

PÅ INSIDAN AV TYSTNADEN

EN UNDERSÖKNING

STEN SANDELL - MUSIK/TEXT/BILD



GÖTEBORGS UNIVERSITET

PÅ INSIDAN AV TYSTNADEN

EN UNDERSÖKNING

PÅ INSIDAN AV TYSTNADEN

EN UNDERSÖKNING

STEN SANDELL - MUSIK/TEXT/BILD

Doktorsavhandling ledande till konstnärlig doktorexamen i ämnet
Musikalisk gestaltning vid Högskolan för scen och musik,
Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.

ArtMonitor doktorsavhandlingar och licentiatuppsatser nr 36

Serien Art Monitor ges ut av Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet

Adress:

Art Monitor

Göteborgs universitet, Konstnärliga fakultetskansliet

Box 141, 405 30 Göteborg

www.konst.gu.se

På insidan av tystnaden

är satt med Lucida Sans 9/14

och tryckt på Munken Polar 120 g

av Munkreklam AB, Munkedal, 2013

Till avhandlingen hör även CD-utgåvan *Music Inside the Language*, LJCD 5254,
LJ Records (2011)

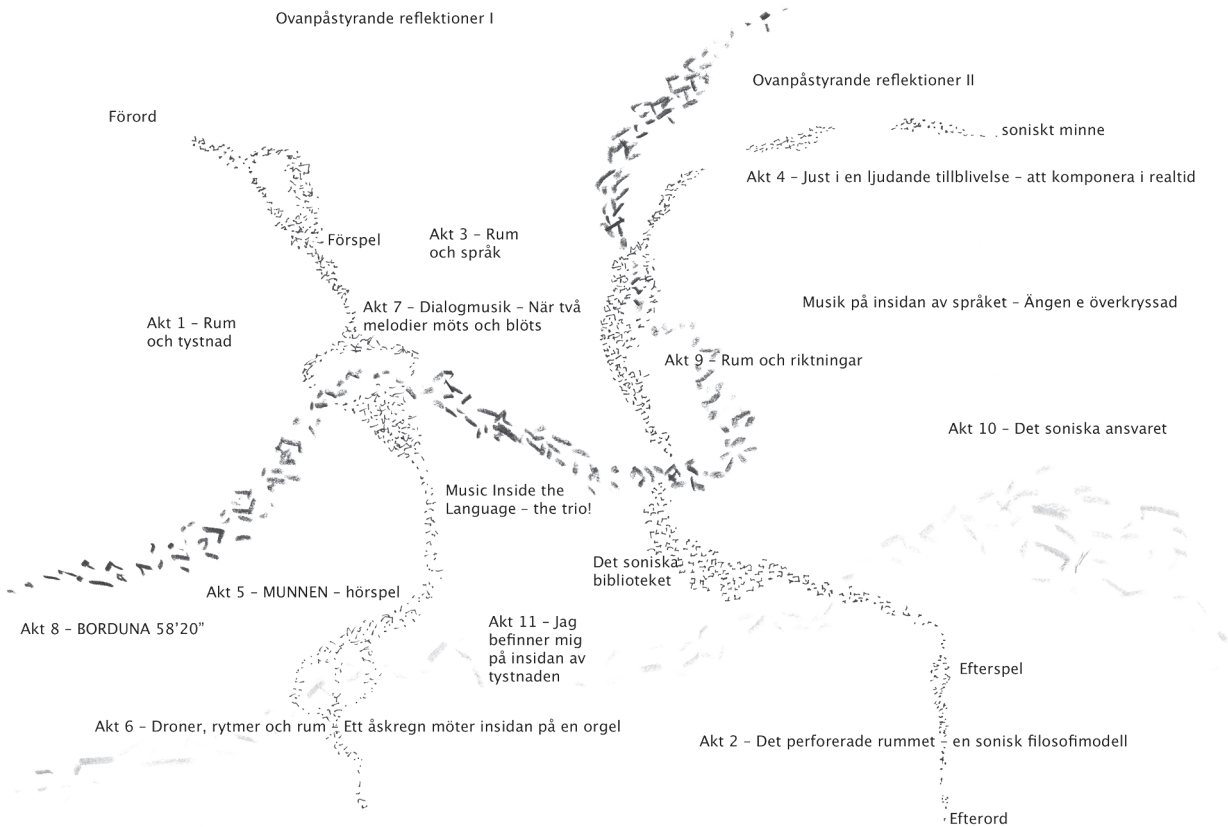
Språkgranskning: Lynn Preston, Emil Strandberg & Fredrik Arsæus Nauckhoff

Grafisk form: Fredrik Arsæus Nauckhoff

Omslagsbild: *Flödesgestik XVI*, Sten Sandell

© Sten Sandell 2013

ISBN 978-91-979993-3-5



Abstract

Title: På insidan av tystnaden – en undersökning

English title: Music On the Inside of Silence - a Study

Language: Swedish, with an English Summary

Keywords: Direction, the way of playing, character of a room, dialogue, process, sonic language, sensitivity, compositions, textual material, integration of text and music

ISBN: 978-91-979993-3-5

This thesis also includes a CD-box with music

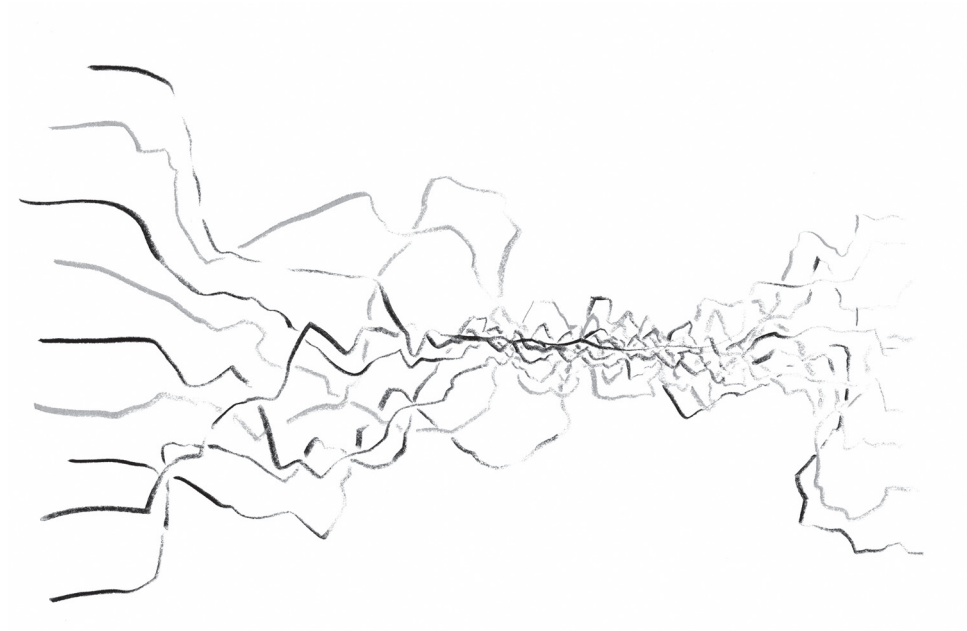
How can I through musical improvisation change the course of interaction between music, space and text? The aim of my doctoral project is, on the basis of the various conditions a room or a space has to offer, to study the uniqueness of improvised music to be able to change the direction of a music composition in real time, with focus on the integration of text and music. The following questions are also addressed: how can one identify the effect a room has on how a voice or instrument sounds, and how can one create a unique world of sound in that same room with the intention of creating a new kind of aural drama. The main empirical data for this project will consist of a number of case studies in the form of: a series of experiments/improvisations - that trigger a series of processes - that again trigger a series of methods. Free improvised music is the only form of music that allows me, as a musician, to be able to change direction at any time. Free improvised music is the only form of music where I can completely change my way of playing depending on the character of the room or the space. The room becomes a co-player that I can either go along with or resist. In my project I investigate different ways to explore and clarify how changes of direction in free improvisation can be performed and how the spatial conditions and other conditions affect the way the music is played. The form of improvised music I am examining is extremely dialogue-oriented, where action and reaction within the dialogue in the room play a vital role in the process. What I would like to try out and demonstrate is how a sonic language entirely based on the participants' sensitivity can be moulded, i.e. a language that is altogether based on the listening and playing of a person in a particular space.

Innehåll

LJUD

TEXT

BILD



Förord	11
Förspel	17
Akt 1 – Rum och tystnad	33
Akt 2 – Det perforerade rummet – en sonisk filosofimodell	65
Akt 3 – Rum och språk.....	69
Music Inside the Language – the trio! – konsertfilm	91
Akt 4 – Just i en ljudande tillblivelse – att komponera i realtid	97
Ovanpåstyrande reflektioner I	115
Akt 5 – Munnen – hörspel	119
Akt 6 – Droner, rytmer och rum – Ett åskregn möter insidan på en orgel.....	135
Ovanpåstyrande reflektioner II	149
Akt 7 – Dialogmusik – När två melodier möts och blöts.....	151
soniskt minne.....	169

Akt 8 – Borduna 58'20"	171
Akt 9 – Rum och riktningar	177
Akt 10 – Det soniska ansvaret	205
Akt 11 – Jag befinner mig på insidan av tystnaden	209
Musik på insidan av språket – Ängen e överkryssad – ett bild- och hörspel.....	215
Efterspel	245
Efterord	253
English summary	259
Det soniska biblioteket	279
Verkförteckning.....	281
Referenser	287
Personregister	291
Tack	307

Förord

Uppmärksamhet är ett subjektivt sinnestillstånd, ett inre landskap.¹

Vad händer i rummet när vi spelar tillsammans? Vad händer med oss som individer när vi förhåller oss till en text i rummet när vi spelar?

På insidan av tystnaden – olika former av soniska och prosodiska händelseförlopp innehåller ett antal essäer där den ljudande bildprocessen blir en länk till den berättande texten. Genom att använda ljud, text och bild och alla dess blandformer ska jag med mina erfarenheter som musiker och komponist tillsammans med dig som lyssnare och läsare hitta ett antal framkomliga vägar. Arbetet har tagit formen av en triptyk som består av en bok (med tillhörande bildspel), en audiobox² och en internetplats.³

LJUD

TEXT

BILD

Fri improviserad musik tillåter mig som musiker att kunna ändra riktning när jag vill. I fri improviserad musik kan jag som musiker ändra spelsätt beroende på rumskaraktär. Rummet blir en *medspelare* som jag kan gå med eller emot. I mitt projekt prövar jag olika sätt att utforska och åskådliggöra hur den fria improvisationens riktningssändringar kan gestaltas och hur rumsliga förhållanden och förutsättningar

1) Daniel N. Stern, *Ett litet barns dagbok*, övers. Per Rundgren (Natur och Kultur 1991), s. 121.

2) Sten Sandell, *Music Inside the Language* (LJ Records 2011).

3) stensandell.com

påverkar spelsätten. Den form av improviserad musik som jag utforskar är extremt dialoginriktad, där *aktion och reaktion* inom dialogen i rummet spelar en avgörande roll i processen. Vad jag vill försöka visa är hur ett *soniskt språk* som helt bygger på deltagarnas lyhördhet kan gestaltas, ett språk utgående från en lyssnande och spelande individ i rummet. Att improvisera genom att komponera i realtid.

I ett *Förspel* berättar jag lite om min bakgrund som improvisationsmusiker och hur allting började. Med hjälp av en *transkriberad speldialog* beskriver jag därefter hur en process kan se ut mellan två musiker i en spelsituation. I Akt 1 – *Rum och tystnad* tar jag upp tankarna kring att upptäcka eller återfinna "tystnaden" mellan två händelser, ord, rytmer eller toner. Ett tomt rum som inte är ett tomrum, utan ett rum fyllt med förväntningar. Där tilliten finns att kunna vänta, dröja, fördröja, lyssna in och lita på tystnaden som ett alldeles eget kraftfält. Sedan fortsätter jag med en undersökning kring förhållandet mellan olika ljudande miljöer där en referensyta uppstår genom att dynamiska skillnader blottlägger graden av transparens. Genom att tillföra och eliminera ljud i en redan existerande ljudmiljö synliggörs situationer med olika grader av mer eller mindre tysta miljöer. Efter detta går jag vidare och undersöker förhållandet mellan rum, kropp och instrument. Vad händer i rummet när jag spelar? Akt 2 inleds med ett hörspel – *Det perforerade rummet*,⁴ där jag provar möjligheten att åskådliggöra en klingande filosofisk rumsmodell i ljud och bild. I Akt 3 undersöker jag spänningsförhållandet mellan musik och text i essän *Rum och språk*, där frågor ställs om skriften i sig kan ha en inneboende klang och om en metafor kan förmedla ett klangligt skeende. Jag går sedan in

4) Ett rum skapat i ett realtidskomponerat stycke för röst, live-elektronik och därefter bearbetat i ett ljudredigeringsprogram, 091207 och 100514-20, <http://www.stensandell.com/object.php?id=22&l=s>

på den konkreta processen med att spela på mitt instrument och att använda en text istället för ett notblad, i avsnittet *Rum och process – akustisk metrik*. Akt 3 avslutas med att vi lyssnar på en konsert på: <http://www.stensandell.com/object.php?id=23&l=s> där dessa processidéer används. I Akt 4 – *Just i en ljudande tillblivelse – att komponera i realtid* belyser jag de ständigt närvarande frågorna om tidsbegreppet och vad som är nu och då i en skapande process. Historien fortsätter i Akt 5 med hörspelet *Munnen* (som ingår i CD-boxen *Music Inside the Language*). Här reflekterar jag kring *lyssnandet i sig* genom att inte använda något förtryckt partitur som förlaga – *musik ger tanke ger bild ger text ger bild ger tanke ger musik*. Därefter följer Akt 6 – *Droner, rytmer och rum* – en platsspecifik musikinstallation som möter ett annat ljudande rum kring frågorna om begreppet heterotopier. I Akt 7 – *Dialogmusik – När två melodier möts och blöts* – beskriver jag olika skeenden i att när två människor möts och spelar tillsammans finns det alltid en tredje aktör med i spelet – rummet. Att kunna förhålla sig och utveckla spelet med dessa tre komponenter. Ett soniskt minne dyker upp innan vi släcker ljuset i Akt 8 och lutar oss tillbaka för att ta del av *borduna 58’20”*⁵. När det redan spelade *träder ut* för att ge plats åt något nytt eller använt som blir omformat till något annat som går *in* igen, *träder tillbaka* in i ljudbilden. Det sociala rummet i förhållandet till olika varianter av improvisationsformeringar får sedan ta plats i Akt 9 – *Rum och riktningar*. I denna del försöker jag bygga upp en modell kring metoden runt mitt spelande med hjälp av begreppsbildningar kring *det spelande rummet som metod och lärande*. Efter detta kommer Akt 10 som tar upp frågor kring att detta pågående pågår alldeles för kort tid för att slarvas bort, genom att kompromissa med sig själv och marknaden som finns utanför. I Akt 11 är vi på väg från något till något annat

5) Sten Sandell, "Borduna", *Music Inside the Language*, alt. bildspel:
BORDUNA 58'20" <http://stensandell.com/object.php?id=19&l=s>

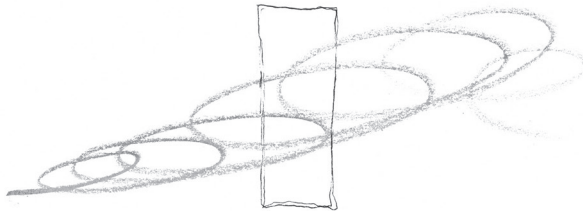
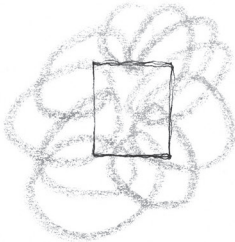
där det sker något helt avgörande i just det där ögonblicket som var alldeles nyss. Vi avslutar denna del genom att lyssna på bild- och hörspelen *Ängen e överkryssad*,⁶ med Fredrik Nyberg – text/röst och Sten Sandell – preparerat piano/röst/bild. Här är forskningsprocessen omsatt i praktiken; i görandet i rummet. Sedan avslutar vi historien med ett *Efterspel* och ett *Efterord*. Med ojämna mellanrum förekommer också ett antal bildessäer och reflektioner kring var vi befinner oss i texten. Därpå följer *Referenser* av olika slag.

Forskningsmetoden som jag tillämpar är starkt integrerad i själva *görandet* – här och nu: I det jag spelar. I det jag sjunger och reciterar. I det jag tecknar och filmar. I realtid. Metoden finns hela tiden närvarande – också när jag gör en presentation *genom* mina verk, när jag utforskar förmedlingen som en gestaltande del av den konstnärliga processen. Vad händer med mitt konstnärliga uttryck när den får formen av en dramatiserad forskningsföreställning? Hittar jag någonting av värde eller tillverkar jag bara läsningar i min praktik? Vågar jag gå fullt ut i dessa tankegångar och faktiskt artikulera ett nytt, arteget uttryck? Fältet jag befinner mig i är det egna görandet i musik, bild och text. Görandet bildar nya innebörder när jag, sömlöst sökande, rör mig *genom* dessa tre konstyttringar. Med min forskningsmetod vill jag undvika att positionera mig i ett fält präglad av förutbestämda referensmarkörer. Därför har jag i den här texten bland annat valt att inte skilja på *improvisation* och *komposition*, utan se dem som två av varandra beroende sidor av det sömlösa sökandet. Det är just på *vägen genom* musik, bild och text någonting blir synligt för mig. Metoden tillåter mig att vara och verka i ett för min egen del nytt sammanhang: Ett forskningsfält att *spela* i. Och på. Och framför. Och bakom. Forskningsmetoden är en process som resulterar i verket *på insidan av tystnaden*. Här och nu.

6) stensandell.com

I sökandet efter något knackar Daniel N. Stern⁷ på dörren och säger:

söka-sig-vidare-processen (*the process of moving on*) är sessionens förlopp på mikro-nivå. Denna process letar sig fram allteftersom och dess väg är inte känd på förhand. Den består av relationella handlingar och nuvarande ögonblick som hoplänkade utgör sessionen. Den kännetecknas av försök att uppnå ett större och mer sammanhängande intersubjektivt fält. Detta medför dock en hög grad av oförutsägbarhet beträffande vad som kommer att hända härnäst eftersom processen är extremt inexact, icke-linjär och lösliig. På grund av processens art ger den upphov till många framväxande gestalter, som nuögonblick och mötesögonblick.⁸



7) Amerikansk psykiater och psykonalytiker (1934-), banbrytare inom spädbarnsforskning och intersubjektivt tänkande.

8) Daniel N. Stern, *Ögonblickets psykologi*, övers. Gun Zetterström (Natur och Kultur 2005), s. 247-248.

Förspel

Jag vill berätta en historia. En historia om hur allting började med mina första trevande försök att göra musik. Om hur jag väldigt snart ville lämna noterna som var förtryckta i en bok framför mig på pianot för att istället improvisera och få vara i en ljudande tillblivelse – komponera i realtid. En historia om hur jag därefter går vidare med att improvisera med andra människor och börjar upptäcka hur jag förhåller mig till allt som uppstår mellan spelarna och rummet vi befinner oss i; om hur jag senare dessutom börjar förhålla mig till en text som integreras i processen kring improvisation och rum.

Minnet från skolan när jag är runt 12 år återkommer ideligen. Jag spelar upp ett piano-stycke¹ inför skolklassen. Jag har svårt att hålla mig till noterna, börjar leta mig fram bland nya melodier, börjar improvisera. Ingen märker något i klassen, ej heller läraren som själv spelar piano. Fortsätter nu att spela och improvisera hemma vid pianot, försöker göra mina spelläxor på kommunala musikskolan, men spelandet utanför noterna tar över mer och mer. Ett annat minne från en repetition med ett lokalt rockband vid 16-17 års ålder, då jag föreslår att vi ska improvisera mer i låtarna. Varför inte helt utan noter och utan att bestämma något i förväg? Får ej gehör för detta. Utvecklar dessa tankar och spelsätt när jag flyttar till Stockholm och möter musiker som Peter Söderberg, Johan Petri, Sören Runolf och lärare som senare blev mina musikerkollegor som Mats Persson, Kristine Scholz, Kerstin Ståhl, Göran Rydberg, Bengt Emil Johnson, Carl-Axel Dominique och många fler.

1) Carl-Bertil Agnestic, *Vi spelar piano 3* (Gehrmans musikförlag 1970).

Jag går ner i min källare där gitarristen och improvisationsmusikern David Stackenäs redan sitter förberedd för en session med spel på våra instrument i något som jag kallar *speldialoger*. Spelplan: Ett rum med musikinstrument och en bandspelare. Spelregler: två eller fler musiker/spelare befinner sig i ett rum med sina musikinstrument. Varje spelare måste alltid ha tillgång till sitt musikinstrument, även när bara tal förekommer, för att snabbt kunna övergå till spelandet, där även talet kan fortsätta. Spelarna får gärna väva in spel och tal i varandras stämmor. Att "spelprata" i munnen på varandra är tillåtet. Allt registreras med en bandspelare, som tar upp all musik och prat i rummet. Spänningen uppstår *mellan* spelarna *mellan* tal och musik i *mellanrummet* mellan spelarna och rummet. I detta sammanhang vill jag starkt betona det sociala mötet i spelprocessen genom att öppna upp med frågor direkt till musikern jag spelar med och fortsätta dialogen, både med spel och med prat. Här är våra roller som musiker klart definierade, men att samtidigt ägna oss åt ett samtal är för oss något helt nytt.



Speldialog 110401²

David: Störningar i rummet påverkar ju också spelet som gör att man kanske lägger in för mycket i sitt spel, för att inte bli störd av omgivande saker som händer i rummet.

Sten: Möjligheten men också risken, när vi spelar improviserad musik, är att vi är extremt mottagliga och känsliga för vad som händer i rummet just nu. Vilket påverkar vårt spel och samspel, på ett avgörande sätt i ett rådande nu. Tur är väl det! Detta till skillnad mot när man t.ex. spelar ett Bartokstycke som man framför med så små avvikelser som möjligt utifrån den instudering som är gjord av kompositionen, oavsett om någon pratar eller konsertlokalerna skiljer sig markant från varandra.

Diskussionen går vidare i funderingarna kring transformeringar, att överföra något till något annat. Projektet vi befinner oss i just nu är ju ett sådant. Vad är det

2) En transkriberad speldialog mellan Sten Sandell – piano och David Stackenäs – gitarr, 110401.

jag försöker att överföra till text från en session mellan två musiker som spelar och pratar med varandra?

Sten: Du måste ju översätta något till någonting annat.

David: Ja...mmm...

Sten: Ska vi spela lite?

David: Ja!

musik

[...] musiken glesnar, klingar ut, tystnar

Sten: Ett glas vatten?

David: Ja...

Sten: ...intressant...hur länge har vi känt varandra,

David...första gången vi spelade tillsammans? ...SOUNDS-festivalen 1999.

Sten: -99?!

David: Ja, tillsammans med Paul Pignon.

Sten: Det här med timing är intressant... jag märkte ju direkt...jaha, här är någon som relaterar till timing på precis samma sätt. ... när vi spelade första gången tillsammans var det som...oj, hjälp! Varje gång vi ses, så är det det som vi har gemensamt. Det är något speciellt. Inte för att andra inte har det, men det blir något speciellt med kombinationen.

David: Ja... det känner jag också. Det går utanpå det man har övat.

Sten: Det är någon sorts kroppstempo, frasering... sätt att vara...

David: Ja...

Sten: Där det fungerar...

David: Ja, och när det inte fungerar lika bra...

Sten: Nej, just det, när man inte hittar in i varandras ge och ta.

David: Jo, jo... I andra grupper kan denna typ av frasering vara svår att använda...om jag spelar med Ingar Zach blir det helt annorlunda...där blir det mer puls och tonalitet.

Sten: Tonalitet... vi jobbar ju rätt så konsonant. Tonalt öppet, en öppen klang. En sorts öppenhet.

David: Jag känner att jag kan jobba med gehöret, på ett sätt som känns naturligt för mig. Att jag hör en massa saker. Melodiska saker.

Sten: Ja...

David: Sen om det är konsonant eller dissonant, ... det växlar... det är ändå mycket gehoers...
Det känns naturligt...

Sten: Det känns naturligt... det finns inte en konfrontation i det melodiska...det konfronterar
varann men det...dissonant är fel ord men...det skaver inte på det sättet...

David: Nej, just det att man inte trampar in i varandras...

Sten: Det är någon sorts hoketus-känsla, även rytmiskt, naturligtvis men även i det tonala,
melodiska.

David: Med vissa som jag spelar med ibland kan jag känna att det bara krockar, krockar verk-
ligen... krockar på ett sätt som att vi inte hör samma saker...

Sten: Man möts inte.

David: Det är svårt ...

Sten: Ja, det är svårt det här... vi jobbar ju med ett språk som är så otroligt mycket mer nyan-
serat än att sitta verbalt...

David: Jojojo...

Sten: Vi ska ju hitta metaforerna... vi vet ju båda att det där går ju inte riktigt att beskriva.

David: När man kan skriva så har man ju obegränsat med tid...

Sten: Realtidsmässigt så kan du vrida och vända på hur länge som helst, som du inte kan när du spelar.

David: Nej visst...

Sten: Nej, vi tar om därifrån, så skriver, så spelar vi om den här sekvensen... lite grann är det som när man repeterar mycket...

David: Ja, det gör man ju... man repeterar med samma konstellationer... du menar även när man improviserar?

Sten: Ja, tänkte att man kanske gör det... jag har inte tänkt så förut... vi säger att vi har samma förutsättningar, vi har samma konstellation och ungefär samma situation... då kan man ju säga att man skriver om...

David: Ja...

Sten: Vill du ha kaffe?

David: Jaa!

Speldialog1 10404³

Sten: För ibland så känner man när man spelar med nån, så kan man reagera så olika ... fan, det gick ju inte alls idag... man hörde ju ingenting... eller... dom där omständigheterna är ju så känsliga...på nåt sätt...

David: Ja, det är det.

Sten: Det är ju inte bara att man är lyhörd... lyhördheten gör ju att man... är liksom lite... ja, det är lite bräckligt ibland... det går inte bara att hamra på... ja, det kan man ju om man vill... det är ju många som gör...men ofta är ju inte det en så bra lösning på det...

David: Nej, nej, verkligen inte. Det påverkar ju så mycket både positivt och negativt.

Sten: Ja...

David: Ju längre man håller på... desto ... det påverkar en i stunden... men att det kanske rinner av fortare, än vad det gjorde för tio år sen... då kanske jag gick i flera dar och kunde gräma mig över ... men samtidigt tror jag det var någonting bra med det, alltså att jag lärde mig något och någonting man ville lösa... men det kanske inte är någonting man kan lösa...

Sten: Kanske en erfarenhet rikare... att förhålla sig till det nästa gång...

3) Ur en transkriberad speldialog mellan Sten Sandell – piano och David Stackenäs – gitarr, 110404.

David: Jag är tacksam för dom här dåliga erfarenheterna och för dom gångerna jag tycker det har gått åt helvete... det måste betyda att det har fört med sig någonting...

Sten: Men visst kan det hända...

David: Ljudomständigheter kan spela in... när jag spelar med förstärkare är jag otroligt beroende av det, eftersom det är en del av instrumentet. En sak som jag lärde mig ganska sent: att öva med förstärkare...att jag verkligen övar uppförstärkt när jag ska ha det på det viset på konsert...om jag står och skruvar in någonting, och ska spela med någon annan så ändras ju förutsättningarna markant...

Sten: När det plötsligt blir alldeles för starkt på scen med alla dom här dåliga monitorerna som börjar spela sitt eget spel. Man känner att man inte kan ta ner dynamiken, utan det är så starkt ändå...då har man vridit upp allting...

David: Man gör ofta samma fel...skruvar upp, till slut är allting för starkt...

David har en sladd i strumpan för att undvika brum i förstärkaren och vi fortsätter att prata om störande hörslingor som går in i ljudanläggningar....

De sköra trådarna *mellan* spelarna, rummet och lyhördheten där emellan. Samspelet i sig förutsätter en skörhet, en transparens. En möjlighet att se under, över och bakom klangerna genom att höra runt hörnet. Ett bräckligt och pregnant skeende på en och samma gång slås an, pågår och klingar ut. Och slås an igen.

Musiken går igång och dör ut.

Sten: Vad jag tyckte var kul nu var att vi höll i det,...vi gick vidare och vidare...nej, vi går vidare i alla fall...jag har ofta svårt att få långa linjer att fungera...eller man är rädd att de inte ska fungera...så att man inte....man tar det säkra före det osäkra...låter man inte linjen gå ut... man måste ju igenom saker också...

David: Mmm...just de'...

Sten: Och då tycker jag det är så bra när man vågar det...för det här var ju ett ordentligt avsnitt...

David: Javisst! Jamen nu är vi här, nu jobbar vi med det här...

Sten: Nu är det det som gäller.

David: Jag hade lite gamla strängar... stämmer ur sig... så jag var tvungen att ta en stämton ibland...

Sten: Jag tycker dom där stämtonsreferenserna som blir... det gillar jag! Det blir som centraltoner... sen tog det ett tag för mig att komma ner i den dynamiken ...att anslag och dynamik hamnar på rätt nivå...det är ju inte så självklart med en sån här flygel...den är så stark i sig ... fortepiano...istället för att peta...

David: Jajaja...

Sten: Det tar ett tag för mej... *lång tystnad*...Vi har två fina koltrastar här... en på den sidan... och dom sätter igång tidigt...

David: Var det den vi hörde nu eller... fisk...

Sten: Det var nog en fiskmå...

Så här kan det vara när det känns riktigt bra i en spelsituation. Kommunikation uppstår omedelbart när vi börjar spela. Aktioner blir reaktioner i ett större lyssnande i rummet. Det är just detta jag vill titta närmare på i den här undersökningen.

Musiken går igång igen och klingar ut.

Sten: Det här var roligt på ett annat sätt... vi gjorde det inte enkelt för oss... det är bra... man kör in i... lite snåriga ställen... och ser till att det blir svårt... alltså det går inte på räls...

David: Nej...

Sten: Och det är bra... det är bra för lyssningen och för spelet...

David: Ja, verkligen!

Sten: Jag menar... vi är så flinka... så vi skulle kunna köra på... och liksom ... yeah... det kan gå på av sig själv...

David: Ja, precis...

Sten: Vi har inte några problem med det...

David: Neej...

Sten: Men det är så roligt när vi inte gör det...

David: Det är så spännande att forska runt i det här tonala...

Sten: Ja, visst är det det ... absolut, alltså...

David: ... tycker jag...

Sten: Ja, det blir en öppen... en öppen...klang...

David: Jaa!

Sten: Våldigt rolig...

David: Och att man ibland kan göra så väldigt ... enkla saker...

Sten: Ja...

David: Men det klingar så bra...

Sten: Ja, det blir stort...och sen är det bara två toner som håller på...

David: Ja, just det...

Sten: Som studsar...

David: Jag menar... sen är det ju länge sedan vi spelade också... så att...

Sten: Det är det ju också...

David: Vad är klockan?

Sten: Det här är väl rätt lagom, det här... klockan är fem i halv fyra...

David: Javisst...

Sten: Då har vi ju två ordentliga... sviter.

David och Sten reser sig och plockar ihop sina saker.

Lyhördheten inför oss själva, rummet och alla yttre faktorer är avgörande för helhetssynen på vad som händer just nu. Att ta in helheten och att vara i ett det "subjektiva sinnestillstånd", som Stern pratar om när man både har en stark relation till "ett inre landskap" och ett omkringliggande yttre nu. *Det tredje örat* med andra ord, som vi återkommer till senare i texten.

Vi stannar upp ett tag och lyssnar på Speldialog 110310, (no. 9) på *Music Inside the Dialogue – the duo*, CD II, LJCD 5254, med David Stackenäs – gitarr och Sten Sandell – piano. Eller annars går du vidare i texten och tar del av musiken i Akt 7 – Dialogmusik.

Det är i det närmaste helmörkt. Jag irrar runt i ett obestämt landskap. Ser knappt handen framför mig. Känner mig fram mellan lågt växande träd omgivna av en mängd metallskrot i olika former. Snubblar, ramlar omkull. Fastnar i en taggråd. River sönder kläderna. Reser mig upp. Bakom en hög med bråte framträder en reglad dörr i mörkret. Jag plockar upp en sten och slår sönder det rostiga hänglåset. Dörren går upp med en djup suck och ett svagt ljussken från en bordslampa på ett skrivbord lyser hjälpligt upp rummet som jag träder in i. Jag vänder mig runt i rummet. Ser mig själv sitta vid skrivbordet läsande en text som följer:

Ja, därmed skulle vi alltså vara tillbaka vid krossen.

Där berg blir stenstycken som blir småsten som blir grus och så småningom kanske själva vägen vi far på.

Konsten att kunna, konsten att låtsas fullfölja traditionens dunkla rön som nån sorts väluppfostrad schäfer då – mähända, som direktörn sa.

I denna text eftersträvas jämvikt och återhållsamhet.

Av vital betydelse.

Kanske en livsgnista att räfsa ihop så här års, på hösten.

Ett slags gemenskap.

Det tar sin tid, vem tar sig tid, går tiden verkligen ifrån oss?

Pågår en huggsexa i hjärtat?

Bengt Emil Johnson, *Medan, sedan*, Albert Bonniers Förlag, 2005, sid.15

Akt 1 – Rum och tystnad

Improvisation – att kunna ändra riktning, eller behålla den. Det är i detta påstående jag kommer närmast en idé om vad improvisation är för mig. Mina starkaste minnen av improvisation är när jag plötsligt ändrar riktning, byter nivå och fortsätter blixtnabbt i en ytterligare riktning. Eller att envist hålla kvar en idé, fastän de övriga musikerna redan har rusat vidare till något annat. Vad hände egentligen? Vad var det för ingivelse, som gjorde att jag gjorde just på detta viset? Var det något i rummet som påverkade mig, eller några signaler från någon medmusikant eller kanske någon i publiken? Och varför just då? Och den kanske viktigaste frågan: Varför vill jag ta reda på detta? Vad är det jag vill uppnå? Är det inte risk att nästa gång jag spelar, börjar jag fundera på detta och konstruerar processer kring dessa frågeställningar. De gånger jag har tappat koncentrationen under en konsert börjar jag att tänka rationellt och planlägga mitt spel. Jag har ofta starka minnen där musicerandet blir ett konstant, dynamiskt flöde, där man lyssnar på sig själv, sina medmusikanter och rummet utan att tänka alls. Ett dynamiskt flöde kan innehålla allt från täta komplexa ljudflöden till spänningsfyllda tystnader, som en ljudväv, tät och genomskinlig på en och samma gång! Och vad händer när man inte tänker utan bara är? Kan man vara utan att tänka? Att med alla sina livserfarenheter, sitt speltekniska kunnande och lyssnande, kunna hitta en nivå i sitt spel och inte tänka rationellt, utan bara spela och lyssna. Är det möjligt? Dessa stunder av att bara vara i musiken upplever jag alltför sällan i musicerandet, och vad beror detta på? Någoting stoppar flödet, varandet, att bara få vara i musiken. När tillåter vi oss själva detta tillstånd av varande i själva musiken?

Alla dessa frågor ska jag försöka klargöra inför mig själv och förhoppningsvis också förmedla upplevelser och erfarenheter som du som läsare och lyssnare kan finna intressanta.

Ett minne som har hållit sig kvar: Någon gång i början av 80-talet, vår dåvarande trio – Så Vidare¹ – spelar på gamla Fylkingen i Stockholm på Östgötagatan 33. Under ett mycket intensivt musikparti får jag plötsligt en ingivelse (*varifrån?*), hoppar upp på pianostolen, hoppar snabbt ner igen och fortsätter att spela omedelbart, trodde knappast detta hade hänt, men en påpasslig fotograf fångade ögonblicket! Var detta en ingivelse, en impuls, och hur främjar man dessa processer? Vad var det för ingivelse som gjorde att jag gjorde just på detta viset? En annan erfarenhet från många konserter är att jag i början av en intensiv session får "mjölksyra" i fingrar och armar och tror att "nu kommer jag aldrig att orka hela konserten". Men, så händer något, gradvis släpper spänningarna och man åker med i ett flöde, där muskulaturen hittar en ny sorts vila i det intensiva, fysiskt krävande musikförloppet. Vad är det som händer då? Är det kroppen som hittar ett nytt sorts tillstånd, ett varande i nuet. I essän "Den nya harmonin" skriver Gilles Deleuze följande:

Varje monad² uttrycker världen i dess helhet, inkluderar den i form av en oändlighet av små varseblivningar, små impulser, små fjädringar: världens närvaro i mig, mitt varaför-världen, är "oro" (att ligga på lur). *Jag skapar* en samklang varje gång jag i en helhet

1) Johan Petri – saxofoner, Sten Sandell – piano och orgel, Peter Söderberg – gitarr.

2) Odelbar enhet, enligt Gottfried Wilhelm von Leibniz.

av oändligt små varseblivningar kan etablera differentialrelationer som möjliggör en integration av denna helhet, det vill säga en klar och distinkt varseblivning.³

Att spela improviserad musik handlar om "världens närvaro i mig". Att ta in helheten. "Mitt vara-för-världen", är att kunna delge och förmedla detta till andra. "Att ligga på lur", att lyssna på och i mellanrummet. Att skärpa lyssnandet på vad händer nu? En "oro" och förväntan uppstår i rummet, skapar en koncentration. "Små fjädringar" mellan händelser som bildar rytmiska mönster, ett flöde. Att få händelserna att svänga tillsammans och få rytmiska skeenden att bilda polyrytmiska förhållanden till varandra. Polyrytmiska mellanrum och lager. Lager av förlopp "skapar en samklang". Olika lager kan ha kontakt med varandra och påverka förloppet sinsemellan eller helt oberoende gå sin egen väg, som en monad. "Små varseblivningar" bildar nya föränderliga mönster i helheten. Att ta in helheten genom "en klar och distinkt varseblivning". En annan klingande modell är när Gilles Deleuze beskriver Gottfried Wilhelm von Leibniz idé om "Det barocka huset" i essän "Vecket" på följande vis:

Leibniz framställer ett stort barockt montage som består av den nedre våningen, med dess fönsteröppningar, och den övre våningen, blind och tillsluten, men försatt i resonans likt en musikalisk salong som i ljud uttrycker de rörelser som kan ses där nere.⁴

Under en längre tid har jag utforskat möjligheten att sjunga övertonserier runt vokaler som å---ä---ö---. Det är vid övergångarna, i *mellanrummen* mellan vokalerna som övertonerna bildas och klingar som bäst. Tonen delas upp i grundton, ters,

3) Gilles Deleuze, *Vecket. Leibniz och barocken*, övers. och förord Sven-Olov Wallenstein (Glänta Produktion 2004), s. 206.

