

Kim Hedås

LINJER

Musikens rörelser – komposition i förändring



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Till avhandlingen hör även en dvd: *Linjer*



LINJER

Musikens rörelser – komposition i förändring

Kim Hedås

LINJER

Musikens rörelser – komposition i förändring

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

ArtMonitor doktorsavhandlingar och licentiatuppsatser nr 40

Serien ArtMonitor ges ut av Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet

ArtMonitor

Göteborgs universitet, Konstnärliga fakultetskansliet

Box 141

405 30 Göteborg

www.konst.gu.se/artmonitor

Linjer är satt med Adobe Garamond Pro och tryckt på Munken Polar 120g av Munkreklam AB, Munkedal, 2013

Till avhandlingen hör även en dvd: *Linjer*

Korrekturläsning: Sara Olin

Engelsk språkgranskning: Lynn Preston Odengård

Grafisk form: Fredrik Arsæus Nauckhoff

Bilder: Kim Hedås, Andrea Hedås Schmidt, Clara Hedås Schmidt och Carlo Schmidt

© Kim Hedås 2013

ISBN 978-91-979993-6-6

INNEHÅLL

| | |
|--|-----|
| Abstract | 8 |
| Tack. | 10 |
| | |
| INLEDNING | 12 |
| | |
| I. RÖRELSE | 21 |
| 1. Komponera – forska | 22 |
| 2. Karta | 24 |
| 3. En början. | 27 |
| 4. Rörelser mot det omöjliga | 36 |
| 5. Raivadiado. | 58 |
| 6. Tillstånd och saker – att börja någonstans | 72 |
| | |
| II. IDENTITET. | 75 |
| 7. Börjar, fortsätter – ordnar | 76 |
| 8. Musiken drömmer sig själv | 80 |
| 9. Funktion och former | 96 |
| 10. Kan bara vara intresserad och Bara och B till GDH. | 102 |
| 11. Historien lyder. | 110 |
| 12. Förhållningssätt + Roller + Något annat. | 128 |
| | |
| III. TID. | 139 |
| 13. Illusion | 140 |
| 14. Tiden i musiken och tiden i komponerandet | 154 |
| 15. Bakom ridån, förbi platserna och mot friheten. | 164 |
| 16. Segreto + Historia, serie. | 170 |
| 17. Intermezzo. | 176 |
| 18. Under luften och Så snart | 182 |

| | |
|---|-----|
| IV. MINNE | 187 |
| 19. Förändring, förvandling, fortsättning. | 188 |
| 20. Lustarnas trädgård | 190 |
| 21. Hur går det?. | 194 |
| 22. Lyssna och minnas – minnas och lyssna. | 200 |
| 23. Minne, mening – tystare nu. | 202 |
| 24. Åtkomligheten hos ett minne. | 210 |
| | |
| V. RUM | 213 |
| 25. Att fly istället för att söka. | 214 |
| 26. Inandningen före stråkdiraget | 248 |
| 27. Anteckningar om musik och rum | 262 |
| 28. Part och Knot | 268 |
| 29. Skikt – och vidare i projektet med arkitektur och musik | 272 |
| 30. Vidare | 276 |
| | |
| AVSLUTNING | 278 |
| a) Undersökning: förbindelser och motsägelser | 278 |
| b) Avhandlingstextens fem delar i en återblick | 280 |
| c) Konstruktiva linjer att arbeta vidare med | 286 |
| | |
| Appendix | 292 |
| English Summary. | 312 |
| Referenser | 324 |

ABSTRACT

Title: *Linjer. Musikens rörelser – komposition i förändring*

English title: *Lines: Music Moving – Composition Changing*

Author: Kim Hedås

Language: Swedish, with an English Summary

University: The Academy of Music and Drama at the Faculty of Fine, Applied and Performing Arts, the University of Gothenburg, Box 100, SE-405 30 Gothenburg, Sweden

Keywords: music, composition, relationship, connection, motion, movement, identity, time, memory, space, change, transformation, reflexivity, voice, meaning.

ISBN: 978-91-979993-6-6

This dissertation takes the shape of a DVD, comprising the music in sixteen compositions, and a book, comprising the dissertation text.

Lines: Music Moving – Composition Changing is a dissertation that focuses on relationships in music. The main question posed in this dissertation is: How does music relate to what is *not* music? Through an artistic inquiry, where a reflexive movement between the different parts produces the method used, the dissertation addresses the act of composing with particular focus on how music moves and how relations in music change. Results are also in motion, and traces – *lines* – move, change direction, and connect the music with what is *not* music.

This inquiry embraces the following five themes: *movement, identity, time, memory and space* – which all relate to each other, and which, through composition, change, transform and reshape meaning as well as expression.

The aim of this study is to demonstrate the changes that arise as a result of the relationships that are activated between music and what is *not* music, since an understanding of how these relationships work enables opportunities for the composition of new music.

TACK

Till alla er som på olika sätt har engagerat er i mitt arbete med *Linjer*: tack för inspiration, stöd och perspektiv!

Tack till mina handledare Ole Lützw-Holm, Erik Wallrup, Gunnar D Hansson, Anders Hultqvist, Staffan Söderblom, och tack till mina doktorandkollegor Sten Sandell, Helga Krook och Fredrik Nyberg för tiden tillsammans i komplittklustret.

Tack till Fredrik Arsæus Nauckhoff för formgivning, och tack till Daniel Araya, Linus Andersson och Niklas Billström för ljudteknik, studioinspelning och mastring.

Tack till musikerna, konstnärerna, författarna, opponenterna, kollegorna och vännerna Petra Gipp, Christina Ouzounidis, Lina Ekdahl, Thomas Laurien, Annika Silkeberg, Nina de Heney, Jörgen Pettersson, Stefan Östersjö, Petra Fransson, Sandra Huldt, Pia Örjansdotter, Gageego! (Anders Jonhäll, Mikael Kjellgren, Anette Olsson, Johan Stern, Jonas Larsson, Per Sjögren, Ann Elkjär, Jonna Ekdahl, Tuula Fleivik, Ragnar Arnberg), VOX (Ulrika Åhlén Axberg, Katarina Lundborg Nyman, Tore Sunesson, Matts Johansson, Amanda Flodin), Pärlor för svin (Sara Hammarström, George Kentros, Mats Olofsson, Mårten Landström), Anna Petrini, Karl Nyhlin, Susanne Rydén, Michaela Granit, Anita Agnas, Andreas Gedin, Jesper Olsson, Henrik Hellstenius, Andrej Slavik, Gjertrud Pedersen, Johnny Wingstedt, Åsa Unander-Scharin, Henrik Frisk, Bill Brunson, Åsa Stjerna, Henrik Strindberg, Pär Lindgren, Fredrik Hedelin, Per Mårtensson, Jesper Nordin, Erik Peters, Christofer Elgh, Joakim Sandgren, Karin Rehnqvist, Mats Lindström, Örjan Fahlström, Mattias Sköld, Carl Unander-Scharin, Esaias Järnegard, Gunno Palmquist, Per-Anders Nilsson, Jonas Åkerblom, Birgitta Eriksson, Saskia Lodeiro, Monica Åslund Forsén, Anna-Carin Ahl, Anna Rosén, Cecilia Hofsten, Tess Paulsen, Sara Olin, Rasmus Persson, Lena Dahlén, Johan Petri, Mara Lee och Niklas Östlind. Tack för konstruktiv kritik, ny energi och bra samarbete!

