

NY MUSIK

Vargen kommer!

Torsdagen den 16 oktober, kl. 19

Lördagen den 18 oktober, kl. 16

Söndagen den 19 oktober, kl. 14 & 16

Caroli församlingshem, Borås

Christian Wolff (f.1934) skriver i något sammanhang om sitt första möte med Jasper Johns och Robert Rauschenberg i New York i mitten av 50-talet: "...at whose work I have since then never stopped wondering".

Sådan oavbruten förundran är vad många lyssnare upplever inför Christian Wolffs musik. Som tonsättarkollegan och livslånga vännen Frederic Rzewski uttrycker det:

"Vid det första mötet med Christian Wolffs musik får man intrycket att man just har hört (eller spelat, eller läst) någonting totalt främmande, olikt allt annat man känner till. (...) Knepig små melodier, som låter som om de har skickats iväg till någon avlägsen plats i universum och sedan återvänt som ett slags muterad intergalaktisk musik; identifierbara melodiska och rytmiska mönster, besynnerligt hoptråcklade i monstruösa sammansättningar, som kan påminna om demonerna hos Hieronymus Bosch, kombinationer av djur, fiskar, blommor och vanliga köksredskap. (...) ... man kan egentligen inte säga vad den liknar (fast John Cage kom nära när han, efter ett framförande av *Exercises* i New York, sade att det var som klassisk musik från en okänd civilisation)."

Och så här beskriver tonsättaren Peter Hansen mötet med Wolffs musik i ungdomen:

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.

NY MUSIK

Hölderlin och Braverman

– musik för två pianon och mer därtill

Braverman Music (1978)

—paus—

For John Ashbery's Hoelderlin Marginalia (2004)

For Kristine and Mats (from Christian) (1994)

6 Nocturnes (2007)

Kristine Scholz, Mats Persson – piano

Anna Lindal – violin, Christian Wolff – recitation, piano

Torsdagen den 16 oktober 2014 kl. 19.00

Caroli församlingshem, Borås

Braverman Music är komponerat ”för variabel ensemble, valfria instrument, fyra eller fler. Versioner för ett eller två pianon är också möjliga. Det finns (hittills) två delar, vilka kan framföras i sin helhet; alternativt kan man göra ett urval...”

Men med tanke på att verket nu nått en ålder av 36 år är det väl inte särskilt sannolikt att det blir fler delar...

”*Braverman Music* är tillägnat minnet av Harry Braverman, metallarbetare på varv och i fabriker, anställd på förlag, socialist, och författare till en viktig bok, *Labor and Monopoly Capital* (1974). Musiken är uppdelad i två stora delar, den första bestående av korta koraler som följs av [fyra] ganska strikta (särskilt vad gäller den rytmiska strukturen) tvåstämmiga stycken. Andra delen består av variationer över sången Moorsoldaten, som uppstod anonymt bland politiska fångar i nazistiska koncentrationsläger på 30-talet.

Musiken är exakt noterad vad gäller tonhöjd och rytm, men fri i en rad andra avseenden, exempelvis oktavfördubblingar av tonhöjder, instrumentation och dynamisk artikulation. Den hämtar inspiration i klarheten och kraften i Bravermans tankar om det inneboende värdet i mänskligt arbete och degraderingen av det arbetet genom kapitalismen. Valet av den sång som varierades påverkades av aktiviteten hos de politiska och kulturella rörelser som opponerade mot neo-fascistiska National Front i England, där musiken skrevs 1978.”

Idén att sammanföra Christian Wolff och den amerikanske poeten John Ashbery kom från Magnus Haglund som vid den tiden arbetade med Radioteaterns serie med ljudkonstverk, kallad Vita nätter. Resultatet blev *For John Ashbery's Hoelderlin Marginalia* (2004):

”Efter en del fram och tillbaka mellan John Ashbery och mig själv, ingen av oss visste riktigt vad vi skulle göra (och vi hade aldrig träffats tidigare), sände Ashbery mig en opublicerad dikt (”Hoelderlin Marginalia”) och sade att jag kunde göra vad jag ville med den, t.ex. fragmentera den, använda vokalljuden, vad som helst [det är inte hans exempel, han specificerade det inte, men han är väl bekant med Cages och Berios och andras sätt att behandla texter].