4) *Ibid.*, s. 34.

kvint och septima som de tydligaste övertonerna. Jag kan genom att forma tungan mot gommen spela på dessa övertoner och bilda melodier där stämbanden, tungan och munhålan bildar klanger som sätts i resonans i bihålorna i huvudet. Genom att bilda dessa formantklanger i huvudet blir kopplingen ännu mer tydlig till Leibniz idé om ett barockt montage. "Den övre våningen, blind och tillsluten" försätts i övertonsrisk resonans.⁵

I ovanstående filosofiska rumsmodeller får vi möjlighet att, med hjälp av metaforer i ett *fiktivt rum*, bilda oss en uppfattning om hur en filosofisk modell kan bli gripbar genom dess placering i ett rum med olika tillstånd och skeenden. I mina egna reflektioner runt musikaliska och fysiska rum försöker jag här i form av *en fiktiv dokumentär* gestalta en musikdramatisk berättelse. Ur ett fenomenologiskt synsätt (Merleau-Ponty) beskriver den hur det är för mig att gå in i ett fysiskt konkret rum, där mina musikinstrument är placerade, och hur jag uppfattar rummet i förhållande till mitt spel. Undersökningen fortsätter vid flygeln. Jag slår an en kort i ton i basregistret. Jag väntar. Jag slår an en kort i ton i diskantregistret. Ett mellanrum uppstår. Jag förhåller mig till dessa två händelser. En spänning uppstår mellan dessa. Jag lyssnar. Jag fortsätter. Jag slår an en annan kort i ton i basregistret. Jag väntar lite längre. Jag slår an en annan kort ton i diskantregistret. Ett mellanrum uppstår. Jag förhåller mig till dessa två händelser. Jag lyssnar. Jag slår an en annan kort i ton i basregistret. Jag överraskar mig själv genom att svara väldigt snabbt med att i höger hand slå an en annan kort ton i diskantregistret. Ett mellanrum uppstår. Jag förhåller mig till dessa två händelser. En spänning uppstår mellan dessa. Jag lyssnar. Nu svarar jag väldigt snabbt med att i vänster hand slå an en annan kort ton i basregistret. Jag väntar en lång stund och svarar med att i höger hand slå an en

5) Lyssna på: LAU, realtidskomposition för soloröst och bildspel, stensandell.com

annan kort ton i diskantregistret. Ett mellanrum uppstår. Jag förhåller mig till dessa två händelser. En spänning uppstår mellan dessa. Jag lyssnar. En elastisk känsla kommer till. En serie av händelser bildar ett plastiskt förlopp. Jag betonar de olika tonerna olika starkt. Ett dynamiskt förlopp bildas. Ett ovalt förlopp går vidare under en längre stund, där rytmik och dynamik kopplas samman. Jag fortsätter detta skeende genom att hålla kvar toner i vänster respektive höger hand, så att en samklang uppstår mellan dessa. Ett kontrapunktiskt, dynamiskt och harmoniskt flöde uppstår i rummet, där samklanger bildar nya mönster.

Musikaliska rum och fysiska rum är inte samma sak. Men uppdelningen mellan dessa begrepp blir synnerligen komplexa, eftersom det ljudande förloppet alltid är beroende av ett fysiskt rum (eller någon typ av plats där skeendet äger rum), för att vi ska ha något att referera till när vi lyssnar. Genom att sammanföra ett konkret fysiskt rum med en berättelse som rör sig i någon typ av *akustiska labrynter*, så uppstår en syntes av musikaliska och fysiska rum i en och samma form. Författaren Lotta Lotass har beskrivit det maniska kringvandrandet i olika rum och platser i romanen *Den svarta solen*, där varje sal klingar obönhörligt och maniskt i sin arkitektoniska uppbyggnad, var och en på sitt eget instängda sätt. Detta kringvandrande som klangligt och rytmiskt förändras beroende på var, när och hur snabbt vi rör oss i olika rumsligheter.

186. Ljuset faller i grumliga strimmor från smala ventiler som sitter längs med det låga taket. Det hårda stengolvet täcks av sprickor, repor, hack och märken. Sanden ligger i vattrade, skimrande, fint drivna mönster.⁶

6) Lotta Lotass, *Den svarta solen* (Albert Bonniers förlag 2009).

Musik som framförs i ett rum bildar nya rum i ett redan befintligt, *konkret* rum. Medan inspelad musik bildar nya *virtuella rum* i rummet, som blir en sorts spegling av tidigare framförd musik och som med hjälp av mikrofoner, inspelningsapparat och ljudanläggning bildar ett nytt rum – *ett mellanrum*. Ett musikstycke som är inspelat klingar olika beroende på vem man lyssnar tillsammans med i ett rum. Musiken speglas i lyssnarens upplevelser och förväntningar och reflekteras vidare ut i rummet och tillbaka. Ett mellanrum uppstår mellan de båda mottagarna av musiken. En ny form av *återkoppling* sker i detta mellanrum. Två människor möts, kommer i fas, glider förbi varandra och fasar ut igen. En dialog uppstår och försvinner genom musiken. Vi befinner oss nu i någon form av gränsland – mellan ljud och tystnad – innan något börjar ljuda eller klinga ut. I det ögonblicket när något formar sig för att slås an. Att börja klinga. Just i denna stund sker någonting *på väg* till någonting annat. Dessa stämningar som uppstår i detta gränsland mellan aktivitet och vila vill jag undersöka.

Jag hittar en ny utgång och försvinner ut från detta rum och hamnar i en korridor. I korridorens tak ser jag ändlösa system av fläkttrummor som brusar på ett sövande sätt. Små cylindrar med rörpost far fram och tillbaka och bildar snabba ljudrörelser ovanför mitt huvud. Jag tittar in genom en glasdörr där rummet innanför ser ut som någon form av kontrollrum för radioutsändningar. På dörren sitter en papperslapp med texten: Rum och mellan rum. Jag smyger in och lyssnar.

Sveriges Radio P1, klockan i Stockholms stadshus slår tolv slag varje dag och därefter följer Dagens dikt. En av de få kvarvarande ljudande ritualer vi har som berättar om tiden, i rummet. Vad är det vi hör egentligen? Om man skruvar upp volymen rejält på radioapparaten hör de flesta naturligtvis klockorna som klingar ut, men

också stadens brus, bandbrus och spänningen inför nästa slag. Nu kommer det ett nytt slag...nej...nu!..och nu! Men vad händer *mellan* slagen? Varför blir jag mer intresserad av vad som händer mellan klockslagen i *mellanrummet* innan nästa slag? Händelse [] händelse [] händelse []

Att upptäcka eller återfinna "tystnaden" *mellan* två händelser, ord, rytmer eller toner. Med andra ord, hur erövrar vi spänningen i ett "tomrum" eller i en plötslig paus? Ett tomt rum som inte är ett tomrum, utan ett rum fyllt med förväntningar. Tilliten att kunna vänta, dröja, fördröja, lyssna in och lita på tystnaden som ett alldeles eget kraftfält. *Från* något *till* något.

För det är väl detta mellanrum mellan två händelser, ord, rytmer eller toner, som vi kan fylla med dynamiska och rytmska spänningar. *Musik på insidan av tystnaden.*

Vad händer när vi hör två klockor slå, nästan samtidigt, men i olika tempi? Förskjutningar uppstår, avståndet ökar och minskar igen mellan slagen. Polyrytmiska mönster uppstår – två händelser, rytmer eller toner som förskjuts mot varandra.

Jag tror att mänsklig kommunikation är uppbyggd just kring förskjutningar, att dröja lite grann, att lyssna in en annan människa. Dynamisk, improviserad musik bygger på tilliten att kunna vänta, dröja, fördröja, lyssna in och lita på tystnaden som ett alldeles eget kraftfält...och att i nästa millisekund ge sig iväg i en helt annan riktning. För vad är det som händer i rummet precis nu, och en millisekund tidigare, och efter? Vad händer på insidan av tystnaden? Två händelser, ord, rytmer eller klanger kommer plötsligt i fas, glider förbi varandra och fasar ut igen. Släcks ut för ett ögonblick för att sedan kopplas samman igen. Förskjutningar som uppstår

bildar hela tiden nya rytmiska mönster som förändras. Accelerando...ritardando... accelerando...ritardando... En cirkel bildas där material mot material, klang mot klang, rytm mot rytm bildar ojämnheter och deformationer när de möts och glider förbi varandra. Värme uppstår i friktionen mellan dessa komponenter. *Oval rytmik* bildas.

Nu lyssnar jag igen på mellanrummet mellan klockslagen i dagens dikt. Hör jag verkligen trafiken avlägset eller är det kanske vinden eller bara bruset från mikrofonerna, som spelar in klockorna, eller allt på en gång? Varför har det inte smugit sig in några fågelläten, eller varför inte en flygplansmotor? Jag undrar om det är en tagning i realtid eller är det redigerat i efterhand? Är till och med tolvslaget en efterkonstruktion? Jag söker efter nya händelser, avvikelser och spänningar mellan två klockslag.

Jag vänder och går tillbaka ut igen. Utanför rummet är det alldeles stilla. Jag hör en svag bris närma sig. Jag blir osäker på vilken riktning jag ska ta. Famlar vidare ett tag och hamnar framför en dörr med texten: Rum och Tystnad

(och för att dagars
och natters framskridande skall
bli synligt måste de första framstå som hejdade)

Bengt Emil Johnson, *Medan, sedan*, Albert Bonniers Förlag, 2005 sid. 122

Jag går in i ett rum och stannar upp inför åsynen av en grupp åhörare. Jag berättar en historia och reflekterar över hur man med improviserad – realtidskomponerad – musik kan påverka samspelet mellan musik, rum och text. Därefter reflekterar jag över ett övergripande skeende, i någon form av fågelperspektiv. Ett mönster av rum och labyrintiska, akustiska skeenden framträder så småningom. Berättelsen får kontakt med omkringliggande essäer.

Jag har med mig fyra metronomer som tickar i tempo: 40, 41, 42 och 43. Jag placerar ut metronomerna, en i varje hörn. Jag lyssnar en längre stund på de olika rytmiska förskjutningar och förflyttningar som uppkommer i rummet, genom dessa fyra olika tempi, på en och samma gång. Efter en stund går jag runt i rummet och samlar in metronomerna och stänger av dessa. Jag dröjer en stund och lyssnar. Alla rummens fyra hörn synliggörs genom fyra tempi.

rum - rytm - språk

m¹

m²

m³

m⁴

rum - rytm - ton

m¹

m²

m³

m⁴

m¹ - 40 bpm

m² 41 bpm

m³ 42 bpm

m⁴ 43 bpm

*mellan tystnaderna
tangent
över pedalerna
stötare
under strängarna
stöttunga
mellan dämmarna
klubbkaft
under klubborna
filtklädd klubba
terrassdynamik
sträng
ljudpelare
repetitionshävstång
spiralrörelser
stoppkloss
förskjutningar
filtklädd fångare
trillar fram
dämmarskaft
snubblar
filtklädd dämmare
klingar
mellan tystnaderna
tangent
över pedalerna
stötare
under strängarna
stöttunga
mellan dämmarna
klubbkaft
under klubborna
filtklädd klubba
terrassdynamik*

Jag vänder mig mot åhörarna och säger:

Sedan blev det alldeles stilla i rummet. Ljuden formligen sjönk långsamt och tungt till golvet. Tystnaden som uppkom återkommer om och om igen i mitt minne. Efter en stund upptäcker jag nya ljud som tidigare doldes av metronomernas knackande rytmer.

Jag beskriver vad jag hör just i detta specifika ögonblick, vid detta tillfälle. Jag fortsätter att berätta:

I denna text förekommer oförutsedda musikaliska kommentarer för röst och piano. Inhopp, påhopp och rena störningsmoment blandas för att göra lyssnaren mer osäker på vad som kommer att hända. Dessa instabila inslag av asymmetriska rytmer, sånger, rop och recitation gestaltas oförutsägbart, ej pålitligt och klart oansvarigt. Att inte få vara placerad vid ett skrivbord och forma ord och meningsbyggnader, utan att vara tvungen att sitta vid en flygel och trycka ner en massa tangenter och skapa musik istället skulle göra många forskare djupt frustrerad. Vad håller jag på med egentligen?

att slå an något

att någonting börjar klinga eller ljuda

att sedan fortsätta i någon form av soniskt händelseförlopp

att sedan klinga ut

att försvinna, men ändå vara kvar

I övergången mellan tystnad och ljud uppstår platsen för vårt aktiva lyssnande. Vad händer mellan två händelser? Tystnaden som absolut enhet eller tillstånd existerar inte. Ett ljudtomt rum finns inte. I förhållandet mellan olika ljudande miljöer uppstår en referensyta, där dynamiska skillnader blottlägger graden av transparens. Att se skogen för alla träd. Ett utmejslat myller. Ett tredimensionellt raster. En transparent röra. Relativ tystnad kan bara existera i ett förhållande till något klingande. En spänning uppstår mellan två ljudande förlopp, ett förhållningssätt blir till. En dynamisk nivå möter en annan. Brus skapar rum och miljöer. Olika typer av brus bildar mönster som synliggörs eller släcks ut gentemot varandra. Att addera ljud till ett redan befintligt skeende bildar i vissa fall en kontrastverkan som kan framhäva differentierade mönster som bildar texturer med olika grad av dynamik. En ljudbild blir mer differentierad med en förgrund och bakgrund, ett djup skapas i rumsbild. Mellan förgrund och bakgrund skapas det en spänning, ett mellanrum uppstår. Ett polyrytmiskt förhållande mellan flera samtidiga rytmer uppstår och summan av detta gör att ett tredje skeende tar form. Den österrikiske komponisten och ljudkonstnären Peter Ablinger säger att: "We will never learn anything about objects. Only about relations between objects or between objects and ourselves."⁷

Varje landskap, varje dag, präglas –
i lika hög grad som av sitt ljus –

av sin akustik.
Något om fågelfattigdom, något
om bostadstillägg.
Platser överallt i världen, ibland

Har ni varit med vid aningsgränsen?

7) Peter Ablinger, *HÖREN hören/hearing LISTENING* (Kerher Verlag 2008), s. 120.

namngivna och illuminerade.
Till exempel dagsmejan, stumheten.
Sammanfallande tider.
Planer, utflykter, patriotism, övriga frågor.
Hörde ni? Något nytt eller dylikt
med vinjetter.

Berg, klippor, städer, industriområden,
höga byggnader, nischer.
Det gäller den svarta, alltså:
fyrdelad sång. Vilka vi är.
Nationalkaraktärer,
senmodernitet.
En nästan pastoral skräck.

Pröva därefter följande:

*Dagsmejan pressar
droppar ur frusna granar.
Svärta av korprop.*

Bengt Emil Johnson, *Medan, sedan*, Albert Bonniers Förlag, 2005 sid. 27

*Innan vi går vidare tar vi och lyssnar på en pianokomposition.*⁸

8) Sten Sandell, "Av", *Music Inside the Language*. stensandell.com

[]

När fläktsystemet på ett kontor stängs av för dagen, vad händer just då i rummet, precis när vi upptäcker och hör alla andra ljud i rummet igen som var dolda under fläktsystemets täckande brus? Mitt minne av detta fenomen är att jag upplever avstängningen av fläkten om och om igen. Mitt öra och mitt minne dröjer sig kvar vid händelsen. Det vi inte uppfattade medvetet innan blir väldigt påtagligt när någonting försvinner och blottlägger allt det andra runt omkring oss. Händelsen just i ögonblicket när något stängs av, försvinner och faller i rummet, den spänning som finns ett antal sekunder i rummet. Vad är detta? Att kunna gripa skeendet, det flyktiga förbifarandet av något. Att kunna fånga detta något som bara far förbi just nu. Att vara närvarande, sensibel för skiftningar och rörelser i rummet. Vad händer mellan orden och ljuden jag frambringar? Kyle Gann beskriver John Cages musik som ett inramande av ljuden kring oss för att göra dem konkreta i lyssnandet.

Certainly, through the conventional and well-understood acts of placing the title of a composition on a program and arranging the audience in chairs facing a pianist, Cage was *framing* the sounds that the audience heard in an experimental attempt to make people perceive as art sounds that were not usually so perceived.⁹

Tystnaden eller pauserna mellan dessa klanger och rytmer bildar spänningsfickor, en laddning mellan två händelser. Graden av spänning bestäms av hur dessa mellanrum förhåller sig till varandra. Om det uppstår en rörlig, elastisk spänning mellan händelserna ökar dynamiken och myllret blir mer utmejslat. Det svänger mer,

9) Kyle Gann, *No Such Thing as Silence* (Yale University 2010), s. 20.

helt enkelt! Ett transparent och tredimensionellt skeende tar form. Insidan av tystnaden – den andlösa spänningen mellan två händelser – synliggörs genom detta skeende. Cesuren spelar en viktig roll i sammanhanget, att kunna vänta, dröja, fördröja. Frånvaron av eller förhållandet till något som inträffar beskriver Gary Peters på följande vis:

The art of improvisation is the art of making something happen and, as such, a liberation-from the absence of the work. Silence, stillness, blankness, are all valorized as originary aesthetic essences only to be cancelled by sound, movement, or figuration.¹⁰

Något händer. Tystnad. Stillhet. Tomhet. Något händer igen. I Ching¹¹ gav John Cage uppslaget till längden på musikstycket 4'33"¹², men Cage själv har vid flera tillfällen själv varit oklar om hur långa satserna ska vara. Tidsrymden var runt 4,5 minuter enligt I Ching. Några år senare hade han vid något tillfälle sagt att det är viktigt att man läser noterna och vänder blad och väntar, eftersom det har betydelse för uttrycket i framförandet. Den närmast rituella formen av att vända notblad på ett stycke som inte låter, ger oss en bild av hur en ny form av musikteater och perfor-

10) Gary Peters, *The Philosophy of Improvisation* (The University of Chicago Press 2009), s. 26.

11) I Ching är ett filosofiskt verk som beskriver flera centrala begrepp i kinesisk filosofi, som hade starkt inflytande på John Cages komponerande och livsfilosofi. Jmfr med Cages pianostycke *Music of Changes*.

12) Den 29 augusti 1952 uruppfördes i The Maverick Concert Hall i Woodstock, USA, John Cages komposition 4'33" av pianisten David Tudor. Musikstycket består av 3 satser där pianisten inte spelar en enda ton utan följer tidsangivelserna och vänder notblad ett antal gånger. Cages stora intresse för zenbuddhism och annan österländsk filosofi blev startpunkten för en process som senare skulle utmynna i 4'33". I programmet anges stycket bestå av tre satser, med följande tidslängd på varje sats: 30", 2'23", 1'43".

mancekonst såg sin början. Med tanke på att kompositionen fyller sextio år är det *första mötet* med detta konceptuella musikstycke naturligtvis det viktigaste. Det första intrycket av ett ohört stycke musik innehåller alltid en speciell stämning och atmosfär som är svår att upprepa. Cages idé att inrama tiden och tystnaden blev ju extra tydlig i 4'33" där varje hostning, irriterad suck, högljudd kommentar blev en del av kompositionen.¹³ "Vi kan idag säga att det alltid rör sig om musik när det vid ett akustiskt skeende handlar om de akustiska atmosfärerna som sådana, med andra ord om lyssnandet som sådant, inte om lyssnandet *till* något."¹⁴ Tystnad är med andra ord något vi kan förstärka genom att sätta den i ett sammanhang, en kontext, där varje omkringliggande ljud förstärker tystnaden och framhäver den och belyser den på ett nytt sätt. Att synliggöra en atmosfär genom att förstärka en påstådd tystnad.

Vi befinner oss i en tid där organiserade ljud av olika slag ändå betecknas som musik i någon form. Vi vidgar vårt lyssnade genom att ta in hela situationen i lyssnandet i ett rum, "om lyssnandet som sådant". John Cages komposition 4'33", har varit enormt betydelsefull i sammanhanget och på vårt sätt att lyssna och rama in rummet med ljud och tystnad. Filosofen Jean-Luc Nancy skriver: "To be listening is always to be on the edge of meaning".¹⁵ Att höra – att förstå någonting. Att lyssna – att gå vidare, att hitta en möjlig mening bortom. Att *höra* på ett tal, är att förstå

13) Jmfr. med det japanska begreppet "MA" som betyder någon form av laddat tomrum.

14) Gernot Böhme, "Akustiska atmosfärer", övers. Erik Wallrup, *Kairos nr. 14. Ljudkonst*, red. Andreas Engström & Asa Stjerna (Raster förlag (publiceras 2013)). Finns publicerad som "Akustische Atmosphären" i *Hans Peter Kuhn Odense*, red. Thorsten Sadowsky & Carsten Seiffarth (Kehrer Verlag 2005).

15) Jean-Luc Nancy, *Listening*, translation Charlott Mandell (Fordham University Press 2007), s. 7.

dess budskap och inget annat. Att *lyssna* på musik, är att lyssna på musiken i sig. I talet som vi *hör* på försvinner klangen och kvar finns bara budskapet i orden.

[]

Jag går fram till en flygel som är placerad i rummet.

När jag slår an en tangent på min flygel *hör* jag klubban som slår an en sträng som börjar vibrera. Jag registrerar att mekaniken fungerar på min flygel, reagerar på mitt handlande. Men när jag *lyssnar in* tonen jag nyss har slagit an, *hör* jag en grundton och en serie övertoner som redan nu berättar något för mig klangligt. Nu blir jag intresserad av vart detta ska ta vägen. Följs denna ton av en ny strax därpå eller kommer det en längre paus i förloppet, eller följs det av en serie toner i snabb följd som också kan bilda ett ackord, en flerstämmighet? Tonsättaren Morton Feldman beskriver detta genom att säga: "All activity in music reflects its process."¹⁶

Jag betraktar flygeln och vänder mig till åhörarna och säger:

Jag befinner mig i ett rum. Min kropp är en del av rummet. Bebor rummet. Upplever rummet när jag rör mig och spelar i rummet. "Man får således inte säga att kroppen är *i* rummet och inte heller att den är *i* tiden. Den bebor rummet och tiden."¹⁷

16) Morton Feldman, *Give My Regards to Eighth Street* (Exact Change 2000), s. 65.

17) Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fenomenologi*, övers. William Fovet (Daidalos 1997), s. 102.

Beskriv rummet du befinner dig i. Hur många befinner sig i lokalen, stämning, antal fönster, färger, belysning, inredning, hur ljuset faller in, temperatur, väderlek, luftfuktighet etc. Ditt eget känsloläge, förväntningar på den uppkomna situationen.



Våra upplevelser bildar nya mönster när andra erfarenheter tillkommer under spelets gång och bildar nya kombinationer med de redan etablerade. Jean-Luc Nancy beskriver det såhär: "Timbre is the resonance of sounds: or sound itself."¹⁸ och Merleau-Ponty säger att "Min kropp är till slut för mig långt ifrån bara ett brottstycke av rummet; det skulle tvärtom inte finnas något rum för mig om jag inte

18) Nancy, s. 40.

hade någon kropp.”¹⁹ Utan ett rumsligt skeende, existerar ingen musik. Musikens rum som ett eget varande i sig. Seendet och hörandet är två olika typer av rumsliga skeenden, men seendet och hörandet arbetar tillsammans i samma rum. Precis som i arkitektur handlar processen om att göra ett tomrum synligt, eller som i musiken; en tystnad som blir hörbar. Merleau-Ponty fortsätter: ”Genom att betrakta kroppen i rörelse ser man bättre hur den bebor rummet (och tiden förresten) därför att rörelsen inte nöjer sig med att vara underkastad tiden och rummet, den tar dem aktivt på sig, övertar dem i deras ursprungliga betydelse som försvinner i de etablerade situationernas banalitet.”²⁰

Jag närmar mig flygeln mer och mer.



Vid flygeln...

19) Merleau-Ponty, s. 56.

20) Ibid., s. 56-57.

Jag sätter mig vid flygeln och berättar vidare:

Jag sätter mig vid flygeln, sänker ner mina händer mot klaviaturen och prövar långsamt hur mina fingerrörelser påverkar klangen, genom att trycka ned olika pianotangenter i olika hastighet och med olika tyngd. Klubborna i flygeln sätts i rörelse, genom att slå an strängarna olika starkt. Varje morgon när jag påbörjar denna övning är situationen aldrig densamma, på grund av dagsform fysiskt och psykiskt, temperatur, luftfuktighet och rummets omgivande ljud. Ett analogt, mekaniskt musikinstrument påverkas av alla dessa faktorer som i sin tur påverkar mig både fysiskt och psykiskt, vilket är helt avgörande för hur tonerna klingar ut i rummet. Detta har formen av ett V, från min kropp sett, där vänster hand huvudsakligen ansvarar för bas och mellanregister på flygeln och höger hand ansvarar för mellanregister och diskantregister. Ibland rör sig båda händerna i samma register. En treenighet uppstår mellan vänster hand, höger hand och instrumentet. Eftersom jag är starkt högerhänt, har mina båda händer väldigt olika roller. Vänster hand får motoriskt alltid arbeta hårdare för att få fram samma energi och teknik och glömmar fortare än höger hand. Högerhanden i sin tur tar ofta initiativ och tar ett stort ansvar för att allt ska fungera. I olika samgående rörelser finns alltid risken att vänsterhanden bara hänger med högerhanden. Eftersom vänster hand ibland har tekniska begränsningar, så hittar den på en del nya okonventionella lösningar på ett problem. Högerhanden kan ibland hamna i att göra det lite för lätt för sig, och bara gå på. Den ena handen försöker kompensera vad den andra handen har för svagheter, för att en någorlunda jämvikt ska uppstå. I och med dessa olika roller som mina båda händer har kan jag bygga upp mycket komplexa polyrytmiska mönster, där båda händerna, oberoende av varandra, kan spela olika rytmer och melodier samtidigt.

Tvärtemot vad man skulle kunna tro förhåller det sig på samma sätt med min taktila kropp, ty om jag med min vänstra hand kan känna på min högra hand som berör ett föremål, så är min högra hand som föremål inte min högra hand som berör: den första är en sammanflätning av ben, muskler och kött samlad vid en punkt i rummet, den andra genomkorsar rummet som en raket för att ådagalägga det yttre föremålet på dess plats. I den mån som min kropp ser eller berör världen kan den alltså varken ses eller beröras.²¹

Jag spelar och berättar samtidigt ur Daniel N. Sterns text om "rumslig frekvens" i Ett litet barns dagbok:

Det är kontrasten ifråga om rumslig frekvens (snabb och regelbunden kontra långsam och oregelbunden) och egenskaper (spänd, avgränsad och skinande skarp kontra suddig, mjuk och bleknad) som frambringar såväl den klara, livfulla melodin som de avlägsna, långsamma rytmerna, som var och en befinner sig i skilda rumsliga plan. Att koppla samman de här båda melodierna, de båda rumsplanen, är själva knutpunkten i det andra dramat.²²

Jag spelar snabba, flyktiga rörelser i diskantregistret samtidigt som en långsam linje i basregistret rör sig tungt framåt och jag fortsätter att berätta: "[J]ag är inte i rummet och i tiden, jag tänker inte rummet och tiden; jag är till (suis à) rummet och till tiden, min kropp tar dem åt sig och omfattar dem."²³ Merleau-Ponty pratar om Intention, lokalitet och relation, att ha en avsikt, att engagera sig och

21) Ibid., s. 43.

22) Stern (1991), s. 49.

23) Merleau-Ponty, s. 110.

att ha förmågan att reagera utifrån vår lokalitet, vår kropp. Att ha relation till detta med våra erfarenheter och skapa nya relationer i rummet. Kroppens kunskaper och erfarenheter förhåller sig till ett rum och en rörelse uppstår mellan kropp och rum. Jag övar och bygger ny musik även när jag inte är i fysisk kontakt med mina musikinstrument. Mental träning utan att sitta vid något av mina instrument hör till mina dagliga rutiner. Musklerna i händer och armar signalerar till mig att: nu tänker du i en spelprocess – så nu spelar vi tillsammans – även när vi befinner oss någon helt annanstans än vid instrumenten. En trötthetskänsla kan uppstå i musklerna efter någon timma.



Under tangentbordet är två, ibland tre pedaler placerade. Vänsterfoten tar i första hand om vänsterpedalen – una corda-pedalen – där hela tangentbordet förskjuts något så att bara en sträng slås an av klubborna, istället för två eller tre strängar. Högerfoten tar i första hand om den högra pedalen som trycks ner när man vill att tonen ska kunna klinga, utan att bli dämpad av dämmarna i flygeln. Båda dessa pedaler kan tryckas ner i både hel- och halvläge, så att olika klangkombinationer uppstår. I vissa fall finns en mittenpedal som kan användas för att enskilda toner ska kunna klinga ut, oberoende av de övriga strängarna. Detta samspel mellan vänster hand, höger hand, vänster fot, höger fot, röst och klaviatur bildar en helhet med två V-formade figurer i två plan. Jag framför musik för röst och piano som är realtidskomponerad, improviserad.

Följden blir att musiken som spelas kan uppfattas på olika plan, på en och samma gång. Flera skikt eller rum bildas, där varje skikt kan röra sig mellan en förgrund och en bakgrund, gentemot varandra. Ett mellanrum skapas mellan båda dessa plan, där olika dynamiska spänningar, rytmiska och klangliga, uppstår.

Jag fortsätter:

Jag går till en annan del av rummet där ett bord är placerat. Sätter mig ner på en stol. På bordet framför mig finns en mikrofon, diverse elektronik, två monitorer, fyra metronomer och ett glas vatten. Min vänstra underarm vilar på bordet och min vänsterhands fingrar rör sig på en styrplatta, som används till att "rita fram" olika bearbetningar, som i sin tur styrs av mina röstljud, genom en mikrofon, men också av tongeneratorer och filter. Min högra underarm vilar också på bordet och min högerhands fingrar rör sig och styr en annan styrplatta som i sin tur också styrs av

mina röstljud, genom samma mikrofon. Mellan dessa styrplattor befinner jag mig själv med min kropp och min röst, med en mikrofon. Framför mig till vänster finns en högtalare och till höger en annan likadan högtalare. Även här, som vid flygeln, blir formationen ett V från min kropp sett och en återkoppling sker mellan högtalarparet och min röstmikrofon, beroende på hur jag rör min kropp i rummet. Samtidigt samlar jag in små ljudfragment ifrån min röst och övriga ljud som förekommer i rummet. Dessa ljudfragment kan jag sedan spela upp och integrera i realtid med mina röstljud, och annan elektronik. Detta samspel mellan vänster hand, höger hand, röst, vänster styrplatta, höger styrplatta, vänster högtalare och höger högtalare, bildar en helhet med en V-formad figur i ett plan. Jag framför musik för röst och elektronik som är realtidskomponerad, improviserad.

Texten fragmenteras och tas om med interfolieringar av improviserad musik.

Följden blir att musiken spelas...följden blir att musiken som spelas...följden blir som...följden blir att musiken som...följden blir som spelas...följden kan uppfattas på olika plan, på en och samma gång. Flera skikt, flera skikt eller rum bildas, där varje skikt kan röra sig mellan en förgrund och en bakgrund, gentemot varandra. Ett mellanrum skapas mellan båda dessa plan...ett mellanrum skapas mellan båda dessa plan, där olika tingsssss... Ett mellanrum skapas mellan båda dessa plan, där olika dynamiska spänningar, rytmiska och klangliga, uppstår...

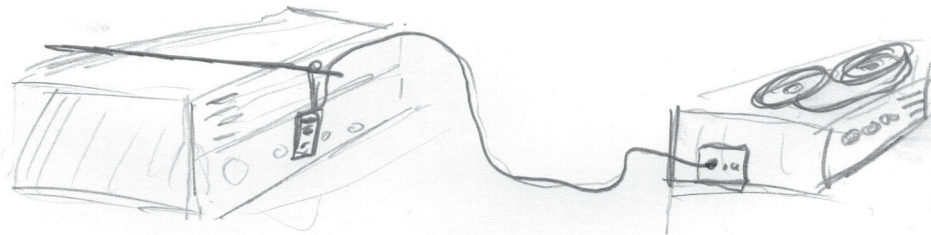
<http://www.youtube.com/watch?v=9epPmE14mek&feature=related>

Det du just läste är en transkription av texten *spelaren*,²⁴ som framfördes tillsammans med en pianoimprovisation där görandet gestaltas och återberättas genom

24) <http://www.stensandell.com/object.php?id=25&l=s>

musik och text i realtid. Därav de lite hackiga omtagningarna, där dröjandet, cesurerna i textläsningen ger upphov till nya rytmiseringar och betoningar både i pianospelet och läsningen. Felläsningar skapar nya riktningar i spelet. Den inspelade rösten har helt förändrat vår syn på hur vi talar och sjunger. Är det min egen röst jag hör på bandet eller är det bara en spegling av något, en chimär?

Det flyktiga och efemära fenomen som är en röst har sedan länge fångats upp, för att registreras på en cylinder, en shellackskiva eller i de elektroniskt framkallade magnetmönstren på ett band. Vi lever i en kultur där röster och läten lagras, reproduceras och utnyttjas i syften långt bortom inflytandet från de kroppar som en gång var deras upphov.²⁵



25) Jesper Olsson, "Den enda talande maskinen i sitt slag. Anteckningar om röster och bandspelare", *Ord & Bild* 1-2/2009, s. 114.

Min bror och jag står lutade över bordsradion i vardagsrummet någon gång runt 1969. Vi spelar in poplåtar från radion genom att hänga upp en mikrofon framför bordsradions högtalare. Försöken att få störningsfria inspelningar var naturligtvis i det närmaste omöjliga. Den dåliga inspelningskvaliteten blandades med spridda kommentarer från övriga familjemedlemmar som: "maten är klar!" eller: "måste vi vara tysta när tio i topp sänds varje lördag?" Under en av dessa kaotiska sessioner lyckades en helt okänd röst smyga sig in mellan Beatles och Country Joe and the Fish senaste hitlåtar, som någon sorts gäckande ande från radions barndom. Upp-täckten gjordes först efteråt när bandet spelades upp igen och igen och igen. Vem är den mystiske mannen på bandet? Han låter omtöcknad. Mannen läser någon obegriplig text som manas fram där fragment med följande rader spricker fram genom bruset:

Light breaks where no sun shines;
Where no sea runs, the waters of the heart²⁶

Sedan kommer något ohörbart, med atmosfäriska störningar som en sorts stämningförhöjare, för att avbrytas av:

Dawn breaks behind the eyes;
From poles of skull and toe the windy blood
Slides like a sea;
Nor fenced, nor staked, the gushers of the sky

26) Dylan Thomas, *Collected Poems 1934-1952* (J.M. Dent & Sons Ltd. 1952), s. 24-25.

Spout to the rod
Divining in a smile the oil of tears.²⁷

Jag hade under många sena kvällar tryckt örat mot radion och försökt urskilja alla mystiska röster och besvärjelser i Beatles *I'm the Walrus*, där jag upplevde att någon ville få kontakt med mig, meddela mig något viktigt budskap. Samma känsla uppstod med den här rösten, som genom sin läsning kämpade med att nå fram till en mottagare. Det sista jag hör av den mässande rösten innan radiostörningarna tar över är:

Light breaks on secret lots,
On tips of thought where thoughts smell in the rain;
When logics die,
The secret of the soil grows through the eye,
And blood jumps in the sun;
Above the waste allotments the dawn halts.²⁸

Det här ljudminnet har följt mig genom alla år ända tills jag med dagens teknik lyckades "tvätta" detta gamla analoga band som sedan formades till en komposition för röst, elektronik och röstfragment.

27) Ibid.

28) Ibid.

Upprepning är genklang, eko, rumsliggörande. Att minnas något är i viss mening att omfördela element ur ett temporalt flöde i ett samtidighetens rum. Man konstruerar minnespalats, likt renässansens oratorer.²⁹

Vi tar oss till denna plats och lyssnar.

<http://www.stensandell.com/object.php?id=44>

29) Jesper Olsson, "Ask ... trre ... spole ... fem. Beckett och bandspelaren", *Ordens negativ*, red. Anders Cullhed m.fl. (Symposion 2009), s. 248.

Lukter av ljust



Det blir mörkt i rummet. Jag trevar mig ut genom en dörr och stannar vid ett stup, en ravin. Tar mig långsamt ner för den branta sluttningen och hamnar vid ett övergivet hus som ser ut som någon form av kraftstation. Jag öppnar en stor tung port som är olåst och går in.

Akt 2 – Det perforerade rummet¹ – en sonisk filosofimodell



<http://www.stensandell.com/object.php?id=22&l=s>

Jag befinner mig i ett rum med små gluggar, öppningar. Jag sjunger en lång ton och rör mig runt i rummet. Sången släpps ut i korta stötar genom gluggarna och bildar ett nytt mönster utanför rummet, i ett nytt rum. Ett rytmiskt förlopp bildas utanför, i det nya rummet. Mellan ljudstötarna uppstår mellanrum med ett rytmiskt elastiskt flöde... *musik*...

Jag säger, Jag säger, Jag säger,

Är inte all mänsklig kommunikation uppbyggd kring (tids-)förskjutningar, att dröja lite grann, att lyssna in en annan människa? Jag tror all dynamisk improviserad musik bygger på tilliten att kunna vänta... dröja, fördröja, lyssna in och lita på tystnaden som ett alldeles eget kraftfält...och att i nästa millisekund ge sig iväg i en helt

1) Ett rum skapat i ett realtidskomponerat stycke för röst, live-elektronik och därefter bearbetat i ett ljudredigeringsprogram, 091207 och 100514-20, [stensandell.com](http://www.stensandell.com)

annan riktning. För vad är det som händer i rummet precis nu, och en millisekund tidigare, och efter? Vad händer på insidan av tystnaden?

Simultant: Jag befinner mig i ett rum med små gluggar, öppningar. Ett ljud roterar runt i rummet, alternativt att jag sjunger en lång ton och rör mig runt i rummet. Ljudet/sången släpps ut i korta stötar genom gluggarna och bildar ett nytt mönster utanför rummet, i ett nytt rum. Ett rytmiskt förlopp bildas utanför, i det nya rummet. Mellan ljudstötarna uppstår mellanrum med ett rytmiskt elastiskt flöde...*musik*

Jag vaknar upp från något som liknar ett drömtillstånd. En ensam klotlampa lyser upp rummet. Förvirrad och omtöcknad hittar jag en ny dörr i byggnaden med texten:

Lukter av Ljud



Akt 3 – Rum och språk

Poeten Eva Runefelt skriver:

Ljud och läten

Min etymologi säger att ett läte är någonting splintat och spretigt och att ljud är någonting sammanhållet och artigt. Det beror på ordens former, hur de låter sig uttalas. Inget av dem kommer före det andra, de är bara olika. Läten jobbar under starkare motstånd, ljud är spolformade och tar enklare plats. Ett lätes grundfärg är smutsgul, lite som gamla tänder, ett ljuds däremot är grå, åt det pälsiga. Varje variant av dem har sina karaktärsdrag, vissa är samarbetsvilliga, andra avskyr beröring och det finns de som uppsöker varandra för klängig samvaro. Eremitiska eller flockberoende. [...] Dikten har en ljudlig geografi, om än svajig som ett trögt samtal. Det finns inget mönster men lust och tvång till bild, "från någonstans i rummet", en vinkning. Platåer och schakt, jämngrå mellanstationer. Det går att se dikten med örat. Den inre oöversättliga stämman. Ostämt är lokalsinnet, först när raderna knäcks av en takt kan komposition ta sig fram i efterstygn.¹

betraktandet utifrån
ljud som taktila skeenden, "grå, åt det pälsiga"
ytans klang, alldeles påtaglig

1) Eva Runefelt, "Ljud och läten", *Artes. Tidskrift för litteratur, konst och musik* 1/2005 (Natur och Kultur 2005), s. 9.

stora solida block
till synes orörliga
men svävande på något vis, i all sin tyngd
med snabba omkringslingrande rörelser
eller skeenden runtomkring
i "en ljudlig geografi"
under, över och igenom
halvgenomträngliga ytor, skikt, lager
attackeras av dessa flyktiga flöden, som far
ut och in och stör den skenbara jämvikten
dallringar och förskjutningar förekommer
rytm är förskjutningar
är svajningar
som blir "efterstygn"
något rubbas

Johan Asplund skriver:

Jag driver två teser i detta sammanhang. Den ena tesen lyder: metaforer är outhärliga redskap för tanken. Den andra tesen lyder: en metafor, vars metafor karaktär förblir ouppmärksam och framstår som ett pseudobokstavligt begrepp, är ett vanskligt ting att tänka med.²

Jag instämmer i detta vanskliga när jag försöker beskriva klangliga rörelser i musik med hjälp av text, när musiken egentligen

2) Johan Asplund, *Avhandlingens språkdräkt* (Bokförlaget Korpen 2002), s. 105.

klingar i, omkring och mellan oss. Bokstäverna i sig själva låter ju inte som musiken klingar, eller finns klangerna inne i metaforerna, i skriften?