Tack till Anna Frisk, Johannes Landgren, Anders Carlsson, Staffan Rydén, Ingrid Elam, Anna Lindal, Maria Bania, Johan Öberg, Lynn Preston Odengård och Eva Nässén från Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.

Tack till Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet, EMS (Elektronmusikstudion i Stockholm), Kungliga Musikhögskolan, Kulturhuset, Dramaten, Göteborgs Konserthus, Konstnärsnämnden, Kulturrådet, Framtidens Kultur, Statens Musikverk och Musikplattformen, Unna Design, Kungliga Myntkabinettet, Teater Galeasen, Atalante, Inter Arts Centre, Musik- och teatermuseet, Moderna Museet Stockholm, Moderna Museet Malmö, Kivik Art Centre, Finlands Arkitekturmuseum, Palazzo Bembo och Nordiska paviljongen på Arkitekturbiennalen i Venedig 2012, Elementstudion, Musikaliska Konstföreningen, Färgfabriken och Anna Ahrenbergs fond.

Tack till mina syskon Eva, Annika och Anders med familjer för att ni alltid finns nära.

Tack till min pappa Bo och min mamma Inger (1941-2011), allra finaste föräldrarna. Tack för er omtanke som räcker oändligt långt.

Tack till Carlo, Andrea och Clara – min älskade familj. Tack för kärlek och skratt!

INLEDNING

MUSIKENS RÖRLIGHET: RELATIONER OCH MÖJLIGHETER

Musik kan beskrivas som gränsöverskridande, ett flöde som obehindrat rör sig förbi de gränser som det faktiska rummet ger, rör sig förbi den faktiska tid som finns. Musikens rörelser leder vidare, långt utanför det egna musikaliska ljudandet och förändrar rummet, förändrar tiden, förändrar själva musiken. Det *musiken* gör – förändrar, förvandlar, omvandlar det som inte är musik och även sig själv – är en av riktningarna i en dubbelriktad rörelse. Den motsatta riktningen – även den i allra högsta grad aktiv – är: vad det som *inte är musik* gör med musiken. Två grundläggande riktningar, men i själva verket ett komplext system där dessa riktningar reflekteras, mångdubblas och överlagras i en rörlig struktur. Strukturens alla riktningar – som förekommer samtidigt och som påverkar varandra i konstant växelverkan – kan istället betecknas som relationer; med dessa relationer förbinds det som är musik med det som inte är musik.

Här behöver *musik* definieras, även det som *inte är musik*, men framförallt behöver *den som frågar* om dessa relationer definieras och identifieras. Perspektivet för undersökningen ska vara tydligt: här är frågorna ställda från den som komponerar musiken och förhållandet *musik–inte musik* diskuteras efterhand som relationerna framträder. Vad kan relationerna innebära för musiken, för kompositionen, för själva komponerandet? Arbetet sträcker sig utåt genom att betrakta musikens möjliga relationer till några av alla de företeelser och händelser som skulle kunna ge avtryck i ett framtida komponerande, just nu ger avtryck i det nuvarande och har gett avtryck i ett förflutet. Vilka möjligheter till komposition kan musikens rörlighet ge?

Frågan handlar alltså om musik och komposition i *relation* till det som inte är musik. Självfallet kan musik komponeras i ett slutet system och bli komplett, men undersökningen här riktar intresset främst mot den musik som komponeras genom att definieras och formas i relation till annat. Musik tillsammans *med* det som inte är musik. Musik *mot* det som inte är musik. Musik *på grund*

av det som inte är musik. Musik *trots* allt det som inte är musik. Självvalda och påtvingade relationer. Konstruktiva och destruktiva processer. Oftast inte antingen–eller utan istället både–och, när musiken påverkas av det som finns runtomkring. Vilka blir konsekvenserna? Något sker med kompositionsprocessen, med den som komponerar. Och framförallt: när det som inte är musik aktiveras i musiken sker något med musiken, med själva *kompositionen*. Vad händer om den som komponerar musiken självvalt närmar sig det andra? Vad händer med musiken när den hamnar närmare det där andra? Försvinner något från musiken? Tillförs något? Eller snarare: vad försvinner och vad tillförs?

Mitt doktorandarbete startade som en undersökning av relationerna mellan musik och text. Planen var att undersöka dessa relationer, dessutom prova möjligheterna i mitt eget komponerande av musik där text ingår. Det finns många kopplingar mellan musik och text, och vissa av dessa kopplingar berör komponerandet. Men hur? På vilket sätt? Varför? När, var, hur uppstår fungerande föreningar mellan musik och text? Varje komponerat musikstycke har sin egen speciella logik och uppbyggnad. Text kan finnas med, mer eller mindre integrerat, och det finns oändligt många kombinationssätt där text i musik kan sjungas, läsas, projiceras som bild eller finnas bakom själva musiken, ibland utan att ens höras. Musik och text är för mig inte någon självklar enhet, inte två delar som enkelt låter sig fogas samman utan tvärtom: två självständiga viljor som i vissa lyckosamma fall kan smälta ihop på ett kongenialt sätt. Hur går det till? Musik (här i betydelsen *kompositionen*) och text (här i betydelsen *texten i kompositionen*) är förstås inte bara två entiteter. Under arbetets gång fann jag att det bedrägligt korta ordet text (som rymmer många förgreningar där mening, uttryck, röst, timbre, andning, kropp, vilja, begär, drivkraft, hemligheter, identitet, tillhörighet, social status, förhållandet individ–grupp, sammanhang, tradition och historiskt perspektiv samsas med musikaliska parametrar i det textliga som rytm, frasering, tonhöjd, klang, pauseringar, övertoner och flerstämmighet för att inte tala om praktiska förutsättningar som rum, akustik, inspelningsmetod, lyssnarsituation etc) ibland gav upphov till mer konstruktiva processer. Dessa uppstod när jag betraktade text utifrån dess möjlighet till koppling, förbindelse. När kopplingen istället hamnade i fokus blev plötsligt

textens roll sekundär eftersom någon eller några av textbegreppets förgreningar – som exempelvis röst eller rum, eller röst+rum – istället var det aktiva element som satte relationen till musiken på spel. Därför en justering av ämnet så att det smalnade av för att kopplingen (förbindelsen, relationen) skulle kunna framträda tydligare än de två (tre, fyra, fem – mångdubbelt flera?) begrepp som befann sig i varsin ände av kopplingen. Undersökningar av vad saker är kan säkert i vissa fall vara produktiva men hur saker *fungerar* är för mig långt mer intressant att undersöka.