Nåväl, när jag fick dikten tyckte jag mycket om den (och var förtjust i Hölderlin-kopplingen, även om jag inte alls begrep den), och kände inte alls för att på något sätt förvanska den. Så jag fick idén att Ashbery skulle läsa (och spela in) den, och så skulle jag göra musik som skulle löpa jämsides. Eftersom det hela skulle sammanställas i

Sverige och ingen av oss hade möjlighet att resa till Stockholm, spelade vi in flera läsningar, och jag skickade noterna som skulle studeras in och spelas in i Stockholm. Instrumenteringen (som är ganska udda) kom sig av att jag kände tre musiker i Stockholm, vilka jag tyckte mycket om och som jag visste skulle veta precis hur de skulle spela, nämligen Kristine, Mats och Anna.

När jag hade skrivit musiken, insåg jag att den var alldeles för lång för att passa dikten, nästan dubbelt så lång. Så jag tänkte att dikten kunde läsas två gånger medan musiken bara fortsatte, och det fungerade bra.

Jag gillade också det, eftersom 1) det vänder på det normala med många verser (som fortsätter med andra ord, medan musiken är densamma i varje vers); och 2) att det föränderliga förhållandet mellan musik och ord möjliggjorde att det som inte gick att uppfatta (ord) eller inte hördes så tydligt (musik) vid första läsningen, vid den upprepade läsningen och det fortsatta musicerandet skulle kunna ge lyssnaren en ny möjlighet att förstå orden och att höra musiken utan störningar.”

Under senare decennier har Wolff skrivit en rad korta dedikations- eller gratulationsverk, ofta i vykortformat. *For Kristine and Mats (from Christian)* komponerades 1994. Lyssnar man noga kan man urskilja hur såväl dedikanternas som tonsättarens förnamn klingar bokstav för bokstav. (A, H, C, S [Ess] och E motsvaras av tonerna med samma namn, medan övriga tecknas i ett slags klanglig kalligrafi.)

6 Nocturnes (2007) ”skrevs för en konsert till John Cages ära, och var ursprungligen del i ett samarbetsprojekt med David Behrman, John King och Takehisa Kosugi, kallat For John. Jag spelade dem simultant med de andra deltagarnas musik.

De är alltså tillägnade J.C. (in memoriam), men också Satie, eftersom Cage introducerade hans musik för mig och eftersom han särskilt beundrade Saties *Nocturnes*, liksom även jag och min pianolärarinna, Grete Sultan. Den femte nocturnen är även tillägnad David Behrman på hans 70-årsdag.

Notationen är mer eller mindre konventionell (två system för klaviatur), men det finns inga klaver; noterna kan läsas i såväl diskant- som basklav och (vilket är ovanligt) även i valfri oktav, och man kan läsa varje notation på så många sätt som man vill, eller som man kan hantera med två händer och en klaviatur.”

6 Nocturnes är alltså tänkta för en pianist men har av Wolff även framförts tillsammans med John Tilbury, dock var tonsättaren lite tveksam till resultatet. Stycket kanske i själva verket är allra bäst med tre pianister? Det återstår att se.

