

Att vara i tystnaden
Om Morton Feldman och måleriet

*I'm Morton Feldman.
Is there anybody like me?
You know anybody like me?
The minute you call me a
composer
you are relating me to someone
else.*

Morton Feldman hade ett oerhört nära och intensivt förhållande till bildkonst. I essäer, intervjuer och i de föreläsningar och samtal som finns tillgängliga i transkriberad form relaterar han outhärligen till måleri och målare. Det är framför allt vännerna från det heroiska 1950-talet i New York som står i centrum: Robert Rauschenberg, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Philip Guston och Mark Rothko, men han hänvisar också till målare som Piero della Francesca, Cézanne och framför allt, till favoriten, Mondrian: *Förstår ni Mondrian förstår ni också mig. I början har jag ingenting, till slut har jag allt - precis som Mondrian - i stället för att ha allt i början och ingenting till slut.(...) Jag tror att det stora problemet är att jag lärt mig mera av målare än av tonsättare.*

Feldman analyserar måleriet utifrån mycket personliga infallsvinklar, briljant och med en fenomenal formuleringsförmåga. Essäerna komponerar han som sin musik, med yttersta noggrannhet, förlitande sig på sin intuition. Här finns alltid en klar polemisk skärpa och han försitter inte ett tillfälle att vädra sina aversioner mot det han ogillar mest: det akademiska avantgardet, Boulez och systematik. Feldman gör ständigt jämförelser mellan måleri och musik - främst då sin egen musik - men det är inte enbart den färdiga målningen respektive kompositionen som sådan det handlar om. Han drar lika ofta paralleller mellan målares arbetsätt och sitt eget sätt att komponera.

I föreläsningar och diskussioner – som ju naturligtvis är betydligt lösare i konturerna - finns dessutom ett starkt drag av show och uppvisning. Feldman blir till en extrovert entertainer, som förtjust svingar sig mellan svepande generaliseringar, halsbrytande analogier och fräcka paradoxer. Han visar ofta upp en magnifik självupptagenhet, en arrogans och en fåfänga, som kan bli tröttande i längden och hans brutala uppriktighet övergår ibland till personliga vendettor.

Jag har tidvis varit intensivt sysselsatt med Morton Feldmans musik. Jag har studerat och spelat det mesta av hans pianomusik. Jag har läst hans texter. Jag erinrar mig också hans föreläsningar, t.ex. den vid Musikhögskolan i Stockholm 1968, då han kedjerökande – han tände varje ny cigarett på glöden hos den föregående - visade diabilder på sina partiturer och oavbrutet talade om *time, timing*, Beethoven (som är mästaren när det gäller *timing*: nya idéer, övergångar, accenter, allt kommer på exakt rätt ställe!) och naturligtvis måleri.

Så småningom inställer sig dock frågan: vilket var egentligen Feldmans förhållande till bildkonsten? Kan man också se hans musik fristående från den måleriska barlasten, utan alla analogier och paralleller till bildkonst? Är det kanske t.o.m. så att han i efterhand tar till dessa jämförelser, att han ”hänger upp” sin musik på sina analyser av favoritkonstnärerna, får den bekräftad? Eller är han faktiskt så

direkt påverkad av konstnärer, deras verk och deras arbetssätt, att han i sin musik, medvetet eller omedvetet, assimilerar detta och ständigt försöker skapa överensstämmelser med det visuella? Och slutligen: finns det också en kommunikation åt andra hållet, påverkade Feldman och hans musik på något sätt måleriet?

Det existerar magiska moment i historien, skärningspunkter, då alla faktorer plötsligt sammanfaller som vore det uppgjort på förhand och något nytt och unikt uppstår. En sådan skärningspunkt utgjorde tidigt 1950-tal i New York. Det fanns då ett vitalt och sjudande kulturliv, där man inom framför allt konst, dans och musik ifrågasatte det gamla och ständigt gjorde nya landvinningar. Bland målarna var det i första hand de s.k. abstrakta expressionisterna Pollock, Guston, de Kooning, Rothko m.fl., som i sina arbeten representerade förnyelsen. John Cage, som Feldman träffade 1950 och som personligen kände alla dessa konstnärer, introducerade nu honom för dem och flera blev genast hans vänner. Detta väckte Feldmans intresse för måleri; framför allt fascinerades han av och kanske även avundades deras direkta, spontana sätt att arbeta med färgen på duken.

Sedan mitten av 40-talet hade Feldman studerat komposition privat för Stefan Wolpe, tonsättaren, som - enligt Feldman - *ville skapa en syntes av Schönberg och Marx*. Han hade också kontakt med Edgar Varèse, som dock inte gav några lektioner. *Men, säger Feldman, jag hade en lektion för Varèse, en enda lektion på gatan. Den varade i en halv minut och den gjorde mig till instrumentatör. Han frågade mig: - Vad skriver du just nu, Morton? Jag berättade och han sade: - Kom bara ihåg att tänka på den tid musiken behöver för att gå från scenen, ut till publiken och tillbaka igen.* Genom detta skenbart enkla lilla råd insåg Feldman plötsligt att musik handlar om att lyssna, inte om strukturer, system eller kalkyler utan om ljud och klanger, som i sin fysiska påtaglighet projiceras i rummet. En insikt som fick livsavgörande betydelse för Feldman.

Vid det första egentliga mötet med John Cage hade Feldman med sig en stråkkvartett. Han visade den och Cage frågade: - Hur har du gjort det här? Feldman svarade: - Jag vet inte hur jag gjorde det. Då började Cage hoppa omkring som en apa i rummet, skrikande av förtjusning: - Är det inte fantastiskt? Är det inte underbart? Det är så vackert och han vet inte hur han har gjort det!

Cage bodde vid den här tiden högst upp i ett hus med magnifik utsikt över East River. Det är där i Cages våning, som Feldman för första gången får uppleva att någon ger honom "rätten" att lita till sin musikaliska intuition, det är där han skriver sin första grafiska komposition och för första gången ser och fascineras av Robert Rauschenbergs **White Paintings**, vilka senare skulle komma att inspirera Cage till hans ryktbara **4' 33"**. Av Rauschenberg köper Feldman sin första målning, **Black Painting**, en stor bild där Rauschenberg klistrat tidningspapper på duken och sedan målat allt svart. Feldman frågar: - Vad kostar den? - Så mycket som du har i fickan, svarar Rauschenberg. Det råkade vara 16 dollars plus litet småpengar.

Black Painting blev Feldmans följeslagare livet ut. Genom att betrakta och studera den intensivt uppstod tidigt hos Feldman en ny attityd, en önskan att vilja göra något som var absolut unikt för honom själv. Han såg inte målningen som ett collage - den var någonting mer. Det här var varken konst eller liv. Det var något däremellan. Feldman säger själv att nu började han komponera en musik som också rörde sig i detta "däremellan-tillstånd", musik som suddade ut gränserna mellan

material och konstruktion och skapade en syntes av metod och tillämpning. Musik mellan kategorierna.