För att inte låta begrepp bli hängande i luften utan förklaring ges här en första definition av vad jag menar med det som *inte är musik*, ”det andra”, som inte på något vis är avsedd som en mystifikation utan tvärtom, helt handfast och praktiskt: en negation till musik, dvs allt det som *inte* är komponerat, spelat, ljudat eller lyssnat till som musik. Det kan vara text eller rum eller röst eller frasering eller akustik eller hemligheter eller identitet – för att ge några aktuella exempel. Själva poängen med att definiera något som *inte musik* är att då skulle detta *andra*, genom att från början vara något annat än musik, kunna förvandla såväl detta andra som musiken. Relationerna/kopplingarna/förbindelserna öppnar för möjligheter som gör att musik–inte musik kan bilda nya enheter. Nya, eftersom dessa förbindelser uppstår på nytt och om och om igen allteftersom musik komponeras, spelas, lyssnas till, men på samma gång ursprungliga och essentiella eftersom förbindelser förstås alltid uppstått när musik spelats genom historien – alltid, men på skilda vis. Det är alltså inte frågan om att upptäcka ett nytt, hittills okänt fenomen – musikens relation till det som inte är musik – utan tvärtom, just för att detta ämne är så grundläggande för musikens förmåga till interaktion och verkning, betrakta och diskutera betydelsen av dessa relationer i några valda exempel.

Mitt intresse visade sig alltså gälla just *relationerna* mellan musik och det andra, där text bara var en av flera möjliga parter. Det som från början undersöktes (kopplingen musik–text) är fortfarande ett spår i mitt arbete men för att faktiskt kunna visa på *kopplingen* blev det nödvändigt att ta in även annat, som på liknande vis kopplas till musik. Det gäller det som medvetet tillförs musiken och även det som oavsiktligt kommer in i musiken och påverkar kompo-

sitionsprocessen, från idé till färdig komposition som spelas. Redan i den projektbeskrivning som jag skrev inför min ansökan till doktorandutbildningen står det att jag vill ”fokusera på relationerna mellan musik och text” och vidare att jag vill ”försöka definiera och förstå de faktorer som styr samverkan mellan musik och text”. Mitt arbete inriktar sig alltså på att ta reda på något mer om *relationer* och *samverkan*. För att skapa ett material som kan visa på exempel som skiljer sig från varandra har jag medvetet gått in på flera olika områden. Exempelen är som nedslag på olika platser, valda utifrån möjligheten att visa på skillnader – snarare än likheter – där olika förhållningssätt till musikens relationer kan diskuteras. På detta sätt hoppas jag kunna belysa frågan med fler perspektiv, från flera olika positioner.



Nyckeln till mitt avhandlingsarbete är:

- *relationerna mellan musik och det som inte är musik,*
- *hur dessa relationer förändrar både musiken och det som inte är musik, och*
- *hur dessa relationer kan skapa möjligheter för komposition.*

Huvudfrågan: hur kan förändringarna, som relationer mellan musik och det som inte är musik ger upphov till, skapa möjligheter för komposition?

Metoden: en reflexiv rörelse mellan undersökningens delar. Mina kompositioner är den centrala delen, det material som jag använder; i kombination med de texter jag skriver och med annan musik, andra texter och teorier ger komponerandet mig möjlighet att göra undersökningen.

Syftet: att visa på relationerna mellan musik och det som inte är musik, att förstå mer om hur dessa relationer fungerar för att kunna omsätta kunskaperna i kreativa processer med komposition av ny musik.



Inom ramen för min doktorandtjänst har jag lyssnat och läst, dessutom komponerat musik och skrivit texter som nu här har samlats. Avhandlingsarbetet som helhet har en tvådelad form där den första, och till omfånget största, delen är mina kompositioner som är aktuella i doktorandarbetet, och den andra delen består av denna avhandlingstext. Komponerandet har filtrerats genom textskrivandet och tvärtom. Här i textmaterialet finns, helt konkret, exempel på den typ av möten som jag är intresserad av att undersöka: *musik möter något annat*, i det här fallet forskningen. Vad händer när de förenas i konstnärlig forskning? Reflektioner över även detta möte finns med här i mitt material. Exempel och reflektion varvas, blandas, smälts samman. För mig är själva *handlingen* central: att komponera musik, att skriva texter. Undersökningen har förts framåt genom dessa parallella processer (komponerande, textskrivande), tätt sammanflätade. Associationer, speglingar och perspektivförskjutningar har varit verksamma strategier för att skapa såväl närhet som distans mellan delarna som ingår. Musik och text har utvecklats främst genom ovan nämnda strategier för att kunna bli *reflexiva delar* av undersökningen. Det innebär att min avhandlingstext är *sammankopplad* med musiken. Avhandlingstexten är alltså inte en fristående utredning, inte en redovisning och/eller en förklaring av mina kompositioner. Den reflexiva metod som jag här har praktiserat skriver jag mer om i ett appendix, sist i avhandlingstexten.

Det egna kompositionsarbetet under doktorandtiden har resulterat i en rad stycken för olika ensembler och olika sammanhang. Här i boken presenteras de utifrån hur musiken kan tänkas fungera i relation till annat, exempelvis identitet, minne eller tid. Några av dessa kompositioner är mer utförligt beskrivna eftersom de visar på egenskaper som kan diskuteras.

Textmaterialet har fått en form med fem större delar. Syftet med dessa fem tematiska delar – *rörelse, identitet, tid, minne* och *rum* – är att samla läsandet till vissa punkter som kan relatera till varandra. Kopplingarna mellan mina fem teman grundar sig i musiken, där *tid* är det mest fundamentala – därför placerat som mittpunkt i mitt textmaterial. Ytterst på var sin sida i formen, som start och slut på textmaterialet, befinner sig *rörelse* och *rum* eftersom dessa båda är beroende av varandra för att fungera – inte bara i musikens värld. Så är

också *identitet* och *minne*, som i textmaterialet återfinns på ömse sidor om det centrala *tid*, länkade till varandra i kedjor av igenkänning och förlopp. En ordning alltså, som inte är hierarkisk utan istället tillåter korsvisa relationer mellan dessa fem teman. Som ett exempel: musikalisk *rörelse* skapar *rum*, sträcks ut i *tid*, speglas i *identitet* och förankras i *minne*. För alla dessa fem teman kan liknande eller annorlunda relationer föreslås, påvisas och beskrivas; med hjälp av textmaterialets form knyts helheten samman. En stilistisk mångfald finns i mina texter, inte för variationens skull utan helt enkelt för att kunna komma nära mitt ämne: jag vill accentuera det musikaliska, utveckla olika sorters resonemang och få fatt på den musikaliska kunskap som inte så lätt låter sig formuleras. Såväl texternas stil som innehåll binds ihop i textmaterialets fem teman – *rörelse, identitet, tid, minne* och *rum*.

I avhandlingstextens appendix har jag skrivit mer om de praktiska förutsättningarna för mitt doktorandarbete: om betydelsen av det kluster som jag under doktorandtiden har ingått i (som har samlat doktorander och handledare från musikalisk gestaltning och litterär gestaltning) och om den reflexiva metod som jag har använt mig av. Här finns en presentation av de filosofer, författare och teorier som har varit aktuella i arbetet. Jag gör också en kort genomgång av tidigare forskning inom fältet och skriver om olika perspektiv på konstnärligt forskningsarbete. Placeringen av detta material i avhandlingstextens appendix (och inte i inledningen) lämnar det fritt till läsaren att antingen först ta del av avhandlingens musik och huvudtext med inledning + fem delar + avslutning och läsa appendix sist – eller tvärtom, redan nu läsa om metod och teori i avhandlingstextens appendix.