FOR



FROM



Thanks! and all the best wishes for
Christmas



NY MUSIK

Småsten och mosaik

– här skall fogas sten till sten

Duo 6 (2005)

Tilbury 2 (1969)

Microexercises nr. 1, 3, 4, 5, 6, 11, 13, 21, 22 (2006)

Grete (Microexercises 24, 27, 29) (2007)

Or 4 People (1994) (utdrag)

Mosaic Trio (2000)

—paus—

Pebbles (1999)

Anna Lindal – violin,

Tora Thorslund – trumpet

Kristine Scholz – piano

Lördagen den 18 oktober 2014 kl. 16.00

Caroli församlingshem, Borås

Duo 6 (2005) ”skrevs för en trumpetare från New York och hans violinspelande hustru. Återigen en udda kombination tillkommen på begäran – jag brukar vara tillmötesgående, och får jag lite betalt, gör jag nästan vad som helst (jag har just sagt ja till att göra ett stycke för solobanjo). Som instrumentkombination var det en intressant utmaning, även om idén med stråkar och brass har intresserat mig ett tag – särskilt efter att ha sett/hört Gabrieli-stycken för låt oss säga tio tromboner (renässanstromboner, lite lättare i klangen) och kanske två violiner. För inte länge sedan skrev jag en oktett för brass och soloviolin. I *Duo 6* finns de vanliga avsnitten med olika procedurer, inklusive några som är varianter på tabulaturnotation (enbart strängarna specificeras för violinen, enbart ventilerna – öppna eller stängda – för trumpeteten).”

Tilbury 2 (1969) – en enda sida med glest placerade klanger – föreskriver att varje not ska läsas i antingen violin- eller basklav. Noter inom parentes kan spelas med exempelvis avvikande klangfärg. Instrumenteringen har lämnats öppen. Det är allt.

Microexercises (1–8, 9–22) skrevs 2006 till The Miniaturist Ensemble, som enbart spelar verk som innehåller max 100 toner. Här finns betydligt mer lakoniska än så.

Grete (Microexercises 23–36) för en eller fler spelare, valfri instrumentation (2007), skrevs till minne av ungdomens pianolärarinna, Grete Sultan (1906–2005).

Sultan växte upp i Berlin och studerade för bland andra pianisten Richard Buhlig (vilket f.ö. även John Cage senare gjorde). Efter nazisternas maktövertagande 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.

For 1, 2 or 3 People (1964) är titeln på Wolffs under lång tid mest omtalade verk. För en konsert 30 år efter dess tillkomst, tillsammans med kollegerna Nicholas Collins, Takehisa Kosugi och David Tudor, komponerade Wolff en fristående fortsättning: **Or 4 People**. Stycket bygger i hög grad på samma slags notationer, på samma sätt att kombinera klanger – som mer fokuserar på förhållandet musikerna emellan än på de ljud de frambringar – men bygger även vidare på nyare tekniker. Ur detta stora material spelas här blott en bråkdel, närmare bestämt sidan 3.

Tillfrågad om att skriva en trio för trumpet, violin och piano, svarade Wolff genast nej. Men med tiden kom han på bättre tankar och komponerade ett verk som han dock omedelbart drog in med kommentaren ”Det är en omöjlig kombination! Det är naturligtvis det som gör den attraktiv.” Därefter följde *Mosaic Trio (Trio IV)*:

”’Mosaic’ syftar på Henry Cowells *Mosaic Quartet* (1935), i vilket avsnitten kan spelas i skiftande ordning, allt efter musikernas val. De olika avsnitten fungerar som de små fyrkantiga glasbitarna i en mosaik. Jag har ofta tänkt mig att de mindre avsnitt som bygger upp min musik fungerar som tygstyckena i ett lapptäcke. Men på senare tid har Chuck Close’ målningar gjort djupt intryck på mig. Ju närmare man kommer hans porträtt – ju närmare man tittar – desto mer tycks de upplösas och omformas till ett virrvarr av icke föreställande små fyrkanter i alla de färger. Trion består av 17 mindre avsnitt (ett extra smög sig in i slutet av ett 4x4-schema), men den är inte så optimistisk att den utgår ifrån en förutbestämd, klart identifierbar helhetsbild; man kan snarare säga att den våghalsigt förtröstar på möjligheten av att en sådan bild trots allt skall uppstå av dess delar.”