Till vänkretsen runt Cage och Feldman hörde vid den här tiden också pianisten David Tudor och den unge Christian Wolff, son till Kafkaförläggaren Kurt Wolff, som med sin familj flytt från Europa i början av 40-talet. Christian Wolff – av Feldman kallad *en Orfeus i tennisskor* - komponerade vid den här tiden ett slags ”minimalistiska” stycken, där han använde ett mycket begränsat tonmaterial – tre eller fyra tonhöjder. Feldman, som alltid uttryckt beundran och respekt för Wolffs musik, hävdar att just dessa tidiga stycken av Wolff betytt oerhört mycket för honom själv och för hans utveckling. Senare skrev Feldman en mycket fin karaktäristik av Wolffs musik: *...den var säkerligen den mest europeiska, jämfört med Cages och min musik, och med europeisk menar jag förbindelsen mellan koncept och poesi.(...)Han är mycket konceptuell och ändå finns där en vacker poesi.*

Christian Wolff hade av sin pianolärare Grete Sultan fått rådet att studera komposition hos John Cage. Vid deras första möte hade Wolff med sig en present: den engelska översättningen av **I Ching – förvandlingarnas bok**, som hans far publicerat. Boken skulle sedan komma att få en enorm betydelse för Cage och hela hans kommande arbete och till att börja med bli ett av incitamenten till det stora pianoverket **Music of Changes**.

Någon gång under senhösten 1950 ville Cage bjuda Feldman och Tudor på kvällsmat. Han kokade råris, vilket ju – om det görs enligt konstens alla regler – tar avsevärd tid. Alla väntade. Feldman gick in i Cages arbetsrum, där han på fri hand började rita rutor på ett papper. Horisontellt innebar en ruta en tidsenhet, vertikalt fanns tre skikt motsvarande tre register: högt – mellan – lågt, där interpreten själv väljer tonhöjder inom resp. register. Sedan försåg han en del rutor med siffror, som angav antalet toner per tidsenhet, andra rutor lämnade han tomma. Han visade så vad han hade gjort och Tudor gick till flygeln och spelade. För alla var detta som en uppenbarelse. Att på ett så enkelt sätt befria musiken från melodins och rytmikens tvångströja, att låta tillfälligheten, ”Det Obestämda”, påverka valet av tonhöjder och därmed fokusera på klangen i sig, var en totalt omvälvande erfarenhet. Cage har senare berättat hur därmed allt i ett slag förändrats, en ny värld hade öppnat sig och Cage hade sagt till Feldman: ”Nu när du öppnat den här världen, låt oss då se efter vad som kan finnas i den.” Med hjälp av denna erfarenhet och **I Ching** utarbetade nu Cage omedelbart, inom loppet av några få dagar, hela konceptet till **Music of Changes**.

Feldman i sin tur komponerade i rask följd en serie om fem stycken för olika besättningar - **Projections** – en märkligt spröd och gles musik, som skall framföras i lugnt tempo och med låg dynamik. Redan här etableras alltså den klangbild som skulle bli karaktäristisk för Feldman. Senare kom en rad **Intersections** – snabba stycken med fri dynamik – där han vidareutvecklar sina grafiska notationsidéer.

Det, enligt min mening, radikala i Feldmans nya arbetssätt är att han verkligen projicerar klangen i tiden och i rummet och att han därigenom dels uppfyller Varèses vision om klangens akustiska realitet såsom varande musikens råmaterial, dels försöker skapa något helt nytt, som samtidigt vill vara en parallell till de abstrakta expressionisternas direkta sätt att arbeta med färgen. Feldman befriar klangen från traditionell gestik och musikalisk retorik och realiserar idén om den rena, nonfigurativa och abstrakta klangen. Feldman påstår själv att han i sina grafiska kompositioner påverkats starkt av Jackson Pollocks *drip paintings* och av dennes sätt att arbeta.

Feldman kände mycket väl till Pollocks måleri men de möttes inte förrän 1951. I en underbar liten anekdot berättar Feldman hur han tidigare, under elevtiden hos Stefan Wolpe, dock haft indirekt kontakt med honom. Under en lektion då Wolpe, som alltid tyckte Feldmans musik var för esoterisk, gick igenom ett av hans partiturer, talade han länge om nödvändigheten att skriva för "mannen på gatan". – Tänker du aldrig på mannen på gatan? frågade Wolpe. Feldman stod vid fönstret och tittade ut. Och vem gick just då tvärs över gatan? Jackson Pollock! *Sedan dess har mannen på gatan för mig alltid varit Jackson Pollock.*

På våren 1951 fick Feldman en förfrågan om att skriva musik till den film om Jackson Pollock som Hans Namuth just färdigställt. Feldman accepterade med glädje och började snart besöka Pollock i hans ateljé långt ute på Long Island. Det som först förvånade Feldman var Pollocks stora kärlek till Michelangelo och framför allt då till hans teckningar. Pollock beundrade dem för deras rytm, den ständigt pågående rytmen. I deras samtal brukade Pollock ofta relatera sitt eget arbete och sina egna verk till andra konstnärliga uttryck som t.ex. till just Michelangelos teckningar eller till de amerikanska indianernas sandmålningar. Den här formen av associativa förbindelser var något som fascinerade Feldman.

I Namuths film berättar Pollock själv hur han arbetar: "Jag arbetar inte utifrån teckningar eller färgskisser. Mitt måleri är direkt. Jag arbetar vanligtvis på golvet. Jag tycker om att arbeta på stora dukar. Jag känner mig mer hemmastadd på en stor yta. När jag har duken på golvet känner jag mig närmare, mer som en del av målningen. På det här sättet kan jag gå runt den och arbeta från alla fyra sidor och vara i målningen... Ibland använder jag pensel men ofta föredrar jag en pinne. Ibland tar jag upp färgen direkt ur burken. Jag tycker om att använda en tunnflytande, droppande färg."

Pollocks uttryck "att vara i målningen" – "to be in the painting" – kom att bli något centralt för Feldman. Det dyker ofta upp i hans essäer och föreläsningar som ett kvalitetskriterium, även i analyser av andra målares verk. Pollocks sätt att arbeta från fyra olika håll - "all over" – för att "vara i målningen" innebär ju upphävandet av ett linjärt tänkande. Pollock säger: "There is no beginning and no end".

Allt detta försöker nu Feldman överföra till sitt eget arbetssätt. Han sätter upp sina rutade papper på väggen, han låter ett blad representera en bestämd tidsenhet men utan att låsa sig vid en linjär tid. Han arbetar med hela kompositionen för ögonen men involverar ännu inte klocktidens realitet: *Under det att jag arbetar är tiden frusen.* (Beckett säger också någonstans: "Tiden förvandlas till Rum och det finns ingen Tid längre.")

Liksom Pollock arbetar Feldman rent intuitivt. Han följer inte någon i förväg uppgjord plan eller något system utan låter intuitionen styra, steg för steg. Cage har berättat hur Feldman, när han komponerade grafiskt noterad musik, satte upp partitursidorna på väggen, tog några steg bakåt, betraktade dem som man betraktar en målning, gick sedan fram och ändrade en siffra här, en siffra där tills det hela "såg bra ut".

Feldman talar om partitursidan som sin *tidsduk* – *time canvas* – som han försöker *sensibilisera*: *Jag grundar hela duken med musikalisk färg.* Att kalla komponistens partitursida *time canvas* och alltså jämföra den med målarens duk är naturligtvis en paradox och en omöjlighet. Hur partituret än är noterat innebär ju dess klangliga realisering införandet av en linjär klocktid. Men trots denna paradox – eller

kanske snarare tack vare insikten om dess existens – innebär ändå Feldmans arbete från den här tiden ett helt nytt, radikalt tänkande. Han skapar en musik som rör sig i gränslandet mellan det visuella och det klingande, mellan tid och rum, mellan sin konstruktion och sin egen yta d.v.s. klangen.