Musik, bilder, filmer och denna avhandlingstext är beståndsdelarna i avhandlingsarbetet *Linjer*, som här läggs fram i form av en dvd tillsammans med en bok. *Linjer* finns även på en nätbaserad webbplats.¹ En tydlig bild av hur materialet är strukturerat finns på bokomslaget insida och även i avhandlingstextens tredje kapitel, där jag skriver mer om vilka förbindelser som finns mellan de olika delarna. Musiken har under mina år på doktorandutbildningen spelats på konserter, på utställningar och vid föreställningar – mer information

1 <http://www.kimheda.se>

finns att läsa i de texter som följer. Dessutom spelas delar av musiken vid disputationen.

Nu börjar musiken. Och här följer avhandlingstextens fem tematiska delar – *rörelse, identitet, tid, minne och rum*.

I RÖRELSE

II
III
IV MINNE
V RUM

Raivadiado

Sand

Dödsdansen

I. KOMPONERA – FORSKA

IN

Teman som ständigt återkommer i mitt arbete: rörelse, tid, minne, rum och identitet. I mina egna kompositioner rör sig själva musiken – både utifrån musikaliska principer och utifrån tankar, tillfälliga antaganden och förslag till synsätt. Den kompositoriska processen innebär ständiga omförhandlingar, förändringar, byten av perspektiv och metoder för att komma vidare i riktning mot idén om musiken – allteftersom bit läggs till bit och musiken långsamt växer fram. Min egen musik vet jag något om: intentionerna, metoderna, hur den förändras över tid genom vägval, återvändsgränder och öppningar. Genom relationerna till annan musik, annan konst, annat liv blir rörelserna aktiva: parallella, synkrona – eller motsatta: i kontrast och i opposition till det som redan finns. Här följer nu några spår från mina undersökningar av *rörelse*, som förslag till hur man kan välja att betrakta det kontinuerliga.

STRÖM

En ström med vatten som rinner förbi; jag sträcker ut min hand, tar en handfull vatten, drar tillbaka och öppnar handen för att titta på vattnet som rör sig, lever, pralar. Sedan stänger jag handen, sträcker ut den och låter vattnet rinna in i strömmen igen.

I en sorts halvdvala en tidig morgon i oktober såg jag plötsligt bilden av strömmen, klar och tydlig som i en film. Tänker att den just nu visas för mig som en bild av själva forskandet. Vattnet som rinner förbi har många små rörelser som är inneslutna i en större rörelse: många olika tankar, infall, frågor, påståenden, önskningar och riktningar. När jag tar en handfull vatten för att betrakta det, så fortsätter det att röra sig och leva. Dessutom fortsätter vattnet att strömma förbi där borta och när jag lämnar tillbaka den lilla del som jag tittat på, så rinner den genast in och uppgår i helheten. Strömmen är det större sammanhang som jag kan se en liten del av. Ett sammanhang som inte är statiskt, tvärtom: en ständigt pågående kollektiv rörelse formad av många röster, med många enskilda viljor som vävs samman i en levande ström. Men bilden visar också något om identitet: min hand som sträcks ut och drar in, min blick som betraktar, min hand som lämnar tillbaka. Det är omöjligt att förbli anonym. Jag behöver gå in som mig själv, med min egen person, för att med egna ögon kunna få syn på något som är en liten, liten del av det stora hela.

2. KARTA

Good Morning, Love – It's Springtime in My Heart! *Princess Bat with the Underground Stars*

Raivadiado *Möbelmusik* *Stilla liv*

Så snart

Magnetit

Dödsdansen

Makrob

Bröllopsmusiken

Intermezzo

Nights

Ljuspress

Illusion

I

Ici

Vattenhållplatser

Part

Fira

O

Lux aeterna

Knot

Sand

Om

Minnet rör sig över tid

Strimma

Under luften

Via

Resa till Kina

Fantasi

Sommar och snö

Hur går det?

Det gröna rummet

Sand

Lustarnas trädgård

Kom!

Vitt

Calaerocci

B till GDH

Rill

Eit simtag i underjorden

Kan bara vara intresserad

Tätueraren

Tre, tre, tre

Bara

Under luften

True Description of that Sun

Twins

Historien lyder

Furia

Dark Side

Arnaia

Diorama

Vindla

Viola & Cinnober

Cavondia

Konsert för accordeon

Mörkrets makt

Junker Nils av Eka

Tid för jul?

Myroldi

Här ovan en bild som på ett grafiskt sätt visar vägen för dessa mina fyra år på doktorandutbildningen. Vägen går genom musiken och i bilden visas i fetstil titlarna på den musik som jag komponerat under doktorandutbildningen. De andra titlarna är några av mina tidigare stycken och genom placeringarna i bilden kan man utläsa vilka relationer som finns dem emellan. Det är alltså ingen kronologisk ordning utan istället en grafisk representation av hur dessa

stycken hänger ihop. Dessa kompositioners inbördes relationer skulle kunna visas på flera andra sätt – även mer ”bild”-liknande, med exempelvis vågformer, noter, formscheman, polyfona strukturer, rytmutveckling, dynamiskscheman. Relationer finns på många olika nivåer och en bild som specifikt speglar förbindelserna vad gäller exempelvis rytm skulle ge en annan ordning än bilden här ovan, som är en sorts samlad karta över kompositionernas kontaktmönster. Tanken är att här, i början av avhandlingstexten, visa de övergripande relationerna mellan kompositionerna och att påminna om att det är musik som helt konkret ligger till grund för de texter som jag skrivit och här samlat. Mina stycken behandlas efterhand i materialets texter och musiken kan lyssnas till på den dvd som är fäst vid bokens omslag.

Dvd:n *Linjer* samlar allt material som ingår i min avhandling. På dvd:n finns sjutton olika delar, varav sexton är musikstycken (mina kompositioner som ingår i avhandlingen) och den sjuttonde är själva avhandlingstexten.



När man klickar på en kompositions titel kommer ett fönster upp där ljudfiler, verkkommentar, bilder och filmer finns. Genom att det är organiserat på detta sätt blir det möjligt att själv välja sin väg genom materialet, att själv välja vad man vill lyssna på/titta på/läsa.

Materialets struktur (dvs de förbindelser som jag själv har gjort – i kompositionsprocessen och även rent praktiskt i avhandlingstexten) är också tydlig. Avhandlingstextens fem delar (I. RÖRELSE, II. IDENTITET, III. TID, IV. MINNE, V. RUM) finns i en egen rad ovanför kompositionernas titlar och när markören rörs över respektive del, blir de kompositioner som ingår där markerade (och då syns tydligt att i exempelvis del I. RÖRELSE ingår *Raivadiado*, *Sand* och *Dödsdansen*). Funktionen fungerar även omvänt: om markören rörs över en kompositions titel så markeras den del där kompositionen ingår och även de andra kompositioner som är i förbindelse just här.

Hela materialet finns även samlat på min hemsida <http://www.kimhedas.se> under rubriken *linjer* och fungerar där på samma sätt som på min dvd.

3. EN BÖRJAN

I. LYSSNANDE

Ett ljusst susande (alltid där) – nu ett plötsligt prassel (jag ser: en genomskinlig remsa) – nu en maskin som knäpper igång (temperaturreglering?, ständigt återkommande med cykler som påbörjas, fullföljs, avbryts) – och samtidigt: det lilla, lilla ljudet som jag har hört så många gånger tidigare. Flerstämmigt. Tick. Rytmisseringar. Lyssnandet kodar: musik. Strukturen är redan igång, fortsättningen ligger inbyggd i denna början.