Om *Pebbles* (1999) skriver tonsättaren: ”Jag har länge tyckt att kombinationen piano och violin – eller piano och nästan varje annat melodiinstrument – är omöjlig, en särskilt knepig skillnad i klang och spelidiom. Och ändå finns det underbara stycken för dessa båda instrument. På senare tid tänker jag på Morton Feldmans *For John Cage* och John Cages *Two*⁶. Feldmans sätt att beakta instrumentens skillnader är att behandla deras klanger som om de musikaliskt befunnit sig på exakt samma plan, som att göra en bild med både blyerts och vattenfärger, som om det inte vore någon skillnad på dem. Naturligtvis var Feldman extremt medveten om de allra finaste klangdifferenser. Här är det som om han bara låter dem vara.

Cages stycke tycks gå i motsatt riktning. Varje instrument har sitt eget material och instrumenten fortskrider oavhängigt av varandra. Givna tidsintervall är allt de har gemensamt. Därtill innehåller violinens material fint underdelade mikrotoner i en intonationsvärld som är helt skild från pianots. (...)

Ändå är den dominerande känslan i Cages stycke att man, trots spelarnas frihet, befinner sig i ett musikaliskt universum som i själva verket inte är så annorlunda än Feldmans. Båda är extremt lågmälda och transparenta. De avgörande skillnaderna kan man tänka sig finns i bakomliggande föreställningar. Hos Feldman är det mönstren, ofta sneda och vinda, på de antika anatoliska mattor som han samlade, tidlösa

kulturföremål. Hos Cage är det en social föreställning om anarki i den musikaliska praktiken (i sig själv högst disciplinerad) tillsammans med en poesi hos själva ljuden, en kulturell uppfinning som vill vara så nära naturen som bara möjligt.”

Pebbles – skrivet nära 40 år efter Wolffs första stycke för denna besättning, *Duo for Violinist and Pianist* (1961) – ”har ett mer konventionellt utseende [än sin föregångare] och en mer traditionell blandning av tillvägagångssätt, och varierar vilken typ av beslut som överläts åt musikerna. Stämmorna är exakt utskrivna och koordinerade. Ibland har musikerna sitt eget material och spelar oberoende av varann. Materialet är här mindre abstrakt, med tydlig inriktning på melodiska linjer, om än ofta fragmenterade. En del material härleds från folksånger, även om själva sångerna knappast är igenkännbara. En vanlig och viktig del av notationen är ett kilformat tecken, som anger ett utrymme för tystnad, en tystnad vars längd är helt öppen och variabel, från den allra kortaste paus till vilken längd som helst. Musikernas sätt att förhålla sig till tiden i ett slags strukturell rytm är här mycket öppnare för subjektiva beslut eller impulser.

Stycket har 24 avsnitt, men musiken fortgår oavbrutet. Avsnitten är mellan cirka 15 sekunder och 4 minuter långa. Man kan tänka sig dem som en samling dikter i en cykel. Musiken är avsedd som en hyllning till den mest poetiske av tonsättare, György Kurtág, och till den ryske poeten Osip Mandelstam, vars första diktsamling hette *Sten*.



NY MUSIK

Bröd och rosor

– samtliga verk för violiner

The Death of Mother Jones (1977)

Duo for violins (1950)

Two pieces for four violins (1950)

Sixty for Charles Dodge (2002)

Four Small Duos (No. 1) (2010)

Für Michael zum 75. Geburtstag (2012)

Ordinary Matter sats 4, för violinkvartett (2001)

—paus—

Bread and Roses (1976)

Violin Duo for Petr (2011)

Six Melodies Variation (1993)

Violin Quartet (2006)

Anna Lindal, Eva Lindal, Tale Olsson, Joar Skorpen – violin

Söndagen den 19 oktober 2014 kl. 14.00

Caroli församlingshem, Borås

Merparten av Wolffs musik under framför allt det gångna århundradets sista kvartssekel tycks ha sin utgångspunkt i modern, huvudsakligen amerikansk folk-musik – arbetssånger, politiska kampvisor o.s.v. En sådan sång, som uppkom 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.” Wolff 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 är *Bread and Roses*, 1976). Fiolen var det viktigaste instrumentet i den musikkultur där sången skapades, den angloamerikanska folk- och countrymusiken i Appalacherna. ’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.