Det nya i Feldmans tänkande tar sig även uttryck i ett par stycken komponerade i s.k. öppen form: ett opublicerat **Intersection** för piano och **Intermission 6** för ett eller två pianon från 1953, tre år före Stockhausens ryktbara **Klavierstück XI**.

Intermission 6 består av en sida med 15 noterade och fritt utplacerade klanger, från enstaka toner till fyrstämmiga ackord. Pianisten börjar med en valfri klang, håller den tills den är knappt hörbar, går vidare till en annan klang vilken som helst och rör sig så fritt mellan de olika klangerna. I versionen för två pianon kommer alltså pianisterna att simultant beskriva var sin individuella väg genom partitursidan. Dynamiken är genomgående så svag som möjligt.

Att låta sig påverkas av bildkonstnärer och att experimentera med form var något som låg i luften i början av 50-talet. Earle Brown, som så småningom – trots Feldmans våldsamma protester – kommit att tillhöra kretsen kring John Cage, arbetade även han med en liknande problematik.

Att Brown liksom Feldman avundades målarna och deras direkta kontakt med verkligheten – d.v.s. duken och färgen – fick honom att söka nya notationsformer, som kunde etablera nya relationer mellan tonsättare, interpret och klangligt resultat. Av Alexander Calders mobiler påverkades Brown att finna en notation, som aktiverade verkets egen föränderlighet under själva framförandet och som kunde få musikens klangliga beståndsdelar att förändras och uppgå i nya konstellationer, på samma sätt som mobilernas rörelser hela tiden skapade nya former. Han ville hitta en notation, som möjliggjorde interpretens aktiva, spontana och intensiva medskapande, motsvarande Pollocks direkta kontakt med duken. Samtidigt strävade Brown efter en komplexitet, som aldrig skulle kunna noteras på konventionellt sätt.

November '52 och **December '52** ur **Folio** är hans tidigaste och kanske mest radikala försök i den här riktningen: två grafiska partiturer som skall tolkas fritt och spontant av interpreterna. **December '52** kan ses som en tvådimensionell reduktion av ett tredimensionellt imaginärt rum, där spelaren rör sig fritt omkring och transformerar de grafiska symbolerna till klingande verklighet.

I det här sammanhanget vill jag också erinra om Olle Bonniérs banbrytande arbeten på 1940-talet och jag syftar då inte enbart på hans rent måleriska produktion, där t.ex. de blågröna monokromerna från 1943 framstår som solitärer, unika för sin tid. Jag tänker i första hand på **Ljudande och roterande rymdmembran**, som bygger på en märklig serie membranbilder från 1948, samt en rad målningar från 1949 med titlarna **Plingeling** och **Pling**.

För Olle Bonniér – för övrigt nästan jämnårig med Feldman – har musik och måleri alltid varit intimt sammankopplade. Hela hans oeuvre är på olika sätt genomsyrat av musik och klangliga föreställningar. Han växte upp med jazzen, men sökte också efter den allra nyaste musiken genom att på 40-talet i radio lyssna på konserter från BBC. Där kom han i kontakt med både Nya Wienskolan och framför allt Edgar Varèse - musik som vid den här tiden var praktiskt taget okänd i Sverige. Varèse blev för Bonniér, liksom för Feldman, en oerhört viktig inspirationskälla. I tidskriften *Nutida Musik* 1958/59 skriver Bonniér inspirerat och lyhört om Varèses musik: "Andra tonsättare kan synas mig abstrakta vid sidan av realisten Varèse. Så står det plötsligt klart att de abstrakta dragen hos Varèse är av en helt annan och

mycket våldsammare art. De skjuter in i framtiden som projektiler.(...) Medvetandet om den kosmiska rymden har öppnat våra ögon för den allra närmsta lilla rymd som omger var och en av oss och som kan finnas mellan varje liten partikel. Partiklarna är för Varèse tonerna. Han handskas inte med dem i klassiskt hävdvunna melodilinjer utan tycks i stället mäta avstånden mellan ljuden. Partiklarna slås ifrån varandra och tomrummen mellan dem bemängs av övertoner. Så fångas de åter in av en obönhörlig tyngdlag, packas ihop. Så hårt att tomrummen krossas.(...) Jag tror dock att Varèse avsett att det musikaliska dramat skall utspelas just i tomrummen mellan tonerna.”

Idén om membranet, som enligt Bonniérs egen definition är ”de inre ytor och hinnor som finns i det dynamiska vattnet och varje levande väsen”, går som ett stråk genom hela hans konstnärskap och innebär alltid en klingande dimension. Fem av membranbilderna från 1948 sammanfogade Bonniér till en svartvit grafisk komposition – **Ljudande och roterande rymdmembran** för tuba och trombon – mig veterligen första gången över huvud taget där en bild, ett konstverk, tillsammans med verbala anvisningar utgör utgångspunkten för de medskapande och improviserande musikerna.

Plingeling, en rad målningar i gouache och tempera, samt serigrafin **Plingelingpartituret** från 1949 består av små, noggrant målade prickar i olika färger mot en vit bakgrund, målade i skikt i olika vita nyanser. Bonniér skriver: ”Den vita, rena bildytan föreställer för mig det obegränsade, självlysande universum.(...) Jag ser varje prick som en isolerad företeelse, som inte bildar något begreppsmässigt samband med de andra prickarna. Vidare föreställer jag mig att prickarna har sina kretslopp i irrationella banor och därvid råkar krocka med varandra. Då uppstår ljuden ’plingeling’”. Tonsättaren/målaren vill undvika allt som kan föra tanken till musik och till vedertagna musikaliska uttryck även om han föredrar att verket framförs på traditionella musikinstrument. I centrum står här den enskilda ljudhändelsen, tonen, som inte får kombineras med andra toner, inga melodier, fraser eller medvetna musikaliska gester får uppstå, treklanger och alla andra ackord är bannlysta.

I **Pling** från samma år går han ett steg längre. Här målar han en enda prick på den vita ytan. ”Den är ett slut eller en början. En inledande händelse i det absoluta tomrummet eller en avslutande punkt, en sammanstrålning av alla tänkbara punkter.” Bonniér fortsätter: ”En enda ton. Så kort som möjligt. Pauserna mellan variablerna av den enda tonen så långa att den ensamma tonen uppfattas som ett helt stycke. Varje paus mäts ut olika lång. Ingen får vara kortare än en halv till en minut. 13 variabler betyder 13 olika framföranden av **Pling**. (Det är inte punkten som är essensen utan tomrymden runt omkring den.)”

Olle Bonniér är uppenbart inspirerad av Varèse, eller rättare sagt: i hans personliga sätt att uppfatta Varèses musik ligger grunden till de egna musikaliska visionerna, samtidigt som han på ett sensationellt sätt föregriper tankegångar, som långt senare återfinns hos John Cage. De paralleller som finns mellan Bonniérs tidiga idéer om de enstaka ljudens projicering i rummet, befriade från traditionell gestik, och Feldmans/Browns grafiska kompositioner från 50-talet – de var helt ovetande om varandras existens – kan delvis hänföras till Varèses inflytande. Dock bör man komma ihåg att Olle Bonniér i sina arbeten är en visionär föregångsman, unik för sin tid, även internationellt sett. Över huvud taget väntar hans musikaliska projekt, där han rör sig i ett gränsland mellan ljud och bild, på den uppskattning och det erkännande de förtjänar.