II. KOMMA TILLBAKA

Att närma sig samma ämne från flera olika positioner, att upprepa, att förändra, att vrida perspektiven. Att inte bli färdig. Viljan att stanna kvar där något inte blivit helt utrett, helt genomlyst. Sven-Eric Liedman skriver om form och materia i *Själens stenar*: ”Former som vi känner till identifierar vi omedelbart. Enbart inför det obekanta eller det svåridentifierade stannar vi upp. Ett alfabet är synligt även för den som inte behärskar det, men inför en text kan analfabeten inte se vad det står.”²

När jag komponerar återkommer jag ibland till något jag redan arbetat med. Det finns en spiralliknande rörelse mellan flera av mina verk. Ibland är kopplingen explicit och hörbar men oftast finns ett mer dunkelt samband och det kan vara till viss del dolt även för mig. Några konkreta exempel från min musik: det finns tydliga linjer från *Så snart* till *Dödsdansen* till *Raivadiado*. På ett ytligt plan hör de ihop eftersom det är samma kvartett som spelar: Pärlor för svin (eller Peärls before swine experience, som de även kallar sig). Det är musiker som jag arbetat med även i andra konstellationer och andra

2 Liedman, Sven-Eric: *Stenarna i själen. Form och materia från antiken till idag*, Albert Bonniers förlag, 2006. s 528.

sammanhang, både före och efter just den här trilogin av egentligen mycket olika stycken. Kronologin är i alla fall klar: först skrev jag *Så snart* som spelades som ett vanligt konsertstycke (och nu också finns inspelad av kvartetten på skiva³). Några år senare bad jag dem komma till studion för att spela in teatermusik till *Dödsdansen*. Redan då hade jag en tanke om att – som kontrast till de teatermusikstycken jag skrivit – också använda ett mer öppet material som kunde ingå i föreställningens musik. Därför spelade vi in en mängd ljud från instrumenten, men det materialet använde jag inte på teatern. Ytterligare några år senare bestämde jag mig för att göra det elektroakustiska stycket *Raivadiado* eftersom jag funderat vidare på pjäsens tema, skådespelarnas röster och det ljudmaterial från instrumenten som fanns inspelat. Successionen låter enkel. Men egentligen hör just dessa tre musikvärldar ihop på ett helt annat sätt för mig, och det har att göra med mer tankemässiga, idébaserade, kompositionstekniska relationer. Så just i det här fallet: ett samband både på ytan och på en djupare nivå.

Andra länkar mellan stycken är mer vittförgrenade, till exempel när det gäller de trådar som går från *Möbelmusik* förbi *Stilla liv* och vidare till *Bröllopsmusiken* och *Intermezzo*. För där har det hänt något annat på vägen. *Möbelmusik* börjar i ett knirrande, knakande ljud och sedan har ett stort material av både kompositionsidéer, tankar och ljud med helt andra ursprung funnit sin väg in i *Stilla liv*. Båda är elektroakustiska stycken, men *Möbelmusik*, som jag gjorde just till en möbelutställning, var en öppen form med långa tystnader inlagda i loopen medan *Stilla liv* var ett mer avgränsat stycke som komponerades för en ljudserie på nätet. Och när det var dags att komponera *Bröllopsmusiken*, som också är gjord för en utställning, så fortsatte visserligen det föregående men utvidgades också till att rymma ännu mer. Själva grunden för detta stycke är just kombinationen av olika tider, olika musik, olika platser och olika människor. En sorts utkomponerad samtidighet där sambanden är både innehåll, koppling och kitt. *Bröllopsmusiken* innehåller därför, förutom helt nytt ljudmaterial, även utklippta bitar från många av mina tidigare stycken; ett sätt att rent prak-

3 Pärlor för svin (Sara Hammarström – flöjt, George Kentros – violin, Mats Olofsson – violoncell, Mårten Landström – piano): *Debris Reassembled*, Phono Suecia PSCD 183, 2010.

tiskt hantera själva idén om den stora mängden och överflödet. Men kedjan fortsatte – även om kompositionsarbetet på ett sätt var avslutat i och med *Bröllopsmusiken* – och allt landade i *Intermezzo*, en musikfilm som bygger vidare på det tidigare från just detta spår.

Komma tillbaka, men inte återvända till den faktiska tiden, platsen, kompositionen eller idén utan bara till den detalj som inte blivit klar. Komma tillbaka för att koppla in oss igen, eftersom relationerna – mellan det tidigare och det som ska bli – drar oss tillbaka. Komma tillbaka för att koppla ihop nu och då, eftersom relationerna – mellan det tidigare och det som ska bli – redan finns där och upphör inte. Relationerna lockar på oss, stör oss, bråkar med oss, lämnar oss inte ifred. Mitt doktorandarbete betraktar *relationerna mellan musik och det som inte är musik*, just därför att dessa relationer påverkar komponerandet så starkt. Kompositionerna förändras när annat blandas in i kompositionsprocessen. Men även *inom* musiken finns relationer som förändrar musiken. Relationerna, både de yttre och de inre, behöver få bli aktiva, synliga för att kunna redas ut och, i förlängningen, användas.

Julia Kristeva skriver om intertextualitet⁴ som betecknar relationer mellan texter, främst inom litteraturen. Intertextualitet är även en metod för analys och tolkning av relationer inom och mellan texter; det är alltså både ett begrepp (som påvisar något som existerar) och en metod (som kan göra något med det som existerar, i detta fall analysera och tolka). Kristeva har delvis utgått från Michail Bachtins begrepp dialog (dialogisk diskurs med många röster, kommunikationen mellan jag och den andre⁵). De relationer som jag är intresserad av att undersöka (mellan musik och det som inte är musik) kan också liknas vid en slags pågående diskurs, med flera röster och med möjlighet till kommunikation. Intertextualitet, dialog och även hypertextualitet är begrepp från textvärlden som kan visa sig vara användbara här, både för att se vad som händer inom musiken i en större kontext och i den begränsade del som är min

4 Se till exempel Kristeva, Julia: *A Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, Columbia University Press, 1986.

5 Se till exempel Michail Bachtin: *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr och Johan Öberg, Göteborg: Daidalos, 2010 och Michail Bachtin: *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Göteborg: Daidalos, 1991.

egen musik. Ett annat angränsande begrepp är intermedialitet, som går ännu närmare inpå musiken när det beskriver relationer mellan litterära, visuella och musikaliska former. Från förordet till boken *Intermedialitet*: ”Denna bok handlar om olika former av samband och samspel mellan ord, bild och ton.”⁶ I kapitlet *Musikalisk ekfras* skriver Siglind Bruhn om hur intermediala transformationer kan tänkas fungera i komponerandet av musik. Bruhn är noga med att göra en tydlig distinktion mellan ekfras och programmusik.