Så långt Wolff. Och som Art Lange konstaterar: ”Oavsett hur mycket distortion eller dekonstruktion melodierna utsätts för, finns det en underliggande föreställning om samvete här. Det spelar ingen roll om melodierna och deras budskap är igenkännbara eller inte – de delar denna belägenhet med änglstatyer högt uppe i hörnen i gotiska katedraler, osynliga för det mänskliga ögat, synliga bara för Gud.”

Först i Wolffs verklista stod länge *Duo for violins* (1950) som liksom de flesta av de tidiga verken är en studie över ett begränsat antal toner, i detta fall tre: d²–ess²–e². En sparsmakad, rytmisk och dynamisk undersökning av ett minimalt kromatiskt material – att spelas utan vibrato.

När det för några år sedan publicerades en verklista som även innehöll Wolffs allra tidigaste alster, visade det sig att ett av hans allra första stycken var en kvartett för fyra violiner, *Two Pieces*. Tillfrågad om han kunde tänka sig att släppa ifrån sig noterna, svarade han som han brukar: ”Sure”. När han lämnade över partituret konstaterade han smått förvånad: ”Det ser ju ut ungefär som det jag gör nu!”

Vid den här tiden var Wolff elev till en av 1900-talets stora och mest säregna pianister, Grete Sultan, som hade flytt från Tyskland och bosatt sig i New York. När unge herr Wolff berättade att han ville ta kompositionslektioner för Edgard Varèse (mest för att det var den ende tonsättare han egentligen kände till; Varèse var bekant till familjen), avrådde Grete Sultan honom och föreslog i stället John Cage. Alltså stövlade den 16-årige Wolff upp till Cage. Med sig hade han sin violinkvartett (daterad april 1950) som han visade upp. Det var början på ungefär sex veckors studier. Sedan sade Cage att han inte hade något mer att lära ut. ”Han märkte väl att jag hade disciplin, det var det enda som var viktigt.” En livslång vänskap tog vid.

I Wolffs egen omisskännligt diminutiva handstil står antecknat: ”Keine Verdopp-lungen erlaubt. Adolph Busch!”. Så möts det gamla och det nya; Wolff hade även visat noterna för den legendariske violinisten Adolph Busch, också han vän till familjen, (samme Busch, för övrigt, som spelade Bachs Chaconne vid unge Christians konfirmation). Busch hade konstaterat att tonfördubblingar inte är tillåtna. Om han hade något att säga om samtidig parallellföring i samtliga stämmor, förtäljer inte historien.

Av handskriften kan man dra slutsatsen att sats 2 sannolikt komponerades först. Kanske skulle man kunna beskriva sats 1 som ett heterofont parallellorganum. Exakt samma material spelas parallellt i de fyra stämmorna, som ligger på halvtons avstånd från varandra. Först en tolvtonsmelodi, sedan en helt annan, varefter den första återvänder, men nu bara elvatonig. Rytmen är organiserad som en fyrstämmig cirkelkanon. Sats 2 följer samma mönster, med tillägg av retrograda tonföljder och en enkel permutation. Små avvikelser präglar detta strikta schema – som tidigare konstaterats marscherar Wolff aldrig riktigt i takt; så blev han heller aldrig serialist

– en tonhöjd är konstant ”fel” i en av stämmorna. Varje stämma rymmer 3x12 toner, men det ”fattas” alltså en. Sats 1 har beteckningen Adagio-Andante (senare specificerat till fjärdedel = ca 60), sats 2 är uppenbarligen raskare, men saknar tempoanvisning (senare fjärdedel = ca 72).