Morton Feldman upptäckte snart svagheter i det grafiska sättet att notera. Han befriade inte bara klangen utan kom även att – mot sin vilja – befria interpreten. Feldman hade nämligen aldrig uppfattat den grafiska notationen som en anledning till improvisation, vilket somliga musiker tydligen gjorde, utan för honom var den ett totalt abstrakt klangäventyr inom ramen för ett atonalt idiom.

Feldman övergav för en tid den grafiska notationen, men från slutet av 50-talet och under större delen av 60-talet återvänder han då och då till den, i första hand när han skriver för större kammarbesättningar och orkester. Det första stycket i den raden är **Ixion** för tio instrument, som komponerades i augusti 1958 till Merce Cunninghams koreografi **Summerspace** med kostymer och scenografi av Robert Rauschenberg. Cunningham har själv kortfattat beskrivit föreställningen: ”Vi presenterade den vid en söndagsmatiné, klädda i prickiga dräkter mot Rauschenbergs pointillistiska bakgrund och med musik av Morton Feldman. Publiken var förbryllad.” Feldman låter här musikerna – med undantag för ett kort avsnitt i mitten – genomgående spela i högt register. Tempot är förhållandevis lugnt men antalet toner per tidsenhet är stundtals så stort att det gränsar till vad som är möjligt att spela. Han skapar här med korta toner en ytterst snabb och ibland extremt tät klangbild där avsikten säkert är att åstadkomma en sammansmältning med den rörliga och snabbt föränderliga pointillism som uppstår genom dansarnas rörelser mot scenbilden. På de vackra svartvita foton som finns från föreställningen får man känslan av att dansarna befinner sig under stora träd där solen bryter igenom bladverket och skapar ett fantastiskt skuggspel.

John Cage utarbetade senare en kraftigt modifierad temposkala för **Ixion**, kanske just på grund av de extrema krav som här ställs på musikerna. Feldman själv gjorde en bearbetning av stycket för två pianon – en ytterst virtuos musik – med bibehållande av sitt eget originaltempo.

Den klarhet och precision Feldman saknade i det grafiska notationssättet sökte han i det konventionella sättet att notera, som han egentligen aldrig övergivit utan arbetat med parallellt. I mitten av 50-talet tillkom en musik, som i yttre format och inre gestalt var reducerad till ett minimum. **Two Pieces for Two Pianos** från 1954 är karaktäristiska för detta förhållningssätt. Feldman upplevde emellertid den konventionella notationen som alltför endimensionell. Den gav honom inte tillräcklig plasticitet i tiden.

Från 1957 utvecklade Feldman nu en ny notation – *free durational notation* – där tonhöjderna är givna, men varje spelare själv bestämmer tempot inom ramen för *Slow* eller *Very slow*. Feldmans tanke är nu att varje instrument rör sig i sitt eget tempo och att detta är avhängigt av dynamiska förutsättningar, klangfärg och spelsätt hos respektive instrument.

I **Piece for 4 Pianos** spelar de fyra pianisterna samma material: första ackordet gemensamt, sedan individuella tempi där stämmorna långsamt förskjuts i förhållande till varandra. Resultatet blir som en serie ekon från en och samma ljudkälla. Feldman uppnådde här den klangens fria projektion i tiden som han saknat i den konventionella notationen men insåg också begränsningarna som t.ex. svårigheten att synkronisera mellan stämmorna / instrumenten.

1963 började Feldman arbeta med en notation där element från *free durational notation* och konventionell notation kombineras till ofta komplexa strukturer. Tempot är långsamt, dynamiken svag och i **Vertical Thoughts I** för två pianon finns anvisningen att nästa klang spelas först när föregående klang börjar dö ut. Klangen

projiceras inte enbart i tiden utan bestämmer sina egna proportioner, varvid instrumentet, registret, anslaget och framför allt rummet är avgörande faktorer. Här uppstår en direkt relation mellan klangen, tiden och rummet.

Att som pianist framföra Feldmans musik i olika konsertlokaler och på olika flyglar innebär att direkt konfronteras med den här problematiken. Vid skivinspelningen av **Vertical Thoughts I** i stor, fin akustik på stora flyglar, visade det sig överraskande nog att en av tagningarna blev nästan dubbelt så lång som i repetitionssituationens lilla lokal och på små flyglar. Rummet och instrumenten bar nu klangen på ett helt annat sätt.

Det första stycke där Feldman använder den nya notationen är i musiken till Namuths film om Willem de Kooning. Här kan nu Feldman i sin musik gestalta en komplex flerskiktighet, som har uppenbar släktskap med de Koonings målningar, där olika stadier i en utvecklingsprocess ställs bredvid varandra och där de Kooning arbetar med flera skikt och överlagringar, som i sin tur kan ge illusioner av perspektiviska djup. Jag är övertygad om att Feldman utvecklade denna nya notation direkt med tanke på filmen, för att i sin musik kunna skapa en motsvarighet till de Koonings arbetssätt.

I början av 1970-talet återvänder så Feldman slutgiltigt till traditionell notation. Samtidigt genomgår också musiken en förändring, som jag menar hänger ihop med hans relation till vännen och målaren Philip Guston.

Morton Feldman och Philip Guston möttes hemma hos John Cage i början av 50-talet och de kom att bli nära vänner under nästan 20 år. Guston kände Cage sedan tidigare och hade genom honom fått kontakt med zenbuddismen. Tillsammans besökte de zenmästaren D. T. Suzukis föreläsningar. Guston upplevde att zenbuddismen erbjöd alternativ till Kirkegaards kategoriska antingen/eller-val. Feldman tar upp samma problematik i sin essä **Neither/Nor**, där han hävdar att Amerika koloniserats av europeisk kultur och civilisation, vilket även inkluderar Kirkegaards antingen/eller-situation både inom politik och konst. *Men antag att det vi vill ha är varken/eller? Antag att vi varken vill ha politik eller konst?*

Vid ett tillfälle när Cage och Feldman besökte Gustons ateljé utropade Cage: - Herre Gud! Är det inte fantastiskt att någon kan göra en målning om ingenting! Feldman invände då: - Men John, den handlar ju om a l l t i n g ! Båda påståendena var ju egentligen helt riktiga, något som naturligtvis fascinerade Feldman: Guston – målaren som befinner sig mellan kategorierna och som samtidigt målar allt och ingenting.

I flera essäer från 60-talet skriver Feldman både kärleksfullt och med djup insikt om Guston och hans abstrakta måleri från 50- och 60-talet. Betraktar man dessa Gustons poetiska, esoteriska och nästan viktlösa målningar kan man lätt förstå att Feldman upplevde en stark frändskap. När han skriver om dem har man hela tiden känslan av att han egentligen beskriver sin egen musik.

Han utgår ofta från Mondrian, som med en utopi för ögonen, oupphörligt reducerar och förenklar, målar sig närmare och närmare kvadraten eller snarare kvadratens utopi; Mondrian, för vilken synligheten är det viktigaste, så viktig att han t.o.m. försöker dölja penseldragen. Hans bilder, som ofta uppvisar spår av tidigare stadier med uttraderade konturer av olika varianter, ser på långt håll ut att vara ”rent och prydligt” målade. På nära håll syns ofullkomligheterna: kanske ett litet kladdigt penseldrag någonstans där det svarta går in en aning i det vita. Den här

ofullkomligheten, menar Feldman, gör att Mondrian blir fysiskt närvarande, han är i målningen, och den skall betraktas på så nära håll att man inte ser dukens kanter. Hos Rothko däremot finner Feldman ingen distans mellan pensel och duk. Man ser målningen på stort avstånd samtidigt som dess centrum försvinner. *Guston*, slutligen, - varken nära eller fjärran, likt en hastigt försvinnande stjärnbild som projiceras på duken och sedan avlägsnas – erinrar om en urgammal hebreisk metafor: *Gud existerar men har vänt sig ifrån oss*. När man betraktar en målning av Guston är det – fortsätter Feldman – som om man ser två målningar. Spelet mellan ljus och mörker äger inte rum på duken i sig utan existerar i rummet någonstans mellan duken och oss. Det blir synligt endast om man inser att det faktiskt inte finns på duken.