[...] metaforer kan frambringa förståelse [...]³ Vi tycker oss inte bara verkligen se det det handlar om utan kan dessutom tycka oss plötsligt *förstå* detta någonting. Innan vi tog del av metaforen anade vi inte att där alls fanns någonting att förstå.⁴

Kan också hålla med om detta som också kan öka förståelsen för ljudande skeenden i ett rum. Men faktum kvarstår: Utan musik och ljud och utan det klingande närvarande någonstans.
Ingenting.

Med *auralitet* vill jag betona ljudandet av *skriften*, och upprätta en tydlig kontrast gentemot *mundligheten* (oraliteten) och dess betoning av andning, röst och tal – en betoning som tenderar att värdera tal högre än skrift, röst högre än ljud, lyssnandet högre än hörande och muntlighet högre än auralitet. *Auralitet föregår muntlighet*, på samma sätt som språk föregår tal.⁵

Nu börjar det bli intressant. Kan skriften i sig upplevas som att den har en egen inneboende klang, ett akustiskt rum som ökar vår förståelse för vad som händer

3) Ibid., s. 110.

4) Ibid., s. 117.

5) Charles Bernstein, "Närlyssning. Poesi och det framförda ordet", *De svåra dikterna anfaller*, övers. och montage Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson & Jesper Olsson (OEI editör 2008), s. 223.

från skriften över till metaforen och vidare till klangerna och musiken?
Kan en metafor förmedla ett klangligt skeende?

Prosodi är ett alltför dynamiskt ämne för att begränsas till konventionell metrisk vers. [...] I den framförda poesins akustiska rymd skulle jag vilja betona *be-tryck* och assymetri lika mycket som accentbaserade mönster: dissonans och oregelbundenhet, ruptur, och tystnad utgör en rytmisk kraft (eller *kraftavledning*) i den ljudande dikten. [...] isokron praktik⁶

I musikaliska skeenden förekommer allt detta i form av metrik, andning som överförs till oval metrik, som stannar upp, fördröjer ett skeende, en spänning uppstår, en förhållning fryser en rörelse. Vi väntar på något.

*mellan dessa anslag
råder en skenbar stillhet
en nervös väntan*

skapar väntan på något
något som finns framför oss
i framkant

*i väntan på
att varje anslag följs av nästa tystnad*

6) Ibid., s. 224-226.

*en förhållning i det instabila infinnandet
ingörandet*

och så fortsätter flödet, ovanför oss

I framförandet ställs meter i skuggan av isokroni – det oskrivna tempo (rytmiskt, cykliskt, överlappande) vars beat i framförandet är hörbart som någonting som är åtskilt från texten. Men med en komplex prosodi och polymetriskhet grundar framförandet diktens ljud på ett sätt som inte nödvändigtvis, eller inte utan vidare, kan härledas från texten.⁷

Med ett frenetiskt, snabbt underliggande tempo spelar jag en serie
blockackord, som skapar en instängdhet genom
ett nervöst pumpande på
pianopedalerna
intensifieras. Någonting vill ut,
fortsätta någonstans. Nya övertonsklanger uppstår ur detta spastiska spel.⁸

När ljudet upphör att följa en viss betydelse, när det i stället *skapar* betydelse av ljud, då rör vi frågan om språket. Detta är poesins uppgift; det är av detta skäl som poesin är viktig.⁹

Musik på insidan av språket.

7) Ibid., s. 225.

8) Sten Sandell, "Insidan", *Music Inside the Language*.

9) Bernstein, s. 233.

De mest resonansrika möjligheterna för poesin som medium kan realiseras bara när framförandet av språket rör sig från mänskligt tal till animerat men transhumant ljud; det vill säga när vi slutar lyssna och börjar höra; det vill säga när vi slutar avkoda och börjar få korn på språkets rena brus.¹⁰

Rum och process – akustisk metrik

återkopplingar i rösten, sångerna *feed <---> songs*
i polyrytmiska flöden, ovala flöden

Jag sätter mig vid flygeln igen. Känner mig fram på tangenterna och lyssnar på hur instrumentet svarar. Framför mig på notstället är noterna sedan länge utbytta mot grafiska bilder och texter av olika slag. Det står *akustisk metrik* på det vita papperet. Rytmskt noterat med en upptakt blir det: [♪♪♪♪.]

a k u s t i s k m e t r i k

Jag spelar unisont med texten och gör en cesur mellan orden. *Akustisk...metrik.*

sk k
sk k
sk k

Lyssnar och ljudar i efterklngen på stavelserna.

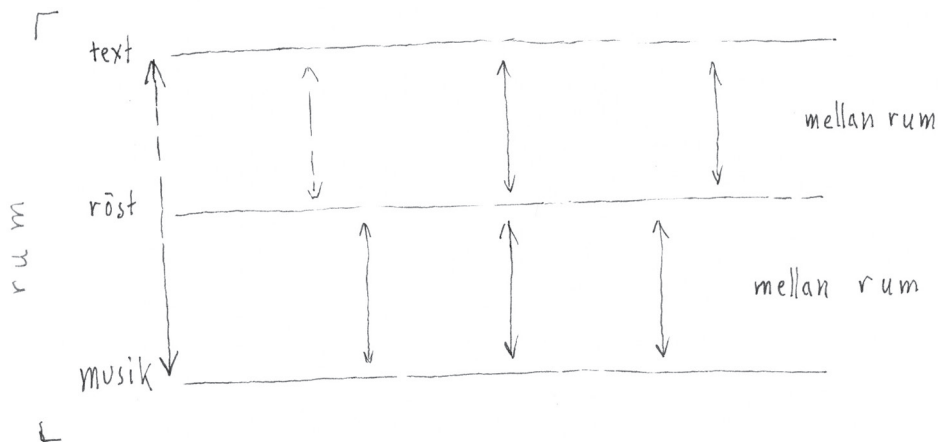
10) Ibid., s. 235.

sSSSSSSk

sSSSSSSk

sSSSSSSk

Vad händer med mitt pianospel när det styrs av textrytmer och fonetiska klanger till skillnad mot när jag tolkar en traditionell notbild? Blir jag låst av texten eller leder den in på nya sätt att frasera mitt spel? Jag hoppas texten sätter upp nya hinder, små bromsklossar på vägen för att inte allt ska gå på räls i invanda spår. Att spela i, under, över, framför och bakom texten. Texten som bildar egna klanger. Klanger som bildar nya kombinationer med pianots klanger. Rösten som ljudar och läser. Bildar ett tredje spår.



Tre skikt, lager eller spår som bildar nya mellanlager och som bildar nya mellanrum mellan klangspåren. Ett vågrätt skeende som rör sig både beroende och oberoende av varandra. Ett lodrätt uppställande upptäcker en summa av något annat. En polyrytmisk väv. En väv av pågåenden och cesurer. Förtätningar. Förtunningar. Mönstren i de sammanlagda skikten blir allt mer intrikata och svårtydda. Dessa sammanlagda mellanrum, mellan rum, kan i sin tur styckas upp och särskiljas från varandra. I detta myller av skikt hör och följaktligen också "ser" vi nya former av semantiska rörelser *mellan* alla dessa sammansatta lager och nivåer. Nya sammansättningar av ord satta i detta sammanhang ger nya innebörder.

ej kompakt
ej fixerat, lättrorligt
ej tungt
ej gasform
ej i detta register

kt
kt
kt
xerat
xerat
Xerat
gt
gt
gt
rm
rm
rm
Ster
ster
ster

Korta händelser. Rytmskt. Kanske kryptiskt. Akustiskt. Något är inte kompakt, inte fixerat. Lättrörligt på något vis. Ej heller tungt men samtidigt inte i gasform och inte heller i detta register. Kan vi genom detta sätt att förhålla oss till språket hitta nya innebörder i orden där varje stavelse blir riktningssändringar i ett musikaliskt improviserande? Är vi på väg att hitta en ny språkart (varietet) som inte går att särskilja från de musikaliska skeenden som uppstår när jag spelar, ljudar och talar fram en text tillsammans med min flygel?

I komponisten Peter Ablingers verk: *Voices and Piano*,¹¹ har spektralanalyser av kända personers röster format kompositioner för inspelade röster och piano. Talet spelas upp tillsammans med den spelade pianostämman som tillsammans bildar en ny enhet där röstrytmiken är den bärande idén kring verken. Vi hör bland annat Bertolt Brecht, Mao Tse-Tung och Martin Heideggers röster helt integrerade i pianostämman. I lyssningen av denna serie av verk upplevs talet bli "påverkat" av den i efterhand komponerade pianostämmans olika uttryck. Pianisten lyssnar på den inspelade talaren men talaren börjar också "lyssna" på pianostämman och en spänning uppstår i frågan om vad som påverkar vad i summan av detta. Ett ryckigt och oförutsägbart pianospel integreras med ett musikaliserat tal.

Så fort man förstår innebörden av vad någon säger är man som åhörare exkluderad från den rena lyssningsakten. Du förstår informationen, men *hör* inte längre ljuden ifråga. Jag vill få folk att lyssna på själva ljuden.¹²

11) Peter Ablinger, *Voices and Piano* (Kairos 2009).

12) Åsa Stjerna, "Rösten som abstrakt verklighet. Ett samtal med Peter Ablinger", *Nutida Musik* 3/2010, s. 35.

Nu kommer vi till någonting riktigt intressant i Ablingers idéer om tal och musik. Lyssningsakten i de flesta fall blir från första början styrd av innebörden i *vad* som sägs, inte *hur* det sägs. Vi lyssnar inte på klangen i sig. Att komma åt det andra lyssnandet – musik på insidan av språket. I det datorstyrda "Det talande pianot"¹³ går Peter Ablinger ännu ett steg längre i försöket att uppnå en samlad kropp av tal och pianoklang. Genom en spektralanalys finfördelas röstklangerna från en inläst text i sina minsta beståndsdelar, för att sedan styra impulser till en mekanisk flygel.

I break down this phonography, meaning a recording of something the voice, in this case, in individual pixels, one can say. And if I have the possibility of a rendering in a fairly high resolution (and that I only get with a mechanical piano), then I in fact restore some kind of continuity. Therefore, with a little practice, or help or subtitling, we actually can hear a human voice in a piano sound.¹⁴

Flygeln spelar sedan upp detta och *ur* själva pianoklangen kommer rösten fram och bildar en alldeles unik enhet av ljud. Rösten transformeras *genom* pianotonerna och blir åter synlig i klangen av sig själv. Ett musikinstrument som spelar och talar på en och samma gång.

13) A "speaking piano" reciting the Proclamation of the European Environmental Criminal Court at World Venice Forum 2009.

14) Ur en intervju med Peter Ablinger, <http://www.youtube.com/watch?v=muCPjK4nGY4>

Komponisten Beat Furrer¹⁵ befinner sig också ofta på insidan av språket i sina kompositioner när tal går över till någon form av ljudande *inne* i textmaterialet – mellan språk och röst. I *Xenos III*¹⁶ är spektralanalysen av en röst ännu en gång utgångsmaterialet för en komposition, där texten framförs av en av slagverkarna genom en orkesterpuka. Klangen av texten transformeras rent akustiskt *genom* ett annat instrument och en ny hybridform uppstår.

Slutligen bör René Lussier, komponist och musiker från Kanada också nämnas i sammanhanget. Han har med sin bakgrund från Quebec tonsatt och orkestrerat ett antal vitt skilda röster där fyrahundra års språkkonflikter ligger till grund för *Le trésor de la langue*.¹⁷ Ett tonsatt telefonsamtal blir någonting helt annat än vad det var från början. Ännu en gång upplever vi att telefonprataren i det här fallet, verkligen "hör" den efterkonstruerade musiken. Charles de Gaulles tal till Quebecs innevånare färgat av en distad elgitarr blir till en ny form av musikdramatik fjärran från en tungrodd klassisk operadramaturgi. Vardagsljuden blir konkret musik insatta och integrerade i ständigt växlande miljöer. Högt och lågt. Ute och inne.

15) Österrikisk komponist och dirigent (1954) som arbetar mycket med musikdramatik, orkester- och kammarmusik och grundare av Klangforum Wien. Lyssna framförallt på:

Begehren, Kairos 0012432KAI (2006)

Stimmen, Kairos 0012272KAI (2001)

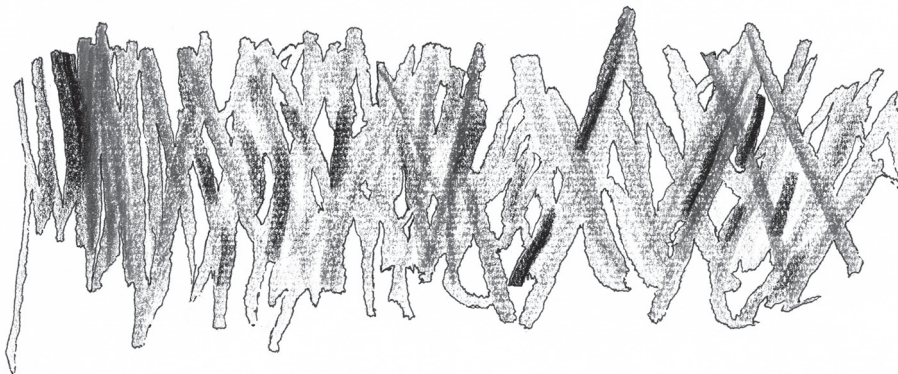
Nuun, Presto con Fuoco, Still, Poemas, Kairos 0012062KAI (2000)

Fama, Kairos 0012562KAI (2006)

Aria, Kairos 0012322KAI (2003)

16) *Xenos III* från 2010 för stråkar och två slagverkare med text av Händl Klaus.

17) René Lussier, *Le trésor de la langue* (Ambiances Magnétiques 1989).



Nu bjuder jag in Nina de Heney (kontrabas/röst) och Sofia Jernberg (röst) för att tillsammans med mig tolka dessa texter i projektet *Music Inside the Language – the trio*. Runt och i dessa texter har jag komponerat/disponerat olika textfragment från min textsvit *a som i abstrakt, efter tystnaden*. I denna komposition, *Språksånger III*,¹⁸

18) Sten Sandell, "Språksånger III", *Music Inside the Language*.

Inspelad och mixad av Johannes Lundberg, Epidemin, Göteborg, 110407,

Studiomått: 7 x 6 m, takhöjd (till nock) 4 m

kontrabas: 2 st AKG C414EB, mikrofonförstärkare: Neve 5104

röster, Sofia: Norbert Pape AKG C12-klon, mikrofonförstärkare: Neve 5104

flygel: Fazioli F212 , mickar: piano: 2 st AKG C414EB, 2 st. Thuresson CM402,

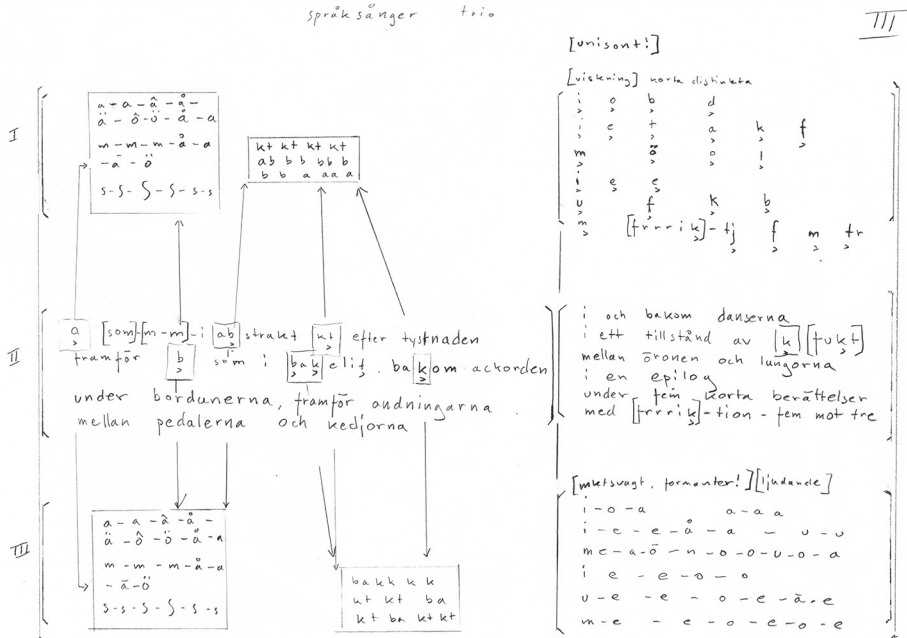
mikrofonförstärkare: Universal Audio 4110

Nina och Sten: Sennheiser 421, mikrofonförstärkare: Neve 5104

Inspelningssystem: Pro Tools HD, med Lynx Aurora 16 AD-omvandlare

blir naturligtvis komplexiteten och alla lager och stämmor tillsammans någonting helt annat, där tre röster och instrumentalister tolkar och interagerar mellan text, musik och varandra. Stämman ett tolkar i första hand alla percussiva konsonantljud tillsammans med stämman tres forantrika vokalljud. Dessa två stämmor följer helt den berättande texten i stämman två. Alla nyckelord och läten i stämman två ges en riktning mot någonting som genast får en reaktion i stämman ett och tre. Ett aktions- och reaktionsspel uppstår mellan dessa tre. En väv uppstår där alla är beroende av varandras lyhörddhet.

språk sänger trio



I *språksånger IV*⁹ delar jag upp orden till ännu mindre språkfragment, så att karaktären på musiken blir till strimlade brusläten som styrs av konsonantriktningar i en berättande text som står i centrum av kompositionen.

språksånger trio

I

fff -s-s-s-ch-s-s-tj'-s-s-

ppp

II

ej k komp kompak t ej fixerat, lättörligt, ej tungt t

mp [långsam]

III

s-s-s-ch-s-s-tj'-s-s-t-t-t-s-s-s-ch-fff

ppp

IV

rit...acc...rit...acc

t t t t t t t t

tjäderljud

ej gas-s-s-form ej ide tta regis-s-st-er

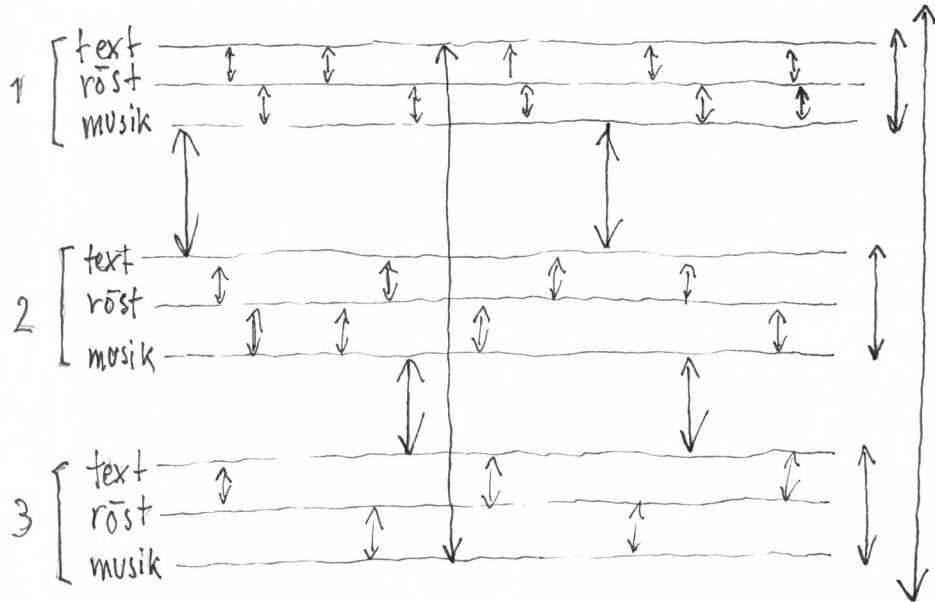
tjäderljud

t t t t t t t t

rit...acc... rit...acc...

19) Sten Sandell, "Språksånger IV", *Music Inside the Language*.

Sedan tolkar vi hela textsviten under rubriken *A som i abstrakt*,²⁰ där textflödet avgör vilken typ av frasering och rytmisering vårt triospel får tillsammans.



Med andra ord så förhåller sig alla till sitt eget spel i text-röst-musik-processen, för att i sin tur också förhålla sig till summan av allas interagerande med varandra. Signaler och aktioner startar processer och reaktioner som för kompositionen framåt där texten hela tiden är en riktningvisare. Texten framförs växelvis av musikerna

20) Sten Sandell, "A som i abstrakt", *Music Inside the Language*.

och unisont om vartannat. Svårigheten att spela, prata och sjunga fram en text på en och samma gång gör att nya problem uppstår med lyssnandet mellan musikerna. Hur håller jag reda på alla lager av händelser som gör skeendet komplext och väldigt svåröverskådligt? Genom att använda denna typ av synnerligen enkla text- och ljudkompositioner, där ramarna består av ett *av* och ett *på* som styrs av olika bokstavslyd, kan vi genom lyssnandet och översikten i stort behålla en improvisatorisk öppenhet inför processen *rum och språk*.

a som i abstrakt efter tystnaden, framför
b som i bakelit bakom ackorden
under bordunerna, framför andningarna
mellan pedalerna och kedjorna

i och bakom danserna, i ett tillstånd av fukt
mellan öronen och lungorna, i en epilog
under fem korta berättelser
med friktion – fem mot tre

återkopplingar i rösten, sångerna, feed<--->songs
i polyrytmiska flöden, ovala flöden
i gobi-öknen
med strängar, huvuden, händer, skor, gudar, människor, röstrytmer

slå inne i kroppen i k som i ett konkret kosmos
alldeles nära kalahari-öknen

som man inte kan ha i möblerade rum
under kontinentförskjutningarna

med ben, lungor
och en man springande på en grusväg
vals

med akustisk metrik

ej kompakt
ej fixerat, lättroligt
ej tungt
ej gasform
ej i detta register

solid

det är omöblerat utanför huset
och på taket
eller aldrig
ovanför staden, ovanför gränsen

tala, tala
sålunda talade

saääääyyyy----

sju mot allt
eller
sju mot tre

tango

bakom skåp, lådor och lite grus
i skikt
på skinn och ramar
sånger, sånger mellan
sten och betong
snubbla och spring med synapser
på stranden, i staden, på landet, på kanten

den femte platsen, det första mötet
jakten
processionen
det andra mötet, den andra platsen med ljudet från en röd låda

den tredje platsen med trio utan solo
tretton år senare eller tre månader senare

att vara

tår och ögon
under golvet, under huset, under stenen, utanför tiden

vakum

munnen, i luft och pipor bakom vattenhålet
i ett litet rum med stenar och tungor, i södern
och utanför huset som vågor i fem akter

doften av spräckt bakelit

doften är lila

flytande stenmassor
stenspår
med kondens
blöta spår

ej kompakt
ej fixerat, lättroligt
ej tungt
ej gasform
ej i detta register

solid

handen följer stenens spår
handen pressar stenen
i linjer

levrad sten
ligger kvar på stranden
hetlevrad

under stenen finns
abstrakta skillingtryck
eller
abstrakta ballader

modala ballader

med strängar
och resonansbottnar
i nivåer, skikt
topografier

amodal perception; att uppfatta helheten

Feed β \rightarrow sSSSSSSSSSS

oooouuuu yåååå uuuu yy

uuUunnn nnåååååå nngggg

Music Inside the Language – the trio! – konsertfilm

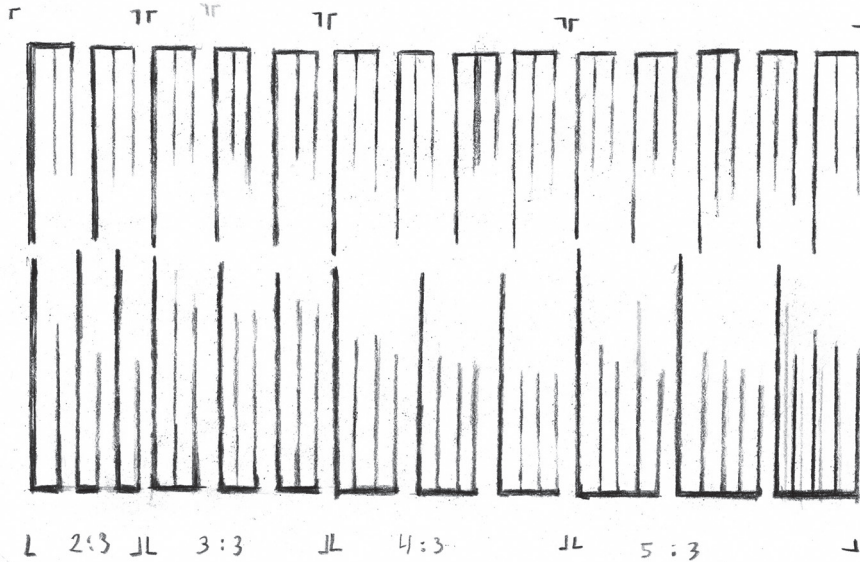
Jag hittar en annan dörr som leder in till Kulturhuset i Stockholm den tolfte november 2009. Föreningen "sekt" anordnar en konsert med Music Inside the Language – the trio. Vi stannar upp ett slag och lyssnar...



<http://www.stensandell.com/object.php?id=23&l=s>

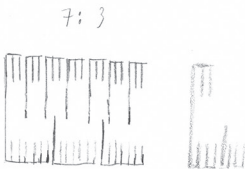
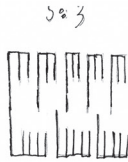
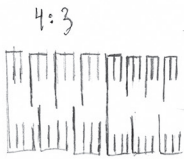
Sofia Jernberg – röst, Nina de Heney – kontrabas/röst, Sten Sandell - piano/röst/
komposition

polysensitiva överlagringar¹



bildar nya föränderliga mönster

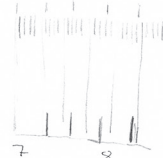
1) Bildspel, MUNNEN, SCEN 4, stensandell.com



8:3

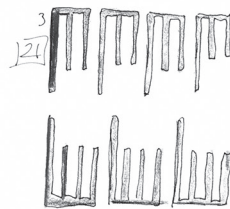
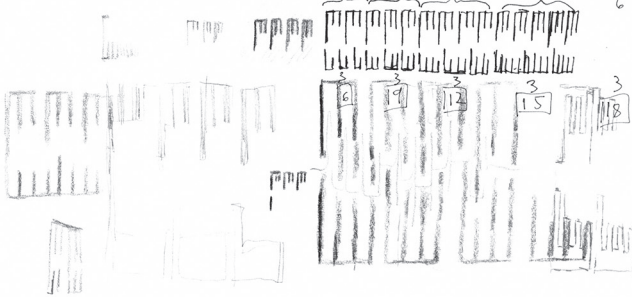


6:5



4:3

9:3
24



Lukter av ljud



Efter konserten går jag uppför en spiraltrappa och fram till en dörr och lyssnar. Inifrån rummet hörs ljudet av en mekanisk metronom som något ojämnt framför tempo trettio till fyrtio per minut. En dialog pågår därinne och jag går in genom dörren.

Akt 4 – Just i en ljudande tillblivelse – att komponera i realtid

är du påläst?
nej, jag är pålyssnad
...
men, är du påläst nu då?
nej, jag är avlyssnad
då

"Det här går ju inte", som
orkesterordföranden sa.
Ingen hade visst städat sen sist.
Eftersom Ingen inte städat var det väl Sist.
Riv nu upp det här!
Just det som springer ifrån oss hela tiden är
just det vi är tvungna att försöka hålla
kvar. Vi går vidare: alla "Sammansättning, anordning"
koalitioner får, förr eller senare,
sprickor. Något
låter sig fångas, dock inte
flykten. Som, till all lycka,
ändå pågår.
Självklart och obönhörligt.

Bengt Emil Johnson, *Medan, sedan*, Albert Bonniers Förlag, 2005, sid. 12-13

att slå an
att börja ljuda

att slå an eller sjunga en ton som klingar
som redan nu är då
som fortsätter att klinga
när dåtiden genast griper in

att finfördela in i minsta beståndsdel
att spridas

att rörelsen sprids i rummet i olika formationer
som genast blir något som tillhör en svunnen tid

eller
sammantaget bilda en punkt
en punkt fylld med inlevelse

en punkt som redan skuggas av någon form av reflektion
något bedagat kommer in i bilden
eller ett intressant reflekterande
kan bli resultaten av det nyss inträffade

*studsar, fjädrar iväg
rekylerar
kommer tillbaka, svarar på något*

svarar på något vi redan har upplevt
eller kommer vi att uppleva
en leda

*mellan dessa anslag
råder en skenbar stillhet
en nervös väntan*

skapar väntan på något
något som finns framför oss
i framkant

i väntan på

är själva otåligheten
spänningen som blir
eller var precis nu
som då

*att varje anslag följs av nästa tystnad
en förhållning i det instabila infinnandet
ingörandet*

är vi klara nu med det här
eller
måste vi fortsätta framåt

vilken klang har en yta?

frågan är om ytan är i ständig förändring
så och klangen

*ovanpåstyrande rörelser
med underifrån spjälkade grenar
eller stolpar
med elasticitet, sviktande
med ett visst mått av instabilitet
i sidled
en rörlig konstruktion, lyhörd, följsam men ändå fokuserad*

där rörelser blir invanda
bekanta
följs av obekanta

riktad

riktningen blir omedelbart något vi redan vet om
för ett ögonblick vet vi vart vi är på väg
ett tag

*"de alltför hårda brister",
som Wolf Biermann sa
håller hela rörelsen igång framåt, bakåt eller kanske i sidled
en halvgenomtränglig yta*

klangen gulnar

eller hud

har huden ett minne?
vad händer i muskulaturen när den minns, vad den precis utförde?
lagras detta i något förråd
i en tidsficka
ett muskulärt arkiv

*polysensitiva överlagringar
bildar nya föränderliga mönster*

som till slut bara upprepar sig
vill vidare

*medhörning genom flera lager,
på en och samma gång
ett raster med ett djupverkande seende, som följd
efterklanger formerar nya uppsättningar av polytonalitet*

nutid trasslar in sig i dåtid

olika gråskalor överlagrar varandra

förstelningar förekommer även här

efterklang

den framkommande klangen uppstår i
efterdyningarna av

det efterkommande

som påbörjades av

efterverkningar av en händelse

"som vågor genom vatten"

efterföljder av något

något inträffade lite tidigare än

för de efterkommande

eftertänksamhet

efterdyningar

reflektion

att stanna kvar i rummet

att hänga kvar i luften

att sitta kvar i väggarna

nu

utklingning

då

ut går vi från rummet

från klangen

Vad kan improvisation vara?

Sällan vad man gärna tror.

Uppfinning, infogande, assimilering,
tid och arbete.

Sammanfoga till ett mönster

Från ett mycket näraliggande land
säger jag till dig:

Hör efter nu!

Javisst, det är mycket nu.

Bengt Emil Johnson, *Medan, sedan*, Albert Bonniers Förlag, 2005, sid. 12

Marcia Sá Cavalcante Schuback skriver om improvisation på följande vis i *Lovtal till intet*:

”Det som skakar om i inspirationen är att en närvaro blir *närvarande*, träder in i en temporalitet som inte längre definieras i termer av ett före och ett efter, utan i oavbruten kontinuitet, i skeendets kontinuerliga form.”¹

Jag börjar spela. Jag fogar samman nya strukturer och kombinationer. Jag försöker sluta att tänka, bara spela. Varken ”ett före och ett efter”. Intrycken bryter in i olika strömningar och smälter ihop till nya skeenden. Nya tonblock bildas.²

Cavalcante: ”Närvarandets odefinierbara konkretion är tillblivelsens, övergångens skeende.”³

-
- 1) Marcia Sá Cavalcante Schuback, *Lovtal till intet. Essäer om filosofisk hermeneutik. Logos/Pathos nr 5* (Glänta Produktion 2006), s. 166.
 - 2) Sten Sandell, ”Insidan”, *Music Inside the Language*.
 - 3) Schuback, s. 167.

Någonting blir till, byggs upp, fortsätter och bryts ner igen och går vidare i något annat. Transformerar och börjar om, i "övergångens skeende", men annorlunda.

En smula förändrad, förmodligen, blir man av ord
den ena dagen, kvällen, morgonen, efter
den andra, och kanske riktade.

Ska man välja riktning då, också?

Eller, som vi sa förr, gå på, bara.

Nej, man vet aldrig.

Det går som sagt undan, mer är det
inte med det.

Våra dagar, våra liv

ur Bengt Emil Johnson, *Medan, sedan*, Albert Bonniers Förlag, 2005, sid. 12-13

Cavalcante: "Det ena och det mångfaldiga, nuets ofrånkomlighet och förbipasserandets ogripbarhet, succession och simultanitet, form och formlöshet, närvaro och frånvaro, nära och fjärran, ton och tystnad: alla dessa motsatspar erfars i musiken som ett och samma. De är ett och samma i så motto att de i musiken

förlorar sina substantiviska innebörder för att i stället erfaras som verbala handlingar, som skeendets och övergångens egen verbalitet.”⁴

Jag spelar och lyssnar samtidigt och förundras över vilken väg musiken kan ta, eller inte tar. Minnen kommer upp. Bara för några år sedan mindes jag alla konserter jag deltagit i under drygt trettiofem år. Nu bleknar en del av dessa bort, blandas ihop med varandra. ”Förbipasserandets ogripbarhet” blir uppenbar. Men förnimmelserna är kvar. Tillblivelsen i sig själv blir klarare.⁵

Cavalcante: ”Musiken är i sitt eget element ett till-verk-kommande skeende, vars tidslighet inte är nuets kronologi utan närvarandets kontinuerliga tempo, närvarandets presens particip.”⁶

4) Ibid., s. 170.

5) Sten Sandell, ”Av”, *Music Inside the Language*.

6) Schuback, s. 171.

Det jag spelar och framför, *framför mig*, blir *till* i ett dåliggande nu eller ett nuliggande då. Hur lång var den här improvisationen? Minst tio minuter. Nej, fyra minuter och sjutton sekunder!⁷

Cavalcante: "När improvisationen inte begränsas till en genre, till en musikalisk performativ stil, utan erkänns som det musikaliska skapandets egen struktur, som det musikaliska skeendets tidslighet, kan vi förstå på vilket sätt improvisation skulle kunna betraktas som ett av övergångens eller intets indicier. Den indikerar det aktiva moment där verket och den tolkande förståelsen, det förflutna och framtiden är ett och samma. Improvisationen innebär en handling i övergångens intighet, den skapande lyhördheten inför skeendets eget skede."⁸

7) Sten Sandell, "På", *Music Inside the Language*.

8) Schuback, s. 172.

Överallt, varhelst, allt på väg tillbaks, tillbaks in
i sin egen skugga, den allra egnaste
för att bli, där bli. Obesvarade,
men i godaste minne, i omvandlad omladdad
glömska i landskapet som är färdigt
för språng. Ingen får komma undan.

Bengt Emil Johnson, *Medan, sedan*, Albert
Bonniers Förlag, 2005, sid. 122

Jag betraktar mig själv ovanifrån. Ser flygeln. Ser att jag sitter vid den och spelar just nu. Ser att jag sitter i en skolsal. Jag är i elva-tolvårsåldern och spelar för min lärare och skolkamrater. Solen lyser in från de höga fönstren i kyrkskolan i Rystads pastorat. Pianot är högt, stort, svart och väldigt gammalt. Mitt Schimmel-piano hemma i barndomshemmet känns väldigt annorlunda i anslaget. Spelboken är gul med stora noter i. Kan inte hålla mig till notbilden, utan hittar på nya melodier. Jag spelar, lyssnar, byter riktning och reagerar på vad som sker just nu. Eller just då. Igen. Jag skriver en

text där berättelsen handlar om tillbliven av något. Texten rör sig framåt och bakåt. Självbespeglade men också självutplånande. Något bleknar och krackelerar. Luckras upp. Sammanfogas i nya kombinationer. Ett nytt akustiskt laminat tar form där texten aldrig kan ersätta det akustiska minnet av något som var. Eller blir till igen. Nu.



<http://www.stensandell.com/object.php?id=21&l=s>

Samtidigt som vi läser denna text och lyssnar på musik framfördes *en sonisk triptyk I-III* i en duschkabin i Tokyo 101018 och på ett hotellrum i Kobe 101021. Piano-stämman är inspelad under en solokonsert 101019 på Koen Dori Classics i Tokyo.⁹ Sedan tillkommer en ljudberättelse med titeln:

Jag öppnar en stor tung kyrkport och dörren ger ifrån sig friktionsljud mot stengolvet. Jag hör kyrkans atmosfär och en förväntan uppstår. Ett kraftigt friktionsljud hörs igen mot stengolvet och en släpande, dröjande känsla finns kvar i rummet. Kyrkporten går långsamt tillbaka och friktionsljud uppstår mot stengolvet igen. Gångjärnen gnisslar och porten slår igen med en lätt studsande rörelse. Spänningen kvarstår i luften. Porten går upp igen med samma ljudsekvens och landar i en tågsvagn med rytmiska tågljud med gnissel och hjul som rullar. Intressant rytmik uppstår. Detta avbryts av att kyrkporten öppnas igen med samma ljudsekvens och slår igen, skjuts upp igen och ett bromsande tåg tar vid med en långsam tågrytmik.

Första och andra rösten återkommer från duschkabinen i Tokyo 101018 och hotellrummet i Kobe 101021, men nu något bearbetade. Pianostämman från en solo-

9) Bildspel EN SONISK TRIPTYK I JAPAN, <http://www.stensandell.com/object.php?id=21&l=s>

konsert 101019 på Koen Dori Classics i Tokyo återkommer också. Ljudberättelsen fortsätter med:

Flera inbromsningar sker runtomkring. Ett lågmält men intensivt tåglunk tar vid.¹⁰ Detta klipps av, av ljudet från fallande stenskärvor i en annan tågvagn. Andra avlägsna tågvislor hörs runtomkring. Ett dröjande, klagande gnissel hörs i vagnen, en subtil men intensiv tågatmosfär fortsätter under en längre sekvens med vibrationer som känns alltmer avlägsna. En märklig känsla av förväntan på att något ska hända uppstår som långsamt klingar ut.