Även om det musikaliska mediet har rykte om sig att vara abstrakt kan kompositörer precis som poeter reagera på en rad olika sätt på en visuell representation. De kan föra över aspekter av både struktur och innehåll; de kan komplettera, tolka, associera, problematisera eller leka med några av de suggestiva elementen i ursprungsbilden.⁷

Ja, kompositörer kan kanske hålla med om att musik i vissa fall inte alls är särskilt abstrakt och ja, kompositörer kan reagera, föra över, komplettera, tolka, associera, problematisera och även leka med element i ursprungsbilden. Men hur går det till? I mitt doktorandarbete visar jag på några tänkbara svar på frågan om *hur* genom exempel från min egen produktion. Lite senare i kapitlet definierar Bruhn begreppet ekfras och vad en ekfras kan innehålla:

Ekfras i denna bredare mening skulle alltså definieras som ”en representation i ett medium av en verklig eller fiktiv text komponerad i ett annat medium”. Vad som på motsvarande sätt måste vara närvarande i varje form av musikalisk ekfras är

- 1 en verklig eller fiktiv ”text” som fungerar som källa till konstnärlig representation;
- 2 en primär representation av denna ”text” i visuell eller verbal form;
- 3 en re-representation av denna första (visuella eller verbala) representation i ett musikaliskt språk⁸

6 *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund, Studentlitteratur, 2002, s x.

7 Bruhn, Siglind: i kapitlet ”Musikalisk ekfras” i boken *Intermedialitet*, Studentlitteratur 2002, s 193.

8 *Ibid.*, s 198.

Här är ordningsföljden tydlig, händelserna sker i tur och ordning. Kompositionsarbetet kan ibland vara just så linjärt – med moment som följer efter varandra – men ofta är processen mer komplex än så. En ”text” upphör inte att verka bara för att den blivit en konstnärlig representation (dvs har fått form, exempelvis visuellt eller verbalt) och en komposition stannar inte vid att vara densamma som när den först kopplades ihop med sammanhanget. Den konstnärliga representationen, ”texten”, fortsätter att förändras (även om den är klar, skriven, fastlagd) och kompositionen förändrar både sig själv och ”texten” i rekursiva rörelser. I min avhandlingstext vill jag låta exempel och reflektion varvas för att kunna diskutera vilka relationer som uppstår när musik möter det andra, det som inte är musik. De begrepp som jag skrivit om ovan (dialog, intertextualitet, hypertextualitet, intermedialitet och ekfras) finns med här i mitt arbete, inbyggda. Min undersökning har sin grund i musiken och resulterar också i musik, på vägen fram finns begreppen med som stöd.

III. UPPREPA, KOMMA VIDARE

Familjen sitter i bilen – sonen och dottern i baksätet, föräldrarna i framsätet. De är redan sprängda, redan döda, men de reser sig och kliver ur bilen, låter dörrarna stå öppna, går tillsammans bort, följer vägen, vägen bort, bort från den sprängda bilen, bort, mamman med dotterns hand i sin, pappan lägger armen om sonen. I filmen ser vi denna scen utspela sig flera gånger, andra scener däremellan. Filmens scener löper på men vi kommer alltid tillbaka till familjen, om och om igen. Gradvis framträder en historia: familjen som dör men går vidare, drönaroperatören som intervjuas på ett hotellrum om sina uppdrag under kriget i Irak, panoramabilderna över ett landskap – en möjlig plats för sprängningar. Frågorna från den som intervjuar, alltid samma (men sagda med olika tonfall, med olika pauseringar och filmade från olika vinklar varje gång de upprepas) och svaren från operatören som också alltid är samma (men ständigt nya med olika uttryck, olika vridningar, nya vinklar). Intervjun

sker i ett hotellrum i Las Vegas men inte heller rummet är detsamma när det återkommer. Burken med medicin som operatören sträcker sig efter (för att döva smärtan, hindra bilderna från att komma) finns alltid där i hyllan bredvid sängen, trots att rummet är ett annat. Loopen är en loopad version av en loop som effektivt för oss mot att uppleva och återuppleva filmens scener, gång på gång på gång i en evig loop. Omer Fast, som har gjort denna film⁹, intervjuar en drönaroperatör och resultatet blir drömlika sekvenser som upprepas utan slut.

På Moderna Museets sida finns några rader om filmen:

[...] Omer Fast tillåter få fasta parametrar för sitt berättande. Den rytmiska strukturen av återkommande aktörer, scener, repliker skapar ett bedrägligt fiktivt rum för betraktaren. Vi tvingas hela tiden återfinna fotfästet, i scener som tagna ur en uppslukande genrefilm. Men så bryts illusionen igen – bekanta karaktärer och miljöer återkommer men med avgörande förskjutningar. [...] Hos Omer Fast följer vi arbetet som om vi vore på idéstadiet, när alla möjligheter återstår. Samtidigt är berättelsen helt klar, satt i avvägda bilder och exakta klipp.

Att som betraktare tvingas stanna kvar på idéstadiet, där alla möjligheter återstår. En verksam form. Materialet är klart, definierat, utarbetat men rörelsen fortsätter.

IV. VITT, SVART, GRÖNT

Under några dagar i Stockholm sommaren 2009 står vita dörrar på glänt. De är många, utplacerade i gräset med några meters mellanrum, bara dörrar och ramar. Dörrarna leder ingenstans – åtminstone inte till några verkliga rum; varje passage leder ut i samma gröna gräs. På varje dörr ett ord, svart text på vit dörr. Jag går in genom en av dörrarna. *Afterwards* står det med svarta bokstäver

9 Omer Fast: *5000 Feet is the Best* (2011). Filmen visades på Moderna Museet i Stockholm januari-april 2013. <http://www.modernamuseet.se/sv/Stockholm/Utställningar/2013/Moment---Frontlinjer/Omer-Fast/>

på den vita dörren. Jag är genast ute på andra sidan; dörren är ju bara en dörr – inte en gräns mellan ett rum och ett annat – och gräset fortsätter lika grönt som innan jag passerade. När jag vänder mig om ser jag på baksidan av dörren ett annat ord. Vilket ord var det? Jag minns inte. På andra sidan av *Afterwards* tittar jag bakåt, men glömmer genast och kan inte minnas. Istället vidare, vidare till andra dörrar: *Tomorrow, Always, Temporarily, Never, Monday, Future*. Går genom dörrar, passerar – genom en dörr och tillbaka genom samma dörr, går vidare, längre bort, vänder, passerar, lämnar, återvänder, tar samma väg, passerar, tar andra vägar, andra dörrar, andra riktningar – alltid samma gräs. Igor Antiçs verk *Now and Never Forever* ingår i grupputställningen *Tänk på döden*, curerad av Mobile Art Production och visad i Stockholm 2009, med Antiçs verk på Klara kyrkogård.¹⁰ Vita dörrar, svarta bokstäver, grönt gräs bland gravstenar och stenkors. Sommar.

V. SLUTAR MED ATT BÖRJA

Jag lyssnade till min musik. Kompositionen var på väg att bli färdig, men något fattades. Kanske behövde stycket en annan sorts början? Jag arbetade i studio med det elektroakustiska verket *Makrob* och musiken var möjlig att lyssna på som en stereoljudfil, nästan färdigkomponerad. För att kunna prova olika starter så behöll jag ljudfilen precis som den var, men lade till en ny början och lyssnade igen. Fortfarande inte bra. Gjorde ännu en början, annorlunda, och klippte in den som start – av misstag lade jag dit den utan att först ta bort den nyss provade starten. Nu hände något. Musikens form var speciell på ett sätt som jag inte alls planerat i komponerandet men som jag nu tydligt hörde: det fanns en lång rad med starter innan musiken tog fart. Dessa två extra starter bara accentuerade den form som musiken redan hade, det blev uppenbart när

10 Malm, Magdalena och Wik, Annika, red., *Rörlig konstproduktion. Mobile Art Production*, Belgrad: Propexus 2010.

En länk till film från Klara kyrkogård: <http://vimeo.com/6271109>

jag på prov lade till mina nya starter och nu föll allt på plats. Jag arbetade färdigt med dessa båda nya (från början skissartade) starter, lade de båda starterna på rad och behöll resten av musiken precis som den var. *Makrob* var klar.