Om Gustons berömda **Attar**, som Feldman köpte på 50-talet, skriver han: *Jag har känslan av att om jag flyttade den till en annan vägg skulle det bli en helt annan målning. Den tycks reflektera fenomen snarare än att ordna dem. När tonerna vibrerar, drar de sig tillbaka in under pigmentet och återkommer sedan som vore de spelade med annan stråkföring. Inom musiken skulle vi säga att klangen inte hade något ursprung beroende på en minimal attack. Detta förklarar målningens totala avsaknad av tyngd. Känslan av att vad du ser inte kommer från det som är synligt, är något karaktäristiskt för Gustons alla verk.*

Vad Feldman faktiskt gör är att beskriva sin egen musik och sina instrumentala klangideal. *With a minimum of attack* är jämte *soft*, *very soft* och *soft as possible* en spelmanvisning som ofta förekommer i Feldmans partitur och som innebär att tonen sätts an så svagt som möjligt. Han har i många sammanhang formulerat ett utopiskt klangideal där man inte hör vilka instrument som egentligen spelar – *a sourceless sound*. Eftersom instrumentens klangliga karaktäristika till stor del finns i just attacken, får man se den här anvisningen som ett försök att åstadkomma något så paradoxalt som en abstrakt instrumentalklang – en klang som även uppenbarar sig och finns närvarande i Gustons måleri.

Såsom fallet var med Pollock och de Kooning söker Feldman nu överensstämmelser mellan Gustons sätt att arbeta och sitt eget. Vid ett tillfälle hämtade Feldman Guston i hans ateljé för att de skulle äta middag tillsammans. Guston var mitt uppe i en målning och ville inte avbryta arbetet. Feldman tog då under tiden en liten tupplur. När han vaknade efter en timme målade Guston fortfarande, som totalt förlorad i målningen, så nära duken att han omöjligt kunde se vad han verkligen gjorde. I det ögonblick Feldman vaknade var det som om Guston också vaknade upp. Han drog ett penseldrag, vände sig mot Feldman och frågade, förläget skrattande, litet hjälplöst: - Var är det någonstans?

Detta Gustons plötsliga uppvaknande, *kollisionen med Ögonblicket*, som Feldman kallar det, tolkar han som det första steget mot den Abstrakta Erfarenheten – *The Abstract Experience* – ett begrepp som han ofta använder sig av och som han även åsyftar i sin poetiska beskrivning av **Attar**. Den Abstrakta Erfarenheten kan aldrig framställas. Den är aldrig direkt synlig i målningen, ändå finns den där. (Kanske finns den som ett vibrerande, kvardröjande personligt avtryck, spåren efter Gustons sätt att v a r a i målningen?)

Förutom att Feldman analyserar sin väns måleri, beskriver han även sitt eget sätt att arbeta och sina egna erfarenheter. Som jag tidigare nämnt arbetar Feldman vid den här tiden inte utifrån något i förväg uppgjort system eller någon konstruktionsidé utan han låter sig ledas av intuitionen, steg för steg, från en klang till nästa. Han arbetar ofta vid pianot för att med örat hela tiden kunna kontrollera och väga klangerna mot varandra. Han blir på det sättet liksom fysiskt närvarande i

komponerandet. Jag ser det som ett försök av Feldman att uppnå ett tillstånd då han, liksom målarna, kan vara i kompositionen, i sin musik. *Jag tror det är tre saker som samverkar hos mig: mina öron, mitt huvud och mina fingrar.(...) En av orsakerna till att jag arbetar vid pianot är att det får mig att arbeta långsammare och dessutom kan jag höra tidselementet mycket tydligare, den akustiska realiteten.*

Vid ett annat tillfälle, då Feldman återigen skulle hämta Guston i hans ateljé, stod denne som vanligt vid duken. Feldman berättar själv: *"Vänta ett ögonblick", sade Guston, "jag har problem med den här bilden" – det var något han ville få klart innan han gick. Han höll följande föredrag för mig under det att han målade: "Jag kan inte blanda färgerna på paletten" (- han skulle aldrig kunna bli en bra seriell tonsättare! -) "för när jag skall föra över dem från paletten till duken är det för sent. Det är inte bara för sent, jag ändrar mig också hela tiden!" Det han sedan gjorde var att föra över en mängd färger till duken och blanda dem där. Duken själv blev till palett. Feldman drar omedelbart parallellen: *Jag arbetar på samma sätt. Jag skriver ner allting direkt annars glömmer jag det. När jag sedan har råmaterialet börjar jag arbeta med det: jag skjuter det än hit än dit.**

(När jag just nu skriver detta upptäcker jag att det är precis så jag arbetar med den här texten.)

I dessa båda exempel från Gustons ateljé är han just i färd med att avsluta ett moment i målningen innan han kan lämna den. Guston själv har sagt att han aldrig fullbordar en målning, han bara överger den. Feldman undrar då vid vilken tidpunkt han överger den? Kanske är det precis i det ögonblick den börja bli en "målning"? Feldman avslutar: *Fullbordandet är helt enkelt konstnärens eviga död. Är inte vilket mästerverk som helst en dödsscen?*

Under slutet av 60-talet träffades Feldman och Guston inte lika ofta. Feldman vistades långa tider i Europa och kände egentligen inte till hur Gustons måleri under de här åren förändrades. Därför blev Gustons utställning med nya målningar och teckningar i oktober 1970 i New York en fullständig chock för honom och för många av Gustons tidigare beundrare. De 33 målningar och 8 teckningar som vernissagepubliken här fick se kunde varken kallas abstrakta eller expressionistiska enligt termernas dåtida innebörd. Befolkade av Ku Klux Klan-liknande figurer, jättelika huvuden, förvridna eller avhuggna kroppsdelar, berg av skosulor, soptunnor och bildelar frambesvärjer bilderna snarast apokalyptiska undergångsvisioner, en serietecknars mardrömmar och hallucinationer i ett öde landskap, allt målat i grälla färger, ofta rött, grönt, grisrosa, ljusblått; med andra ord: det måleri som konsthistorikerna senare, helt sakligt, skulle benämna "Gustons nya figurativa måleri". Feldman var chockad, kunde inte säga någonting och lämnade galleriet. Därmed var vänskapsförhållandet slut och brytningen ett faktum. Från att ha varit nära vänner och levt i ett slags konstnärlig symbios, talade de inte med varandra på tio år, något som upplevdes oerhört smärtsamt, inte minst för Philip Guston.

Guston förklarar det som ytligt sett förefaller vara en helomvändning: "Jag blev trött på all denna renhet! Jag ville berätta historier!(...) Jag kände mig splittrad, schizofren. Kriget, det som hände i Amerika, brutaliteten i världen. Vad är jag för en människa som sitter hemma, läser tidningen och blir frustrerad och rasande på allting och sedan går in i min ateljé för att stämma av den blå färgen mot den röda. Jag ville bli hel igen, som jag var som barn, ville känna en helhet mellan vad jag tänkte och vad jag kände."