Inför uruppförandet 2007 gjorde Wolff en renskrift av kvartetten. Han skriver: ”Jag har renskrivit det gamla stycket för 4 violiner och bestämde mig för att det inte är särskilt bra, möjligtvis lite intressant som kuriositet. John Cage hade rätt – ingen känsla för form. Men jag skriver just en ny, bara någonting kort. Skickar den när den är klar.” (Nog är Cages kommentar lite lustig – formkänsla är knappast det första man tänker på när det gäller hans egen musik. Tankarna går onekligen till Schönbergs omdöme om Cage själv: ingen känsla för harmoni.)

I en senare kommentar skriver Wolff: ”Varför fyra violiner? Jag ville ha en tät, dissonant textur. Jag kan också ha varit påverkad av stråkklangerna i Händels *Concerti grossi* (opus 6) vilka jag hade hade hört strax innan. Jag var definitivt påverkad av att några månader tidigare för första gången ha hört stråkkvartetter av Bartók, Schönberg, Berg och Webern.”

Vad vi hör är alltså ett stycke levandegjord modern musikhistoria med starka kopplingar både framåt och bakåt.

Sixty är en miniatyr som komponerades till tonsättarkollegan Charles Dodges 60-årsdag 2002. Eftersom Dodge själv spelar både violin och piano skrevs två versioner, en för vardera instrumentet – och violinvarianten är avgjort knöligast, naturligtvis.

Four Small Duos No. 1 (de övriga är för ackordeon, tubor respektive klarinetter) är uppbyggt på ett sätt som varit vanligt hos Wolff på senare år, nämligen av ett visst antal korta fraser eller enskilda klanger som varje musiker spelar i valfri ordning. En teknik som återkommer exempelvis i slutet av *Violin Duo for Petr.*

Für Michael zum 75. Geburtstag (2012). ”Michael Cantz är forskare inom medicin, och liksom många (oftast tyska) äldre doktorer är han musikälskare och amatörviolinist. Han är make till min fasters dotterdotter, och detta var alltså till hans 75-årsdag.”

Christian Wolff är en sådan tonsättare som avskyr symfoniorkestern – inte själva klangkroppen naturligtvis, men väl dess hierarki, det faktum att det står en gubbe längst fram och bestämmer, den totala avsaknaden av demokratisk struktur. Trots det har han under senare år skrivit en rad orkesterverk, som alla på olika sätt tar sig

an just det ”demokratiska underskottet”, vilket – det skall understrykas – han även uppfattar som ett musikaliskt problem.

”*Ordinary Matter* skrevs 2001 för tre orkestrar som är spridda i rummet (totalt 80 spelare). Dess material består av 15 delar, alla ganska olika, av vilka man kan välja och kombinera fritt, så att exempelvis ett minsta möjliga framförande består av del 7, en kort duett för harpor. Del 4 är för orkestrarnas 16 violiner. Dessa 16 kan reduceras till 6 om en rumslig fördelning på tre ställen kan realiseras. Eller till 4 om man önskar ett annat arrangemang. Satsen är en blandning av hoquetusteknik, unisono och kontrapunkt, vilka samtliga tar hänsyn till klangernas spridning och skiftande fokus eftersom de kommer från mer än ett ställe i rummet.”

Bread and Roses – denna titel återkommer flera gånger hos Wolff, liksom naturligtvis den melodi som är dess ursprung, Caroline Kohlsaats sång som skrevs 1912 under strejken i Lawrence, Massachusetts. Wolff beskriver den som en ”lyrisk marsch”, där rosorna står för det lyriska inslaget, medan brödet representerar marscherandet. Först i raden är denna något spartanska men knixiga komposition för soloviolin, genast följd av en mer storslagen sats för piano, båda 1976. Därefter återkommer Bread and Roses bland annat i *Exercise 22* för fyrhändigt piano.

Violin Duo for Petr (2011), ”det vill säga Petr Kotik [tjeckiskfödd tonsättare, flöjtist och dirigent, bor i New York; startade Ostrava-dagarna, för vilka Wolff har skrivit en rad verk för flera orkestrar, däribland *Ordinary Matter*], och det var till hans 70-årsdag. Det finns en bra violinduo, Conrad Harris och Pauline Kim (äktas makar), som har arbetat med Petr och mig ett antal gånger, så jag hade dem i tankarna, och det är en del virtuositet inblandad.