Några år senare läser jag i *Ögonblickets psykologi* där Daniel N. Stern skriver:

En del samtida musik är uppbyggd just så att den leker med, bryter mot eller förlamar vår tendens att förvänta oss vissa avslutningar. [...] Mycket av musikens rikedom ligger i det faktum att varje efterföljande fras rekontextualiserar den föregående och vice versa i all oändlighet. Variationer och större tematiska strukturer kontextualiserar och rekontextualiserar alla fraser, om och om igen. Alla rekontextualiseringar förändrar fenomenen, men de skapar dem inte. Och detta är kärnpunkten. Det nuvarande ögonblicket ger en sammanhängande erfarenhet även om denna erfarenhet kan gå många öden till mötes. Men hur går det förflutna tillväga för att bestämma formen på det nuvarande ögonblicket, i både musiken och livet?¹¹

11 Stern, Daniel N.: *Ögonblickets psykologi, Om tid och förändring i psykoterapi och vardagsliv*, Natur och Kultur 2005, s 50.



4. RÖRELSER MOT DET OMÖJLIGA

Hur litet begriper Du Dig på människor!–

Ur ett brev från Annie Leifs till Jón Leifs, 7 juli 1947.

MUSIK?

Från Mors et Vita till Vita et Mors

De tidsliga parametrarna i musik. Spelet mellan kontinuitet och diskontinuitet. Att dra lyssnandet in i ett förlopp, men låta sekvenserna förskjutas.

Hermeneutik, fenomenologi – min läsning cirklar kring kommunikationen, tolkningen, kropparna, rummet, livet och döden. Mina tankar fastnar alltmer vid det som för mig är allra svårast i konsten: när musiken inte längre handlar om musik, utan bara om livet och döden. Jag läser vidare och tänker att jag kan skriva på ett sätt som inte berör just detta, att jag kan skriva på ett sätt som gör att jag själv slipper dras in. Det går inte. Tankarna har styrt in på ett spår som verkar omöjligt att ta sig ur. Jag måste följa spåret, måste försöka skriva om musik, liv och död. Men jag vill inte. Så jag lyssnar på musik, jag läser, jag väntar och tittar ut genom fönstret. Körsbärskvistarna skymmer utsikten. Jag vill se himlen, men kvistarna är i vägen. Allt är i vägen. ”Natur och konst bildar på intet vis någon motsats”¹², skriver Gadamer. Men i min värld är motsatserna bara alltför tydliga. Naturen är inte konst, och konsten är definitivt inte natur. Jag vill att det ska finnas skillnader mellan natur och konst, mellan liv och konst, mellan det som händer och det vi skapar. Gadamer talar om konst, det sköna, estetisk, metafysik. ”Den människa som skapar konst, på det sätt som man mekaniskt konstruerar nyttigheter, kommer till slut att uppfatta allt skönt som ett verk av hennes egen ande”.¹³ Jag längtar efter att skriva

12 Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod*, urval o övers. Arne Melberg, Daidalos 1997, s 200.

13 Ibid.

musik. Men allt det andra blandar sig i. Till och med på natten. Jag drömmer oroliga drömmar och går upp i mörkret. Genast slår jag i någonstans; jag vet inte var möblerna står, var väggarna slutar, hur bred dörröppningen är. ”Så kan vi ha ett slags mentalt panorama, med markerade och oklara områden, en fysionomi hos frågorna samt intellektuella situationer som forskningen, upptäckten och vissheten.”¹⁴ Tankarna och rummet, tankarna i rummet, tankarna som är rummet. Bli det lättare att förstå om frågorna tar en fast form, får kropp? Merleau-Ponty skriver om det mentala panoramat, och det enda jag vet är att jag just nu befinner mig i ett av de oklara områdena. Att forska, upptäcka, få visshet – eller att röra sig från ett oklart område till ett annat lika oklart område. Jag läser vidare hos Merleau-Ponty om medvetandet och om kroppen. ”Min lägenhet är inte för mig en rad sammanbundna bilder, den omger mig bara som mitt förtrogna revir om jag fortfarande har dess främsta mått och riktningar ’i mina händer’ eller ’i mina ben’ och om en mångfald intentionala trådar utgår från mig till den.”¹⁵ Jag sträcker ut handen, famlar efter dörrhandtaget och slår foten i en stol. Vem är det som inte vill samarbeta? Jag eller lägenheten? Åtta år här, och ändå har jag aldrig riktigt förstått. Jag längtar tillbaka till vår förra lägenhet. Där kunde jag gå i mörkret och alltid veta var rummet slutade, alltid veta var jag var.

På samma sätt är mina förvärvade tankar inte någon absolut förvärvad kunskap, de närs i varje ögonblick av min nuvarande tanke, de erbjuder mig en mening men jag ger den tillbaka till dem. I själva verket uttrycker våra tillgängliga förvärvade kunskaper i varje ögonblick kraften i vårt nuvarande medvetande. Ömsom försvagas medvetandet, som under trötthet, och då utarmas min tanke-”värld” och den reduceras till och med till en eller två tvångsidéer; ömsom råder jag däremot över alla mina tankar, och varje ord som uttalas framför mig får i så fall frågor och idéer att spira, de omgrupperar och omorganiserar det mentala panoramat och visar sig med en tydlig fysionomi.¹⁶

14 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, översättning William Fovet, Daidalos 1997, s 90.

15 Ibid.

16 Ibid.

Så tar frågan långsamt form. Musik eller inte musik? Och finns det överhuvudtaget någon konstmusik som *inte* handlar om livet och döden (alternativt *speglar/tolkar/rör sig kring/anknyter till* tankar på liv och död)? Musik utan kopplingen till själva livet och döden skulle vara meningslös – om man nu tänker sig att konsten alltid ska spegla de största frågorna. Men jag menar att det finns viss musik, där liv och död är så starkt framträdande att musiken själv hamnar i skymundan. Det finns något därbakom som är så angeläget att det inte längre spelar någon roll hur musiken låter. Ändå är musiken till dessa stycken, på liv och död, kanske de allra svåraste att komponera. När ämnet är så uttalat, så specifikt kopplat till något verkligt (en person som står en nära dör) – vad händer då med komponerandet? Genom musikhistorien finns mängder av exempel där tonsättare komponerat verk till minne av någon. Kan jag förstå? Vad betyder dessa teman och texter i kompositionsprocessen? Jag lyssnar på musiken. Musiken går rakt in i mig och jag förstår. Men det där andra, som inte är musik, vad är det?