Ett vattenstrilande från ett handfat på ett hotellrum i Oslo 2006 kommer in i ljudbilden och avslutas med att ett fönster öppnas och Oslos stadsljud hörs och blandas med gatuljud från Tokyo 2010, tillsammans med signaler och röster från tunnelbanan i Chiba, Japan 2010.

10) Tågljud från en tågresa mellan Helsingfors och S:t Petersburg 2007 och tågresa San Francisco – Seattle 2008.

Lukter av ljud



Ovanpåstyrande reflektioner I



Jag klättrar upp på en höjd och får en bra översikt över landskapet som vi hittills har tagit oss fram i. Ljud – Text – Bild. Överföringarna mellan dessa. Speldialoger. Lukter av ljud. Tystnad. Mellan tystnaderna pågår någonting. Jag reflekterar över rum och tystnad och vad som händer däremellan. Jag hoppas vi tillsammans i detta vandrande mellan olika rum – konkreta och fiktiva – har möjlighet att fördjupa oss i spänningsfälten mellan någonting. På väg till någonting. Det redan spelade. Sagda. Det återupplevda genom det inspelade – soniskt och visuellt – och överföringen mellan oss och detta redan ljudande material. Den realtidsbaserade processen där överföringen i sig själv blir svaret på någonting vi söker. Vårt förhållande till rummet som spelplats för ljud, text och bild och hur vi levandegör dessa upplevelser genom rörelser i rummet. Faktiskt och mentalt. I ett ljudande intervall uppstår interferenser i det klingande när vi rör oss samtidigt som vi lyssnar. Jag hoppas vi kan komma åt någonting på vägen fram i denna berättelse i just detta interfererande. När jag spelar, sjunger, rör mig och berättar på en och samma gång, förändras historien under tiden. Förhoppningsvis förändras vi också av att vi lyssnar, läser och betraktar detta görande tillsammans. Vi fortsätter.

Jag tar mig in i en korridor där ånga pyser ut från olika dörrar och håligheter från sprickor i väggarna och där märkliga luftljud bildar en förtätad stämning. På en dörr står det:

munnen, i luft och pipor bakom vattenhålet
i ett litet rum med stenar och tungor i södern
och utanför huset som vågor i fem akter¹¹

11) Sten Sandell, "Munnen. Scen 1-5", *Music Inside the Language*.

Akt 5 – Munnen – hörspel

Det verkar som om sinnligheten i musiken upplevt en återupprättelse och att vi gentemot den platonska perioden måste säga att det som är musik *endast* kan begripas genom lyssnande. Kanske måste man även säga att det egentliga föremålet för musiken endast kan begripas genom lyssnande självt.¹

Jag inleder med detta citat av Gernot Böhme för att belysa problematiken och kanske möjligheterna i att finna nya sätt att analysera en musikkomposition som inte är partiturbunden utan endast finns som ett ljudande material, fixerat på en CD. Att utveckla ett variationsrikt och metaforiskt språk är naturligtvis avgörande när jag inte har ett partitur att tillgå och referera till, utan endast mitt lyssnande. När jag lyssnar har jag bara mig själv att gå till och förhoppningsvis en någorlunda hyfsad ljudanläggning, med ett bra lyssningsrum.

När blir ett tillbakablickande på ett konstnärligt arbete något meningsfullt och kreativt?

Jag ser min konstnärliga process som en spiralrörelse, där jag hela tiden upprepar någonting – fångar upp någonting beprövat, samtidigt som det omformas och förändras vid varje omstötning av materialet. Går vidare och blir någonting nytt.

1) Gernot Böhme, "Akustiska atmosfärer", övers. Erik Wallrup, *Kairos nr. 14. Ljudkonst*, red. Andreas Engström & Åsa Stjerna (Raster förlag (publiceras 2013)). Finns publicerad som "Akustische Atmosphären", *Hans Peter Kuhn. Odense*, red. Thorsten Sadowsky & Carsten Seiffarth (Kehrer Verlag 2005).

när texten övergår i sång

transformationer – när görandet görs om, men något förändras

rytmiktransformationer: förtätningar – förtunningar

harmoniktransformationer: heltonskalor – dimskalor – kromatik

Sound and space are inextricably connected, interlocked in a dynamic through which each performs the other, bringing aurality into spatiality and space into aural definition. This plays out in an acoustical occurrence whereby sound sets into relief the properties of a given space, its materiality and characteristics, through reverberation and reflection, and in turn, these characteristics affect the given sound and how it is heard.²

Jag tror ovanstående kommentar om ljud och rum understryker vår möjlighet att utveckla vårt lyssnande i ett rum. Medvetandegöra nya rum i lyssningsrummet. Ett nytt inre bildspråk utvecklas vid frånvaron av traditionell notation av musiken, där bildkonst, rörlig bild och musik närmar sig varandra alltmer.

I Björn Hellströms avhandling *Noise design*³ på KTH-Arkitekturskolan i Stockholm medverkade jag genom att komponera musik för att åskådliggöra gestiska förlopp i olika former. I sin avhandling utför Hellström experiment kring begreppet "metabolic effect". Föremål som rör sig framåt i ett tillstånd som dras till varandra, studsar ifrån varandra, krockar med varandra. Hellström förklarar att "[b]egreppet avser en ljudbild som uppfattas som en helhet, samtidigt som de ljudobjekt som formar ljudbilden inte kan urskiljas över tid. Det handlar om en slags paradoxal ljudbild eftersom den yttre formen uppfattas som beständig och stabil, medan den inre

2) Brandon Labelle, *Background Noise: A History of Sound*, ArtBrice, Continuum, 2006, sid. 75.

3) Björn Hellström, *Noise Design*, Bo Ejeby förlag 2003.

strukturen uppfattas som efemär och instabil.”⁴ I detta tillstånd finns ett varande som innehåller en mängd olika rörelser översatta till min musik.⁵ Går det att överföra dessa symboler även till ett klingande skriftspråk, ett bildspråk, en flödestematik? Eller en begreppstabell i form av metaforer, som beskriver dessa rörelser och förlopp? Jackson Pollocks målningar och tonsättaren Iannis Xenakis musik är bra exempel på dessa till synes instabila eller oregelbundna förlopp, men som i själva verket bildar genomtänkta organiska förlopp.

4) I samtal med Björn Hellström, 120810.

5) Sten Sandell, "Re-tala-tala 2.4" och "Re-tala-tala 2.2", *Bio. Elektrika* (LJ Records 2001).

Diagramming Gestures

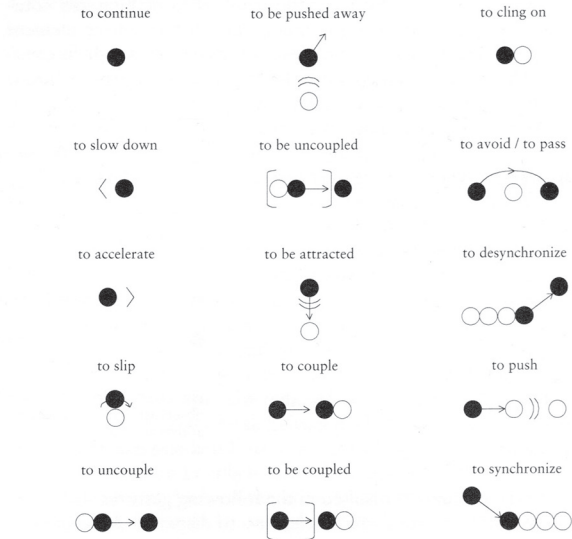


Fig. II:10 Set of Gestures/Symbols

6

I mitt arbete som improvisationsmusiker och kompositör ser jag följande transformeringar mellan olika praktiker: *musik ger tanke ger bild ger text ger bild ger tanke ger musik*

6) Björn Hellström, *Noise Design* (Bo Ejeby förlag 2003), s. 122.

Music is not the notes on the scores. Nor is it merely the vibrations of air that we hear as sounds. It is, rather, our whole vast rich experience of sounds synthesized by us into meaningful patterns that extend over time.⁷

När jag spelar på min flygel och sjunger befrämjar det tanken, som ger mig olika inre bilder, som jag försöker överföra till en fysisk bild och text genom metaforer av musikens skeenden, som skapar nya tankeprocesser, som jag sedan överför till musiken, tillbaka till den klingande flygeln och rösten.

from things to sounds (Gunnar Ekelöf)⁸

7) Mark Johnson & Steve Larson, "Something in the Way She Moves. Metaphors of Musical Motions", *Metaphor and Symbol* 2/2003, s. 63-84.

8) Gunnar Ekelöf, *Non Serviam* (Månocket 1983). Se även Gush, *From Things to Sounds* (Dragon 1991).



9

Att lyssna i ett rum, att inte gå omvägen över ett partitur – att använda rummet *i sig* som partitur, genom att lyssna. Eller som Lars-Gunnar Bodin och Bengt Emil Johnson beskriver situationen:

9) Sten Sandell, grafisk komposition, 2010.

Musikalisk notation är alltför stel och otymplig för att i egentlig mening kunna sättas i relation till musikens karaktär. Musik, i motsats till t.ex. arkitektur går genom atmosfären, och kommer inte, som fallet är med byggnaderna, att falla ihop.¹⁰

Vi befinner oss i ett tydligt definierat rum i MUNNEN – SCEN 1 (7'56") med rytmiserade andningsljud, som innehåller antydning till melodiska rörelser och percussiva konsonantljud. Dessa rör sig livligt runt i rummet, och en ung röst säger:

munnen¹¹

Ljudbilden intensifieras, pianoklanger kommer in och söker sig fram till ett klimax, då en äldre mansröst avbryter och säger:

det här är alltså jag
hur länge har det pågått?
hur många år?¹²

Andningsljuden fortsätter med formantrika vokalljud, i ett gränsländ mellan sång och någon form av okänt språk. Olika klungor och lager av röstklanger gör entré, med viskningar och mera konsonantljud. Korta dramatiska pianoackord tillkommer

10) Lars-Gunnar Bodin & Bengt Emil Johnson "John Cage. Musical Pleasure", *Dansk Musik Tidsskrift* 2/1966, s. 36-43.

11) Text: Magnus Jacobsson, musik: Sten Sandell, ur *Mannen, kvinnan, pojken*, beställningsverk för Sveriges Radio, Radioteatern, 2004.

12) Ibid. En gammal man ser sig själv i spegeln och tänker tillbaka på sitt liv som dansare, i den ryska skolan med alla dess konstnärliga triumfer och hårda disciplin.

men ersätts snart av långa orgeltoner uppblandade med elektroniska klanger som får sällskap av ett snabbt, lite ettrigt orgelspel, som sakta zoomas in i ljudbilden. Dessa två kontrapunktiska skeenden fortsätter under en längre tid och ljudbilden tättnar. Den ettriga motstämman fortsätter och försvinner ut, medan den långsamma orgelstämman håller sig kvar och går snart in i en ljudbild med piano, elektronik, röstfragment och en centralton, som följer en röst som läser:¹³

O, sol

Du stora stjärna! Vad vore du väl, om du ej hade dem för vilka du lyste!

...som direkt följs av ett snabbt och livligt orgelsolo, där vi befinner oss i ett mindre kyrkokapell, och olika register förändras gradvis under spelets gång och bildar snedställda stämningar och klangkombinationer, för att slutligen stanna upp och andas ut.

Psykoanalytikern Daniel Stern använde begreppet amodal perception i sin spädbarnsforskning där spädbarnet har en förmåga att med olika sinnen ta in information, koppla ihop dessa intryck och skapa en enhetlig bild av världen, innan man har något språk.

Kan språket bli en ny bärare av ljudinformation, där det väsentliga inte är *vad* som sägs eller ljudas, utan *hur*? Dessa frågor blir väldigt påtagliga i mitt försök att analysera detta musikstycke.

13) Rolf Skoglund läser ur *Sälunda talade Zarathustra* av Friedrich Nietzsche. Musik: Sten Sandell, texturval: Rolf Skoglund, beställningsverk för Sveriges Radio, Radioteatern, 2002.

MUNNEN – SCEN 2 (10'03") *inleds med ett tillstånd av andningsljud i olika lager med ett envetet, nervöst elektriskt klangskikt som virar sig runt om den övriga ljudbilden som snart får sällskap av tonala friktionsljud, bestående av stämnda sten-skärvor. Dessa är frammejslade av den isländske konstnären Páll Gudmundsson och orkestrerade av mig i olika ackordkombinationer. Ett arkaiskt ljudlandskap etableras och lager på lager byggs detta upp i en väv av olika ackord och stämningar, där andningsljuden och elektroniken hela tiden är närvarande. En tidlös och elegisk känsla infinner sig. I bakgrunden hörs spridda små lätta stenar slå mot varandra. Plötsligt kommer en ordlös lite klagande sång in, som får hjälp att frammana en ljudbild tillsammans med två loopade barnröster, klagande vattenkranar, bedjande ugnsluckor och nedstämda pianoklanger, allt i någon form av slingrande vågrörelse framåt. Allting avbryts av att Willy Kyrklund¹⁴ läser sin egen text:*

Bilderna vandrar igenom oss som vågor genom vatten, envar våg med sin egen struktur. En sammansatt våg formar vid något tillfälle en föränderlig bild som är mitt jag. Vid denna bild måste jag klamra mig fast som en drunknande; den är ju jag.¹⁵

Detta åtföljs av ett pianosolo, som är ett utdrag ur min komposition, "five short stories", som består av dämpade, preparerade pianotoner, som utvecklas och blir bredare, yvigare och oväntat går tillbaka till ett subtielt kontrapunktiskt spel, med extremt stor dynamik som faller bort, och in i ljudbilden kommer fallande, döende

14) En alldeles unik röst i den svenska litteraturen med dramerna "Gudar och människor", "Mästaren Ma", "Medea från Mbongo" och prosa som "Solange", "Elpënor" och reseskildringar som "Till Tabbas" m.fl. Använder sig av talkörspartier i sina dramer, starkt influerad av antika grekiska dramer.

15) Willy Kyrklund läser ur sin egen text "En privilegierads äventyr", 8 *variationer* (Alba 1982), s. 47.

orgelklanger som försöker klamra sig fast vid något, men faller ihop igen av bristen på luft och rinner sakta ut och dör bort.

När lyssnandet på musik, det rena lyssnandet på klangerna i sig, försvinner på vägen, genom att bara *beskriva* musik, så försvinner också upplevelsen och förståelsen av musikens innersta väsen. Alla våra vedertagna begrepp runt ett symbolspråk, som vi använder i musikanalys, blir lätt ett hinder på vägen fram till det ljudande. Att verkligen komma in på insidan av musiken och verkligen lyssna på *ljudföljder* istället för på förhand givna förklaringsmodeller och istället finna den inneboende reflektionen – musikens själ – det som bara det klingande materialet kan erbjuda.

Droner eller borduner bildar rum i MUNNEN – SCEN 3 (15'09”), en kontext för den omkringliggande musiken; en markkontakt med rummet. Genom att röra sig i rummet uppstår faktiska klangförändringar i rummet beroende på hur snabbt du rör dig och var du befinner dig i rummet. Den amerikanske tonsättaren La Monte Young¹⁶ började tidigt undersöka hur droner påverkar ett rum och hur vi kan förhålla oss till dessa, både som musiker och lyssnare. Vad fokuserar vi vårt lyssnande på? Är det

16) Amerikansk tonsättare och musiker (född i Idaho 1935) som studerade komposition, musikteori och kontrapunkt vid University of California in Berkeley och Los Angeles mellan 1956-1960. Studier i Darmstadt för Stockhausen 1959. Sångstudier för den nordindiske sångaren Pandit Pran Nath (död 1996). Samarbetade bl. a också med jazzmusikerna Eric Dolphy, Don Cherry m.fl. Starkt influerad av John Cages musikestetik och en av grundarna till den amerikanska minimalistiska musiken. Startade ett centrum för denna drone-musik, "Dream House" i New York 1961, tillsammans med sin fru, ljusdesignern Marian Zazeela, och grundade "The Theatre of Eternal Music", där bl.a. musikerna Tony Conrad, John Cale, Jon Hassell och Terry Riley ingick. Viktiga verk: det 5 timmar långa pianostycket "The Welltuned Piano" (1964).

grundtonen, eller interferenserna mellan två toner, eller är det övertonsklanger som vi lyssnar på i första hand? Eller på den totala klangen i rummet?

Begreppet rörelse i musikaliska förlopp får i detta fall en central betydelse för hur man lyssnar och faktiskt rör sig i det rummet vi befinner oss. Material, temperatur, luftfuktighet, ljus, luft, andning och kroppar spelar också en stor roll i det totala lyssnandet.

Ett pianosolo, kompositionen "borduna II", tar vid med en bordunklingande ostinatofigur i basen som bygger på tonerna F och C, som ständigt breddas, blir yvigare och bredare, för att till slut nå ett klimax, där den långa utklingningen störs av något starkt, elektriskt knäppande, som blir mer och mer påtagligt. Detta fortsätter in i ett glappkontaktande, sprakande skrovligt strupsångsmässande, som blir en boten till en förvriden sångritual i kompositionen "in the south". Någon typ av berättelse bildar ett "drömspår", en sånglinje. En akustisk resa.

Lång bortifrån glider en väsande hoketuslinje in på en orgel som rör sig framåt till förgrunden där trasiga, fransiga elektroniska klangrester bildar långa linjer runt omkring detta flätade skeende. Melodilinjen klättrar uppåt, blir snabbare för att långsamt och rosslande försvinna bort, och kvar finns bara dessa råa, envisa klangblock som avbryts av en klagande, svävande klang som kommer allt närmare och bildar ett flerstämmigt mönster av läckage från olika orgelpipor. In i denna klang kommer en metrisk pizzicatoton (E) från en cello och en dämpad pianoton, där pianot spelar en ackordföljd (pizzicato direkt på strängarna), och orgelklangerna fortfarande håller sig kvar och bildar en fond till denna komposition för cello, piano och elektronik med titeln "in the small room", där allt blir förflyttat in i något

slutet, lite stängt. Musiken vänder och går baklänges, elektroniken blir mer och mer nervös och vill på något sätt spränga rummet, och till slut exploderar detta i ett fyrverkeri, för att sedan plötsligt falla ihop och bli direkt attackerad av nedstämnda flygelsträngar som bildar någon form av ovalt kretslopp, ett tillstånd, som tar oss in i...

MUNNEN – SCEN 4 (10'09") där flera stämmor tillkommer och ett pizzicato-solo lägger sig ovanpå denna massiva klangväv. Långa pianotoner ligger kvar och vibrerar, där känslan av en tung, men ändå viktlös stämning inträder. Mitt i detta tillstånd kommer en manande tonal sång in ("outside the house"), som tillsammans med ett harmonium avslutar detta i en hymn till något som blir förlöst, frikopplat från jorden i någon form av fågelperspektiv. Vi lyfter. Och allting störtar och faller, för att sedan gå vidare i...

I mitt arbete med soloskivan "songs"¹⁷ var Bruce Chatwins bok, "The Songlines", en viktig inspirationskälla genom hela arbetet med musiken.

I have a vision of the Songlines stretching across the continents and ages; that wherever men have trodden they have left a trail of song (of which we may, now and then, catch an echo); and that these trails must reach back, in time and space, to an isolated pocket in the African savannah, where the First Man opening his mouth in defiance of the terrors that surrounded him, shouted the opening stanza of the World Song 'I AM!¹⁸

17) Sten Sandell, *Songs* (LJ Records 2005).

18) Bruce Chatwin, *The Songlines* (Vintage 1998), s. 280.

"Songlines", eller "Dreaming tracks" (drömspår) är baserade på den australiska ursprungsbefolkningens tradition att beskriva en fysisk väg genom ett landskap i form av sånger, berättelser, danser och bilder. Här är ett exempel på hur metaforerna får en högst påtaglig betydelse. Genom att i realtid sjunga dessa berättelser, tar de sig fram och hittar rätt på en stig, i ett akustiskt landskap! Begreppen rörelse i tid, observerad rörelse, konceptuell rörelse och rörelser i musik som beskrivs i Johnson/Larson¹⁹ som "musical landscape", är alla närvarande på en och samma gång i en "sånglinje", ett drömspår.

...ett avslutande pianosolo i MUNNEN – SCEN 5, EPILOG – KONKLUSION (8'16"), där allting kommer på plats, blir förklarat, på något vis. En dans som driver upp, ram-lar ihop, bygger upp, förstör, bygger upp igen, breder ut sig, för att sedan ta sig ner värdigt mot en avgrund, för att sedan börja om igen. Furioso, agitato, prestissimo. Detta eviga klättrande upp på nästa platå, vad ser jag där, vad kan jag ta med mig upp från underliggande skikt och bygga vidare på, instabila konstruktioner som vacklar och stannar upp i ett repetitivt tillstånd och strävar uppåt igen, för att till slut genom ett antal konkluderande ackord avsluta det hela. Punkt. Vi är framme. Min klocka säger att vi har varit i detta rum i femtioen minuter och trettio-tre sekunder. Jag går ut igen. Utmattad lägger jag mig i det fuktiga gräset och blundar. Drömmar.

19) Mark Johnson & Steve Larson, "Something in the Way She Moves. Metaphors of Musical Motions", *Metaphor and Symbol* 2/2003, s. 63-84.

Jag vaknar till och känner några stora hårda regndroppar mot pannan. Reser mig upp och rusar in genom en öppen kyrkport. Går snabbt uppför trapporna i kyrktornet medan jag sjunger och ljudar för att se hur de olika rumsklangerna svarar mot övertonsserierna i sången. Jag öppnar en dörr och kommer in på orgelläktaren där en dörr till baksidan av orgeln fångar min uppmärksamhet. En nyckel sitter i dörren och jag går in bland orgelpiporna och fortsätter att ljuda och märker hur akustiken förändras drastiskt. Orgeln klingar med en djup c-drone med mycket luftljud som pumpar och väser fram en spastisk rytm. Stannar kvar en stund och lyssnar fascinerat på den instängda klangen när jag upptäcker att dörren till orgelpiporna har gått i baklås. Jag är inlåst ibland orgelpiporna.

Akt 6 – Droner, rytmer och rum – Ett åskregn möter insidan på en orgel



<http://www.stensandell.com/object.php?id=20&l=s>

borduna heterotopia

*Musik...*¹

Här rör det sig förstås varken om en följd av ögonblick i tiden eller om mångfalden av olika tänkande subjekt, utan om de cesurer som spränger ögonblicket och sprider ut subjektet över en mångfald möjliga positioner och funktioner. En sådan åtskillnad drabbar och ogiltigförklarar också de minsta eller mest obestridda av de enheter som man traditionellt erkänner: ögonblicket och subjektet.²

1) Sten Sandell, *Borduna heterotopia* (2010), <http://www.stensandell.com/object.php?id=20&l=s>

2) Michel Foucault, *Diskursens ordning*, övers. Mats Rosengren (Symposion 1993), s. 40-41.

Ett åskregn, som jag påpassligt kunde spela in en julidag för några år sedan, åskådliggjorde hela bilden av hur rytmiska mönster kan vara både transparenta, myllriga, utmejslade och fantastiskt spännande i all sin komplexitet! Det började som en hagelskur. Men i själva verket var dessa droppar som hamnade på terrasstaket så otroligt stora och tunga att det lät som småsten som föll från himlen. Detta utvecklade sig sedan till ett fullskaligt regn där ljudbilden var ett stort kaos, innehållande en mängd snabbt föränderliga strukturer som bara kunde uppfattas som ett stort organiskt flöde av ljud och rytmer. Alla dessa strukturer bildade egna små celler, där varje mönster var lika unikt som varje snöflinga är olika varandra. Ur detta myller uppstod en mängd olika klanger och ackord.³ Medan jag skriver detta lyssnar jag på en nyinspelning av "Eonta"⁴ för piano, 2 trumpeter och 3 tromboner⁵ av Iannis Xenakis från 1963. När jag hörde detta stycke första gången 1976 blev det en vändpunkt i mitt sätt att spela piano och sättet att se på mitt instrument. Då förstod jag att det handlade lika mycket om arkitektoniska principer i pianospelet som block, skikt och olika byggnationer i lager som bitvis dolde varandra genom olika halvgenomträngliga strukturer av ljudblock. Xenakis olika stokastiska moln bildar nya fonder, bakom och på varandra. Efter den första inledande pianodelen stiger brassklangen upp ur pedalklangen från Aki Takahashis mästerliga pianospel. Tiden stannar upp ett slag och svävar. Det var inte det linjära berättandet i musiken som var lika viktigt längre. Det var istället de stora arkitektoniska byggnationerna, i olika skarpa gråskalor, som beskrev tätheter i musiken. Tillstånden blev lika viktiga som framåtsträvandet. En ny värld öppnade sig för mig som jag aldrig har lämnat sedan dess. Att kunna förena ett musikdramatiskt berättande med ett rum bebott

3) Sten Sandell, *Borduna heterotopia*.

4) En hyllning till den grekiske filosofen och poeten Parmenides.

5) Iannis Xenakis, *Works with Piano* (Mode 2010).

av olika klangpelare har sedan dess varit en helt dominerande vision för mig. Olika berättelser går in och ut och slingrar sig runt klangstoder av skiftande tillståndskarakteristik. Dessa klingande stoder av tillstånd har allt samlat i ett destillat. Allt som inte behöver sägas finns där, men de omkringliggande gesterna behövs för att bygga ett spännande musikaliskt rum så att berättelsen får liv. Det monolitiska möter det rörliga, plastiska. Ljudpelare som tillstånd i ett rum, svävande eller fast förankrade i något. Fragment av något. Förskjutningar. Glidningar. Friktionsljud. Juliregnet bara pågick och pågick som en ljudvägg med oändligt antal inre, intrikata, snabba rörelser och klangskiftningar. Rytm – på, strax efter, mittemellan och strax före.

Grundförutsättningarna för denna sorts normalisering av differensen är en blindhet inför det mellanrum som ligger mellan det egna och det främmande, och framförallt allt också redan *inom* det egna och det främmande. Det som inte kommer till tals är just detta "mellan" som utgör övergångens liv eller självförvandlingens rum och tid.⁶

För att undersöka detta "mellan" kom jag till Kalv-festivalen⁷ och kyrkan i Kalv sommarens 2010 för att uruppföra en komposition för orgel, röst, liveelektronik, rörlås, högtalargrupper och droner.⁸ Arbetsprocessen gick så till att jag under två dygn innan konserten samlade in platsspecifika ljud i och utanpå orgeln och kyrkorum-

6) Schuback, s. 158.

7) Nordisk mötesplats, festival och utvecklingsverkstad för ny konstmusik i byn Kalv, Svenljunga kommun. Kalv-festivalen är nu inne på sitt sjunde år, där eldsjälarna som Max Käck m.fl. gör denna festival möjlig, där ny konstmusik, performance, dans, pilgrimsvandringar och andra konstinstallationer presenteras i stark koppling till och medverkan av byns innevånare. Årets tema var: Musik för eftertanke.

8) Sten Sandell – orgel, röst, elektronik och komposition (solo), Per Anders Nilsson – liveelektronik, Mats Gustafsson – rörlås.

met i övrigt, som jag sedan sammanförde tillsammans med en komposition för ovan nämnda instrument.

Kyrkan i Kalv visar sig ha en alldeles utmärkt akustik, tack vare en renovering på 50-talet av innertaket i trä, helt i strid med en korrekt "historisk arkitektur". Det välvda taket upphäver avstånden mellan musiker och publik. Högtalargrupper framme i koret och högtalare på vardera sidan av bänkarna möter orgeln och min röst från bakre delen av kyrkan. Ett samspel uppstår mellan dessa grupper och klangerna förflyttas allteftersom tyngdpunkten i musiken rör sig mellan inspelade klanger och röst- och orgelklanger. I andra akten tillkommer Per Anders Nilsson (liveelektronik) och Mats Gustafsson (rörblås) och förstärker förflyttningarna i rummet, genom att förhålla sig till det redan klingande materialet.

Nu tillbaka till mitt åskregn. Vad händer när jag sammanför dessa till synes helt olika platser och rum?

*Musik...*⁹

Vi befinner oss i en epok då rummet framträder för oss i form av relationer mellan platser [...] ¹⁰

9) Sten Sandell, *Borduna heterotopia*.

10) Michel Foucault, *Diskursernas kamp*, övers. Jonas (I) Magnusson (Symposion 2008), s. 251.

Det som framförallt intresserar mig är de platser som har den märkliga egenskapen att de står i relation till de andra platserna, men på ett sådant sätt att de upphäver, neutraliserar eller reflekterar den samling förhållanden som de avgränsar, speglar eller reflekterar. Dessa rum, som står i relation till de andra, och som ändå motsäger alla andra platser, är i huvudsakligen av två slag. [...] Först är det utopierna. Utopier är platser utan någon verklig plats. [...] Det finns också, och troligen i alla kulturer, i alla civilisationer, verkliga platser – platser som faktiskt existerande och som formas vid själva grundandet av samhället – som ett slags mot-platser, ett slags reellt förverkligade utopier i vilka de verkliga platserna, alla de andra platser som man kan finna i kulturen, på samma gång representeras, motsägs och kastas om.¹¹

Det är dessa platser som Michel Foucault benämner som *heterotopier*. En ny klangkropp uppstår där rörelsen i det sammanförda rummet bildar en berättelse i vilken de instängda orgelklangerna inifrån piporna möter en ny koncentrerad ljudplats bestående av dessa tunga regndroppar slående mot ett terrasstak i plast. Höga, mycket påträngande, läckande orgeltoner möter låga borduner med brusiga och fräsande luftpelare, som möter sylvassa vattendroppar klingande som småsten. De höga tonerna förändras i klang och tonhöjd om man rör sig i rummet samtidigt som man lyssnar, och bruset gör rummet mer påtagligt. Vitt brus förhöjer rums känslan. Genom snabba registerskiftningar på orgeln byter också luftflödet bana hela tiden. Därav de hackiga, lite snubblande luftljuden från orgelpiporna. Den komplexa ljudstrukturen i åskregnet består av mycket höga, percussiva ljud som interfererar med varandra och bildar nya diffusa rörelser i ett lågt lite obestämt register. De låga frekvenserna förstärks av resonansen i det tunna plasttaket. Tillsammans med mina

11) Ibid., s. 252-253.

röstkommentarer i form av andningsljud, övertonssång och utrop, bildar detta en tillsynes självklar organisk enhet, där instängdheten är uppenbar.¹²

Och jag tror att det mellan utopier och dessa heterotopier, helt säkert skulle existera ett slags blandad erfarenhet, en mellanerfarenhet som skulle kunna vara spegeln. Spegeln är, trots allt, en utopi, eftersom den är en plats utan plats. I spegeln ser jag mig själv där jag inte är, i ett överkligt, virtuellt rum som öppnas bakom ytan, jag är där borta, där jag inte är, ett slags skugga som skänker mig min egen synlighet, som gör det möjligt för mig att se där jag är frånvarande: spegelns utopi. Men det är också en heterotopi i den bemärkelsen att spegeln existerar i verkligheten och har ett slags returverkan på den plats jag upptar. Från spegeln upptäcker jag min frånvaro på den plats där jag befinner mig, eftersom jag ser mig själv där borta. Från denna blick som i någon mån riktas mot mig, ur djupet av detta virtuella rum som befinner sig på andra sidan av spegeln, återvänder jag till mig själv: jag börjar återigen rikta min blick mot mig själv och bygger upp mig själv på nytt där jag är. Spegeln fungerar som en heterotopi i den meningen att den gör den plats där jag befinner mig i det ögonblick då jag ser mig själv i spegeln på samma gång absolut verklig, förbunden med hela det rum som omger den, och absolut överkligt, eftersom den för att kunna uppfattas måste passera igenom den virtuella punkt som befinner sig där borta.¹³

*Musik...*¹⁴

12) Sten Sandell, *Borduna heterotopia*.

13) Foucault (2008), s. 253.

14) Sten Sandell, *Borduna heterotopia*.

Box for standing is a wooden frame meant to house the artist. By referring to the dimensionality of the artist's body, the frame *enacts* the very space that surrounds that body. It points to it as performing subjects articulating *and* articulated by space.¹⁵

*Musik...*¹⁶

En fiktiv drömsekvens:

Jag befinner mig i ett rum som är drygt 2 m högt och 1 m brett.

Med tanke på rummets storlek är rörelseutrymmet starkt begränsat. Rummet är inrett med ett mjukt och starkt ljudisolerande material. Rummet saknar dörrar och fönster. Jag hör upprörda röster utanför rummet, någon eller några gråter. Jag börjar ropa, men ingen verkar reagera på detta. Jag börjar känna mig instängd och inser att det är omöjligt att ta sig ut.

She went on growing, and growing, and very soon had to kneel down on the floor: in another minute there was not even room for this, and she tried the effect of lying down with one elbow against the door, and the other arm curled round her head. Still she went on growing, and, as a last resource, she put one arm out of the window, and one foot up the chimney, and said to herself "Now I can do no more, whatever happens. What will become of me?"¹⁷

15) Brandon LaBelle, *Background Noise. A History of Sound* (Continuum 2006), s. 75.

16) Sten Sandell, *Borduna heterotopia*.

17) Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* (Vintage 2007), s. 43.

Att finna sig själv och sin egen kroppsklang i förhållande till det rum jag just nu befinner mig i. Var står jag och hur klingar det?

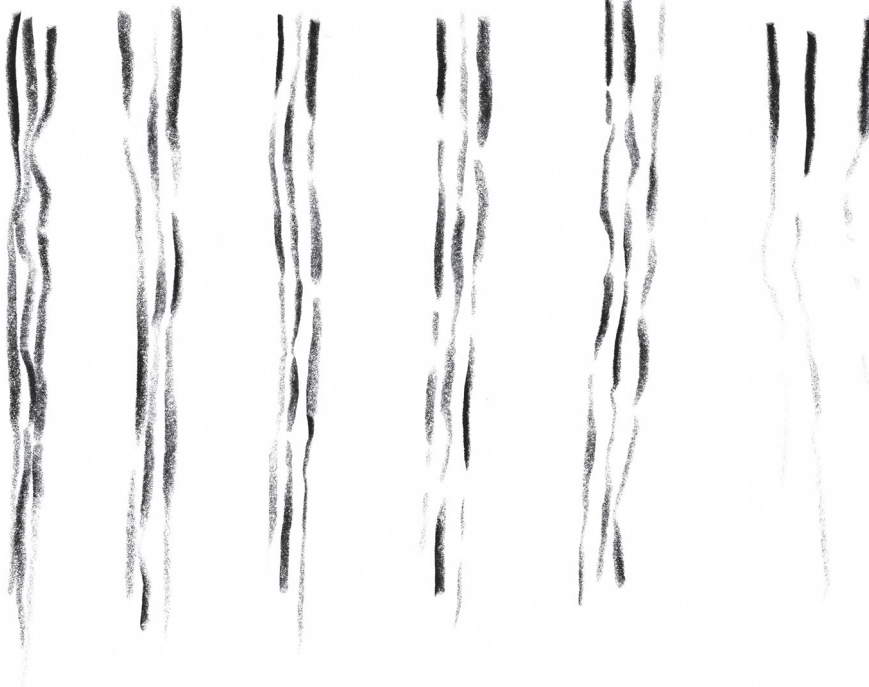
*Musik...*¹⁸

Då ligga
på min obäddade säng och kunna se,
länge och långt in på förmiddan ligga som jag såg då allt,
Som då
plötsligt och liksom oväntat se
allt det där jag förut inte sett
bara kunnat ana att jag någon gång hört
i små mikrosmå knäpp från fingrar¹⁹

Sitter i mitt barndomshem i ett stort rum och upptäcker med seendet plötsligt hela rummet på en och samma gång. Ser hela rummet utan sidoblickar med tak, väggar, fönster, ljus och möbler. En märklig känsla av ett totalt seende inträffar, detta tillstånd som uppstår när flödet uppstår i musiken och jag bara *är* i rummet med alla ljud och intryck. Finns det ett klingande språk framför, bakom, under, över och mellan oss?

18) Sten Sandell, *Borduna heterotopia*.

19) Stig Larsson, "Min mor är en ros", *Likar* (Bonnier Alba 1993).



förgreningar



fördelningar



fördjupningar



förskjutningar

Lukter av Ljud



Ovanpåstyrande reflektioner II



Efter att ha upplevt alla dessa vitt skilda rumsidéer som verkar på en och samma gång kliver jag upp i ett fallfärdigt utsiktstorn för jakt eller fågelskådning. Jag står och funderar och ser framför mig ett landskap med en värmande aprilsol där minnet av en sjungande sydnäktergal från gårdagskvällen håller sig kvar i landskapet. Variationsrikedomen i sången är påfallande i jämförelse med vår vanliga näktergal. Följ nu med och undersök om två spelande individer genom alla interaktioner med varandra kan bilda en syntes där det är omöjligt att särskilja varandras uttryck. Eller förstärka varandras uttryck. När börjar och slutar någonting mellan oss? Vad blir summan av detta? Sedan fortsätter vindlingarna in i vad som redan nu är förgånget. Utbytt mot något nytt, som ändå är beprövat. Ombytt.

Akt 7 - Dialogmusik - När två melodier möts och blöts



foto: Caroline Forbes

<http://www.stensandell.com/object.php?id=30&l=s>



Små miniatyrer med snabba kast mellan lågmäld förväntan och plötsliga utfall. Hemlighetsfull, oroande underliggande väv i väntan på något som kanske kommer, och några utfall. Trevande kedjereaktionsspel, med ett alltmer successivt invävande i varandras stämmor, med extrem dialogteknik och speglingar av varandras fraser, som går mot en alltmer utsträckt gestik, och som följs av tätare cirkelrörelser. Inleds med långsamma liggande luft- och kvartstonsklanger, slingriga gester som viras runt varandra, blir mer aktiva, fallande rörelser, snabbare tempo, luften går ut och in i liggande klanger, med parallella snabba höga figurer, det tättnar, mer expressivt, röst tillkommer. Långsamma underliggande melodier, centraltoner, snabbare flödestematik, stannar upp igen, multi-timbralt, stationära tillstånd, repetitiv, luckras upp, rörligare igen, mer punktuellt med centralton. Snabb, repetitiv, ostina- tofigurer, någon typ av rubaterat "sväng", sliter och rycker, snabba walking-rörelser, hoketus-figurer, utglesning, det snabba tempot finns kvar i form av kommentarer, mer fragmentarisk, tättnar igen i en snedställd väv, som blir klustermoln, glesnar igen. Lättare anslag, flyktiga gester med röstklanger till orgelspelet, ljusa snabba flöden, ofta uppstigande, biter sig själva i svansen, planar ut, men spänningen kvarstår, fortsätter i vindlingar. Vild! snabba kast, yvig, högt tempo, ettrig, hoppande, studsande, plastisk, spastisk, sk sk sk sk skskk ts tss spspssp sp pp p p...ttt t tttt st chööö kk k kk k k y yyy y, en uppbromsning sker med ett snabbt påföljande flöde, lågmäلت med attacker, ryckiga kluster. Långsamma underliggande melodier/förflyttningar som tvinnar sig runt varandra, och transformeras vidare. Omlottmusik. Omlottljud som blir spiralrörelser, som rör sig långsamt men säkert, uppåt; men byter

riktning igen. Efterdyningar, fraser som rinner ut, iväg någonstans, och kommer igen, förändrade. Att skugga varandra, vem biter vem i svansen, och när?