Feldman, som uppenbarligen inte förstod det inre tvånget och nödvändigheten av konsekvens hos Guston, skriver 16 år efter brytningen: *Det som gör den här historien*

så sorglig är det faktum att brytningen skedde på grund av stilistiska skäl. Jag menar, för mig fanns det abstrakt måleri och en abstrakt form av musik – annars ingenting!

I början av 1970-talet återgår Feldman till den traditionella notationen för gott. Samtidigt genomgår hans musik en märklig förvandling. I en verkserie som **The Viola in My Life I-IV** och en rad konserter för soloinstrument och orkester lämnar han nu till stor del de tidigare abstrakta klangrummen.

Han börjar arbeta med melodier och melodiska fragment, här finns motiviskt arbete med tydliga, igenkännbara musikaliska gestalter, talrika crescendi och diminuendi, dynamiska höjdpunkter, orkestertutti i fortissimo o.s.v. På det formella planet använder sig Feldman av en relativt traditionell, för att inte säga konventionell början/mitten/slutet-dramaturgi med kontraster, kulminationer och återkommande figurationer. Jag vill utan tvekan kalla det här – för att dra paralleller till bildkonsten – en "figurativ" eller "föreställande" musik. Jag kan också se den som ett gripande försök att i tomrummet efter Philip Guston - i saknaden efter deras ständigt pågående dialoger - ändå följa efter den gamle vännen och på något sätt, medvetet eller omedvetet, överföra hans nya figurativa måleri till musik. Självsäger Feldman att han inspirerats av Robert Rauschenbergs sätt att använda fotografier i sina målningar!

1978 målade Guston det berömda porträttet av Feldman **Friend – to M.F.**, som skulle kunna beskrivas med en travestering av den tidigare citerade metafor Feldman använde om Guston: "Feldman existerar men han har vänt sig ifrån mig." Strax före sin död 1980 uttrycker Guston i sitt testamente en önskan att Feldman vid hans begravning skall läsa Kaddish, den judiska bönen för den avlidne, vilket Feldman också gör.

1965 fick målaren Mark Rothko beställning på en serie gigantiska väggmålningar, för vilka en särskild byggnad skulle uppföras i Houston, Texas – ett kapell för kontemplation och meditation som sedan kom att kallas The Houston Chapel. Rothko skulle också själv vara med i projekteringen och utformandet av kapellet. Han bestämde sig för att låta bygga ett åttkantigt rum med alla sidor lika långa och en antydning till absid mot norr. I detta rum hängde han nu 14 enorma dukar så att väggarna så gott som täcktes och kapellets besökare blev inneslutna i målningarna. Vid invigningen 1971, som Rothko inte fick uppleva – han hade tagit sitt liv ett år tidigare – fick nu Feldman en kompositionsbeställning på ett verk till minne av Mark Rothko, att uruppföras i kapellet. **The Rothko Chapel** för sopran, alt, blandad kör och instrument uruppfördes 1972.

Som vanligt försöker Feldman även här att i sin musik skapa överensstämmelser med rummet och målningarna. Rothkos dukar är ju bemålade ända ut i kanterna och på samma sätt vill han låta musiken genomtränga rummet och inte som i en konsertlokal upplevas på avstånd. Han placerar ut kören och musikerna så att de, liksom målningarna, omger publiken. (Betraktaren/åhöraren är i målningarna/musiken.)

Rothko hörde sedan länge till Feldmans vänkrets och särskilt i slutet av 60-talet kom de att stå varandra nära. Feldmans fascination inför Rothkos stora dukar, liksom vibrerande av färg, har utan tvekan satt djupa spår i hans musik. Feldman talar ofta om de tillstånd av spänning och samtidigt stillastående – *stasis* – som finns i Rothkos måleri och som han själv strävar efter att uppnå i sin musik.

Mark Rothko skriver: "Jag målar mycket stora bilder. Jag är medveten om att den historiska funktionen i att måla stora bilder har något grandios och pompöst över sig. Anledningen till att jag gör det – och jag tror det gäller även för andra målare jag känner – är precis det motsatta: att jag vill vara mycket intim och mänsklig. Att måla en liten bild innebär att ställa sig utanför sin egen erfarenhet, att betrakta en erfarenhet som genom ett förminskningsglas. När du målar en stor bild är du i den (!). Det är inget du har kontroll över."

Rothko vill genom målningarnas storlek liksom med anvisningen att de bör ses på relativt nära håll, hindra betraktaren från att få överblick, en överblick som distanserar honom från målningens direkta erfarenhet. Feldman vill i sitt komponerande uppnå en liknande verkan bl.a. genom att medvetet undvika att de enskilda delarna i en komposition har proportioner som står i enkla symmetriska eller asymmetriska relationer till varandra eller till helheten. Härigenom förhindrar han förutsägbarheten och överblicken.

Vid målandet och betraktandet av stora bilder tillkommer ju en intressant aspekt: tiden. Jag vill här påminna om en annan tonsättare/målare-relation: Arnold Schönberg / Vassily Kandinsky.

I deras intressanta brevväxling skriver Schönberg i december 1911 att han sett några målningar av Kandinsky i Berlin. Han tycker mycket om dem men han störs av det stora formatet. De största bilderna har han svårt att ta till sig eftersom han inte kan få den överblick han vill. Färgerna liksom glider ur blickfältet och han måste ställa sig på långt avstånd för att bilden skall bli "mindre". Schönberg tycker helt framt att Kandinsky kunde gjort målningen liten från början, med bibehållna proportioner mellan färgtonerna. Han ställer upp ett räkneexempel: Om förhållandena är: vitt 120 : svart 24 : rött 12 : gult 84 kan man förkorta med exempelvis 12. Då blir förhållandena: vitt 10, svart 2, rött 1, gult 7 och bilden blir lättare att förstå!

Kandinsky svarar att visserligen är $4:2 = 8:4$ matematiskt sett, men inte konstnärligt. Matematiskt är $1+1=2$, men konstnärligt kan även $1-1$ vara $= 2$. Han skriver vidare att han medvetet, genom det stora formatet, vill förhindra den snabba överblicken. På andra ställen har Kandinsky skrivit att han vill för in tidsdimensionen i betraktandet - att blicken först stannar vid de varma färgerna, sedan vandrar vidare till de kalla och mindre påfallande färgformerna.

För Pollock och Rothko innebar de stora dukarna och därmed svårigheten till överblick ett sätt att v a r a i målningen – *to be in the painting* – d.v.s. upphävandet av tiden, tidens stillastående, det totala uppgåendet i ögonblicket. Kandinsky intar en motsatt ståndpunkt: genom att komponera in ögats vandring i bilden f ö r h a n i n tidsbegreppet i stället för att upphäva det.

Feldman, för vilken tiden blir en realitet så fort han komponerar en enda ton, strävar efter att upphäva tiden, till en början genom att med sitt intuitiva arbetssätt vara "närvarande" i verket, längre fram – under de åtta sista åren av sitt liv – genom att komponera extremt långa stycken, där åhöraren snart förlorar tidsuppfattningen.

1976 beger sig Feldman tillsammans med musiker från "Center for the Creative and Performing Arts" i Buffalo ut på en turné, som för honom till bl.a. Shiraz i Iran. Där, i basaren, kommer han för första gången i direkt kontakt med orientaliska mattor och han köper nu sin första matta. Detta köp blir utgångspunkten för ett ständigt växande intresse för antika och semiantika orientmattor, ett intresse som snart övergår till

något som liknar besatthet. Han köper i princip alla böcker om mattor han får tag på och skapar sig så småningom en betydande samling av framför allt turkiska nomadmattor.

