägnade. Jag tror mig komma ihåg att jag såg Frescobaldis Toccatore på flygeln. Sedan dess har vi vid ett flertal tillfällen strålat samman och jag räknar idag Christian som en god vän.

Morty Feldman komponerade en gång i tiden en *con bocca chiusa*-koral som heter *Christian Wolff in Cambridge*. Om bakgrunden till detta stycke berättade Wolff följande för Walter Zimmermann (*Desert Plants*, 1976):

”Well, as I was saying before, I’ve lived a long time in Cambridge. And I think what Feldman had in mind was, he’s been here twice in Cambridge when I was here. And the first time he met me, he came to my room. I was staying in one of the Harvard dormitories, in an old fashioned building, old-fashioned room with a very high ceiling. And I was sitting at a desk sort of with books all around, and sort of my nose – I’m short-sighted – my nose very close to the paper. And he came in, and he saw me there. And then we had a very nice time. I had organized a concert on which his music was played.”

När vi besökte Christian i Hanover berättade han att studenterna på Dartmouth College (som ligger i just Hanover) på skämt hade döpt om den lilla köpingen till Hangover. Hur det förhåller sig med ylande vargar låter jag vara osagt. I vilket fall som helst lät jag min tonande födelsedagshyllning, *Howlin’ Wolff in Hangover*, i Mortys anda anta den homofona koralens strama dräkt. I sann varganda koncipierade jag koralen ”for any instruments” men lät den – dagen till ära – instrumenteras för kvällens husensemble.

Mitt första direkta möte med Christian Wolffs musik ägde rum för snart 40 år sedan. Jag bodde då i Köln – den tidens musikaliska modernist-Mecka – och studerade piano för Aloys Kontarsky. Vid ett av mina besök i stadens enda musikaffär, Musikhaus Tonger, ställde jag frågan: ”Haben Sie Partituren von John Cage?” Expediten stannade upp, såg förbryllat på mig i två sekunder, lyste sedan upp i ett brett leende: ”Ach, Sie meinen Johnny Cash!?”

Så värst många partiturer av John Cage fann jag inte (inte heller av Johnny Cash) men däremot ett litet stycke för två pianon av Christian Wolff, *Duo I*. Därmed öppnades också en helt ny värld för mig. Det som till en början fascinerade mest var nog spänningen, friktionen mellan de minutiösa, exakta tidsangivelserna och friheten

man hade som interpret. Att inte behöva uppfatta notbilden som ett fängelse, en bur, som det gäller att ta sig ut ur fortast möjligt, var då något helt nytt för mig. Redan då anade jag vad jag numera vet: Christian Wolffs musik bjuder i stället in fantasin och kreativiteten till delaktighet och medskapande. Det som genomsyrar hela hans skapande, hela hans produktion är just en stark tilltro till musikern och respekt för interpreten.

Man brukar säga att Bachs musik kan spelas nästan hur dåligt som helst. Det finns ändå alltid kvar en kärna i själva musiken, en kvalitet som inte ens ett dåligt framförande kan förstöra. Med Christian Wolffs musik är det precis tvärtom. Ingen musik låter sig slaktas så lätt som hans. Där finns – i alla fall skenbart – en ömtålighet, en sprödhet och en skörhet som lätt kan missförstås och som ibland får musiken att balansera som på en knivsegg.

Om man rent allmänt funderar över förhållandet mellan musik och den omvärld, den miljö, ur vilken den är framsprungen, slås man av att musik/partitur ofta befinner sig liksom i ett hermetiskt, slutet rum, dit dofter, lukter och smuts aldrig kan tränga in. Christian Wolffs musik, däremot, befinner sig hela tiden i dialog med sin omvärld, en dialog präglad av hans sociala, politiska och mänskliga engagemang. Verklistan bär tydligt vittnesbörd om detta.