Att plötsligt mötas i en unison ström av skeenden, och att sedan omärkligt omforma denna, (sakta men säkert), till något helt annat, eller att helt bara så där, av-

vika. Att överraska sig själv, genom att bara komma med ett sådant påstående, och just där! Små utfall som faller snabbt eller hålls kvar en stund. Stunder av

vila, koncentration, spänningar, förhållningar, cesurer. Att prata i munnen på varandra, samtidigt som man lyssnar och reflekterar.¹

Att ha en dialog i och genom ett rum. Rummet som en tredje spelare i dramat. När två människor möts finns det alltid en tredje aktör med i spelet, rummet. Att kunna förhålla sig och utveckla spelet med dessa tre komponenter. Mötet mellan två olika förhållningssätt som bildar en treenighet med det specifika rummet. Att följas åt, att gå skilda vägar, att imitera varandra, att argumentera och konfronteras med varandras spel. Att förhålla sig på olika plan, nivåer på en och samma gång. Ett snabbt, flyktigt överliggande skeende, mot ett underliggande, tungt skeende. Eller tvärtom. Att förhålla sig till två olika heterotopier,² som har olika tempo och kontext. Att bilda mellanrum. Polymodala mellanrum. Polyrytmiska mellanrum. Långsamma underliggande melodier/förflyttningar som tvinnar sig runt varandra, och transformeras vidare. Omlottmusik. Omlottljud som blir spiralrörelser, som rör sig långsamt men säkert uppåt, men byter riktning igen. Efterdyningar, fraser som rinner ut, iväg

1) Evan Parker: tenor- och sopransaxofon, Sten Sandell: orgel och röst, inspelningar i Whitestable, S:t Peter's Church 090916. Inspelningstekniker: Adam Skeaping. Evan Parker & Sten Sandell, *Psalms* (psi 2010), stensandell.com

2) Foucault (2008).

någonstans och kommer igen, förändrade. Att skugga varandra, vem biter vem i svansen, och när? Att plötsligt mötas i en unison ström av skeenden, och att sedan omärkligt omforma denna, (sakta men säkert), till något helt annat, eller att helt bara så där, avvika. Att överraska sig själv, genom att bara komma med ett sådant påstående, och just där! Att föregripa den andre personens gensvar – rollövertagande – där små utfall som faller snabbt eller hålls kvar en stund. Stunder av vila, koncentration, spänningar, förhållningar, cesurer. Att prata i munnen på varandra, samtidigt som man lyssnar och reflekterar, ett: “Responsorium” – “...mångtydigt och invändigt förhållande mellan stimuli och responser.”³

Speldialog 091111

Vi går in i ett annat rum, närmare bestämt i en konsertsal i den lilla staden Fundao, i Portugal den 11 november 2009 klockan 23:30. I konsertsalen befinner sig Paal Nilssen-Love – trummor och slagverk – och Sten Sandell – piano och röst – med en publik.⁴

3) Johan Asplund, *Det sociala livets elementära former* (Bokförlaget Korpen 1987), s. 17.

4) stensandell.com

0'00"–2'40" publiken går in... nar... och efter en stund hittar vi avslutning eller summering görs inzoomning med kameran mot ett gemensamt sätt att ha en dia- tillsammans innan... scen: 2'40" log, våra olika tempi och ingångar [del 4]: 13'50"–15'22" [trumsolo] presentation 4'23" görs av vår börjar röra sig mot varandra och ett snabbt och mycket dynamiskt chaufför och tillika arrangör hittar en gemensam frasering el- trumsolo rullar vidare tills... 4'50" [entré] vi sätter oss vid våra ler andning... [del 5]: 15'22"–18'45" [duo] piano instrument, ser att allting är på [del 2]: 7'58"–13'06" cirkelrörelser kommer in med flageoletter, på plats, "dukar" småsaker som att med plåtåer som utvidgas, bred- bassträngar med tydlig pulskäns- preparera strängar och trum- das med större dynamik... bilden la, och med starka jazzinflenser, skinn...tittar på varandra...en mo- av en spiralrörelse, som sakta som leder till rullande ostinatofi- biltelefon ringer, jag ger en kort stiger uppåt, att bygga vågrörel- gurer med snabbt melodispel, ex- kommentar om detta... koncentra- ser som blir större och större och pansion, breddning och... stopp! tion...och nu börjar vi! med kraftigare dynamiska sväng- (vad fick oss att stoppa just vid det [del 1]: 5'35"–7'58" ningar, som hittar nya plåtåer tillfället? slår Paal av oss båda vid Paal och jag har helt olika ingång att tillfälligtvis vila i en stund... 18'42"?) här... Paal börjar med ett högre expansionen ökar tills en snabb [del 6]: 18'42"–21'57" ännu mer tempo, spelar några snabba ac- nertagning inträffar, (vad var det pulsbaserat... rak puls med beto- centuerade slag på cymbalerna, som fick oss att göra denna plöts- ningar, förskjutningar, breddning, hymnliknande musik med långa medan jag samtidigt har börjat liga riktningssändring?)... nu blir med ett långsamt ackordspel det mer dämpat, mezzopiano, vid linjer, legato, nertagning med puls (dämpat), i mellanregistret... när 12'44"... [del 7]: 21'57"–23'16" metrisk puls hittar vi fram till samma and- [del 3]: 13'06"–13'50" [coda] svag med sångsolo ning och frasering?... och vill vi dynamik, men energi och tempo paus detta?... vi prövar oss fram, lyss- finns kvar i denna coda, en tydlig

[del 8]: 23'40"-34'40" piano-inledning, med preparerade klanger och melodiska, fragmentariska gester, melodirörelser i diskantregistret med visslingar (tom 26'07") trumsolo med vispar i böljande rörelser, från 26'07", piano in 28'18" med kommenterande melodirörelser i basregister. ...vidgas i register och gestik, formar sig till rullande ostinatton, vidgas, markeringar vid c:a 30'40" flera lager vid c:a 31' + melodifragment... fragmentiserar... klangligt med röstinslag, mer punktmusik... gongar tillkommer... polytonalt, breddning, visslingar ...33'59" med jämna ackordupprepningar, som blir ackordförskjutningar...

[del 9]: 34'40"-47'38" [subtil melodiföring, med cymbaler som avslutas och utmynnar i pianosolo i extremlågen i register...ppp... övergår i 16-delspuls, trummor in 36'04"... mer komplexitet, mer flöligt... mer markerat 54'15"... vi destematik... tas ner vid 38'14"... bygger...mer flödestematik vid en puls med ackordmelodi, oval 56'20"... notera pauser 56'52"- 56'57"! ...pulsrelaterat vid 57'11" ning... punktmarkeringar vid c:a i två plan: en jämn puls med förskjutningar med ett kontrasterande plan i dubbeltempo... den senaste breddas och går sedan tillbaka i ... röst tillkommer vid 42'35 " ... re breddas och går sedan tillbaka i fragmentariskt... korta "citat"... en 16-dels-rytmik som övergår till glest... "kadens" vid 44'07"... växett flöde högst upp i diskantregistret på flygeln...

[del 10]: 48'25"-1 00'13" Paal inleder med en annan typ av trumstockar... dynamiskt!... från rytmiskt till sfäriskt, till ryt-

[del 11]: extranummer: 1 01'25"-1 03'32" små korta snabba fraser med tvära kast... oförutsägbart flöde... många små moment i ett spretigt allt... mer fragmentariskt... mot tystnaden... konserten är slut och publiken går ut i den milda novembermornen...

Speldialog 110310⁵
David Stackenäs – gitarr
Sten Sandell – piano

5) "Speldialog", *Music inside the language*.

<i>upprepningar</i>	<i>klart underifrån</i>	
<i>att repa upp</i>	<i>härmingar för</i>	
<i>upp igen</i>	<i>klang med litet kast</i>	
<i>repningar</i>	<i>omskuggningar</i>	
<i>omlottningar</i>	<i>omskuggningar</i>	
<i>omkastningar</i>		<i>o</i>
<i>kastningar</i>		<i>ms</i>
<i>kast med liten klang</i>		<i>ku</i>
<i>bollningar med tillhörande urgröpningar</i>		<i>gg</i>
<i>i sidled och höjled</i>		<i>ni</i>
<i>att sy med sonisk tråd</i>		<i>ng</i>
<i>i omtagningar</i>		<i>ar</i>
<i>urtagningar</i>	<i>repningar</i>	
<i>omskuggningar</i>	<i>omlottningar</i>	
<i>orientering</i>	<i>omkastningar</i>	
<i>med liten ton</i>	<i>kastningar</i>	
<i>tystningar</i>		
<i>utan</i>		
<i>snett nerifrån</i>		
<i>omskuggningar</i>		
<i>omskuggningar</i>		
<i>omskuggningar</i>		
<i>o mskuggnin</i>		
<i>gar</i>		
<i>bollningar</i>		

upprepningar

att repa upp

upp igen

repningar

omlottningar

omkastningar

kastningar

kast med liten klang

bollningar med tillhörande urgröpningar i sidled och höjded

att sy med sonisk tråd

i omtagningar

urtagningar

omskuggningar

orientering

med liten ton

tystningar

utan

klart underifrån

härmingar för

repningar

omlottningar

omkastningar

kastningar

klang med litet kast

omskuggningar

omskuggningar

omskuggningar

snett nerifrån

omskuggningar

omskuggningar

omskuggningar

o mskuggnin

gar

bollningar

kast med liten

klang

bollningar med tillhörande urgröpningar i sidled och höjded

upprepningar

att repa upp

upp igen

repningar

omlottningar

omkastningar

kastningar

kast med liten klang

bollningar med tillhörande urgröpningar i sidled och höjded

att sy med sonisk tråd

i omtagningar

urtagningar

omskuggningar

orientering

med liten ton

tystningar

utan

klart underifrån

härmingar för

klang med litet kast

omskuggningar

omskuggningar

omskuggningar

repningar

omlottningar

omkastningar

kastningar

snett nerifrån

omskuggningar

omskuggningar

omskuggningar

o mskuggnin

gar

bollningar

En speldialog blir någonting mer

An infinite multitude of artworks never manage to mark the unmarked space from which they are intended to be liberated-from, but freely improvised performances have to begin precisely because that is the primary role within the aesthetic: to make the distinction between nothing and something.⁶

Mellan ingenting och någonting tar vi oss an musiken. I ett transkriberat samtal mellan musikerna Raymond Strid, Per Anders Nilsson och Sten Sandell under ett repetitionsarbete i Visby 2006 synliggörs just detta mellan någonting som uppkommer i ett samtal.⁷ Det är dessa typer av dialoger där replikerna flätar in i varandra och det utsagda sägs mellan orden. I pauserna. Dialogen får en sällsam rytmik som påminner om ett spelat musikstycke där alla griper tag i den andres oavslutade mening, med små korta mikropausar. Tanken kommer samtidigt med talet och gestaltas i ett musikaliskt förlopp.

Raymond: Man är ändå inte...

PA: ... tvingad att söka...

Raymond: Precis!

PA: ... det kan uppstå i...

Raymond: Våldigt bra ingång tror jag!

PA: Ja, det är det.

6) Gary Peters, *The Philosophy of Improvisation* (The University of Chicago Press 2009), s. 36.

7) Vi hade som trio förmånen att få arbeta på Gotlands Tonsättarcentrum, under några intensiva dagar. Dialogen transkriberad av Per Anders Nilsson. Se också: Per Anders Nilsson, *A Field of Possibilities – Designing and Playing Digital Musical Instruments*, nr. 30, ArtMonitor.

Raymond: Hmm, Jag tror att vi får resultatet lite grann, åt det vi vill.

Sten: Hm.

PA: Det är mycket mer ihop än vi egentligen...

Sten: ... än vi egentligen tror, ja...

PA: ... från början...

Sten: ...även från början."

Detta utdrag tycker jag ger en utmärkt beskrivning av en process i vardande, där vår brist på ett metaforiskt språk gör att *omskuggningar* och *omlottningar* blir en väg framåt i att förstå vad som händer *mellan* oss som individer. Det som händer i en gruppprocess och våra försök att hitta ett språk för vårt musicerande finner jag intressant som ett musikaliskt råmaterial i sig. Jag får en tanke om ett libretto till ett musikdramatiskt verk för 3 röster. *Att spela i munnen på varandra, samtidigt som man lyssnar och reflekterar.*

Det nuvarande ögonblicket är kort sagt aldrig vare sig helt fördunklat av det förflutna eller helt utsuddat av framtiden. Det behåller en egen form samtidigt som det påverkas av det som hände innan och det som kommer efter. Det bestämmer också formen på det förflutna som tas upp i nuet och huvuddragen i den föreställda framtiden. Denna dialog mellan det förflutna, nuet och framtiden äger rum nästan kontinuerligt från ögonblick till ögonblick i konsten, livet och psykoterapin.⁸

I Akt 3 rörde jag mig kring undersökningar om rum och språk. I Akt 4 är den ljudande tillblivelsen i fokus. Och i Akt 7 som går mot sitt slut försöker jag korsa dessa linjer i *när rum och språk blir till en ljudande tillblivelse i en dialog som blir någon-*

8) Stern (2005), s. 51.

ting mer – När två eller flera röster möts och blöts. Daniel N. Sterns idéer kring det "nuvarande ögonblicket" blir alltmer påtagligt i min process där:

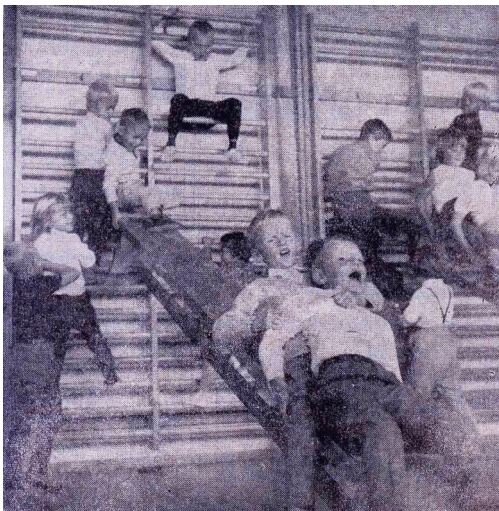
*kastningar
kast med liten klang
bollningar med tillhörande urgröpningar i sidled och höjded
urtagningar
upprepningar
att repa upp
upp igen
repningar
omlottningar
omskuggningar
omskuggningar
o mskuggnin
gar
orientering*

Att kunna orientera sig mellan alla dessa, *då, nu och senare* utan att förlora helheten, samtidigt som jag försöker befinna mig i detta omgörande när vi går in i Akt 8 genom att släppa kontrollen på allt görande. Att bara *vara* i något. En bordun stiger upp ur horisonten.⁹

9) Sten Sandell, "Borduna 58'20'", *Music Inside the Language*, alt. BORDUNA 58'20", stensandell.com

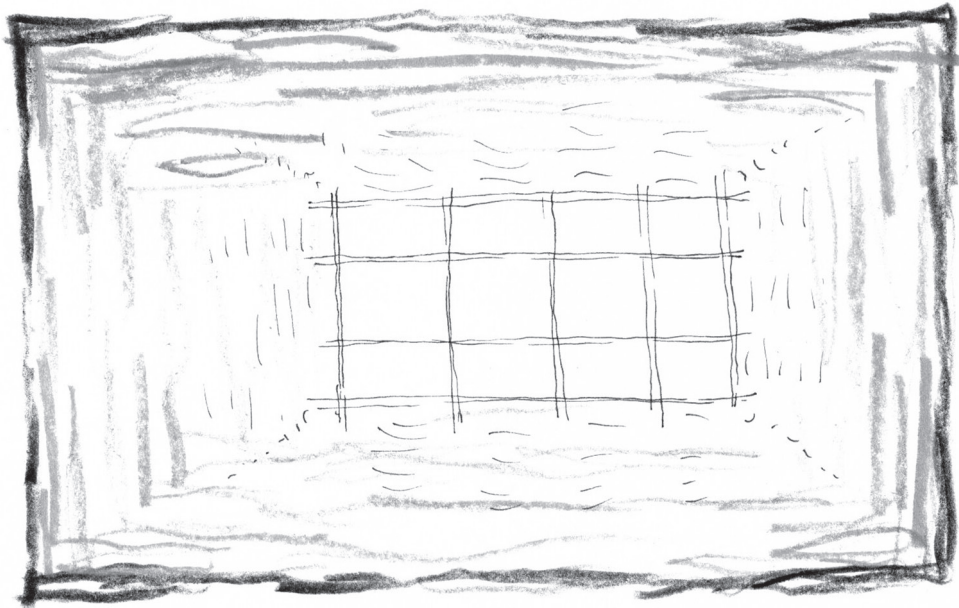


soniskt minne



Året är nu 1963. Min barndomskamrat och konstnärskollega Bo Samuelsson och jag befinner oss i den lilla gymnastiksalen i Tallboda skola, där lekskoleverksamheten precis har startat på initiativ av föräldraföreningen Hem och skola. Ljudet är öronbedövande av alla lekande barn. Lokaltidningen är där och gör ett reportage. Vi blir alla uppmånade att stoja lite extra för att visa hur glada vi är för den nya lekskolan. Minnet av det överakustiska rummet blandas med stresskänslor av att vi var tvungna att tävla i hur snabbt vi kan

klättra upp på ribbstolarna och åka rutschkana ner på de upphängda träbänkarna. Ett starkt minne återkommer av att jag ramlar ner och slår i huvudet. Smärtan och känslan av att försvinna bort under en kort stund känns alldeles påtaglig än idag. Ett starkt högfrekvent ljud hörs i mina öron en kort stund.



Akt 8 – Borduna 58'20"¹

sten sandell – sounds

ETT BLOCKS TVÄRSNITT

På sekunden, **osedvanligheten.**

När det förgångna träder ut
i nuets kalla dager
är det som skuggor – attribut
som hämtats ur ett lager
vars ändamål för oss syns obekant.
Vart sammanhang förvandlas till ett nytt
och tiden är en pålitlig garant
för att var mening gradvis blir förbytt. ...från alla håll...

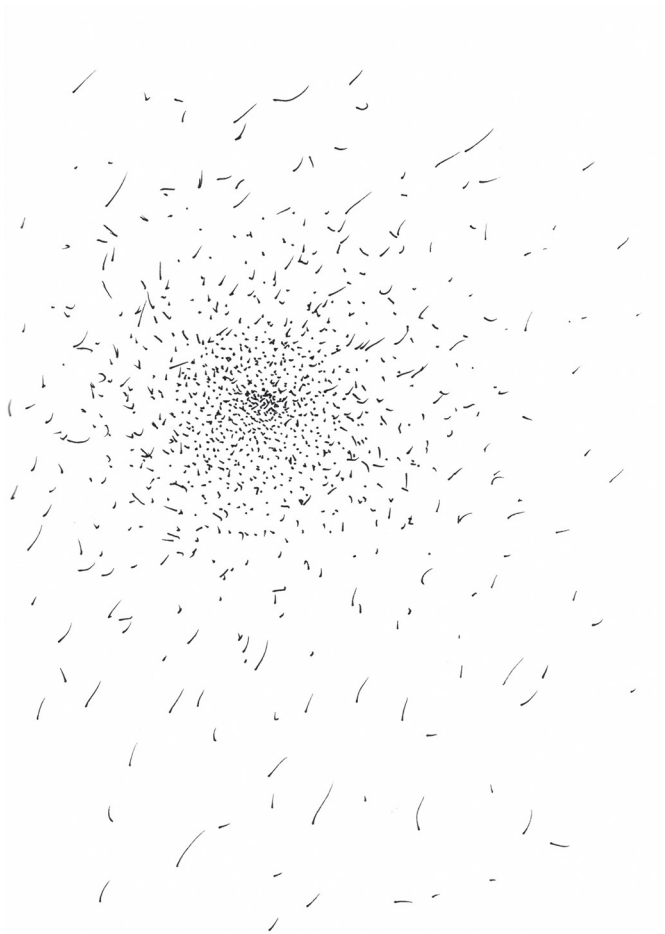
Bengt Emil Johnson, *Medan, sedan*, Albert Bonniers Förlag, 2005 sid. 77

När det redan spelade *träder ut* för att ge plats åt något nytt eller använt som blir omformat till något annat som går *in* igen, träder *tillbaka* in i ljudbilden. Bildar en ny form av något gammalt, beprövat. Under femtioåtta minuter och tjugo sekunder händer något som rör sig framåt i ett virvlande tempo på samma gång som klangstoderna cirkulerar kring sin egen axel. Tillstånd. Rör sig varken framåt eller

1) Sten Sandell, "Borduna 58'20'", *Music inside the language*, alt. BORDUNA 58'20", stensandell.com

bakåt eller i sidled. Har jag upplevt denna situation tidigare någonstans? Har jag sagt och skrivit detta förut? *Upprepar* jag mig själv för att komma vidare? Upprepar jag mig *själv* för att komma vidare? Upprepar jag mig själv för att komma *vidare*? Är något redan bekant också något väldigt obekant? Från alla håll i rummet blir tiden utbytt. Ombytt. Omriktad. Omgjord. Omreagerad. Förbytt. Uttjänt. Vi omger oss. Förbrukar. Förvandlar oss. Igen. Punkt. Och igen. När det *redan* spelade träder ut för att ge plats åt något nytt eller *använt* som blir omformat till något annat som går in igen, träder tillbaka *in* i ljudbilden. Bildar en ny form av något gammalt, *beprövat*. Under femtioåtta minuter och tjugo sekunder händer något som rör sig framåt i ett virvlande tempo på samma gång som klangstoderna cirkulerar kring sin *egen axel*. Tillstånd. Rör sig varken framåt eller bakåt eller i sidled. Har jag upplevt denna situation *tidigare* någonstans? Har jag sagt och skrivit detta förut? Upprepar jag mig själv för att komma *vidare*? *Upprepar* jag mig själv för att komma vidare? Upprepar jag mig *själv* för att komma vidare? Är något redan bekant också något väldigt obekant? Från alla håll i rummet blir tiden utbytt. Ombytt. Omriktad. Omgjord. Omreagerad. Förbytt. Uttjänt. Vi omger oss. Förbrukar. Förvandlar oss. Igen. Punkt. Och igen. När det redan spelade träder ut för att ge plats åt något *nytt* eller använt som blir omformat till något annat som går in igen, träder tillbaka *in i* ljudbilden. Bildar en ny form av något *gammalt*, beprövat. Under femtioåtta minuter och tjugo sekunder händer något som rör sig framåt i ett virvlande *tempo* på samma gång som klangstoderna cirkulerar kring sin egen axel. *Tillstånd*. Rör sig varken framåt eller bakåt eller i sidled. Har jag upplevt denna situation tidigare någonstans? Har jag sagt och skrivit detta *förut*? Upprepar jag mig *själv* för att komma vidare? Upprepar jag mig själv för att komma *vidare*? *Upprepar* jag mig själv för att komma vidare? Är något redan bekant också något väldigt obekant? Från alla håll i rummet blir tiden utbytt. *Ombytt*. Omriktad. Omgjord. Omreagerad. Förbytt. Uttjänt. Vi omger oss.

Förbrukar. Förvandlar oss. Igen. Punkt. Och igen. När det redan spelade *träder ut* för att ge plats åt något nytt eller använt som blir omformat till något annat som går *in* igen, träder *tillbaka* in i ljudbilden. Bildar en ny form av något gammalt, beprövat. Under femtioåtta minuter och tjugo sekunder händer något som rör sig framåt i ett virvlande tempo på samma gång som klangstoderna cirkulerar kring sin egen axel. *Tillstånd*. Rör sig varken framåt eller bakåt eller i sidled. Har jag upplevt denna situation tidigare någonstans? Har jag sagt och skrivit detta förut? *Upprepar* jag mig själv för att komma vidare? Upprepar jag mig *själv* för att komma vidare? Upprepar jag mig själv för att komma *vidare*? Är något redan bekant också något väldigt obekant? Från alla håll i rummet blir tiden utbytt. Ombytt. *Omriktad*. Omgjord. Omreagerad. Förbytt. Uttjänt. Vi omger oss. Förbrukar. Förvandlar oss. Igen. Punkt. Och igen. När det *redan* spelade träder ut för att ge plats åt något nytt eller *använt* som blir omformat till något annat som går in igen, träder tillbaka *in* i ljudbilden. Bildar en ny form av något gammalt, *beprövat*. Under femtioåtta minuter och tjugo sekunder händer något som rör sig framåt i ett virvlande tempo på samma gång som klangstoderna cirkulerar kring sin *egen axel*. *Tillstånd*. Rör sig varken framåt eller bakåt eller i sidled. Har jag upplevt denna situation *tidigare* någonstans? Har jag sagt och skrivit detta förut? Upprepar jag mig själv för att komma *vidare*? Upprepar jag mig själv för att komma vidare? Upprepar jag mig *själv* för att komma vidare? Är något redan bekant också något väldigt obekant? Från alla håll i rummet blir tiden utbytt. Ombytt. Omriktad. *Omgjord*. Omreagerad. Förbytt. Uttjänt. Vi omger oss. Förbrukar. Förvandlar oss. Igen. Punkt. Och *igen*. När det *redan* spelade träder ut för att ge plats åt något nytt eller *använt* som blir omformat till något annat som går in igen, *träder* tillbaka in i ljudbilden. Bildar en ny *form* av något gammalt, beprövat. Under femtioåtta minuter och tjugo sekunder händer något som rör sig framåt i ett virvlande tempo på samma gång som klangstoderna cirkulerar kring sin



egen axel och tystnar tvärt.

Jag springer ut i en lång korridor som påminner mig om något universitet som jag har besökt i ett tidigare liv, tror jag. På en dörr står det följande med stora svarta bokstäver:

Akt 9 – Rum och riktningar



En aktion som blir en reaktion. Spelare a, b och c, eller flera ingår i spelplanen. A, b eller c gör en enskild aktion: ett slag, en ton, eller ett ljud. [.] Någon av motparterna reagerar omedelbart på detta med ett slag, en ton, eller ett ljud →. En paus uppstår (valfri längd). [] Sessionen fortsätter med att a eller b eller c gör en enskild aktion: ett slag, en ton, eller ett ljud [.] och någon av motparterna reagerar omedelbart på detta med ett slag, en ton, eller ett ljud. →. Nya riktningar uppstår i rummet mellan deltagarna allteftersom spelet fortsätter där varje paus blir en spänningsladdad del av förloppet.

Ibland kan det vara ofrånkomligt att byta riktning, men det kan bli ett manér också. När jag spelade med Gush – och vi blev verkligen ett väldigt bra band – blev vi till slut så flyhänta att musiken stack iväg åt olika håll hela tiden. Som improvisatörer bestämmer vi inte så mycket vad vi ska göra utan man bygger, man ska vara noga med att bygga hela tiden. Annars kan man hamna i en sorts ekvilibris: man byter riktning hela tiden. Det finns en risk att man analyserar sönder, en sorts omedveten spontanitet försvinner. Naturligtvis kan man hamna i att man börjar tänka, det bästa tillståndet är när man slutar tänka. När man bara hamnar i en sorts tillstånd där det blir rörliga aktioner-reaktioner hela tiden, så att man inte börjar beräkna, så det inte blir något beräknande i musiken.¹

Den brittiske psykoanalytikern DW Winnicott (1896-1971) skriver följande:

Jag skulle vilja undersöka den plats, i abstrakt mening, där vi oftast befinner oss när vi verkligen känner att vi lever.²

Det är just detta som uppkommer när jag spelar fri improviserad musik. Det är en högst påtaglig process som äger rum på en konkret plats tillsammans med en grupp av musiker, men som samtidigt skapar inre verkligheter i varje deltagande individ och *mellan* dessa personer.

Det är kanske ett modernt sätt att använda ordet inre när man menar den psykiska verkligheten, när man påstår att det finns något inuti oss där våra personliga tillgångar byggs upp (eller vår fattigdom blir märkbar) medan vi gör framsteg på de emotionella

-
- 1) Ur ett samtal med Magnus Florin (författare och chefsdramaturg på Dramaten) och Ulf Olsson (professor i litteraturvetenskap vid Stockholms Universitet), *Orkesterjournalen* 2/2010.
 - 2) D.W. Winnicott, *Lek och verklighet*, övers. Ingeborg Löfgren (Natur och kultur 1981), s. 134-141.

eller personliga området. Här har vi nu två platser, en inuti och en utanför individen. Men är det allt?³

Nej, antagligen inte. Jag tror att alla dessa verkligheter samspelar och bildar nya mellanrum i ett levande, verkligt rum.

Kan vi vinna något genom att undersöka den eventuella existensen av ett livsområde som varken rätteligen kan beskrivas som "inre" eller "yttre"?⁴

Ja, varför inte?

Om mitt resonemang är berättigat har vi nu tre i stället för två mänskliga tillstånd att jämföra med varandra. När vi granskar dessa tre former av mänskliga tillstånd kan vi finna ett speciellt drag som skiljer det som jag kallar den kulturella upplevelsen (eller leken) från de två andra. Den speciella karaktären hos denna plats, där lek och kulturell upplevelse befinner sig, är att dess existens beror på levande upplevelser, inte på nedärvda tendenser.⁵

Precis. Vi spelar. Vi lyssnar på varandra. Vi erfar något och använder oss av detta i spelet. Vi rör oss i rummet. Vi leker. Ett vanligt förekommande begrepp hos improvisationsmusiker är det "tredje örat" som förenklat kan beskrivas som den lyssnande hjärnan i samspråk med vår hörsel. Ett övergripande lyssnande av allt i stort. En sonisk *amodal perception*. Att uppfatta helheten.

3) Ibid.

4) Ibid.

5) Ibid.

Lek och kulturella upplevelser är dock saker som vi sätter speciellt värde på; de binder ihop det förflutna, det närvarande och framtiden; *de tar upp tid och rum*. De kräver och får vår koncentrerade medvetna uppmärksamhet – medveten utan att vi är alltför medvetna om att försöka.⁶

Jag har bara detta utrymme just nu, i detta rum. Jag lyssnar. Jag reagerar på något. Jag spelar.

Men samtidigt skapar jag en position, en närvaro i rummet som medvetet eller omedvetet förhåller sig till andra medspelare.

Denna föreställning om en åtskillnad, ett avstånd, är grundläggande för själva begreppet *rum*, en mängd åtskilda och samtidigt existerande positioner som är yttre i förhållande till varandra och som definieras i förhållandet till varandra genom deras ömsesidiga *exterioritet* och genom närhets- och avståndsrelationer samt genom ordningsrelationer, exempelvis ovanför, nedanför och *mellan*.⁷

6) Ibid.

7) Pierre Bourdieu, *Praktiskt förnuft. Bidrag till en handlingsteori*, övers. Gustaf Gimdal & Stefan Jordebrandt (Daidalos 2004), s. 16.

*att slå an
att börja ljuda
att finfördela in i minsta beståndsdel
att spridas
eller
sammantaget bilda en punkt
en punkt fylld med inlevelse*

Det sociala rummet omsluter mig som en punkt. Men denna punkt är en *ståndpunkt*, grunden till uppfattning bildad utifrån en punkt i det sociala rummet, till ett *perspektiv* som till form och innehåll bestäms av den objektiva position utifrån vilket det intas. Det sociala rummet är verkligen den första och sista verkligheten, eftersom det yttersta bestämmer de föreställningar som de sociala agenterna kan bilda sig av det.⁸

8) Ibid., s. 24.

Det är väldigt trångt på den minimala scenen som endast rymmer en minifygel, modell äldre. Den stämde faktiskt förra året, intygar barägaren glatt som i övrigt inte har tid att informera oss om spelplatsen. Vi inser att det kommer bli ont om manöverutrymme för både kontrabas, trummor och flygel. Dessutom ska vi hitta en placering sinsemellan där vi både ser och hör varandra på en acceptabel nivå. Jag slår i vänster armbåge i en stor högtalare när jag försöker klämma mig ner på en pall vid klaviaturen. Eftersom vi är kraftigt försenade på grund av inställda flyg och oändliga bilköer växer irritationen. Nu gäller det att se till allas behov på en och samma gång i ett mycket stressat läge, där alla måste se om sina egna positioner och rörelseutrymme utan att inkräkta för mycket på varandras områden och integritet. Visserligen är vi väldigt vana vid dessa uppkomna situationer som ställer höga krav på allas tålmod och lyhördhet, speciellt när det är ont om tid. Vi kommer fram till att vi spelar helt akustiskt utan förstärkning på våra instrument i den trånga källarlokalen. Högtalaranläggningen måste bort från scen så snart som möjligt. Vi ber om tillåtelse om detta och ber om flytthjälp från barpersonalen. Någon muttrar att det är omöjligt, vilket resulterar i att vi ställer ett ultimatum: flytta på högtalarna annars blir det ingen konsert. Efter en serie överläggningar forslas dessa bort motvilligt och konserten kan börja drygt en timma försenad. Men med en tålmodig publik som väntar i den lilla fullsatta källaren, där syret redan lämnat oss för flera timmar sedan, finns det ändå en riktig motivation att göra en bra konsert. Det blir en liten uppförsbacke i början av konserten och vi får anstränga oss till det yttersta för att få igång lyssnandet mellan oss på scen för att sedan kunna ta in publiken. Med tanke på den fantastiska respons vi fick från åhörarna efter konserten var allt krångel innan spelningen ingenting att uppröras över. Med andra ord en skitsak i sammanhanget.

Upplevelsen kan sägas vara möjlig att dela med många, samtidigt som den är unik för varje individ – din sötma är inte min, men jag förstår vad du talar om. Och det är just detta som är det väsentliga – som subjekt och individer kan vi uppleva och erfara endast genom att (åtminstone i princip) göra våra upplevelser och erfarenheter intersubjektivt delbara.⁹

Nästa kväll är vi i god tid till ett ljudprov i en större konsertlokal, där vi tas emot av mycket hjälpsamma och kunniga tekniker, som genast bär in våra musikinstrument i lokalen. Här har däremot föregående ensemble blivit försenade i sitt ljudprov pga. trassel med sin musikelektronik och dålig kommunikation mellan musiker och ljudtekniker. Dessa musiker visar ingen som helst förståelse för att flera måste prova akustiken innan kvällens konserter går igång. Det resulterar i att vi får vänta två och en halv timme innan det blir vår tur. När vi till sist får tillgång till scenen, springer en stressad arrangör fram och säger att vi bara har femton minuter på oss innan de släpper in publiken. Det är då vi tar ett gemensamt beslut att bara gå på scenen, lyssna in varandra och rummet och bygga upp musiken mycket långsamt och metodiskt. Det blir trots allt en riktigt bra kväll med många nya infallsvinklar på vårt gruppspel. Ibland kan stressfaktorer göra att man börjar lyssna på ett annat sätt på sina medmusiker, som gör att nya oväntade klangkombinationer uppstår just i stunden. Eller det motsatta.

Det är "levande upplevelser, inte på nedärvda tendenser" som gör det möjligt att skapa innovativ, improviserad musik genom att lyssna. Att spela. Att invänta en reaktion på detta. Att lyssna återigen och svara på den reaktionen. Att "en ståndpunkt, grunden till uppfattning bildad utifrån en punkt i det sociala rummet", skapa

9) Mats Rosengren, *Doxologi. En essä om kunskap* (Retorikförlaget 2008), s. 27.

situationer, "perspektiv" i det konkreta spelandet. Att kunna förhålla sig och vara lyhörd för andras behov utan att ens eget görande blir hämmande, snarare befrämjande för situationer som uppkommer där vi befinner oss, akustiskt och politiskt.

Att improvisera betyder bokstavligen att skapa något som inte kan förutses, men det innebär också att vara djärv (*providere* betyder på latin att se i förväg, *providens* att vara försiktig), och båda beteckningarna stämmer på den musikaliska improvisationen. Dess frihet innebär inte nyckfullhet. Den förutsätter tvärtom både exemplarisk kunskap och en suverän praktisk behärskning av det musikaliska regelverket.¹⁰

Att lyhört se runt nästa hörn, förväntansfullt men ändå fokuserat. Utmejslat. Sedan urminnes tider har musikskapare arbetat med rummets möjligheter och begränsningar för att uttrycka sig musikaliskt och använda sig av rummet som en aktiv parameter i den klingande musiken. Vart har läran om rummets inverkan på röst- och instrumentklang, övertonsklang och hur man arbetar fram en specifik klangvärld i varje specifikt rum tagit vägen? Historiskt sett har rumsklängen och förutsättningarna för röst- och instrumentklangers interaktion med rummet varit avgörande för det musikaliska uttrycket och resultatet därefter. Det är denna problematik jag vill komma åt genom att skriva på den skrovliga och bastanta muren framför mig:

10) Sven-Eric Liedman, *Ett oändligt äventyr* (Bonnier Pocket 2002), s. 100.



Rum och metod – Ensemblekunskap

Deltagandet är viktigare än verket. Improvisationen är deltagandet i verket – att delta istället för att kontrollera – att delvis ge upp sig själv genom att reflektera i realtid tillsammans med andra.

Fri improviserad musik tillåter mig som musiker att kunna ändra riktning när jag vill. I fri improviserad musik kan jag som musiker ändra spelsätt beroende på rumskaraktär. Rummet blir en medspelare som jag kan gå med eller emot. Denna form av improviserad musik är extremt dialoginriktad där aktion och reaktion spelar en avgörande roll i processen. Ett soniskt språk som helt bygger på deltagarnas lyhörddhet som lyssnande och spelande individer i rummet. Att spela fri improviserad musik är inte någon ”störningsfri” sysselsättning och ska antagligen inte heller vara det:

Detta inte i en *förmedling* av kunskap/mening mellan subjekt utan skapande av kunskap på ett diskursivt fält. [...] Det innebär inte en rationell, störningsfri kommunikation, eftersom störningar, friktion, missförstånd, irritation och ”bråk” kommer alltid att finnas med och är i själva verket en förutsättning för processen.¹¹

Att inte på förhand bestämma tempo och harmonik i en ensemble ställer naturligtvis stora krav på lyssnandet mellan musikerna. Liksom att genom musikalisk interaktion finna en mening i att musicera tillsammans i realtid och att komma fram till

11) Mats Alvesson & Kaj Sköldberg, *Tolkning och reflektion* (Studentlitteratur 2008), s. 409.

enighet eller oenighet, eller båda på en gång, i ett och samma rum. Liksom att försöka följa någon, eller att gå sin egen väg. Eller att ändra riktning, eller behålla den.

Filosofen Jürgen Habermas talar om "kommunikativt handlande", där en form av enighet om något är målet i ett handlande. Men kollegan Lyotard framhåller tvärt emot värdet av oenighet (dissensus) som en viktig del i att komma fram till kreativa insikter.