Feldmans förhållande till orientmattor faller egentligen utanför ämnet för denna essä, men eftersom det även här finns intressanta paralleller till hans musik, vill jag i korthet gå in på det.

Feldman intresserar sig för å ena sidan de arbetssätt och kulturella förutsättningar under vilka nomadmattor framställts, där han jämför med sitt eget sätt att arbeta. Å andra sidan fascineras han av tekniska och konstnärliga egenskaper hos mattorna, vilka han direkt relaterar till musik, främst då sin egen.

I ett samtal med Walter Zimmermann 1976 talar Feldman om ensamhet som förutsättning för skapande och komponerande, en ensamhet som – enligt Feldman – unga komponister sällan utsätter sig för. – *Bara tanken på att gå in i ett rum och vara tvungen att arbeta sex eller sju timmar för att göra det som måste göras. Det är priset vi får betala. Men jag har känslan av att de inte vill betala det priset.(...) allt jag kan önska dem i livet är att vara ensamma.*

Denna skapande ensamhet av koncentration och intensitet som Feldman söker, finner han nu i det sätt på vilket de antika nomadmattorna tillverkades på 1700-talet; denna arbetets ensamhet, när en person, månad efter månad, hängivet och koncentrerat får mattans aura att långsamt träda fram i all dess skönhet. I motsats till de bofasta bönderna, som använde sig av förlagor, på förhand uppgjorda skisser och utkast, knöt nomadstammarna sina mattor ur minnet. Kunskapen traderades från generation till generation. Kvinnorna lärde sig memorera mönster och mönstervarianter redan som barn och de små förändringar som uppträder kan ses som en kontinuerlig utveckling av en levande tradition. Härigenom uppstår en rad fascinerande avvikelser såsom förskjutningar av proportionerna och symmetrin, samma mönster återkommer inte exakt likadant i spegelvändningar, vissa motiv varierar fritt eller mönster upphör plötsligt och ett annat motiv tar vid - oregelbundenheter som ger varje matta liksom ett eget liv. (Verktiteln **Crippled Symmetry** för flöjt, slagverk och piano från 1983 vittnar om inflytande från dessa nomadmattor.)

Ofta förekommer oregelbundenheter i färgskalan – Abrash. En och samma färg kan uppvisa en mångfald nyanser och schatteringar beroende på att ullens färgas i små mängder och att det aldrig blir exakt likadant varje gång. Feldman skriver: *Som tonsättare intresserar jag mig speciellt för just dessa unika aspekter som berör mattans färgsättning och som skapar en mikrokromatisk färgton över hela mattan. Min musik har influerats huvudsakligen av de sätt på vilka färg används i enkla mönster. Det har fått mig att ifrågasätta det musikaliska materialets natur. Vad kunde bäst användas för att med lika enkla medel påföra musikalisk färg? Mönster(Patterns).* Feldmans svar på sin retoriska fråga utgör också ett av nyckelorden till hans sena produktion.

Ungefär samtidigt som Feldmans intresse för orientmattor börjar ta fart, genomgår han vad han själv kallar en *Midlife Crisis*. 1970-talet hade för Feldman i många avseenden inneburit en återgång till mer traditionella musikaliska former och givetvis också en anpassning till musiklivets många synliga och osynliga krav. Han var etablerad, kompositionsbeställningarna började så småningom strömma in, han hade blivit något han kanske egentligen avskydde: en beställningskomponist, "ein Stücke-Schreiber." Han beslutar sig nu för det djärva steget att i grunden ompröva och ifrågasätta hela sin verksamhet och karriär och ställer därvid frågan: - *Är musik över*

huvud taget en konstform eller är det bara en högre form av underhållning? För att besvara den bestämmer han sig för att hädanefter komponera utan hänsyn till publik, musiker, konsertsituation, mediala förutsättningar o.s.v.

Det är nu de extremt långa verken för mindre besättningar börjar växa fram, däribland raden av dedikationsverk som t.ex. **For John Cage, For Philip Guston, For Bunita Marcus, For Christian Wolff** och slutligen ett av Feldmans sista verk, komponerat 1987 – samma år han avled – **For Samuel Beckett**. De flesta verk är mer än timslånga, rekordet har **Stråkkvartett II** med sina fem timmars speltid.

Inspirationen från orientmattor i kombination med långa speltider får nu i klingande form gestalta svaret på den retoriska frågan. Han börjar arbeta med de klangliga, repetitiva mönster, för vilka hans eget uttryck blivit ett begrepp – *patterns*. Element av *patterns* har egentligen alltid funnits i hans musik: i pianostycken från tidigt 50-tal som **Nature Pieces, Variations, Intermission 5** och i musiken till filmen om Jackson Pollock. Vi får heller inte glömma det opublicerade stycket för två pianon från 1958, där han i ett svep föregriper Steve Reich och hela minimalismen – fast i mycket poetisk form.

Feldman får nu inspiration och näring i sitt komponerande främst genom det intensiva studiet av orientaliska mattor. Kontakten med måleri och målare är inte lika tät som tidigare. Dock nämner Feldman två konstnärer som haft direkt inflytande på hans 80-talsproduktion: Jasper Johns, vars verk från andra hälften av 70-talet påverkat hans arbete med *patterns* och Cy Twombly. Feldman besökte Twombly i Rom 1977 i samband med premiären på sin Beckettopera **Neither**, och blev omedelbart begestrad av hans arbeten. Twombly kom att få direkt och konkret inflytande på Feldmans musik och det hela kan ses som ett typiskt exempel på hur Feldman med sin radarsensibilitet inte bara inregistrerar visuella impulser utan transformerar dem till sitt eget. På stora dukar arbetar Twombly först med spröda, skissartade linjer och former i olja, blyerts eller krita, sedan drar han över tunna lager vit färg, som delvis döljer och beslöjar konturer och figurationer, får dem att framträda som i ett dis.

Härifrån får Feldman idén att i pianooverken **Triadic Memories, For Bunita Marcus** och i kammarmusikverken med piano låta högerpedalen vara nedtryckt helt eller till hälften under hela stycket. De enskilda tonerna, klangerna är både tydliga och blandar sig med varandra och de är närvarande i pauserna. I en av sina Middleburg Lectures från 1985 talar Feldman om det nya pianostycket **For Bunita Marcus** som just uruppförts – en tunn, spröd musik, som liksom långsamt beskriver sitt eget utslocknande. Feldman arbetar här medvetet med pausen/tystnaden som strukturbildande element men genom den ständigt nedtryckta högerpedalen finns här alltid en klang; tystnaden upplevs inte som tystnad utan som en resonans, ett minne.

På en fråga från publiken om inte Feldman här fyller ut tystnaden, ger han ett svar, som på något sätt rymmer kvintessensen av hans skapande: - *Nej, jag tycker inte att jag fyller ut tystnaden, jag känner det som om jag själv vore i tystnaden.*

Efter det här mycket personliga urvalet av exempel som belyser Morton Feldman, hans musik och hans relationer till det visuella, vill jag nog påstå att Feldman på ett fullständigt unikt sätt förkroppsligar ett symbiotiskt förhållande till måleri och bildkonst. Hos honom är musik och måleri så tätt sammanflätade att det är svårt att se orsak och verkan, se vad som är förutsättningen för vad. Självklart står musiken för sig själv - den har ju sin egen klangliga realitet, den är i sin egen yta – men för

en djupare förståelse blir relaterandet till bildkonsten något mycket viktigt och fruktbart.