Men den yttre verkligheten tränger sig ibland också in på ett konkret och handgripligt sätt. Christian har själv berättat följande: För många år sedan, när hans barn ännu var små, sade David Tudor till honom: ”Ja, det märks att du har småbarn. Musiken består numera av små korta fragment/sekvenser, som du sätter ihop till längre skeenden”. Christian kunde bara bekräfta detta. Den korta tid han hade till förfogande mellan blöjbyten och nappflaskor tvingade honom att på det viset förändra sitt arbetssätt, ett arbetssätt som han för övrigt fortfarande använder sig av.

2001 komponerade Christian Wolff ett stycke för mig och Kristine Scholz, *Fragment for Two Pianos*. Verket har en ganska märklig form och består av längre och kortare avsnitt/fragment sammanfogade till en helhet. Så, utan förvarning, mitt i en sextondelspassage, slutar stycket. Musiken klipps plötsligt av. Christian har senare berättat att han arbetade på stycket under juli/augusti 2001. Så kom attacken den 11 september. Efter detta kunde han för en tid inte fortsätta komponera som vanligt. Han valde då att låta musiken förbli ett fragment, en torso.

Jag började arbeta med *Stain* runt årsskiftet 2008/2009. Samtidigt översköldes

vi alla dagligen, via media, av rapporter och bilder från Israels pågående, blodiga massaker i Gaza. Kan man förbli opåverkad av något sådant? Och hur förändras ett konstnärligt skapande mot bakgrunden av och med vetenskapen om ett sådant fasansfullt scenario? Kan det över huvud taget märkas i det färdiga resultatet?

För min egen del märkte jag under arbetets gång hur musiken mer och mer antog en sorgemusiks skepnad, den började på något sätt leva ett eget liv. Det som skulle bli en hyllning till Christian kom istället att få karaktären av ”A Sad Peace March”. Det tonala utgångsmaterialet till *Stain* (=gotländska för ”sten”) utgörs av tonnamnen CHriStiAn.

Mats Persson, Älvsjö i februari 2009

Christian Wolffs betydelse för de unga tonsättarna och musikerna i Budapest New Music Studio går knappast att överskatta. Visst, Cage, Stockhausen och Reich var alla betydelsefulla för denna den kanske intressantaste grupperingen bak järnridån på 70-talet. Men kanske var det ändå Wolff som djupast kom att påverka deras musik. 1972 var Wolff inbjuden som gästlärare vid sommarkurserna i Darmstadt, och flera av de unga ungrarna hade fått utresetillstånd. Där möttes således **Zoltán Jeney** och Christian Wolff första gången. *Memories of Delphoi* hänsyftar dock på ett helt annat möte, på en helt annan plats.

Om sitt *Les tréfonds inexplorés des signes 18–23* (2008/09) skriver **Jürg Frey**:

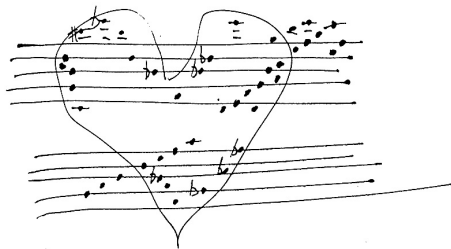
Som inledning till denna redan omfångsrika serie med enskilda stycken står ett kort pianostycke med samma titel: *Les tréfonds inexplorés des signes*. Styckets titel går tillbaka på en fras hos Edmond Jàbes:

„Il n’y a de vrai silence qu’aux tréfonds inexplorés des signes“

Verklig tystnad finns bara i tecknens utforskade djup

(ur *Désir d’un commencement – Angoisse d’une seul fin*)

I denna musik är allting tydligt, precis. Det finns inga suddiga former, inga bara antydande gester. Ingenting är vagt eller endast möjligt att ana. Trots det är musiken oftast inte meddelsam, den förblir på något underligt vis tyst. Jag har märkt att beroende på hur och var klanger dyker upp i ett stycke, uppstår ett tillstånd i vilket de olika delarna inte kommunicerar med varann. Det finns ett tigande i tecknens djup, en tyst arkitektur.



Christian Wolff: A Valentine