"Tänk att vi spelade och kommunicerade som en enda organism. Fantastiskt!" Eller: "Jag trodde du skulle reagera på det sättet, men så gjorde du något helt annat, men det blev ju också intressant." Eller: "Idag fungerade ingenting, ingen lyssnade på de andra musikerna, så det blev riktigt trist både att lyssna och delta."

Däremellan finns ett helt spektrum av kombinationer som kan uppstå i en realtidbaserad process där inget är förutbestämt mellan dessa individer i ett rum. Eller med improvisationsmusikern Derek Baileys ord:

Historically it pre-dates any other music – mankind’s first musical performance couldn’t have been anything other than a free improvisation – and I think that it is a reasonable speculation that at most times since then there will have been some music-making most aptly described as free improvisation.¹²

Denna ursprungliga form av ett musikaliskt uttryckssätt och konsten att kommunicera med ljud – att improvisera – som Derek Bailey beskriver ovan, är också ett exempel på ett kreativt samtal mellan två eller flera individer. Bailey fortsätter:

12) Derek Bailey, *Improvisation. Its Nature and Practice in Music* (Moorland Publishing 1980), s. 99.

It can be an activity of enormous complexity and sophistication or the simplest and most direct action; a lifetime study and work or a casual dilettante activity.¹³

Precis som i ett samtal som i grund och botten vanligtvis är improviserat, blandas högt och lågt om vartannat. Få kan beskriva detta bättre än Johan Asplund:

Tänk er två personer, vilka är inbegripna i någon form av samvaro eller samspel eller samfärdsel. Vad den ena personen gör är ett gensvar på vad den andra personen nyss har gjort. Detta gensvar föranleder i sin tur ett gensvar från den andra personens sida, etc. Det är detta växelspel jag vill beteckna som social responsivitet.¹⁴

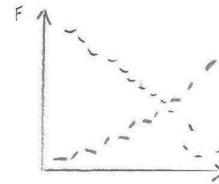
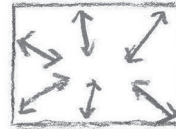
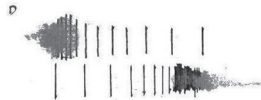
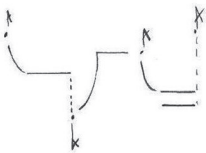
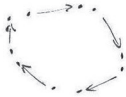
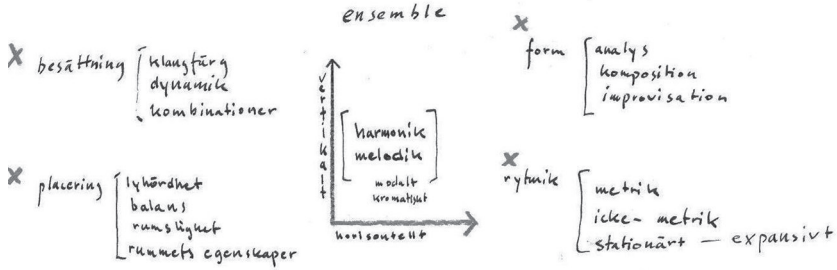
Denna sociala responsivitet är absolut nödvändig, också för att fri improviserad musik ska kunna utvecklas under spelets gång och kännas meningsfullt, där "Den sociala responsiviteten kännetecknas av regelbrott och improvisation".¹⁵

13) Ibid.

14) Johan Asplund, *Det sociala livets elementära former* (Bokförlaget Korpen 1987), s. 11-12.

15) Ibid., s. 17.

Improvisation – det spelande rummet som metod och lärande



SE-05

Hur kan vi förhålla oss till regler och förordningar på ett lyhört och dynamiskt sätt – samtidigt som vi tillåter oss att avvika från dessa? För det är just i avvikelserna som nya spännande skeenden blir synliggjorda. Det är *mellan* två händelser vi kan

uppfatta spänningar och hållningar mellan individer – och kopplingen till det rumsliga. Johan Asplund igen:

Det är inte på gruppnivån som vi återfinner det sociala livets elementära former. Man tycks hittills ha föreställt sig att det inte finns någonting att studera så att säga *mellan* individ och grupp. Övergången mellan individ och grupp tänkes vara abrupt. Jag hävdar att det mellan individ och grupp finns en hel värld att studera. Det är här det sociala livets elementära former utvecklar sig.¹⁶

Citatet från Asplund för mig osökt in på tanken att det är i spänningsfältet *mellan* olika vetenskapsteorier som jag kan hitta ett fruktbart förhållningssätt där nya perspektiv kan uppenbara sig. Och det är där jag i mitt undersökande finner det intressant att vara med mitt spelande. *Mellan* exempelvis Foucault och Derrida och *mellan* mina många och långa erfarenheter i mitt musicerande som solist och ensemblemusiker och med nuet som spelplats. Mellan ”individ och grupp”. Vi befinner oss i en brytningstid där noterad och improviserad musik – under hela 1900-talet – har levt två parallella liv, utan någon större kontakt med varandra. Till skillnad från många andra perioder under den västerländska musikhistorien, där kompositörerna sett såväl komponerandet som improviserandet som självklara delar av musikskapandet – inte som motsatta, oförenliga fenomen. Det tryckta musikpartituret värderas vanligen mycket högre än vad ett improviserat musikstycke gör, både statusmässigt och ekonomiskt. Men i den brytningstid vi nu lever i sker alltfler korsbefruktningar *mellan* noterad och improviserad musik, nya musikskapare uppvisar de mest skilda bakgrunder och erfarenheter där allt blandas. Noterat och improviserat möts och bildar nya, mindre hierarkiska grupperingar. I detta sammanhang brukas

16) Ibid., s. 25.

ibland begreppet *kontrasteringar* som benämning på den fruktbara metod där notbundna musiker möter improvisationsmusiker och deltar i samma process och där de båda teknikerna blandas. Partiturmusikern får perspektiv på sitt spel genom att improvisera och improvisationsmusikern får andra infallsvinklar på sitt spel genom att läsa ett partitur.

Interpretation möter *intuition* och nya former uppstår av utmejslade kaos, eller andra typer av ordning. Vad som händer är att spelstilar ömsesidigt speglas i varandra. I denna *reflexiva* dialog kan nya instrumentkombinationer skapas där musikinstrumenten bryter givna hierarkiska mönster och byter förgrund mot bakgrund och vice versa. Spelprocesser bryts ner i fri improviserad musik, klanger och spelsätt plockas isär och *dekonstrueras*. På så sätt går det att bromsa en dialog i spelet, att kasta in grus i maskineriet. Att gå i en annan riktning än sin medspelare genom att kontrastera och argumentera. Att skapa konflikter i musiken. Att *destabilisera* processen. Nya spelsätt kan byggas upp av redan raserade klangkombinationer, med hjälp av *rekonstruktion* och *revidering*. I dessa konfliktskapande processer uppstår nya kreativa idéströmningar, som kan förhindra att improvisationsmusikern fastnar i trötta fraser och förutbestämda spår.

Under nedanstående fyra huvudgrupper anges tolv parametrar som jag anser har avgörande betydelse när man formar en ensemble som spelar fri improviserad musik.

Besättning	Klangfärg Dynamik Kombinationer
Placering	Lyhördhet Balans Rumslighet
Form	Analys Komposition Improvisation
Rytmik	Metrik Icke-metrik eller "oval metrik" Tillstånd

Besättningen i en ensemble är naturligtvis avgörande, både när det gäller process och slutresultat. En ensemble med exempelvis fem slagverkare och en lutenist ställer stora krav på lyhördhet och stor dynamik inom gruppen. Samtidigt inbjuder det till okonventionella lösningar på problem som vanligtvis inte uppkommer i en ensemble med, låt oss säga, tre violinister. I mina fältstudier finns regeln att det tonsvagaste musikinstrumentet alltid ska ha möjligheten att höras i gruppen, oavsett instrumentkombinationer. Det ställer höga krav på ensemblen och begränsar naturligtvis rörligheten för tonstarka instrument. En enkel lösning på detta är att indela ensemblen i undergrupper, där ständigt nya *kombinationer* av instrument avlöser varandra, så att en mer varierad ljudbild uppstår, både *klangligt* och *dynamiskt*.

Placeringen i rummet är också avgörande för hur *lyhört* ensemblen kan spela tillsammans, hur bra *medhörning* och *balans* man har gentemot varandra. Det spatiala – *rumsligheten*, har en avgörande inverkan på hur detta fungerar. Klangfärg och efterklang i rummet som ensemblen befinner sig i – klangen ut i rummet och tillbaka till ensemblen igen – påverkar samspelet. *Formen* i musiken är om möjligt ännu viktigare att betona i fri improviserad musik. Vad händer när vi spelar tillsammans? Vilka riktningar tar musiken? Kan vi prata om *realtidskomponerad* musik som komponeras direkt tillsammans med andra i ett rum? Vad är egentligen *improviserad* musik kontra *komponerad* musik? Är vi verkligen så fria när vi improviserar eller är vi redan från början fastlåsta i konventioner? Vi kanske vill ha full koll på skeendet i musiken där realtidskomponerandet är viktigare än att improvisera helt fritt? Alla dessa frågor skapar nya frågor och funderingar kring vad som är planlagt och förutbestämt kontra intuitivt och fångat i flykten. "Det som ni spelade lät så bra och formstarkt att man kunde tro att det var komponerad musik" som en svensk tonsättare sa till mig efter en konsert. Vad säger detta om vår strävan att kontrollera en situation där rädslan hela tiden finns i konventioner om att "allt kan ju spåra ur", bli okontrollerbart. Samtidigt vill vi ha flera dörrar öppna för riktningssändringar i musiken och för möjlighet av påverkan utifrån. Just därför måste improviserad musik få vara improviserad och ingenting annat.

Rytminen spelar en helt avgörande roll för ensemblespelet i rummet. NE:s definition av begreppet rytm är: "[rytm] regelbunden växling mellan starkare och svagare moment i återkommande förlopp av olika slag; i synnerhet upplevelsen av denna växling."¹⁷. Denna korta och koncisa formulering är briljant på flera sätt. Vi är alla överens om att rytm är en form av regelbunden växling mellan någon typ av händel-

17) <http://www.ne.se/rytm>

ser eller moment, och "i synnerhet *upplevelsen* av denna växling." (egen kursivering)
Poeten Bengt Emil Johnson har uttryckt det på detta sätt när han beskriver Thelonious Monks intrikata rytmik:

Visst, Tonsättare var
Han, alla
tonerna hamnade på exakt rätt
plats, bara en aning tidigare eller senare
än våra vanor trots att de skulle. Och, förstås,
kromatiken, som de där ackorden
I Ruby, my dear, precis lika
vanliga som ovanliga, det vill säga
utgrundliga.
Klockan står alltid

på noll - Midnight råder. Allt står städse
på spel. Han tog sig ofta ett extra varv
runn flygeln. Begynnelse,
rakt fram.

Bengt Emil Johnson, *Medan, sedan*, Albert Bonniers Förlag, 2005 sid. 29

Utifrån mitt eget arbete med musik vill jag påstå att det alltid är genom *upplevelsen* av rytm i dynamiska skeenden och förlopp som ett rytmiskt skeende kan göras begripligt. I den undersökande situation som jag tidigare hänvisat till är det på

sin plats att definiera olika typer av rytmik: *Metrik* är det vi omger oss med i form av metrisk, pulsbaserad musik av något slag. *Icke-metrik* eller "*oval metrik*" skulle kunna definieras som en fraserad rytmserie, där andningen är viktigare än den metriska pulsen. Slutligen har vi ett *tillstånd* där stämningar är överordnade det rytmiska skeendet.

Coda

Ett övergripande begrepp för dessa fyra huvudgrupper är naturligtvis tidsbegreppet i det spelande rummet och vilka överenskommelser man gör med sina medspelare. Eller inte kommer överens om. "Vi gör tre korta satser med markerade pauser, eller: vi spelar så länge det känns meningsfullt, eller: det fanns hur många slut som helst i den här sessionen!" Upplevelsen av tiden kan vara högst personlig eftersom tiden som en rörelse i rummet upplevs som allt annat än linjär och snarare cyklisk i ett spelögonblick. Att kunna stanna upp i ett tillstånd och bara vara i en känsla av oändlighet i varje mikrosekund, gör att alla dessa val är avgörande för uppbyggnaden av en improvisation. Hur bygger vi upp någonting tillsammans, och hur lång tid ska det ta? Det jag spelar och framför, framför mig, blir till i ett dåliggande nu eller ett nuliggande då, som jag skrev tidigare i texten. Jag hörde precis just nu vad jag själv och de andra åstadkom i ensemblen, men som redan nu är förankrat i en dåtid.

*All denna teori gör mig väldigt utmattad. Vacklar ut i friska luften och ett **soniskt minne** kommer upp igen:*

Jag har ett instrument någonstans men hör musiken omkring mig, hur den stiger, tornar upp sig, murar sig allt högre och högre upp. Det är ett bitonalt orkesterstycke, en del av en symfoni, tonartsförhållandet är ungefär Ciss-moll i vänster hand och B-dur i höger.¹⁸

Någon gång under 1973, när jag är 15 år, hör jag för första gången musik av Bo Nilsson i min transistorradio hemma i mitt barndomshem från en konsert på Cirkus i Stockholm. Nazm är titeln på stycket med text av Gunnar Ekelöf.¹⁹ Några textrader har sedan dess varit kvar i mitt minne:

Högre upp har jag varit en gång, en enda: I hennes Huvud. Där var det tomt. Man svävade tyngdlös.²⁰

Bo Samuelsson kommer in i mitt rum och hör musiken och utbrister: "Oj, vad är detta? Häftigt!" Minnet kommer tillbaka när jag läser Gunnar Valkares bok om Bo Nilssons tonsättargärning.²¹ Då insåg jag att man kunde blanda olika stilar och genrer och få fram fantastiska hybridformer som rör sig mellan noterad och improviserad musik. Ut kom ett resultat som i detta fall inte riktigt nådde ända fram men ändå gav mig idéer som fortfarande håller mig sysselsatt, än idag. Bobo Stenson,

18) Gunnar Ekelöf, "From things to sounds", *Non Serviam* (Månocket 1983), s. 164.
Se även Gush, *From Things To Sounds* (Dragon 1991).

19) Bo Nilsson, *A Spirit's Whisper* (Phono Suecia 1997).

20) http://www.ekelut.dk/ekeloifiana/e6701_5.html

21) Gunnar Valkare, *Bo Nilsson* (Atlantis 2010).

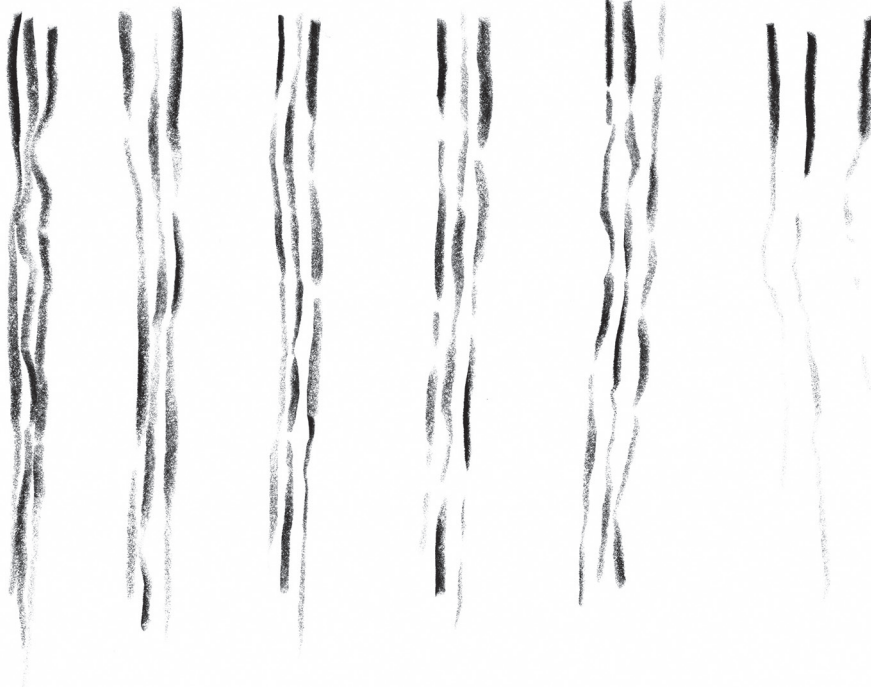
som medverkade i konserten, visade sig vara en spännande pianist, som jag senare tog kontakt med när jag flyttade till Stockholm 1976. En kväll i det okända Stockholm tog jag mig modet att våga fråga Bobo Stenson om pianolektioner när han spelade på en liten musikklubb i Gamla Stan. Nja... kanske, svarade Stenson, men ring. Några veckor senare blev det i alla fall några lektioner framöver, där jag fick ta del av material av bl.a. komponisten George Russell som Stenson samarbetat med. Det lydiska konceptet som Russell ägnade sig åt, hade mycket gemensamt med Bo Nilssons försök att med ett modalt tonspråk skapa nya kombinationer av text och musik. Summan blev någonting helt annat. Och i sättet att använda Gunnar Ekelöf såg jag en möjlighet att med text och musik bilda nya uttrycksformer på behörigt avstånd från den tungfotade västerländska operakonsten. Ett nytt ljudande fönster öppnade sig på vid gavel för mig! Detta gav mig den första impulsen att börja improvisera utan att vara låst till ett vertikalt ackordtänkande, som bara blev till låsningar i mitt spel.²² Den horisontella kontrapunktiken mellan två rörelser, där som i detta fall – text och musik, löper både oberoende och intimt sammanflätade med varandra. Där den grafiska läsningen av ett textmaterial bildar nya grupperingar och riktningar i musiken. "En polyrytmisk väv. En väv av pågåenden och cesurer", som jag skrev om i avsnittet "Rum och språk". Nu, trettioåttio år senare, inser jag att det var där mina visioner föddes om en ny form av musikdramatik. Det var inte texten i sig som fastande i mitt minne, utan *klangen i rösten* av Jan Blomberg (1934-97), som framförde texten av Gunnar Ekelöf i Nazm. "Man svävade tyngdlös", återkommer ständigt i mitt tomma huvud. Vad är det som svävar tyngdlöst däruppe? En ny erfarenhet? Förhoppningsvis en ny form av klangbyggnationer bestående av övertonsrika röstklanger som staplas lager för lager med skiftande instrumentkom-

22) <http://www.stensandell.com/object.php?id=47&l=s>

binationer. En realtidskomposition bestående av musik och text. Tonblock möter textblock och något nytt uppstår som aldrig upphör att förändras.

*Jag spelar på min flygel. Spelar i flygeln. På strängarna. Sjunger. Spelar igen.*²³

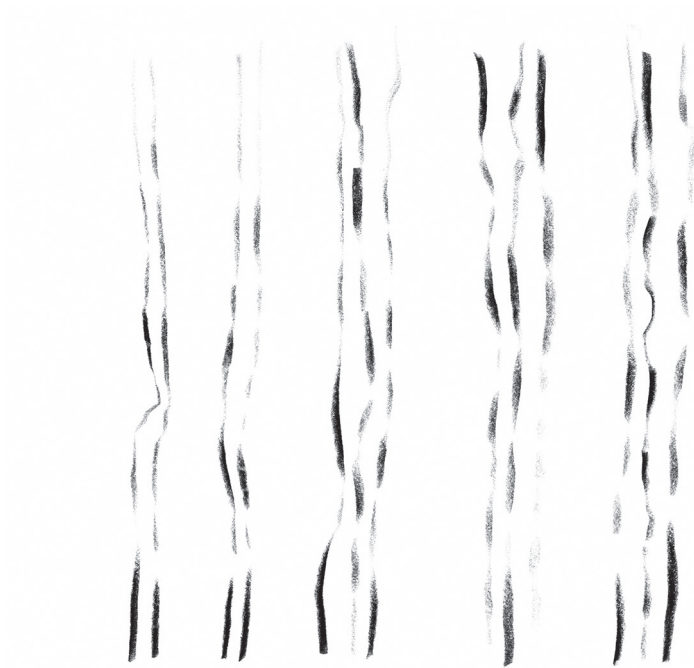
23) Sten Sandell, "Munnen. Scen 4-5", *Music Inside the Language*.
MUNNEN - SCEN 4, musik och bildspel, stensandell.com



förgreningar



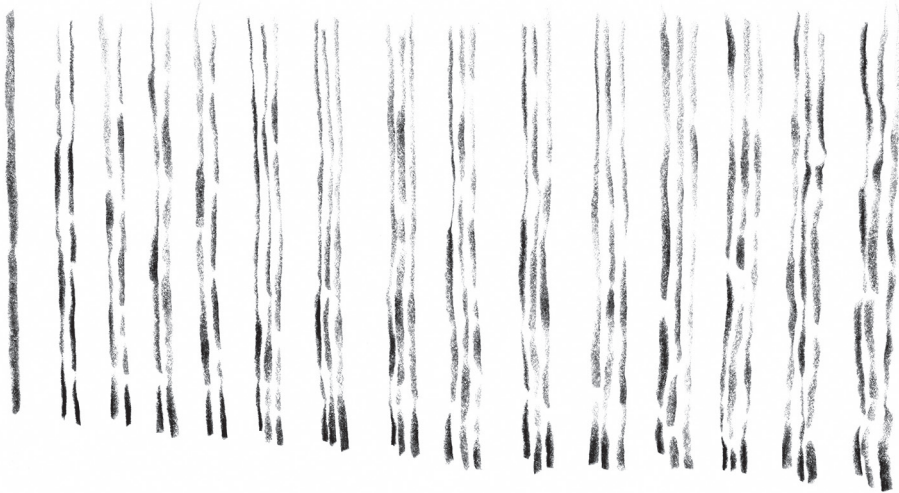
fördelningar



fördjupningar



förskjutningar



konklusion²⁴

24) Bildspel, MUNNEN, scen 4, stensandell.com

Akt 10 – Det soniska ansvaret

Texten reciteras, sjungs och ropas fram, oförutsägbart, ej pålitligt och klart oansvarigt.

Att påbörja något och låta detta pågå, för att sedan klinga ut. Att ta hand om tiden och lyhört låta den klinga och verka på olika nivåer på en och samma gång. Att låta olika energier röra sig med eller emot varandra, i ett gemensamt fokuserat flöde. Den sofistikerade råheten eller den skitiga elegansen, på en och samma gång. Men framförallt det kompromisslösa ljudskapandet.

musik

I ett försök att inte bli [sarkastisk] [sk] [sk] [sk] kommer frågan upp för mig ideligen: Vad är vi rädda för? Att bli för seriösa, så att det knyter sig och allt blir patetiskt? Eller att det blir för mycket humor och satir? Eller är det något annat vi inte vågar ta i? Livet självt?

[lvt]

[lvt]

[lvt]

musik

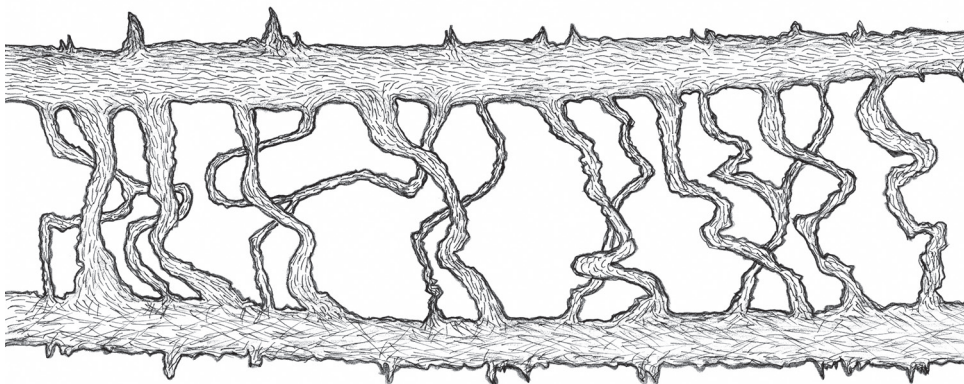
s.kttpkltsppekktkltklltklltkllltsktsktskt^skttpkltsppekktkltklltklltkllltsktsktskt

Mellan livet och döden pågår någonting. Detta pågående pågår alldeles för kort tid för att slarvas bort genom att kompromissa med sig själv och marknaden som finns utanför. Extrem dynamik och extrem kromatik sätts in i olika sammanhang med betoning på rumslighet i alla dess former. Extrem individualism sätts in i ett extremt kollektivt sammanhang.

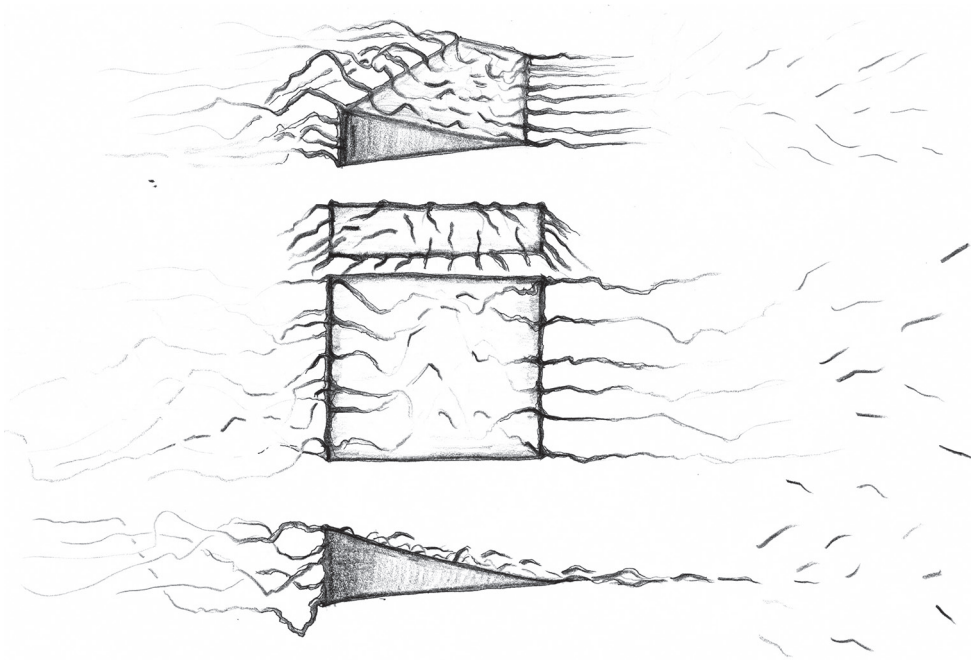
Mellan mun och tystnad.

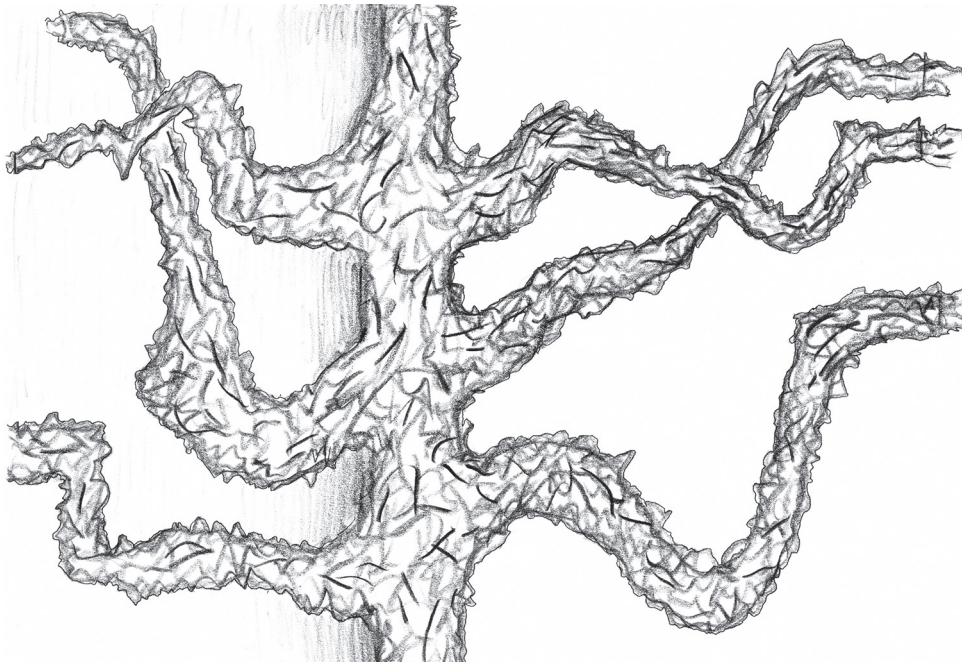
musik

Akt 11 – Jag befinner mig på insidan av tystnaden



jag befinner mig på insidan av tystnaden. ett diffust, mörkgrått öronbedövande ljudmörker omsluter mig. på utsidan råder en solblekt tystnad. stilla. hinnan krackelerar. väggarna vätskar sig, kondenserar. läckage uppstår. en överföring pågår. transformering. ljud och tystnad bebländar sig. mörkgrått möter solblekt. trasar sönder ytan. liknar brännblåsor. blir svullnader. spricker igen. sluter sig. insidan av tystnaden är nu insprängt med ljusa, strimlade avbrott. glapp. hack. perforeringar. runt omkring pågår ett oändligt antal likartade händelser. bildar myriader av pulserande processer. eller det motsatta.





Jag går runt på ett litet, intimt galleri på Jungfrugatan i Stockholm någon gång i slutet av åttiotalet. Henri Michaux bilder ser ut att vara tillkomna under någon form av drömtillstånd.

Varje bild har en flyktig rörelse i sig men som står i stark förbindelse med ett utmejslat görande. En rörelse som kommer i vägen för ett pappersark och råkar fastna just där för en stund. Bilderna återkommer i mitt minne med jämna mellanrum.

Per Bäckström skriver i sin bok om Michaux att: "Drömmen är överflöd och lek, den är som ett flöde, och det är detta som utgör Michaux poetik; att genom den vakna drömmen försöka nå den inre rörelsen, att nå bortom språket."¹ I mitt undersökande av rummet som spelplats blir bildskapandet den framkomliga vägen *mellan* musik och text där överlagringarna i sig själva är det väsentliga i uttrycket. På väg från något, till något annat sker något helt avgörande i just det där ögonblicket som var alldeles nyss. Överlagringarna är just de rumsbildningar jag söker i övergångarna mellan musik, text och bild.²

På motsatta sidan av Jungfrugatan har en grupp koreografer och dansare³ börjat repetera in en ny föreställning där min komposition "röstrytmer"⁴ ska ingå, både som ett integrerat flöde med rörelserna i rummet men också som ett parallellt spår oberoende av yttre omständigheter. Minnet av Michaux flödesbilder finns kvar på näthinnan när vi börjar repetitionen. Dansarna utför ett moment om och om igen med att sätta upp en grupp solstolar på scenen. Resultatet blir en omväxlande och komisk scen i någon sorts märklig Tati-anda. Röstklangerna loopas och pulserar fram i rummet mellan dansarnas olika kroppar. Efter repetitionen går jag hem till mina barn och hör deras röster när de leker, blandat med mina minnen från deras samplade röstloopar i dansföreställningen. Vad hör jag i mina minnen som suddar ut gränserna till realtidsljuden som omgav mig just då? Nu drygt tjugotre år senare undrar jag vad jag egentligen minns. Är mina barns samplade röstflöden inflätade

1) Per Bäckström, *Enhet i mångfalden* (Ellerströms förlag 2005), s. 50.

2) Sten Sandell, "Munnen. Scen 2", *Music Inside the Language*. stensandell.com

3) Dansarna Anne Külper, Kerstin Lindgren, Ingrid Olterman och Gunnar Kaj m.fl. ingår i gruppen.

4) Soloröst, piano och elektronik med samplade röstfragment framförda i realtid. Delar av dessa röstflöden finns inbakade i Sten Sandell, "Munnen. Scen 2", *Music Inside the Language*.

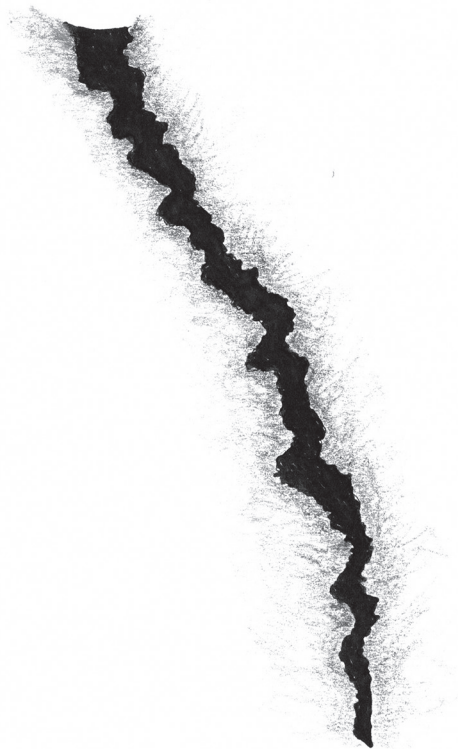
i minnet av deras riktiga röster i rummet? Dessa omformade och gulnade ljudfotografier förbryllar mig så här i efterhand. Var det verkligen samma dag jag gick från en Michaux-utställning tvärs över gatan in på en repetition? Det enda jag är säker på är att det lilla galleriet låg mittemot dansstudion som vi arbetade i. Jag tror alla minnen är efterkonstruktioner av något tidigare redan inträffat; som jag skrev någon annan gång någon annanstans.





Jag börjar rita någonstans på ett papper utan att ha någon aning om riktningen i ritandet eller vilken typ av bild som kommer att växa fram under tiden. Framför tiden. Mellan tiden. Själva övergången från ett *då* som håller på att bli ett *nu*. Som blir.

**Musik på insidan av språket – Ängen e överkryssad
– ett bild- och hörspel**



på insidan av språket

Ljudande tecken. Förtätningar. Förtunningar. Förgrovningar. Förfiningar. Förflyttningar i ljudbilden. Förskjutningar. Sammanblandningar. Utmejslingar. Autonomier. Hur låter texten? Hur låter den verbaliserade musiken? Den talande musiken med den sjungande texten. Den inifrån klingande. I seendets progression – ögats rörelse över pappret – bildas rytmiska skeenden. Fraseringar. Ur texten ljuder läckagen. In i musiken. Det skaver i sprickorna och värme uppstår. Oval poetik bildas. Ut går vi från bilden.



Johannes Lundberg - ljudteknik,¹ Fredrik Nyberg - text/röst

-
- 1) mikrofoner
piano: Coles 4038 på klubbor
Thuresson CM402 vid sargen
fredriks röst: Norbert Pape C12 (AKG C12-klon)
stens röst: Sennheiser MD421
ambiens: Neumann SM-69 fet
mikrofonförstärkare: Vintagedesign M81 med equalizer Vintagedesign EQ73
reverb: Lexicon Nuverb
a/d-omvandlare: Lynx Aurora 16
Inspelning och ljudmix: Johannes Lundberg, Epidemin, Göteborg 120502 och 120607



Ängen e överkryssad²

Fredrik Nyberg – text/röst

Sten Sandell – preparerat piano/röst/bild

stensandell.com

2) Bild- och hörspelel, stensandell.com

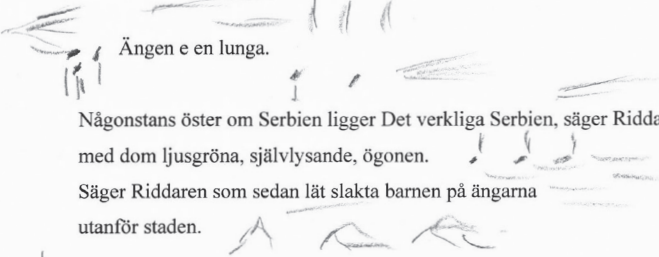


Hur låter ängen?

Att äta blommor. Att pissa i sina skor å sedan dricka pissen.



Som en hårt knuten hand.



Ängen e en lunga.

Någonstans öster om Serbien ligger Det verkliga Serbien, säger Riddaren
med dom ljusgröna, självlysande, ögonen.

Säger Riddaren som sedan lät slakta barnen på ängarna
utanför staden.



Han med dom ljusgröna, självlysande ögonen ritar nu ett tjockt, svart, kryss
på kartan
som ligger uppvikt på bordet
i tältet.

Kan vi korta av vändan?

Får vi sova i skogen inatt? frågar Dom som alltid sover i skogen.

Riddaren med dom gröna, självlysande ögonen
e anklagad för bland annat folkmord, förföljelse, utrotning, mord,
deportation, inhumana handlingar, terror mot civila, grym behandling å
gisslantagande.

Kan vi korta av versen?

Det sägs att slätterfolket utgick – med sina liar å med sina räfsor –
i en slags strålform
från Kungen.

Det e den 4 juni.

Den 15 juli 1995 var det mkt varmt i luften.

Ängsmarken utanför staden var uppvärmd å mkt varm. Det var Mladic-varmt. Det var Milosevic-varmt också i det angränsande skogsområdet.

Jag kommer att förlora, säger Nilofar. Senare i juli å i augusti steg värmen ytterligare. Värmestegringen e ett moment i Det höga gräset i hagen.

Han med hammaren hamrade.

Han med handsken handskade.

Kungen var en fyrkantig träpåle som stod mitt på ängen.

Riddaren med dom gröna, självlysande ögonen lät sig i propagandasyfte
filmas på fälten – med lien å med krattan i handen – under skörden.

Kroppen förstoras medan man väntar, tänker oiN medan han väntar på
Nilofar som e försenad. Benen å armarna kan förlängas.
E det dom förlängda kroppsdelarna som förstör för kroppen?

Det här e ingen slätter. Det här handlar om det Serbiska folkets överlevnad,
säger Riddaren med dom gröna, självlysande ögonen.

Att bli ved.

Srebrenica e överkryssat.

Sedan log han in i kameran.

Omarska e överkryssat.

Om det e varmt å blåsig torkar dom tvättade, sedermera upphängda, vita skjortorna mkt fort.

Att försöka böja sig framåt.

Att försöka knyta handen hårt om stenen.

Distorsion betyder ledskada. På höftleden vilar mkt av kroppens tyngd.

Distorsion betyder förvrängning av ljud. Om leden
under överföringen
tvingas utföra onormala rörelser
uppstår
distorsion.

Nu e dom vita skjortorna torra å aldeles vita.

I Iran finns Ännu ingen äng.

I Ännu ingen äng finns ännu ingen ängsblomma
som kan blomma vackert om våren.

Hur länge kan man egentligen blunda, undrar Nilofar,
som aldrig någonsin blundar.

Att vända med plog.

Vissa ord framkallar andra – på olika vis – besläktade ord.
Gardrober å galgar. Att fingra på tyget som e blött
å verkligt.

Då jag blundar ser jag alltid samma sak,
säger oiN.

Distorsion i lillfingret.

Långt in på 1700-talet trodde bönderna i det nuvarande Tyskland
å i det nuvarande Österrike
å i det nuvarande Ungern att om en nyskodd häst
sprang över det mkt låga låsgräset skulle hästens sko
sedermera låsas upp å lossna.

oiN e en rundgång i texten. I överföringen.

Distorsion också i mellanfingret.

Att bli ved.

Att vända med plog.

I dom vidsträckta, uråldriga, slovenska skogarna kan vi äntligen få andas ut
å vila, säger Vi som viskar till Dom som alltid sover i skogen.

Att bli ved.