Det finns knappast någon tonsättare som så konsekvent behållit en nära relation till det visuella genom hela sitt konstnärskap som Morton Feldman. Visst har tonsättare under tidernas lopp påverkats och kanske på ett stämningssätt inspirerats av måleri – hur många har inte komponerat Böcklins **Dödens ö**? – men det är få som arbetat med analogier och synestetiska problem på ett grundläggande och genomgripande sätt.

Josef Matthias Hauers verk är i det avseendet ytterst intressant. 1917 möttes Hauer och konstnären Johannes Itten. För båda var mötet omvälvande och de upplevde något av själarnas gemenskap. Hauer tyckte att Ittens abstrakta målningar var hans egen musik och Itten menade att Hauer i sin musik överfört hans bilder till klingande gestalt. I det samarbete som varade under några år utvecklade de en gemensam teoretisk grund, där Goethes färglära intar en central plats. Hauer vill skapa en överensstämmelse mellan musikaliska intervall och färg: vart och ett av de tolv intervallen inom oktaven motsvarar en nyans i en tolvgradig färgskala; Itten, å andra sidan, skriver: "Proportion är det plan där musik och måleri berör varandra."

Senare, under 30-talet, när Hauer börjat komponera sina **Zwölftonspiele** beskriver han sin dröm om att skapa en tolvtonsmatta – "ein Zwölftontepich" – en väv av toner, där ständiga förändringar och permutationer av tonhöjder och intervall skapar ett skiftande färgspel, så rikt och mångfasetterat att en målare aldrig skulle kunna åstadkomma något liknande.

Är det möjligen den mattan Feldman komponerade under de sista åtta åren av sitt liv?

Frågan huruvida Feldman och hans musik påverkade måleriet är inte helt lätt att besvara. Att framlägga konkreta exempel inom den samtida konsten, där hans direkta inflytande är märkbart, låter sig inte göras utan vidare – betydligt enklare är det då att spåra t.ex. John Cages influenser. Det är nog snarare Feldman i egenskap av personlig vän och intellektuell samtalspartner än hans musik som varit en påverkande faktor. Den miljö av kreativitet som kännetecknade 50-talets New York och som Feldman var en viktig del av, skapade unika förutsättningar för ett växelspel mellan musik och måleri. De ständigt pågående samtal och diskussioner, som ofta ägde rum på den berömda konstnärsbaren Cedar Tavern i Greenwich Village, utgjorde själva grunden för en vital och fruktbar interaktivitet mellan konstater. *John och jag brukade titta in på Cedar Bar vid sextiden på kvällen och sedan samtala med konstnärsvänner till klockan tre på morgonen, när baren stängde. Jag kan utan överdrift säga att vi gjorde detta varje dag under fem år av våra liv.*

Feldmans inflytande över andra tonsättare och över sina elever har aldrig varit av den arten att han bildat skola eller att det uppstått en "Feldmanstil" – därtill är hans musik alltför egenartad och originell. Den stora skara av elever han fick kontakt med under sina 15 år som kompositionsprofessor i Buffalo uppvisar tvärtom en brokig och skiftande mångfald av stilistiska inriktningar, vilket ju faktiskt utgör kriteriet på en bra lärare!

Jag kan däremot tänka mig att han utövat inflytande på ett annat, moraliskt, plan. Hans mod, hans konsekvens och kompromisslösa hållning har säkert påverkat (eller b o r d e åtminstone påverkat) yngre kolleger. Bland tonsättare som i det avseendet företer likheter med Feldman, vill jag nämna en: Chris Newman. Hos Newman, som ofta uttryckt sig uppskattande om Feldmans musik, finns något av samma konsekvens och envetenhet, fast med helt andra förtecken. Feldmans *slow* och *soft*

har här ersatts av en rastlös energi i genomgående fortedynamik: varje ton måste utmejslas med en aldrig sviktande intensitet. En märklig anti-musikantisk musik, på något sätt bortom musikaliska kategorier. Till saken hör att Newman också är framstående bildkonstnär.

Morton Feldmans musik inrymmer många paradoxer. Under dess mjuka, välklingande yta finns en dold kraft, som kan anta provocerande dimensioner.

Jag tänker på hans grafiska kompositioner från tidigt 50-tal, där frånvaron av traditionella musikaliska begrepp som gestik, frasering, kontrast etc. innebär ett angrepp på gängse musikaliska värderingar. Denna musik kan – liksom John Cages eller Christian Wolffs musik från samma tid – fortfarande än i dag upplevas som provocerande.

Jag tänker också på Feldmans konventionellt noterade, oerhört spröda musik från 50-talet. Musik som liksom balanserar på tystnadens gräns, pianostycken där - förutom att materialet är reducerat till ett minimum - stumt nedtryckta tangenter får de fria strängarna att klinga med, men ofta ytterligt svagt. För att över huvud taget uppfatta detta måste lyssnaren sitta helt nära flygeln och upplever då samtidigt en hisnande perspektivförskjutning: de medklingande strängarna hörs visserligen, men de svagt anslagna tonerna, attackerna, upplevs plötsligt som starka, ojämnheter i anslag och klang blir tydliga och flygelns "inre liv", det frasande ljudet av filt i dämmare och hammare, knarrande och gnisslande biljud från mekanik och pedaler börjar framträda (– kanske på samma sätt som "defekterna" uppenbarar sig när man på nära håll betraktar Mondrian?). En extremt intim musik, avsedd för ett fåtal lyssnare åt gången och egentligen omöjlig att spela in på skiva. En musik som inrymmer paradoxer och i sig utgör en negering av etablerade former.

När Feldman under tidigt 80-tal, som ett resultat av sin *Midlife Crisis*, började komponera extremt långa stycken, var han mycket osäker på hur musiken skulle tas emot. Till sin stora förvåning uppstod snart något av en kult kring dessa verk, framför allt i Centraleuropa, och det var oftast en ung, ny publik som attraherades. Märkligt nog – eller snarare betecknande nog – har så gott som inga av dessa stora 80-talsverk framförts i Sverige, undantaget är några få pianoverk. (Samma uppseendeväckande brist på intresse har för övrigt också drabbat John Cages arbeten från 70- och 80-talet!)

Det finns en sprängkraft i denna Feldmans musik, som konsertarrangörer uppenbarligen inte förmår hantera: styckenas längd, till att börja med, spränger ju bokstavligen ramarna för en traditionell konsert. Men det finns också en kraft som arbetar på andra plan. Detta är musik, som inte minst genom sin provocerande låga dynamiska nivå, kräver koncentration och ett totalt uppgående i lyssnandet, musik som inte längre är ett objekt och låter sig beskrivas och definieras i enkla termer eller låter sig infångas i CD-skivans begränsade format, det är musik som under den mjuka ytan radikalt och kompromisslöst likt en antikropp förnekar och ifrågasätter hela det etablerade och av konventioner och slappa hänsynstaganden förgiftade musiklivet.

Essensen hos Morton Feldman kan inte uttryckas bättre än i Christian Wolffs karaktäristik av den gamle vännen Morty: "One thinks of the disparity of his large, strong presence and the delicate, hypersoft music, but in fact he too was, among other things, full of tenderness and the music is, among other things, as tough as nails."

Mats Persson