Jag kommer inte på mycket mer att säga om den, förutom att det, som jag minns det, gick ovanligt lätt att skriva den (vilket inte hör till vanligheterna). Och när David Behrman hörde den, sade han att den fick honom att tänka på fjärilar som fladdrar omkring varann.”

Inför en Dubbel-CD till Cages minne komponerade Wolff ett 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 stråktryck”.

Med utgångspunkt från ungdomsverket *Two Pieces* skriver Christian Wolff om *Violin Quartet* (2006): ”När jag nyligen tog en titt på musiken, tänkte jag att den kanske kan gå an ändå, kanske är den lite intressant. Och eftersom jag gillar idén med bara fyra violiner, tänkte jag: ’Okej, vi försöker igen, få se vad jag har lärt sedan dess...’.

I sin reaktion på mina tidigare försök anmärkte Cage att jag var tvungen att lära mig att finna och att hantera struktur. Den nya violinkvartetten är strukturerad på det sätt jag har arbetat länge vid det här laget, i avsnitt [patches] (14 stycken), som karakteriseras omväxlande av kontrapunktiska procedurer, öppna strukturer (quasi ’anarkistiska’ kanoner), en sekvens där ljudens efterklang bestämmer rytmen, systematiska procedurer, roterande klangattacker etc.”



NY MUSIK

Alvin och Merce

– exercis allena och i grupp

Merce Notes (Exercise 33) (2011)

Exercise 18 (1975)

70 (and more) for Alvin (2001)

Sixty for Charles Dodge (2002)

Keyboard Miscellany (1998–) utdrag

—paus—

Incidental Music (2003–2004) utdrag

Exercise 29 (2011)

For Alvin at 80, plus (2011)

Exercise 4 (1973)

Magnus Granberg, Anna Lindal, Eva Lindal,
Tale Olsson, Mats Persson, Kristine Scholz,
Joar Skorpen, Tora Thorslund, Christian Wolff

Söndagen den 19 oktober 2014 kl. 16.00

Caroli församlingshem, Borås

”Det första stycke jag tillägnade Merce [Cunningham (1919–2009), legendarisk amerikansk dansare och koreograf, nära förknippad med Cage och övriga i den s.k. New York-skolan] var *Burdocks*, som han, sedan han hört det, använde till *Borst Park* (1972). Jag har tidigare skrivit om orsaken till dedikationen – bortsett från att vara ett uttryck för vänskap och tillgivenhet – nämligen att Merce’ dans och dansare, liksom koreografi, hade (vilket långsamt gick upp för mig) en djup inverkan på hur jag gjorde min musik. Sedan, på 90-talet, gjorde jag ett stycke för slagverksensemble, liksom *Burdocks* en samling enskilda delar som kunde sättas ihop på olika sätt (precis som Merce’ *Events*). Det stycket heter *Merce*. Efter att Merce hade dött skrev jag ett stycke, *Quintet*, som tillägnades honom bredvid de musiker som skulle spela det. Även det är en uppsättning material som kan användas på olika sätt. Om allt används är det sammanlagt 50 minuter musik. Nu fortsätter jag med det kortare *Merce Notes*, skrivet i all hast, men i lika hög grad en hyllning till hans märkliga, komplicerade, gripande och energifyllda arbete.”

Efter den första relativt homogena samlingen *Exercises* (1–14) (1973–74) följde ytterligare fyra *Exercises* 1975, denna gång mer disparata till sin karaktär. Nr. 15 är ett pianosolo, ”ett slags muterad intergalaktisk musik”, för att låna Frederic Rzewskis ord, nr. 16 är en gudomligt vacker men undflyende tvåstämmig sats, nr 17 är ett trombonsolo, medan den fyrstämmiga nr 18 bygger på korta tonkombinationer som interfolieras med slagverk i en repetitiv men högst variabel kammarmusikalisk sats.