Dom som alltid sover i skogen hittade en tappad ros i skogen.

Ju mjukare frukt, ju finare taggar.

Nu går Vi som viskar in i härden.

Hjärtat å nyckeln ligger alldeles stilla bredvid rosen i skogen.

Bredvid oiN ligger Han med handsken alldeles stilla.

Nyckeln ligger bredvid liljan i skogen.

Ty ingen lilja växer där ingen stuga stått.

Ju större eld, ju vackrare rök.

Ju vackrare glas, ju svalare vatten.

Krisen borde betalas av Dom som orsakade krisen.

Kransen borde betalas av Dom som sedan, på sina egna huvuden,
också bär omkring på kransen.

Hur länge kan du nu vistas i värmen å i solen?


frågar oiN Nilofar.

oiN å Nilofar står nu i solen

med ryggarna vända

mot varandra.

Nästan allt i naturen skyddas av ett skyddande hölje.



Fågelkroppen e flyttad.

Vinklarna utjämnas när man iakttar dom på avstånd.

vison +

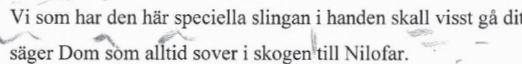


Att bli inföst i skuggan.

Ändå e ängen alldeles ängsgrå. Avhårdad


å alldeles ängsgrå.

Fågelkroppen e bara ett stycke tyg. Kanske en tappad, svart, halsduk
som ligger på asfalten. I skuggan. Invid väggen.



Vi som har den här speciella slingan i handen skall visst gå ditåt,
säger Dom som alltid sover i skogen till Nilofar.

Att sedan gräva ner resterna av härden någonstans i skogen



Nu närmar vi oss hösten.

Under återbesöket på ängen vänder ängen åter mot höstens läge.

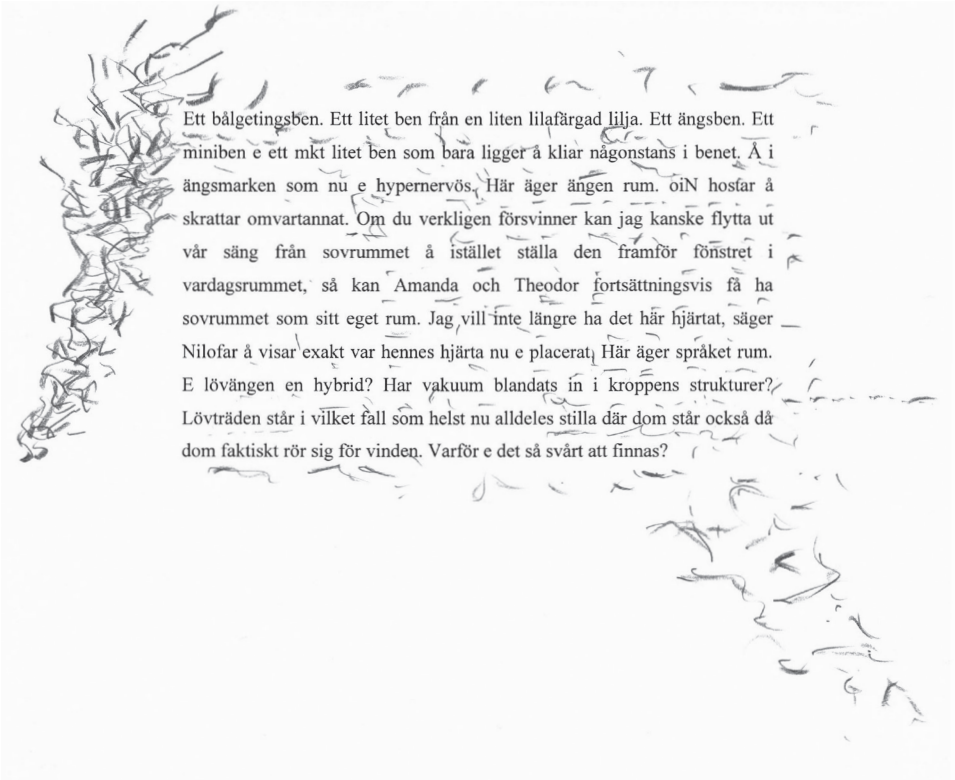
Hur länge kan man köra rakt fram –
rakt in – i detta mörker?

Kommer du ihåg din mor? frågar oIN Hon som har glömt bort sin mor.

Tänk att ängen e ett stycke rörd natur. Tänk att fjärilen e ett så märkligt
verktyg.

Här blir korridoren genom skogen både bred å rak.

Att vem som helst kan kantra i dessa åars mörka flöde.



Ett bälgetingsben. Ett litet ben från en liten lilafärgad lilja. Ett ängsben. Ett miniben e ett mkt litet ben som bara ligger å kliar någonstans i benet. Å i ängsmarken som nu e hypernervös. Här äger ängen rum. oiN hostar å skrattar omvartannat. Om du verkligen försvinner kan jag kanske flytta ut vår säng från sovrummet å istället ställa den framför fönstret i vardagsrummet, så kan Amanda och Theodor fortsättningsvis få ha sovrummet som sitt eget rum. Jag vill inte längre ha det här hjärtat, säger Nilofår å visar exakt var hennes hjärta nu e placerat. Här äger språket rum. E lövängen en hybrid? Har vakuüm blandats in i kroppens strukturer? Lövträden står i vilket fall som helst nu alldeles stilla där dom står också då dom faktiskt rör sig för vinden. Varför e det så svårt att finnas?



Vanligt vatten i karet.

Hur djupt e det här? frågar oiN, å pekar ut över vattnet.

Å ner i gropen.

Liknar svalan ladan?

E det en flod eller e det en fråga?

Om man ställer Nilofar i gropen syns bara Nilofars huvud.

Å hennes skuldror som sluttar som åsar

mot havet.

Liknar dom olika tingen, som i texten betecknas av olika

men ändå liknande tecken, med nödvändighet, varandra?

Tallarna å granarna liknade varandra där inne i dunklet.

I stampandet i skogen.

Dom var alla olika höga.

Hyperrösten.

Lucretiusblicken e vass å riktad utåt.

Jag begriper överhuvudtaget inte längre vad som egentligen e vackert, säger
oiN till Nilofar.

Att bli ved. Vad e egentligen vackert?

Ett blomben e en blomstjälk. Blommorna liknar varandra
då de verkar likna varandra.

Handen å vassen.

Den vassa flisan i oiNs öga måste bort.

Vänder änder?

Lösa brottstycken som yr omkring.
Det finns nästan ingenting att linda in allt det där vettlösa i. Som löv
å som omkringvirlande snö.

Det var roligt att återse dig där i källaren, säger Nilofar,
även om det var så mörkt så att jag knappt alls såg dig.

Sol å skugga omvärtannat.

Här någonstans e ängen nergrävd
Här kan vi vila å viska, viskar Vi som viskar.

Min hand e min.

Å om jag senare lägger min hand i din hand blir den delvis också din,
säger oIN.

Säger Grodorna i den dyiga viken.

Han med handsken.

Han vars vassa blick nu e riktad mot kryssset på kartan.

Den mörka, fyrkantiga mattan, som nu ligger framdragen på golvet
framför sängen i sovrummet
e antingen ett hav eller en avgrund.

Eller en lång å lerig stig som leder oiN å alla andra
ut ur skogens dunklaste delar.
Ut mot ången å andningen.

Att bli ved.

Snöflingorna skjuts liksom in i mig, klagar Någon annans ögon,
som nu närmar sig snöstormens öga.

Att plaska runt i blöta ångar.

Ängen e avrundad.

Tröskeln e liksom handsken
ett tecken.

Eller ett tkn.

En karta e bara ett stycke papper som kan ligga uppvikt på ett bord i ett tält.

Det kan vara mkt enkelt att rita,
eller säger man kanske *att sätta*, ett kryss på ett kartblad.



Vi skall tiga, säger Vi som viskar.

Ängen e en lunga.

Vi som viskar kallar den Ängslungan.

Ängsveden.

Ängsstaven å Ängsvattnet.

Vi som viskar.

Vi som nu vissnar.

Men allt som inte längre glittrar å skiner lika vackert å vasst
där ute på ängen i solen efter regnet
e redan förlorat.

E överkryssat.

Dom som stammar e nu överkorsade å utträngda på fälten,
utanför staden,
på andra sidan Stängslet.

Han med handsken håller nu hårt i Staven.



Stängslet å Staven.

En geting e en liten get.

Bålen e människans största å tyngsta å vackraste kroppsdel.

När kommer egentligen värmen? frågar oiN.

Under träbron, som leder ut mot den inhägnade ängen,
hänger ännu ett bålgetingsbo.

Jordgetingen bygger sitt bo

i jorden.

Som kan vara lika stort som ett normalt stort människohuvud.

Äkror var tillfälliga åkrar i ängen.

Då jag tillslut vaknade värkte ryggen å ena handen, säger oiN,
som hade sovit mkt tungt.

Å mkt länge.

Klockan var fem över sex
å det var alldeles mörkt överallt i rummet. Utanför fönstret
var det alldeles mörkt.

Inägomarken dominerades länge helt av äng
å åker.

Å av hö. En massa bortkastat, nergrävt, kött.

Ängen var länge åkerns moder.

Att plaska runt i blöta ängar.

Analogierna kan vara farliga.

Frestande å svårt vattensjuka.

Ängen e en handflata som vilar i en annan,
lite större, handflata.

Som nu också sluts. Som en slutare.

Nära var sjukdomen.

Ängen har ingen som helst del i skuldekonomin,
i tillväxtdogmatiken,
säger Det höga gräset i hagen.

Att bli ved.

Det blinkande – blommande – ljuset, där vägen korsar banvallen.

Dom döda lever.

Dom döda talar olika språk då dom talar
å sjunger.

Sången stiger.


Som sång över stängslet. Tråden. Över delar av frekvensbandet.

Ved plus hö blir nio.

I *Om tingens natur* står det ändå nästan ingenting om ängen.

Äntligen skall vi få sova, viskar Det höga gräset i hagen,
som nu e slaget. Liksom bortkopplat. Levande men ändå liggande.

Att förpassas till Dödspositionen.





Här e äng.




Å här tar också ängen slut.



Här e åkern där plogen som vänder jorden
vänder.



Han med hammaren lägger nu ner hammaren.



Han med handsken tar nu av sig handsken.



Efterspel

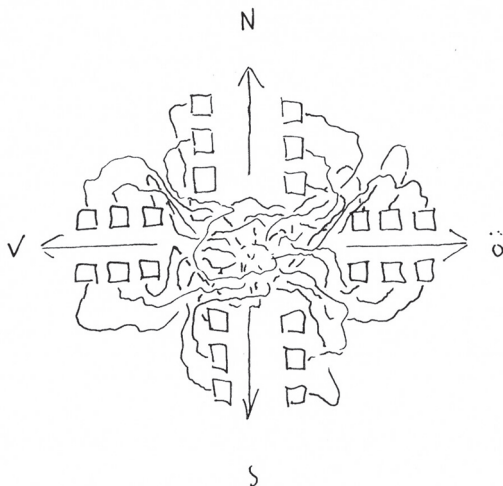
[: den spelande texten i rummet

den rumsliga texten i spelet

texten i det spelande rummet

det spelande rummet i texten :]

Detta omkväde hörs i rummet om och om igen. Från väggarna. Från taket. Jag lämnar rummet. Avlägset hör jag någon mumla fram en text någonstans snett uppifrån.



Efterspel - betraktandet utifrån

att inte gå omvägen över ett partitur - att använda rummet i sig som spelplan

Spelaren betraktar och reflekterar över olika skeenden i olika rum. Spelaren berättar en historia. Spelaren är alltid textuppläsaren, oavsett situation. Spelaren betraktar andra personer och deras göranden. Jagpersonen betraktar i sin tur ett övergripande skeende, i någon form av fågelperspektiv. Ett mönster av rum och labyrintiska, akustiska skeenden framträder.

*betraktandet utifrån
stora solida block
till synes orörliga
men svävande på något vis, i all sin tyngd
med snabba omkringslingrande rörelser
eller skeenden runtomkring
under, över och igenom
halvgenomträngliga ytor, skikt, lager
attackeras av dessa flyktiga flöden, som far ut och in och stör den skenbara
jämvikten
dallringar och förskjutningar förekommer
rytm är förskjutningar
är svajningar
och något rubbas*

Jag ser en spelare gå fram till en dörr, öppnar densamma och går in i ett litet rum med ljudabsorberande väggar och en stor flygel, som tar upp halva rummet. Spelaren går fram till flygeln och öppnar flygellocket. Spelaren placerar två metronomer i flygeln, med tempo 40 och den andra med tempo 41. Spelaren slår igång metronomerna och en metrisk puls uppstår med långsamma förskjutningar. Spelaren börjar spela med handflatorna på metallramen i flygeln. Samtidigt provar spelaren högerpedalen i rytmiska gester tillsammans med ramrytmerna och metronomerna. Spelaren börjar berätta en historia om att gå in i ett rum där en flygel är placerad. Samtidigt som spelaren berättar denna historia sätter sig spelaren ner och spelar på tangenterna på samma gång som berättandet fortsätter. Jag hör att spelaren talar om att "en treenighet uppstår mellan vänster hand, höger hand och instru-

mentet." Spelaren betraktar pedalerna på undersidan av flygeln och gör ett antal anteckningar på ett papper och går sedan ut genom dörren och in genom en annan närliggande dörr, som visar sig vara en kyrka med relativt lång efterklang. Spelaren betraktar två musiker som spelar tillsammans på en orgel och en tenorsaxofon, i ett tätt samspel. Spelaren börjar högt för sig själv beskriva vad hon eller han hör och upplever, genom att berätta om "små miniatyrer med snabba kast mellan lågmäld förväntan och plötsliga utfall." Och fortsätter: "Hemlighetsfull, oroande underliggande väv i väntan på något som kanske kommer, och några utfall..." Nu har jag svårt att uppfatta vad spelaren säger på grund av den långa efterklangen i kyrkorummet, men monologen fortsätter en bra stund till, där musikerna inte tar någon notis om spelarens närvaro i rummet. Musikerna fortsätter att spela även när spelaren har slutat tala och fortsatt in i ett annat rum på en akademi någonstans, där också en orgel tar upp en stor del av rummet. Spelaren sätter sig vid orgeln, och börjar berätta för sig själv utan någon annan närvarande i rummet, att "jag befinner mig i orgelsalen på högskolan för scen och musik i Göteborg. Vi doktorander i konstnärlig forskning ska om en liten stund ha en gemensam konsert, här och i en närliggande sal." Spelaren börjar spela och sjunga. Plötsligt befinner sig spelaren i en helt annan del av rummet, och sätter sig ner på en stol, och säger: "På bordet framför mig finns en mikrofon, diverse elektronik, två monitorer, fyra metronomer och ett glas vatten." Spelaren fortsätter att beskriva situationen med högtalare och elektronik som är placerade på specifika ställen på bordet. Här börjar spelaren att sjunga och bearbeta rösten i olika elektronikmoduler, och fortsätter att berätta och sjunga om ett fiktivt rum. Blicken är inåtvänd, som i någon typ av trancetillstånd. Den amerikanske poeten Charles Bernstein kommer in genom en dörr och avbryter spelaren och läser en egen text (på felfri svenska!): "De mest resonansrika möjligheterna för poesin som medium kan realiseras bara när framfö-

randet av språket rör sig från mänskligt tal till animerat men transhumant ljud; det vill säga när vi slutar lyssna och börjar höra; det vill säga när vi slutar avkoda och börjar få korn på språkets rena brus.” Charles Bernstein går ut igen. Inifrån ett närliggande rum hörs förberedelser för en stundande konsert. Spelaren öppnar en dörr och går in i en konsertsal med publik och en ensemble bestående av piano/röst, soloröst och kontrabas/röst. Stämningen är koncentrerad, förtätad och konserten börjar med percussiva röstljud som fortgår i ett intensivt samspel mellan dessa tre musiker. Efter 15 minuter och 26 sekunder är konserten slut och mottas av bifall från den närvarande publiken. Spelaren går vidare in genom en ny dörr till ett kontorslandskap, där alla anställda har gått hem för dagen, förutom en person som sitter kvar och skriver vid sitt bord. Spelaren börjar läsa upp en text som lyder: ”när fläktsystemet på ett kontor stängs av för dagen, vad händer just då i rummet, precis när vi upptäcker och hör alla andra ljud i rummet igen, som var dolda under fläktsystemets täckande brus?” Spelaren fortsätter att berätta om ”tystnaden eller pauserna mellan dessa klanger och rytmer, som bildar en spänning, en laddning mellan två händelser.” När uppläsningen är klar går spelaren in ett annat rum, en kammarmusiksal, där en väntande publik sitter samlad. Spelaren börjar berätta för publiken om ”vänster hand: Jag knäpper med långfingret och tummen. Jag vän-tar. Höger hand: Jag knäpper med långfingret och tummen. Ett mellanrum uppstår. Jag förhåller mig till dessa två händelser. Jag lyssnar. En spänning uppstår mellan dessa. Jag fortsätter.” Efter textuppläsningen sätter sig spelaren vid flygeln och börjar spela, sjunga och vissla. Samtidigt i ett angränsande rum sitter Gilles Deleuze, och samtalar med Gottfried Wilhelm von Leibniz, om hans idéer om ”Det barocka huset”. Båda är helt ovetande av vad som händer i de angränsande rummen, men är helt överens om att spelarens idé om ”att spela improviserad musik, alltid hand-lar om ’världens närvaro i mig. Att ta in helheten””. Medan detta samtal fortsätter

avslutar spelaren sin konsert i det angränsande rummet och spelaren fortsätter in i en ombyggd och renoverad torpedverkstad där en dans- och musikföreställning pågår med en dansare, en musiker och ljusprojektioner. Dansarens vagg i vuxenstorlek framkallar associationer om födelse och död, men också om vårt förhållande till det skapade rummet i rummet vi också kan förhålla oss till. Vad händer när vi rör oss i en låda i ett rum? Ett rum i rummet. Föreställningen fortsätter och klingar ut i en knarrande gungstol. Spelaren går ut ur detta rum, för att plötsligt befinna sig i ett kyrkorum, och ny musik hörs ljuda. En drone bildas i kyrkorummet med en blandning av en gräsklippares motorljud utanför på kyrkogården och kyrkans egen rumsklang. Spelaren börja sjunga övertonssång och säger: "jag har bara detta utrymme i detta rum, jag lyssnar, reflekterar och sjunger."¹⁾ Spelaren befinner sig nu i ett rum som är drygt 2 m högt och 1 m brett. Med tanke på rummets storlek är rörelseutrymmet starkt begränsat. Rummet är inrett med ett mjukt och starkt ljudisolerande material. Rummet saknar dörrar och fönster. Spelaren börjar sjunga och hör endast klangen inifrån sitt eget huvud. Spelaren börjar ropa, men ingen verkar reagera på detta. Spelaren börjar känna sig instängd och inser att det är omöjligt att ta sig ut. Spelaren berättar: Du ser en fyraårig pojke spelandes på en leksaksukulele där han med stor inlevelse framför Martin Ljungs "rock'n'roll tralalala, rock'n'roll å hoppsan sa" ute på gatan i den nybyggda villaförorten. Du ser en sjuåring spela blockflöjt i en grupp med elever som har svårt att koncentrera sig på undervisningen i den kommunala musikskolans lokaler. Gruppen leds av en desillusionerad lärare som knackar en puls med pennan mot stolskarmen. Sjuåringen framför musikstycket "Köp varm korv". Du ser en pianolärlarinna som presenterar en pianobok med boogie woogie-låtar för en intresserad trettonåring, som har tröttnat på att traggla i "Små klassiska pärlor" del 1-3. Du ser en repetition med det lo-

1) LAU, realtidskomposition för soloröst och bildspel, stensandell.com

kala rockbandet där en sjuttonåring spelar på sitt nya elpiano av märket Wurlitzer. Du ser en i raden av förlängda pianolektioner med en nittonåring som övar 5-6 timmar om dagen. Du ser en större grupp av studenter som mycket koncentrerat framför det grafiskt noterade stycket av Earle Brown med titeln "4 Systems". Du ser en samling musiker som spelar tillsammans i en mögeldoftande repetitionslokal, utan att bestämma något i förväg. Du ser en tjugofyraårig pianostudent som sitter på en väldigt låg pall framför flygeln i ett försök att hitta fram till en ny fingerteknik. Du ser en pianist som under ett mycket intensivt musikparti får en ingivelse och hoppar upp på pianostolen, hoppar snabbt ner igen och fortsätter att spela omedelbart. Du ser en person som skriver en text som handlar om att vara i en musik som helt har integrerats med texter. I ett rum.

<http://www.stensandell.com/object.php?id=25&l=s>

Efterord



ma - ma - ma - ma - ma - ma - ma - ma - ma - ma - ma - ma - ma - ma - ma - ma - ma -
 ma - ma - ma - ma - ma - ma - ma - mattheten infinner sig i mellanrummen.
 mo - mo - mo - mo - mo - mo - mo - mo - mo - mo - mo - mo - mo - mo - mo -
 mo - mo - i moment för moment avtar energin.
 mi - mi - mi - mi - mi - mi - mi - mi - mi - mi - mi - mi - mi - mi - minime-
 ras till ett destillat.
 la - la - la - la - la - la - la - la - la - la - la - la - la - la - la - landar någonstans.
 li - li - li - li - li - li - li - li - li - li - litenheten koncentreras.
 lo - lo - lo - lo - lo - lo - lo - lo - lo - lo - lo - lo - lo - loopar sig själv.

m a m o m i l a l i

m[]a[]m[]o[]m[]i[]l[]a[]l[]i

*There's the sensual dimension keeping it from being that abstracted experience.
 Hearing; sound in the room; the movement of the sound of the room.¹*

I ett försök att fördjupa frågorna kring mitt konstnärskap och rummet skriver och *spelar* jag mig fram i processen genom att varje morgon börja med att spela, ljuda, sjunga och läsa delar av en text, som tillsammans bildar en ny berättelse. Jag börjar med att beskriva rummet jag sitter i för att inför mig själv och lyssnaren medvetandegöra detta, med alla dess faktorer. Jag utvidgar senare tanken genom att förhålla mig till mitt instrument, en flygel. Jag närmar mig flygeln genom att förhålla min

1) John Corbett, *Extended Play* (Duke University Press 1994), s. 205.

kropp – armar, händer, fötter – och mitt lyssnande till detta klassiska instrument med all sin västerländska, historiska tyngd bakom sig. Jag använder rösten tillsammans med flygeln och utforskar vad som händer med röstens övertonsklanger mot flygelns övertonsklanger. En friktion uppstår mellan röstens naturtonserier och flygelns tempererat stämde strängar. Sammansmältningen mellan dessa poler bildar en ny klangkropp som ytterligare förstärks när en text kommer in i ljudbilden.

Jag utvidgar rummet ytterligare, genom att gå till en annan del i rummet, där ett bord med min elektronik är placerad. Jag försöker förhålla mig på ett liknande sätt till rummet, kroppen och instrumentet, oavsett om det är ett akustiskt, analogt musikinstrument, eller ett elektro-akustiskt, men ändå taktilt musikinstrument. Med högtalare och elektronik bygger jag upp nya rum i rummet där det ljudande rummet uppbyggt som en filosofisk tankemodell får en helt ny betydelse. Rum och mellanrum interagerar med varandra i nya skikt och lager – förgrunder och bakgrunder. Sedan breddar jag spelfältet ytterligare genom att gå in i olika typer av rum med helt andra förutsättningar. Genom att spela och kommunicera med andra musiker i samma rum uppstår nya förhållningssätt och mer komplexa skeenden. I samma rum befinner sig också förhoppningsvis en publik som lyssnar och reagerar på vår musik.

m a m o m i l a l i

Nu händer något. En spänning, en förväntan uppstår igen mellan [] varje händelse. *Mellan* varje läte, slag och ton. I dessa mellanrum har texter av Johan Asplund, Captain Beefheart, John Cage, Morton Feldman, Magnus Florin, Michel Foucault, Bengt Emil Johnson, Lotta Lotass, Henri Michaux, Fredrik Nyberg, Steve Sem-Sandberg,

Marcia Sá Cavalcante Schuback, Daniel N. Stern, Peter Weiss och D.W. Winnicott varit inspirerande i mitt undersökande om vad som händer mellan två händelser. Men framförallt har musiken *i sig²* – det klingande i rummet – varit avgörande i mina försök att utvidga mitt lyssnande och seende – tillsammans med de musiker/poeter/bildkonstnärer/skådespelare som jag har det stora privilegiet att få arbeta tillsammans med. Mitt letande. Mitt famlande. Mitt babblande. Ofta i ett dunkel men med snabba ljusmoment som blixtrar förbi och slocknar, men som ibland fastnar som små ärr på näthinnan. På öronhinnan.

m[]a[]m[]o[]m[]i[]l[]a[]l[]i

Vad handlar den här texten om? Rädslan att förlora något, kanske det fria flödet, okorrumpert, obelastat och möjligheten att ta in helheten utan hierarkier, med alla sinnen på en och samma gång. Att med hjälp av improvisation kunna försätta sig i olika tillstånd, varanden. Att kunna behålla till synes ologiska infall och ingivelser och lyssnandet vid en session – det tredje örat, summan av rum, aktörer och publik. Att kunna bejaka en rumslik återkoppling med improvisation, få det hela i självsvängning! Att ge sig hän.

Jag är tillbaka i skolsalen med mitt letande bland pianotangenterna efter nya klanger och spänningar i *mellanrummet* mellan Carl-Bertil Agnestigs noter. Jag vet inte vart jag är på väg, kommer jag att få ihop mitt improviserande till ett stycke musik till slut? En spänning uppstår i klassrummet mellan mig och de övriga i rummet. Det finns en stark längtan hos mig att gå ifrån noterna och hitta nya toner som inte tar omvägen över ett notpapper. Spänningen som jag alltid letar efter när jag

2) <http://www.stensandell.com/object.php?id=66&l=s>

improviserar. Spänningen mellan två toner och att inte veta vilken ton som kommer nästa gång, efter mellanrummet. Jag återkopplar, det blir rundgång i rummet och jag släcks ut och blir en del av rummet.



Vem är det här som försöker skriva in sig?

Vilken räv raskar över den här glatta isen?

Alla dessa lossryckta iögonfallanden:

scener ur ett sammanhang som längtar till sitt eget

- vad är det för en sol som reflekteras i den spegeln?

Bengt Emil Johnson³

3) Ur originalmanus till Bengt Emil Johnson, *Medan, sedan* (Albert Bonniers förlag 2005).

English summary

Preface

Sten Sandell

Attention is a subjective state of mind, a mindscape.¹

What happens in a space when we play together? What happens to us as individuals, when we put ourselves in relation to a text in this space when we play?

Free improvised music allows me as a musician to be able to change direction at any time. Free improvised music is the only form of music where I can completely change my way of playing depending on the *character of the room or the space*. The room becomes a co-player that I can either go along with or resist. In my project I investigate different ways to explore and clarify how changes of direction in free improvisation can be performed and how the spatial conditions and other conditions affect the way the music is played. The form of improvised music I am examining is extremely dialogue-oriented, where *action and reaction* within the dialogue in the room play a vital role in the process. What I would like to try out and demonstrate is how a *sonic language* entirely based on the participants' sensitivity can be moulded, i.e. a language that is altogether based on the listening and playing of a person in a particular space.

På insidan av tystnaden – olika former av soniska och prosodiska händelseförlopp
(*On the Inside of Silence – Different Forms of Sonic and Prosodic Courses of Events*)

1) Daniel N. Stern, *Diary of a Baby* (Basic Books 1990), p. 84.

contains a number of essays and sonic image stories. The sounding image process that becomes a link to the narrative text. Through the use of sound, text and image, and all their mixed forms, and drawing from my experiences as musician and composer, I will, together with you as listener and reader, find a number of passable ways. Through a triptych consisting of an *audio box*,² a *book* (complete with slide show) and a *website*³, I hope it will be possible for you to follow this twisty way toward something.

SOUND

TEXT

IMAGE

In *Förspel (Prelude)* I will tell you a little about my background as an improvising musician and how it all began. With the help of a *transcribed playing dialogue* I then go on to describe what shape a process between two musicians in a playing situation can take. In Act 1 – *Rum och tystnad (Space and Silence)* I deal with thoughts regarding discovering or retrieving “silence” *in between* two events, words, rhythms or notes. An empty space, which is not a void, but space filled with expectations. Where there is trust to be able to wait, hesitate, delay and listen, as well as reliance on silence as a field of force of its own. I then proceed with a study of the conditions of different sounding milieus, where an area of reference emerges through dynamical divergences that expose degrees of transparency. By adding and eliminating sounds in an already existing sound milieu, situations with different degrees of more or less silent milieus are exposed. After that, I go on to explore the relation between space, body and instrument. What happens in a space when I play? Act 2

2) Sten Sandell, *Music Inside the Language* (LJ Records 2011).

3) stensandell.com

opens with an audio play – *Det perforerade rummet*⁴ (*The Perforated Space*), where I test the possibility of illustrating a sounding philosophical model of space, using both sound and image. In Act 3, I look at the state of tension between music and text in the essay *Rum och språk* (*Space and Language*), where questions are raised regarding whether writing itself can have an inherent sound or not, and whether a metaphor can convey a sounding event. I then move on to the concrete process of playing my instrument, and to use a text instead of sheet music, in the section *Rum och process – akustisk metrik* (*Space and Process – Acoustic Metricity*). Act 3 closes with us listening to a concert on my website: <http://www.stensandell.com/object.php?id=23&l=s>, where the ideas of the process described above are used. In Act 4 – *Just i en ljudande tillblivelse – att komponera i realtid* (*In the Midst of a Sounding Creation – To Compose in Real Time*), I illuminate the ever-present questions regarding the conception of time, and the now and the then in the creating process. The story continues in Act 5 with the audio play *Munnen* (*The Mouth*) (which is included in the CD box set *Music Inside the Language*). Here I reflect on listening per se, by not using a printed score as a model – *music to thought to image to text to image to thought to music* – After this follows Act 6 – *Droner, rytmer och rum* (*Drones, Rhythms and Spaces*) – where site-specific installation music meets another sounding space, around questions on the notion of heterotopias. In Act 7 – *Dialogmusik – när två melodier möts och blöts* (*Dialogue Music – When Two Melodies Meet and Greet*), I describe the different events in two people meeting and playing together and there always being a third part in play – the space. To be able to act and evolve your playing with these three components. A sonic memory emerges before we turn

4) A space created in a real-time composed piece for voice and live-electronics, later processed in an audio processing program, 091207 and 100514-20, <http://www.stensandell.com/object.php?id=22&l=s>

out the lights in Act 8 and lean back to take part of *Borduna 58'20"*⁵. When that which has already been played leaves to give place to something new, or something used that is transformed into something else that comes *in* again, *reappears* in the sounding image. Social space in relation to different forms of improvising formations then take place in Act 9 – *Rum och riktningar (Space and Directions)*. In this part, I try to build a model of my “playing method”, with the help of concept formations related to: *the playing space as method and learning*. After that follows Act 10, which deals with notions of the on-going going on for too short a time to then be neglected and missed, by making compromises on account of oneself and the market outside. In Act 11, we are on our way away from something, toward something else where something extremely crucial happens at precisely that very instant that just was. We conclude this part by listening to the slide show/audio drama *Ängen e överkryssad*⁶ (*The Meadow's Crossed*) with Fredrik Nyberg – text/voice and Sten Sandell – prepared piano/voice/image. Here research work is put into practice: in the act of doing in a space. We then finish the story with *Efterspel (Postlude)* and *Efterord (Epilogue)*. A number of image essays and reflections on where we are in the text also occur, after which *References* of different kinds follow.

The research method I apply is strongly integrated with the act of *doing* – here and now: In what I play. In what I sing and recite. In what I draw and film. In real time. The method is constantly present – also when I make a presentation *through* my work, when I explore the mediation as a shaping part of the artistic process. What happens to my artistic expression when it takes on the form of a dramatized re-

5) Sten Sandell, “Borduna 58'20””, *Music Inside the Language*.
BORDUNA 58'20”, <http://www.stensandell.com/object.php?id=19&l=s>

6) stensandell.com

search performance? Do I find something of value or do I just create dead ends in my practice? Do I dare to carry out these lines of thought all the way, and actually articulate a new, characteristic way of expression? The field I find myself in is the subjective doing, in music, image and text. The doing forms new meanings when I, seamlessly searching, move *through* these three different expressions of art. With my research method I want to avoid positioning myself in a field characterized by predetermined points of reference. Hence, I have, in this text, chosen not to make a distinction between *improvisation* and *composition*, but regard them as two, of each other inter-dependent, sides in the seamless searching. It is precisely on *the way through* music, image and text something becomes visible to me. The method allows me to be and act in a context new to me: A research field *to play* in. On. In front of. Behind. The research method is a process that results in the work *on the inside of silence*. Here and now.

Moving along is the process of proceeding through the session at the local level. This process finds its way as it proceeds. Its path is not known in advance. It consists of the relational moves and present moments that strung together make up the session. It is characterized by attempts to achieve a greater and more coherent intersubjective field. This, however, involves much unpredictability about what will happen next because the process is extremely inexact, nonlinear, and sloppy. Because of the nature of the process, it gives rise to many emerging properties, such as now moments and moments of meeting.⁷

7) Daniel N. Stern, *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life* (W.W. Norton & Company 2004), pp. 244-245.

[]

i am on the inside of silence. a diffuse, dark-gray deafening sound-darkness surrounds me. on the outside, a sun-bleached silence reigns. calm. the membrane cracks. the walls water, condensate. leakage begins. a transmission is in progress. transformation. sound and silence mix. dark-gray meets sun-bleached. tears the surface to shreds. resembles blisters. becomes swellings. bursts again. retires. the inside of silence is now intermingled with light, shredded interruptions. gaps. cuts. perforations. round about, an infinite number of similar events go on. form myriads of pulsating processes. or the opposite.

I walk around in a small, intimate gallery on a street in Stockholm called Jungfrugatan, sometime at the end of the eighties. Henri Michaux's images look as though they were made in some sort of dream state. Each image has a fleeting motion to it whilst still being in strong connection with a chiseled act of doing. A motion that gets in the way of a sheet of paper, and happens to get stuck just there for a moment. The images reoccur in my memory once in a while. In his book on Michaux, Per Bäckström writes that "[d]reaming is abundance and play, is like a flow, and this is what constitutes the poetics of Michaux; to try, through the waking dream, to reach the inner motion, to reach beyond language".⁸ In my studying of space as a site for play, creating images becomes the passable way *between* music and text, where superimpositions per se are the essentials of the expression. On the way from something, toward something else, something extremely crucial happens in

8) Per Bäckström, *Enhet i mångfalden* (Ellerströms förlag 2005), p. 50 (translated here by Emil Strandberg).

precisely that very instant that just was. The superimpositions are precisely those structures of space I seek in transitions between music, text and image.⁹

On the opposite side of Jungfrugatan, a group of choreographers and dancers¹⁰ have begun to rehearse a new performance, which my composition *Röstrytmer*¹¹ (*Voice Rhythms*) will be part of, both as an integrated flow of motions in space, as well as a parallel track, independent of outer circumstances. I still have the memory of Michaux's flow images before my eyes as we begin rehearsals. The dancers execute the same moment of arranging a group of sun chairs on stage, over and over again. The result is a varied and comic scene in a sort of strange Tati spirit. Voice sounds are looped, and pulsate through the room between the different bodies of the dancers. After rehearsal I go home to my children and hear their voices when playing, mixed with my memories of their sampled voices looped in the dance performance. What do I hear in my memories that erase the borders to the real time sounds that surrounded me at that moment? Now, more than twenty-three years later, I wonder what I really remember. Are the sampled voice flows of my children intertwined in the memory of their real voices in the room? These transformed and faded sound photos confuse me afterwards. Was it really the same day that I walked from a Michaux exhibition to the other side of the street for a rehearsal? The only thing I know for sure is that the small gallery was across the street from the dance

9) Sten Sandell, "Munnen. Scen 2", Music Inside the Language. MUNNEN – SCEN 2, music and slideshow, stensandell.com

10) Dancers Anne Külper, Kerstin Lindgren, Ingrid Olterman, Gunnar Kaj and others are part of the group.

11) Solo voice, piano and electronics with sampled voice fragments performed in real time. Parts of these voice flows are included in Sten Sandell, "Munnen. Scen 2", *Music Inside the Language*.

studio we worked at. I believe all memories are reconstructions of something that has already taken place, which I wrote some other time some other place.

I start drawing somewhere on a piece of paper without having a clue of what direction it will take, or what kind of image will develop in time. In front of time. In between time. The actual transition from a then on its way to becoming a now.

I wake and feel some big hard raindrops on my forehead. Get up and rush in through open church doors. Walk quickly up the stairs of the church tower while I sing and sound to see how the acoustics of different rooms respond to the partials that occur in what I'm singing. I open a door and come to the organ loft where a door on the back of the organ catches my eye. A key is in the door and I walk in among the organ pipes and continue to sound and notice how the acoustics drastically change. The organ sounds with a deep drone in C with lots of air noises that pump and hiss a spastic rhythm. Stay put a while and, fascinated, listen to the enclosed sound when I notice that the door to the organ pipes has jammed. I am shut in with the organ pipes.

Act 6 – Drones, Rhythms and Spaces – A Thunderstorm Meets the Inside of an Organ



<http://www.stensandell.com/object.php?id=20&l=s>

borduna heterotopia

*Music...*¹²

Here we are not dealing with a succession of instants in time, nor with the plurality of thinking subjects; what is concerned are those caesurae breaking the instant and dispersing the subject in a multiplicity of possible positions and functions. Such a discontinuity strikes and invalidates the smallest units, traditionally recognised and the least readily contested: the instant and the subject.¹³

A thunderstorm I seized the opportunity to record on a July day some years ago, illustrated the whole picture of how rhythmical patterns can be transparent, swarming, chiseled, and amazingly exciting in all their complexity! It began as a shower

12) Sten Sandell, *Borduna heterotopia* (2010), <http://www.stensandell.com/object.php?id=20&l=s>

13) Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge & The Discourse on Language*, translated by A.M. Sheridan Smith (Pantheon Books 1972), p. 231.

of hail. But in fact, the drops, landing on the roof, were so incredibly big and heavy, that it sounded like pebbles falling from the sky. This then evolved into full-scale rain, whose sound was a big chaos, containing a great number of quickly changing structures that could only be perceived as a big organic flow of sounds and rhythms. All these structures created their own small cells, in which each pattern was as unique as each snow flake is different. From this swarm a great many sounds and chords emerged.¹⁴ While writing this, I listen to a new recording of “Eonta”¹⁵ for piano, 2 trumpets and 3 trombones¹⁶ by Iannis Xenakis, from 1963. When I first heard this piece in 1976, it was a turning point in my way of playing the piano and how I view my instrument. I then realized piano playing has just as much to do with architectonic principles, blocks, levels, different constructions in layers that partly cover each other, in varying half-penetrable sound-block structures. Behind and over each other, Xenakis’s different stochastic clouds form new backgrounds. After the first introductory piano part, the brass sound arises out of the ringing pedal of Aki Takahashi’s masterful piano playing. Time stops for a moment and hovers. It was no longer the linear narrative that was important. Instead, it was the big architectonic structures in different sharp shades of gray that described densities in the music. States became as important as progress. A new world opened up to me, which I haven’t left ever since that moment. To be able to combine the narrative of music drama with space occupied by various sound columns has since been my predominating vision. Different stories come and go and twine round sound pillars of varying states of character. These sounding pillars of states have everything gathered in one distillate. All that does not have to be said is there; however, the

14) Sten Sandell, *Borduna heterotopia*.