Inför gode vännen och kollegan Alvin Luciers 70-årsdag komponerade Wolff en liten hyllning (till 60-årsdagen fick Lucier dela present med Ny Musik till föreningens 100:e konsert, ensembleverket *Kegama*): **70 (and more) for Alvin** (som i själva verket innehåller 2x70 toner, ”because I want there to be more for Alvin”). Materialet – första delen är en enkel, lite utsmyckad melodi, medan den andra snarare består av enskilda toner eller korta fragment – är inte instrumenterat, men utgör i själva verket även inledning på *Ordinary Matter*, det verk för tre orkestrar som Wolff färdigställde sommaren 2001. Varje not läses valfritt i diskant- eller basklav.

”1991 började jag skriva stycken för särskilda personer och tillfällen, oftast födelsedagar, helt korta meddelanden ungefär som vykort. Oftast byggde det musikaliska materialet på personens namn, på de bokstäver som har musikaliska motsvarigheter (A, B, C, D, E, F, G, H och S [Ess]).” Till dessa så kallade *Postcard Pieces* hör *Sixty for Charles Dodge* (2002).

Keyboard Miscellany (1997–) är en brokig, ännu inte avslutad samling blandade smärre pianostycken – från några sekunder långa upp till ett par minuter. ”Här var jag intresserad av den speciella formen och skärpan i ett kort stycke, i en tradition jag tror börjar med Beethovens *Bagateller* och som fortsätter hos Webern och Kurtág.”

Incidental Music ”tillkom när jag ombads spela till ett Merce Cunningham Dance Company ’event’ 2004. Cunninghams dans *Events* bestod av för ändamålet gjorda arrangemang, olika för varje gång, av material som valdes från ett antal verk i dansarnas aktuella repertoar. Den ackompanjerande musiken (vilken, som vanligt när det gällde Cunningham-koreografi, inte stod i något direkt förhållande till dansen, utan bara utspelade sig samtidigt) kunde vara vadhelst musikerna valde, men bestod oftast av improvisationer.

Vid detta tillfälle var jag ombedd att göra musik till ett 70 minuter långt event, och förväntade mig att improvisera med åtminstone ytterligare en Cunningham-musiker. Men det visade sig att ingen annan musiker var tillgänglig. Jag skulle bli tvungen att göra det själv. Nå, jag gör inte soloimprovisationer, så jag var tvungen att fixa någon annan musik till mig själv. Och det måste vara spelbart med mina blygsamma pianistiska förmågor. En del av *Keyboard Miscellany* fanns redan, men långt ifrån nog för 70 minuter. Så jag skrev *Incidental Music*. Det var bråttom, så jag arbetade liksom med små, snabba teckningar, och bestämde mig för att jag behövde 100 allt som allt. Det var nästan som att improvisera under själva skrivprocessen (och det gav möjlighet att slänga ut en ’teckning’ om den inte såg bra ut). Denna improvisatoriska attityd fortsatte in i själva framförandet. Den skrivna musiken behandlades ibland mycket fritt.”

Exercise 29 (2011) bygger, som många verk på senare år, på korta fraser eller enskilda klanger som alla musiker spelar i valfri följd – först 24 fraser, därefter ytterligare 7. Några av dessa fraser föreskriver valfria slagverksklanger.

For Alvin at 80, plus (2011), som kanske något förvånande innehåller enbart 72 toner, består liksom *Merce Notes* av korta fraser som läses i valfri ordning och med valfri klav och transposition.

Exercise 4 (1973) innehåller, likt flera av de allra tidigaste verken i denna serie, i stort sett ett enda notvärde, i detta fall åttondelen (även om satsen tryfferas av en och annan 16-del), men tro för all del inte att musiken för den skull trampar fram i jämn och maklig takt; här kommer prästens lilla kråka nog att få åka och slinka både hit och dit.



Foto: Stefan Kristensson

När man plötsligt måste nysa, så är det som när man plötsligt lystrar
när man hör Christian Wolffs musik.

Johnny Burén