15) A homage to Greek philosopher and poet Parmenides.

16) Iannis Xenakis, *Works with Piano* (Mode 2010).

surrounding gestures are needed in order to build a thrilling musical space that brings the story to life. The monolithic meets the mobile, the plastic. Sound columns as States in a space, hovering or firmly anchored to something. Fragments of something. Displacements. Shifts. Friction sounds. The July rain went on and on and on, like a sound wall with an infinite number of inner, intricate, rapid motions and sound changes. Rhythm – right on, right after, in between and right before.

The fundamental conditions for this kind of normalization of difference is blindness to the in-between space that lies between the own and the unfamiliar, and above all also already within the own and the unfamiliar. That which does not get to speak is precisely this “in-between” that constitutes the life of transition, or the place and time of self-transformation.¹⁷

To examine this “in between”, I arrived at the Kalv festival¹⁸ and the church in Kalv in the summer of 2010 to do a first performance of a composition for organ, voice, live electronics, reed instruments, groups of loudspeakers and drones.¹⁹ The process of work for this performance was that two days before the concert, I recorded site-specific sounds both inside and outside the organ, as well as in the actual church

17) Marcia Sá Cavalcante Schuback, *Lovtal till intet. Essäer om filosofisk hermeneutik. Logos/Pathos nr 5* (Glänta Produktion 2006), p. 158 (translated here by Emil Strandberg).

18) Nordic meeting place, festival and workshop for developing new music, in the village Kalv, Svenljugna municipality. The Kalv festival is now in its seventh year, with enthusiasts such as Max Käck a.o. making this festival possible, where new music, performances, dance, pilgrimages and other art installations are presented in close cooperation with, and the participation of, the village's inhabitants. This year's theme was Music for Reflection.

19) Sten Sandell – organ, voice, electronics and composition (00'–38'23" solo), Per-Anders Nilsson – live electronics (38'23"–55'10"), Mats Gustafsson – reed instruments (38'23"–55'10").

space, which I later brought together with a composition for the above-mentioned instruments.

The church in Kalv is found to have excellent acoustics owing to the wooden ceiling having been restored in the fifties. The ceiling had not been restored according to the historical architecture of the church but had been restored in a way that the new formation of the arched ceiling removes the distance between musicians and audience. Groups of speakers up at the chancel, and speakers on each side of the pews, meet the organ and my voice from the rear of the church.

An interplay arises between the groups, and sounds move about as the music's main focus shifts from pre-recorded sounds to voice and organ sounds. In the second act Per-Anders Nilsson – live-electronics, and Mats Gustafsson – reed instruments, are added and strengthen the movements in this space, by reacting to the already sounding material.

And now back to my thunderstorm. What happens when I bring these seemingly completely different places and spaces together?

*Music...*²⁰

We are in an epoch in which space is given to us in the form of relations between emplacements. [...] But what interests me, among all these sites, are the ones that have the curious property of being in relation with all other sites, but in such a way as to suspend, neutralize, or invert the set of relations designated, mirrored, or reflected by them.

20) Sten Sandell, *Borduna heterotopia*.

These spaces, as it were, that are linked with all the others, that nevertheless contradict all the other emplacements, are of two main types. First there are the utopias. Utopias are emplacements with no real place. [...] There are also, and this probably in all culture, in all civilization, real places, effective places, places that are written into the institution of society itself, and that are a sort of counter-emplacements, a sort of effectively realized utopias in which the real emplacements, all the other real emplacements that can be found within culture, are simultaneously represented, contested and inverted.²¹

These are the places Michel Foucault terms *heterotopias*. A new body of sound appears where motion in the space that has been brought together creates a story, in which the enclosed organ sounds from inside the pipes meet a new concentrated sound-site made up of those heavy rain drops hitting the plastic roof of the terrace. High, very insistent leaking organ notes meet low drones with murmuring and hissing columns of air, meeting piercing water drops sounding like pebbles. The high notes shift in sound and pitch if you move around the room while listening, and the murmur makes the space more tangible. White noise enhances the sense of space. Through quick shifts of registration on the organ, the flow of air constantly changes course. Hence, the jerking, kind of stumbling air sounds from the organ pipes. The complex sound structure of the thunderstorm consists of very high, percussive sounds, interfering with each other and forming new diffuse motions, in a low slightly undefined register. The low frequencies are amplified by the resonance in the thin plastic roof. Together with my voiced comments in the form of breathing,

21) Michel Foucault, *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*, edited and translated by Michiel Dehaene and Livien DeCauter (Routledge 2008), pp. 15-17.

overtone singing and cries, this creates a seemingly obvious organic unity, where a state of confinement is evident.²²

And I believe that between utopias and these absolutely other emplacements, these heterotopias, there might be a sort of mixed, in-between experience, which would be the mirror. The mirror is, after all, a utopia, since it is a place without place. In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal space that virtually opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives me my own visibility, that enables me to see myself there where I am absent. Utopia of the mirror. But it is also a heterotopia in so far that the mirror does really exist, and as it exerts on the place I occupy a sort of return effect; it is starting from the mirror that I discover my absence in the place where I am, since I see myself over there. Starting from this gaze that is, as it were, cast upon me, from the depth of this virtual space that is on the other side of the looking glass, I come back towards myself and I begin again to direct my eyes towards myself and to reconstitute myself there where I am. The mirror functions as a heterotopia in the respect that it renders this place that I occupy at the moment when I look at myself in the looking glass at once absolutely real, connected with all the space that surrounds it, and absolutely unreal, since, in order to be perceived, it has to pass through this virtual point, which is over there.²³

*Music...*²⁴

22) Sten Sandell, *Borduna heterotopia*.

23) Michel Foucault (2008), p. 17.

24) Sten Sandell, *Borduna heterotopia*.

Box for standing is a wooden frame meant to house the artist. By referring to the dimensionality of the artist's body, the frame enacts the very space that surrounds that body. It points to it as performing subjects articulating and articulated by space.²⁵

*Music...*²⁶

A fictional dream sequence:

I find myself in a room just over 2 m high and 1 m wide.

Bearing the size of the room in mind, the ability to move is severely limited. The room is fitted up with a soft and sound-absorbing material. The room has neither doors nor windows. I hear agitated voices outside the room, somebody or some people are crying. I begin to call out, but nobody seems to react to my call. I start to feel shut in and realize it is impossible for me to get out.

She went on growing, and growing, and very soon had to kneel down on the floor: in another minute there was not even room for this, and she tried the effect of lying down with one elbow against the door, and the other arm curled round her head. Still she went on growing, and, as a last resource, she put one arm out of the window, and one foot up the chimney, and said to herself "Now I can do no more, whatever happens. What will become of me?"²⁷

25) Brandon Labelle, *Background Noise. A History of Sound* (Continuum 2006), p. 75.

26) Sten Sandell, *Borduna heterotopia*.

27) Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* (Vintage 2007), p. 43.

To find myself and the sound of my own body in relation to the space I am in right now. Where do I stand and what does it sound like?

*Music...*²⁸

Då ligga
på min obäddade säng och kunna se,
länge och långt in på förmiddan ligga
som jag såg då allt,
Som då
plötsligt och liksom oväntat se
allt det där jag förut inte sett
bara kunnat ana att jag någon gång hört
i små mikrosmå knäpp från fingrar²⁹

Then lying
on my unmade bed and being able to see,
for long, and far into the morn', lying
as though then seeing it all,
As then
suddenly and like unexpectedly seeing
all that I before had not seen
only had suspected that I once had heard
in small micro-small snaps of fingers

Sitting in my childhood home in a big room, and suddenly discovering, in an act of seeing, the entire room at one and the same time. Seeing the whole room, without glancing to one side or the other, with its ceiling, walls, windows, light and furniture. A strange feeling of being in a state of total seeing occurs, a state that begins when flow arises in the music, and I just am in the space with all its sounds and impressions. Is there a sounding language in front of, behind, beneath, over, and between us?

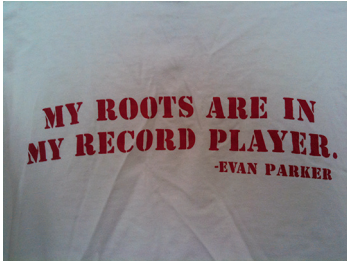
Translated by Emil Strandberg and proofread by Lynn Preston Odengård

28) Sten Sandell, *Borduna heterotopia*.

29) Stig Larsson, "Min mor är en ros", *Likar* (Bonnier Alba 1993) (translated here by Emil Strandberg).

det sprungna ur

Det soniska biblioteket



Den improviserande musikern har ofta sina rötter i den inspelade musik som vi lyssnar till och formas av som musiker. Följden av detta blir ett soniskt bibliotek som i mitt fall blir oundgängligt i denna typ av undersökande process.¹

1) <http://www.stensandell.com/object.php?id=66&l=s>

Verkförteckning

Fonogram

1979

Lokomotiv Konkret, URS 04

1983

SåVidare, *Live*, OM 1

1985

Sten Sandell, *Damp*, BAR 8502

1987

SåVidare, *In a Body*, BAR 8603

1988

Sten Sandell, *Now or Never*, BAR 8803

1990

Mats Persson/Sten Sandell/Kristine Scholz,
Strings and Hammers for Fingers and Nails, ALCD 002

1991

Gush med Sven-Åke Johansson, *Tjo och Tjim*, DRLP 192

Gush, *From Things to Sounds*, DRCD 204

1992

Sten Sandell, *Music From A Waterhole*, ALCD 005

1994

C. Cutler/S. Sandell/L. Jonsson/N. Billström,
Songs Between Cities and Waterholes, BAR 9303

Sten Sandell, *FRAMES*, BAR 9402

1996

Gush and Phil Wachsmann, *Gushwachs*, BEAD CD002

1997

Gush, *Live at Fasching*, DRCD 313

Sten Sandell/Simon Steensland, *Under öknar*, UAE Disc 6

1998

Sten Sandell, *Behind the Chords*, LJCD 5216

1999

Stockholm Low Dynamic Orchestra, ALCD 021

Gush, *Live in Tampere*, DRCD 327

Sten Sandell, *sten & betong*, STCD 9901303

282

Sten Sandell/Björn Hellström/Arild Lagerkvist,
t.i.k.s. Transparent Information of the Klara Systems, CD-rom

2000

Sten Sandell/Sven-Åke Johansson, *Bahn und Boot*, algencd 023
Sven-Åke Johansson, *Six Little Pieces for Quintet*, hatOLOGY 538
SOUNDS 1999, BTCP 10/11/12
Berthling/Ljungkvist/Sandell, LJCD 5224

2001

Sten Sandell/Fred Lonberg-Holm/Michael Zerang, *Disappeared*, nuscope CD 1009
Sten Sandell, *Bio. ElektriKA*, LJCD 5226
Jörgen Gassilewski/Tommy Björk/Sten Sandell, *Du*, ALCD 025
Sten Sandell Trio, *Standing Wave*, SOFA 504

2002

Sten Sandell, *Solid musik*, nuscope CD 1013
Ken Vandermark/Sten Sandell, m.fl., *Two days in December*, WOB012-1

2004

Sten Sandell Trio, *Flat Iron*, SOFA 514
Sten Sandell/David Stackenäs/Parker/Guy/Lytton, *Gubbröra*, psi 04.10
Nilsson/Sandell duo, *Strings and Objects*, LJCD 5235

2005

Sten Sandell, *Songs*, LJCD 5237

Gush, *Norrköping*, ALP161CD

Gush, *Electric Eel*, QBICO 13

Paal Nilssen-Love/Evan Parker/Sten Sandell/Ingebrigt Håker Flaten,
Townorchestrahouse, CF041CD

2006

Low Dynamic Orchestra w/Stefan Scodanibbio, ALCD 026

Sten Sandell, *Music in the World of Sten Sandell*, LJCD 5243

2007

Sten Sandell trio + John Butcher, *Strokes*, CF082CD

Sten Sandell trio, *Oval*, intakt CD 122

2008

Sten Sandell/Mattias Ståhl, *Grann musik*, CF109CD

Townhouseorchestra, *Belleville*, CF125CD

2009

Strandberg/Sandell/Thorman, *Stockholm Sweden Polyphony*, FYR011-ISO3

Per Anders Nilsson/Sten Sandell/Raymond Strid, *Beam Stone*, psi 09.02

The Godforgottens, *Never Forgotten, Always Remembered*, CF164CD

2010

Sten Sandell Trio, *Face of Tokyo*, PNL 004

Evan Parker/Sten Sandell, *Psalms*, psi 10.05

2011

C. Cutler/S. Sandell/L. Jonsson/N. Billström, *Between Cities and Waterholes*,
New extended version, BAR1001

Sten Sandell, *Music Inside the Language*, LJCD 5254

Hörspel

2001

Willy Kyrklund/Sten Sandell, *Bilderna vandrar igenom oss som vågor genom vatten*, beställningsverk för Radioteatern

2003

Sten Sandell/Rolf Skoglund, *Sålunda talade Zarathustra* efter Friedrich Nietzsche,
beställningsverk för Radioteatern

2004

Magnus Jacobsson/Sten Sandell, *Spegeln*, beställningsverk för Radioteatern

2007

Sverrir Gudjonsson/Sten Sandell, *Völvans spådom*,
beställningsverk för Radioteatern och isländska radion

2008

Sten Sandell, *Munnen*, SRP2 Monitor

Filmmusik

2005

Vanja Sandell Billström, *Deltagaren*

Publikationer

2002

Dascha Esselius, Jan Hietala, Jukka Korpi, Lotte Nilsson-Välimaa, Pontus Raud,
Sten Sandell, *O – sex konstnärer tre sjukhus*, red. Power Ekroth, Stockholms läns
landsting/Af Kultur Media

2011

Sten Sandell, *En sonisk triptyk*, OEI, 53-54/2011

Referenser

- Ablinger, Peter, *HÖREN hören/hearing LISTENING* (Kehrer Verlag 2008)
- Ablinger, Peter, *Voices and Piano* (Kairos 2009)
- Agnestig, Carl-Bertil, *Vi spelar piano 3* (Gehrmans musikförlag 1970)
- Alvesson, Mats & Kaj Sköldberg, *Tolkning och reflektion* (Studentlitteratur 2008)
- Artes. *Tidskrift för litteratur, konst och musik 1/2005* (Natur och Kultur 2005)
- Asplund, Johan, *Det sociala livets elementära former* (Bokförlaget Korpen 1987)
- Asplund, Johan, *Avhandlingens språkdräkt* (Bokförlaget Korpen 2002)
- Bailey, Derek, *Improvisation. Its Nature and Practice in Music* (Moorland Publishing 1980)
- Bernstein, Charles, *De svåra dikterna anfaller*, övers. och montage Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson & Jesper Olsson (OEI editör 2008)
- Bourdieu, Pierre, *Praktiskt förnuft. Bidrag till en handlingsteori*, övers. Gustaf Gimdal & Stefan Jordebrandt (Daidalos 2004)
- Bäckström, Per, *Enhet i mångfalden* (Ellerströms förlag 2005)
- Böhme, Gernot, "Akustiska atmosfärer", övers. Erik Wallrup, *Kairos nr. 14. Ljudkonst*, red. Andreas Engström & Åsa Stjerna (Raster förlag (publiceras 2013)). Finns publicerad som "Akustische Atmosphären" i *Hans Peter Kuhn Odense*, red. Thorsten Sadowsky & Carsten Seiffarth (Kehrer Verlag 2005)
- Carroll, Lewis, *Alice's Adventures In Wonderland and Through the Looking-Glass* (Vintage 2007)
- Chatwin, Bruce, *The Songlines* (Vintage Classics 1998)
- Corbett, John, *Extended Play* (Duke University Press 1994)
- Dansk Musik Tidsskrift 2/1966*

Deleuze, Gilles, *Vecket. Leibniz och barocken*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Glänta Produktion 2004)

Ekelöf, Gunnar, *Non serviam* (Månocket 1983)

Feldman, Morton, *Give My Regards to Eighth Street* (Exact Change 2000)

Foucault, Michel, *Diskursernas kamp*, övers. Jonas (J) Magnusson (Symposion 2008)

Foucault, Michel, *Diskursernas ordning*, övers. Mats Rosengren (Symposion 1993)

Furrer, Beat, *Aria* (Kairos 2003)

Furrer, Beat, *Begehren* (Kairos 2006)

Furrer, Beat, *Fama* (Kairos 2006)

Furrer, Beat, *Nuun* (Kairos 2000)

Furrer, Beat, *Stimmen* (Kairos 2001)

Gann, Kyle, *No Such Thing as Silence* (Yale University 2010)

Gush, *From Things to Sounds* (Dragon 1991)

Hellström, Björn, *Noise Design* (Bo Ejeby förlag 2003)

Johnson, Bengt Emil, *Medan, sedan* (Albert Bonniers förlag 2005)

Kyrklund, Willy, *8 variationer* (Bonnier Alba 1982)

Labelle, Brandon, *Background Noise. A History of Sound* (Continuum 2006)

Larsson, Stig, *Likar* (Bonnier Alba 1993)

Liedman, Sven-Eric, *Ett oändligt äventyr* (Bonnier Pocket 2002)

Lotass, Lotta, *Den svarta solen* (Albert Bonniers Förlag 2009)

Lussier, René, *Le trésor de la langue* (Ambiances Magnétiques 1989)

Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, övers. William Fovet (Daidalos 1997)

Metaphor and Symbol 2/2003

Nancy, Jean-Luc, *Listening*, translation Charlott Mandell (Fordham University Press 2007)

Nilsson, Bo, *A Spirit's Whisper* (Phono Suecia 1997)
Nilsson, Per Anders, *A Field of Possibilities. Designing and Playing Digital Musical Instruments* (ArtMonitor dissertation No 30 2011)
Nutida Musik 3/2010
Ord & Bild 1-2/2009
Ordens negativ, red. Anders Cullhed m.fl. (Symposion 2009)
Orkesterjournalen 2/2010
Parker, Evan & Sten Sandell, *Psalms* (psi 2010)
Peters, Gary, *The Philosophy of Improvisation* (The University of Chicago Press 2009)
Rosengren, Mats, *Doxologi. En essä om kunskap* (Retorikförlaget 2008)
Sandell, Sten, *Bio. ElektriKA* (LJ Records 2001)
Sandell, Sten, *Music Inside the Language* (LJ Records 2011)
Sandell, Sten, *Songs* (LJ Records 2005)
Schuback, Marcia Sá Cavalcante, *Lovtal till intet. Essäer om filosofisk hermeneutik. Logos/Pathos nr 5* (Glänta Produktion 2006)
Stern, Daniel N., *Ett litet barns dagbok*, övers. Per Rundgren (Natur och Kultur 1991)
Stern, Daniel N., *Ögonblickets psykologi*, övers. Gun Zetterström (Natur och Kultur 2005)
Thomas, Dylan, *Collected Poems 1934-1952* (J.M. Dent & Sons LTD. 1952)
Valkare, Gunnar, *Bo Nilsson* (Atlantis 2010)
Winnicott, D.W., *Lek och verklighet*, övers. Ingeborg Löfgren (Natur och kultur 1981)
Xenakis, Iannis, *Works with Piano* (Mode 2010)

Personregister

Ablinger, Peter 45, 78-79
Agnestig, Carl-Bertil 17, 256
Alvesson, Mats 186
Asplund, Johan 70, 155, 188, 190, 255
Bailey, Derek 187
Bernstein, Charles 71, 73, 248-249
Berthling, Johan 283
Biermann, Wolf 101
Blomberg, Jan 197
Bodin, Lars-Gunnar 124-125
Bourdieu, Pierre 180
Brecht, Bertolt 78
Brown, Earle 251
Bäckström, Per 212, 264
Böhme, Gernot 49, 119
Cage, John 47-49, 128, 255
Carroll, Lewis 141, 273
Chatwin, Bruce 130
Deleuze, Gilles 34-35
Derrida, Jaques 190
Dominique, Carl-Axel 17, 293
Ekelöf, Gunnar 123, 196-197
Feldman, Morton 50, 255

Florin, Magnus 178, 255
Forbes, Caroline 151
Foucault, Michel 135, 138, 140, 154, 190, 255, 267, 271-272
Furrer, Beat 80
Gann, Kyle 47
Gaulle, Charles de 80
Gudmundsson, Páll 127
Gustafsson, Mats 137, 138, 269-270
Göthe, Staffan 285
Habermas, Jürgen 187
Heidegger, Martin 78
Hellström, Björn 120-122, 283
Heney, Nina de 81, 91
Jacobsson, Magnus 125, 285
Jernberg, Sofia 81, 91
Johnson, Bengt Emil 17, 31, 40, 46, 97, 105, 107, 110, 123-125, 131, 171, 194, 255, 259
Johnson, Mark 123, 131
Kyrklund, Willy 127, 285
Labelle, Brandon 120, 141, 273
Larson, Steve 123, 131
Larsson, Stig 142, 274
Leibniz, Gottfried Wilhelm von 34-36, 249
Liedman, Sven-Eric 184
Ljung, Martin 250
Lotass, Lotta 37, 255

Lundberg, Johannes 81, 217
Lussier, René 80
Lyotard, Jean-François 187
Merleau-Ponty, Maurice 36, 50-52, 54
Michaux, Henri 211-213, 255, 264-265
Monk, Thelonious 194
Nancy, Jean-Luc 49, 51
Nilssen-Love, Paal 155-157, 284
Nilsson, Bo 196-197
Nilsson, Per Anders 138, 164, 269-270, 284
Nyberg, Fredrik 14, 217-218, 255, 262
Olsson, Jesper 58, 61, 71, 73
Olsson, Ulf 178
Parker, Evan 154, 254, 283, 284, 285
Persson, Mats 17, 281
Peters, Gary 48, 113, 164
Petri, Johan 17, 34
Pignon, Paul 20
Pollock, Jackson 121
Rosengren, Mats 135, 183
Runefelt, Eva 69
Runolf, Sören 17
Russell, George 197
Rydberg, Göran 17
Samuelsson, Bo 169, 196
Schuback, Marcia Sá Cavalcante 106-109, 137, 256, 269

Scholz, Kristine 17, 281
Sem-Sandberg, Steve 255
Skeaping, Adam 154
Skoglund, Rolf 126, 285
Sköldberg, Kaj 186
Stackenäs, David 19, 24, 29, 158, 283
Stenson, Bobo 197
Stern, Daniel N. 11, 15, 29, 54, 126, 137, 165-166, 256, 259, 263
Strid, Raymond 164, 284
Ståhl, Kerstin 17
Söderberg, Peter 17, 34
Takahashi, Aki 136, 268
Thomas, Dylan 59-60
Tse-Tung, Mao, 78
Tudor, David 48
Valkare, Gunnar 196
Wallenstein, Sven-Olov 35
Weiss, Peter 256
Winnicott, DW 178, 256
Xenakis, Iannis 121, 136, 268
Young, La Monte 128
Zach, Ingar 21

ArtMonitor

Doctoral dissertations and licentiate theses published at the Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, University of Gothenburg / Doktorsavhandlingar och licentiatuppsatser utgivna vid konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet:

1. Monica Lindgren (Music Education / musikpedagogik)

Att skapa ordning för det estetiska i skolan. Diskursiva positioneringar i samtal med lärare och skolledare

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006

ISBN: 91-975911-1-4

2. Jeoung-Ah Kim (Design)

Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art Design Perspective

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006

ISBN: 91-975911-2-2

3. Kaja Tooming (Design)

Toward a Poetics of Fibre Art and Design. Aesthetic and Acoustic Qualities of Hand-tufted Materials in Interior Spatial Design

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007

ISBN: 978-91-975911-5-7

4. Vidar Vikören (Musical Performance and Interpretation / musikalisk gestaltning)

Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800-1850. Med et tillegg om registreringspraksis

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007

ISBN: 978-91-975911-6-4

5. Maria Bania (Musical Performance and Interpretation / musikalisk gestaltning)
"Sweetenings" and "Babylonish Gabble": Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-975911-7-1
6. Svein Erik Tandberg (Musical Performance and Interpretation / musikalisk gestaltning)
Imagination, Form, Movement and Sound - Studies in Musical Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-975911-8-8
7. Mike Bode and Staffan Schmidt (Fine Arts / fri konst)
Off the Grid
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-0-0
8. Otto von Busch (Design)
Fashion-Able: Hacktivism and Engaged Fashion Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-2-4
9. Magali Ljungar Chapelon (Digital Representation / digital gestaltning)
Actor-Spectator in a Virtual Reality Arts Play. Towards new artistic experiences in between illusion and reality in immersive virtual environments
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008
ISBN: 978-91-977757-1-7
10. Marie-Helene Zimmerman Nilsson (Music Education / musikpedagogik)
Musiklärarens val av undervisningsinnehåll. En studie om musikundervisning i ensemble och gehörs- och musikleära inom gymnasieskolan
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-5-5

11. Bryndís Snæbjörnsdóttir (Fine Arts / fri konst)
Spaces of Encounter: Art and Revision in Human-Animal Relations
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-6-2
12. Anders Tykesson (Musical Performance and Interpretation / musikalisk gestaltning)
Musik som handling: Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning. Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d'Archi
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-7-9
13. Harald Stenström (Musical Performance and Interpretation / musikalisk gestaltning)
Free Ensemble Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-8-6
14. Ragnhild Sandberg Jurström (Music Education / musikpedagogik)
Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-9-3
15. David Crawford (Digital Representation / digital gestaltning)
Art and the Real-time Archive: Relocation, Remix, Response
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977758-1-6
16. Kajsa G Eriksson (Design)
Concrete Fashion: Dress, Art, and Engagement in Public Space
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977758-4-7

17. Henric Benesch (Design)

Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010

ISBN: 978-91-977758-6-1

18. Olle Zandén (Music Education / musikpedagogik)

Samtal om samspel. Kvalitetsuppfattningar i musiklärares dialoger om ensemblespel på gymnasiet

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010

ISBN: 978-91-977758-7-8

19. Magnus Bärtås (Fine Arts / fri konst)

You Told Me – work stories and video essays / verkberättelser och videoessäer

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010

ISBN: 978-91-977758-8-5

20. Sven Kristersson (Musical Performance and Interpretation / musikalisk gestaltning)

Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010

ISBN: 978-91-977758-9-2

21. Cecilia Wallerstedt (Research on Arts Education / Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)

Att peka ut det osynliga i rörelse. En didaktisk studie av taktart i musik

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010

ISBN: 978-91-978477-0-4

22. Cecilia Björck (Music Education / musikpedagogik)

Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011

ISBN: 978-91-978477-1-1

23. Andreas Gedin (Fine Arts / fri konst)
Jag hör röster överallt – Step by Step
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-2-8
24. Lars Wallsten (Photographic Representation / fotografisk gestaltning)
Anteckningar om Spår
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-3-5
25. Elisabeth Belgrano (Performance in Theatre and Drama / scenisk gestaltning)
“Lasciatemi morire” o farò “La Finta Pazza”: Embodying Vocal Nothingness on Stage in Italian and French 17th century Operatic Laments and Mad Scenes
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-4-2
26. Christian Wideberg (Research on Arts Education / estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Ateljésamtalets utmaning – ett bildningsperspektiv
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-5-9
27. Katharina Dahlbäck (Research on Arts Education / estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Musik och språk i samverkan. En aktionsforskningsstudie i årskurs 1
ArtMonitor, licentiate thesis. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-6-6
28. Katharina Wetter Edman (Design)
Service design - a conceptualization of an emerging practice
ArtMonitor, licentiate thesis. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-7-3

29. Tina Carlsson (Fine Arts / fri konst)
the sky is blue
Kning Disk, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-976667-2-5
30. Per Anders Nilsson (Musical Performance and Interpretation / musikalisk gestaltning)
A Field of Possibilities: Designing and Playing Digital Musical Instruments
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-977477-8-0
31. Katarina A Karlsson (Musical Performance and Interpretation / musikalisk gestaltning)
*Think'st thou to seduce me then? Impersonating female personas in songs by Thomas
Campion (1567-1620)*
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
32. Lena Dahlén (Performance in Theatre and Drama / scenisk gestaltning)
Jag går från läsning till gestaltning - beskrivningar ur en monologpraktik
Gidlunds förlag, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-7844-840-1
33. Martín Ávila (Design)
Devices. On Hospitality, Hostility and Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-979993-0-4
34. Anniqa Lagergren (Research on Arts Education / estetiska uttrycksformer med inriktning
mot utbildningsvetenskap)
Barns musikkomponerande i tradition och förändring
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-979993-1-1

35. Ulrika Wänström Lindh (Design)

Light Shapes Spaces: Experience of Distribution of Light and Visual Spatial Boundaries

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012

ISBN: 978-91-979993-2-8

36. Sten Sandell (Musical Performance and Interpretation / musikalisk gestaltning)

På insidan av tystnaden – en undersökning

ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013

ISBN: 978-91-979993-3-5

The Journal ArtMonitor / Tidskriften ArtMonitor:

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 1, 2007

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2007

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-975911-4-0

Konstens plats / The Place of Art

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 2, 2008

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-975911-4-0

Frictions

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 3, 2008

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-975911-9-5

Talkin' Loud and Sayin' Something – Four perspectives on artistic research

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 4, 2008

Johan Öberg (ed.)

Guest editor: Mika Hannula

Art Monitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977757-3-1

The Politics of Magma – A research report on artistic interventions in post political society

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 5, 2008

Johan Öberg (ed.), guest editor: Mats Rosengren

ArtMonitor, Göteborg, 2008

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977757-4-8

There will always be those that slam on the brakes & say this is wrong...

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 6, 2009

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2009

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-977758-3-0

Musikens plats

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 7, 2009

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2009

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-978475-0-6

ArtText

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 8, 2010

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2010

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-978475-1-3

Passionen för det reala: nya rum

ArtMonitor – En tidskrift om konstnärlig forskning från konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet. No 9, 2010

Johan Öberg (ed.)

ArtMonitor, Göteborg, 2010

ISSN: 1653-9958

ISBN: 978-91-978475-2-0

Distribution: www.konst.gu.se/artmonitor

Till bengt emil

med naturmässig invändighet

flyger

flageolettfåglar, övertonssparvar, friktionsgäss, återkopplingsstarar,
slagverksfinkar, formantrastar, strupsångsörnar, kolaraturfalkar, strängmesar,
resonanslärkor, fonetikskarvar, sinustärnor

nödvändigt

nattskärnan sover på marken; dagtid

flyktigt ljudande från till A - Ö

rumsliga egenheter med sonisk pregnans

uppstår, pressar

i

invändig närvaro

Tack bengt emil!

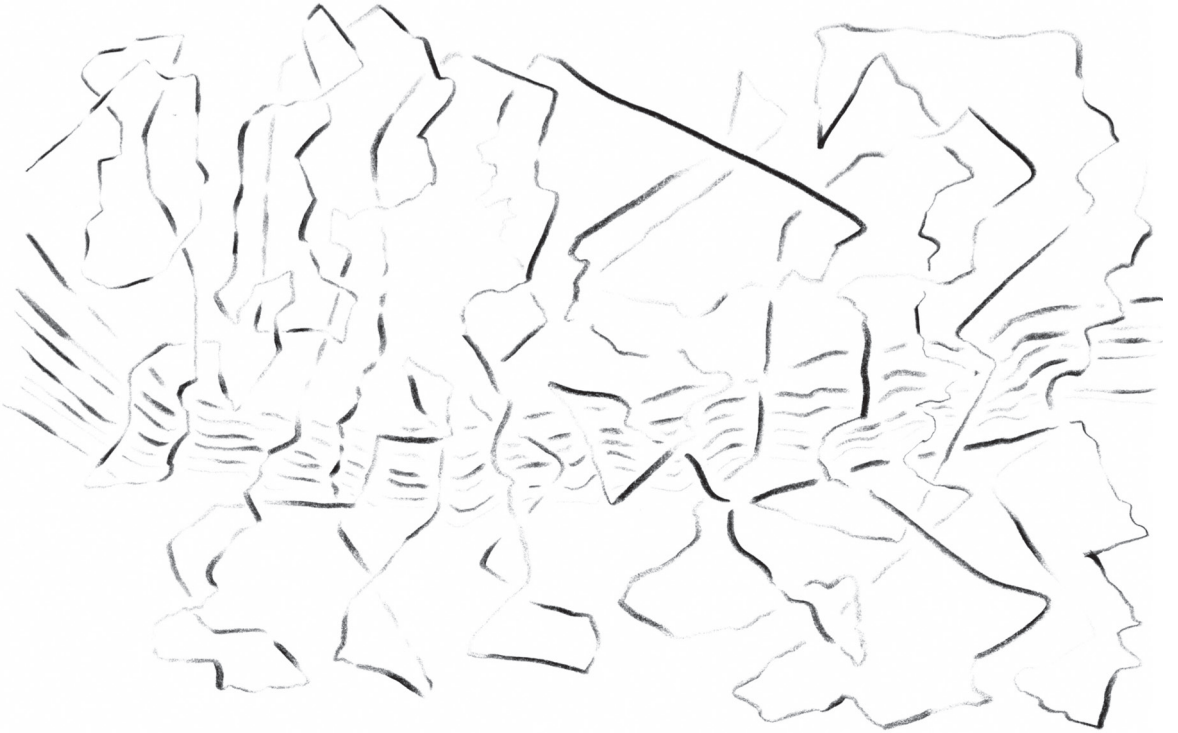
Tack

Stort tack till huvudhandledare Ole Lützow-Holm samt bihandledare Gunnar D Hansson och Magnus Florin. Tack till vårt kära kluster med Fredrik Nyberg, Kim Hedås, Helga Krook, Mara Lee, Gunnar D Hansson, Ole Lützow-Holm, Anders Hultqvist, Staffan Söderblom, Ingrid Elam, Lotta Eklund, Johan Petri och Johan Öberg. Tack för kreativa samtal med Johannes Landgren, Anna Frisk, Anders Carlsson, Harald Stenström, Bo Göranzon, Christian Munthe, Åsa Stjerna, Ulf Olsson och Henrik Frisk. Tack till Stiftelsen Anna Ahrenbergs fond och Kungliga Musikaliska Akademien.

Speciellt tack till Nina de Heney, Sofia Jernberg, David Stackenäs, Emil Strandberg och Fredrik Arsæus Nauckhoff.

Tack till barndoms- och spelkamraterna/musikerna/konstnärerna/skådespelarna/dansarna/författarna/regissörerna/lärarna/vännerna, m.m: Bo Samuelsson, Ingeborg Andersson, Bengt-Åke Larsson, Johan Svärd, Jonas Linge, Lennart Ekholm, Bo Davidsson, Ulf Strandberg, Raymond King, Björn Hellström, Niklas Billström, Lars Jonsson, Magnus Alexandersson, Sören Runolf, Dror Feiler, Tommy Björk, Mats Persson, Kristine Scholz, Kerstin Ståhl, Göran Rydberg, Berndt Berndtsson, Olof Franzén, Bengt Emil Johnson, Georg Friberg, Hans-Erik Svensson, Janne Sjöblom, Per Henrik Wallin, Bobo Stenson, Lester i Stockholm, Carl-Axel Dominique, Kurt Lindgren, Göran Stachewsky, Hans Isgren, Bill Brunson, Pär Lindgren, Sven-David Sandström, Peter Söderberg, Raymond Strid, Inger Arvidsson, Marie Selander, Jörgen Adolfsson, Thomas Huhn, Kenneth Schlaich, Thomas Millroth, Pontus Fürst, Lise-Lotte Norelius, Anne Külper, Bo Arenander, Gunnar Kaj, Kerstin Lindgren,

Ingrid Olterman, Paul Pignon, Harald Hult, Torbjörn Svedberg, Mats Gustafsson, Sven-Åke Johansson, Mattias Bauer, Simon Steensland, Kjell Nordeson, Amit Sen, Ivo Nilsson, Beth Laurin, Peter Oskarson, Rolf Lassgård, Per-Åke Holmlander, Peter Hahne, Kulturverket i Onsjö, Lotte Anker, Rönnells i Stockholm, Bengt Carling, Susanna Lindeborg, Ove Johansson, Chris Cutler, David Moss, Lars Wassrin, Anna Gustavsson, Magnus Jacobsson, Magnus Florin, Willy Kyrklund, Anders Carlberg, Eric Nyblæus, Karl Dunér, Staffan Göthe, Rolf Skoglund, Ellika Frisell, Johan Berthling, Paal Nilssen-Love, Fredrik Ljungkvist, Magnus Broo, Martin Küchen, Per Anders Nilsson, Gunnar Nehls, Neon i Brösarp, Katarina Eismann, Anna Lindal, Herman Mûntzing, Jan-Bertil Andersson, Vera Ohlsson, Fred Lonberg-Holm, Michael Zerang, Mattias Ståhl, Mats Äleklint, Jukka Korpi, Patric Thorman, Peter Engkvist, Páll Gudmundsson, Sverrir Gudjonsson, Helgi Kristinn, Björn Ingi Hilmarsson, Eva C. Johansson, Jan Gouiedo, Erik-Mikael Karlsson, Stig Larsson, Jörgen Gassilewski, Anders Krüger, Lars Liljegren, Thomas Liljenberg, Hans André, OEI, Elisabeth Yanagisawa, Thomas Laurien, Kajsa och Micki Noreen på Dirty Records, Mats Rosengren, Tomas Ferngren, Fredrik Nilsson, Kalvfestivalen i Kalv, Visby Tonsättarskola, Christer Lindwall, Christer Bothén, Joakim Milder, Evan Parker, Caroline Forbes, Katt Hernandez, Föreningen "Sekt", Bjørnar Habbestad, Hild Sofie Tafjord, Lene Grenager, Michael Duch, Lisa och Magnus Ullén, Pelle Halvarsson, Roger Westberg, Tanja Orning, Victoria Johnson, Sven Åberg, Östen Häggmark, Eric Ahlqvist, Patrik Eriksson, Alf, Karin och Klas Sandell, Carin Grundberg, Folke och Kajsa-Britta Sandell, Sven och Gunnel Billström, Kerstin Billström, Cecilia och Nikolaus Frank... som gör att jag är den jag är idag. Och sist och allra mest har mina barn, Vanja och Olivia Sandell Billström ständigt varit inspirationskällor i mitt görande, här och nu. Men framför allt annat har alla inspirerande och kreativa samtal med min livskamrat Sanna varit det avgörande för mitt arbete och liv i stort.



Jag spelar. Alltså finns jag. Jag lyssnar på det spelade. Alltså hör jag. Jag reagerar på det hörda. Alltså reflekterar jag och spelar igen. Jag lyssnar på det spelade från mina medspelare. Jag reagerar på det hörda. Alltså reflekterar jag och spelar igen. Tillsammans.

ArtMonitor