Verklig förståelse är ingen bättre förståelse, varken i betydelsen av sakligt bättre förståelse genom klargjorda begrepp, eller i betydelsen av att medvetenheten skulle vara överlägsen den omedvetna produktionen. Det räcker att säga att man förstår *annorlunda, i den mån man över huvud taget förstår*.¹⁷

Är det avståndet som gör att förståelsen klarnar? Jag tar ett steg ut. Ett steg bort från det som jag vet något om och plötsligt faller jag ner i hålet. Nu är jag redan långt borta.

På lördagen ser jag Tim Burtons film *Alice i Underlandet* tillsammans med fyra barn. Jag fotograferar de fyra kusinerna där de sitter, förväntansfulla och med 3D-glasögon på. Glasögonen är så stora, fätöljerna är så stora, barnen så små – och vad är det som de ska få se? Filmen börjar och snart är det dags för Alice att falla ner i hålet. Hon faller, och faller, och faller – hon faller så länge att den hisnande känslan aldrig verkar ta slut. Hon faller ännu längre. Har

17 Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod*, urval o övers. Arne Melberg, Daidalos 1997, s 143.

hon inte nått botten snart? Musiken kastar henne nedåt, skjutsar på hennes fallande tills själva fallandet blir som musik; rörlig men tung och suggestiv. När Alice äntligen slutar falla blir musiken till något annat. En musik som stillnar, väntar, håller tillbaka – tvetydig, undanglidande och tidlös. Alice ser sig omkring i det lilla rummet. Alla dörrarna är låsta, men på bordet finns en nyckel. När Alice äntligen kommer ut genom den allra minsta dörren, är hon i Underlandet och vi följer med. ”Alice! At last! You’re terribly late, you know – naughty!” säger Hattmakaren. Men vad gör det: tiden har ju ändå stannat. I filmen är Alice en nittonåring som ber att få betänketid från ett frieri. Det behövs tid och avstånd. Vad kan då vara bättre än att ramla ner i ett hål och komma till Underlandet? Där, på betryggande avstånd från friaren, kan Alice förstå något om sig själv, vem hon egentligen är och vad hon vill med sitt liv. Är det distans som krävs för att jag ska förstå något mer om tolkning? Jag bläddrar i mina anteckningar, läser på måfå i Ricoeur och stirrar ut genom fönstret, där körsbärskvistarna står i sin vas. Plötsligt har körsbärblommorna slagit ut. När? Naturen är fortfarande inte konst, livet är inte konst och jag får ett mejl: ”call for scores nordic music days 2011 reykjavik”. I den korta texten kan man läsa följande:

The remote past and the distant future. Yesterday and tomorrow. One moment and the next. The place where these opposing concepts meet does not exist. There lies creation.

Det verkar hänga ihop med det jag just vill skriva om. Hösten 2006, när festivalen Nordic Music Days senast arrangerades på Island, kom jag in i Hallgrímskirkjú just när de repeterade mitt stycke. Kören fyllde kyrkan med klangen och jag stod i mittgången och hörde för första gången musiken i mitt stycke *Sand*. Kyrkan ligger på Reykjavíks högsta punkt, som ett landmärke synligt från alla håll. När man kommer in blir det höga än mer påtagligt – allt sträcker sig uppåt. Musiken lyfte, från vattnet och sanden, upp mot himlen. Det förflutna fick plötsligt fäste i framtiden och där i mittpunkten, just nu, hör jag musiken. När Merleau-Ponty analyserar en patients tidsuppfattning, så visar

det sig att han inte har ”vår förmåga att se in i tidsvektorn”.¹⁸ För honom är förfluten tid och framtid ”bara ’skruppna’ förlängningar av nutiden”.¹⁹ Ingen-ting kan existera för patienten, om det inte ligger just framför honom. ”När man talar med honom, hör han inte ljuden från ett samtal i grannrummet; när man ställer ett fat på bordet undrar han aldrig varifrån det kommer.”²⁰ Är det en tillgång för oss att veta att det förflutna, framtiden och nuet faktiskt finns? Jag vet i alla fall att musiken kan göra så att allt existerar samtidigt, i ett enda nu. Ändå finns alla dessa dagar, år och platser där musiken en gång börjar. Någon har en viss dag, på en viss plats faktiskt komponerat denna musik som sedan för evigt hamnar i nuet. Den isländske tonsättaren Jón Leifs första stråkvartett, *Mors et Vita* (Död och liv) op. 21 påbörjades den 31 augusti 1939 och slutfördes den 30 december 1939 i Rehbrücke, Am Wiesengru,²¹ och har blivit beskriven som ”ett slags epitafium till minne av freden i Europa”.²² Jón Leifs hade kommit till Tyskland redan 1916 för att studera musik och gifte sig 1921 med en studiekamrat, pianisten Annie Riethof. Eftersom Annie var judinna, blev Leifs svartlistad redan 1937 och tiden som följde blev svår för familjen.²³ De bägge dottrarna var födda i Tyskland med tyska pass, så Jón Leifs och hans familj kunde inte ta sig ut förrän den 29 februari 1944, då de anlände till Stockholm. Den yngsta dottern Líf var 15 år och började en violinistutbildning på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm för professor Charles Barkel. Den äldre dottern Snót, som då var 21 år, läste till en början på Stockholms högskola och fortsatte senare med studier i Hamburg, där hon avlade doktors-examen.²⁴ Líf Leifs ansågs begåvad och följde med sina violinstudier traditionen från båda sina föräldrar, som utbildat sig till musiker: Annie som pianist och Jón som pianist, senare även dirigent och komponist. Jag tänker på all den

18 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, översättning William Fovet, Daidalos 1997, s 97.

19 Ibid.

20 Ibid.

21 Ählén, Carl-Gunnar, *Jón Leifs Kompositör i motvind*, Atlantis 2002, s 425.

22 Ibid., s 312.

23 Ibid., s 279.

24 Ibid., s 285-286.

tid som musiker övar på sina instrument. Viljan, ansatserna, upprepningen i rörelserna, lyssnandet. Violinen med motsatserna på något vis inbyggda i själva instrumentet: vänsterhandens fingrar på greppbrädan, högerarmens rörelser som för stråken. Var kommer musiken ifrån?

En rörelse är inlärd när kroppen har förstått den, när den med andra ord har införlivat den i sin "värld", och att röra sin kropp är att genom den rikta sig mot tingen, att låta den svara på deras utmaning som den utan föreställning är utsatt för.²⁵

Den 17 februari 1951 blir den andra stråkkvartetten färdig, *Vita et Mors* (Liv och död) op. 36, påbörjad redan 1948 och tillägnad dottern Líf som drunknade den 11 juli 1947. Líf deltog för tredje året i rad i en sommarkurs för violinister utanför Hamburgsund på den svenska västkusten. Hon hade anlänt några dagar försent och kurskamraterna hade noterat att hon inte åt. Redan hösten 1946 hade Jón Leifs fått höra från professor Barkel att hennes violinstudier inte längre gick framåt: "det är som om hon inte orkar." Inte förrän den 19 juli återfanns Líf, drunknad i sundet mellan Jakobs ö och Kiddö.²⁶ Jag tittar på fotografierna av Líf. Enligt hennes mor Annie var hon som besatt "av den fixa idén att bara hon kunde återföreina familjen." Kan Líf vara en bild för det omöjliga förhållandet mellan kropp och själ; violinist, simmare, anorektiker, uppvuxen i Tyskland med judisk bakgrund, den enda som kan återföreina familjen. Beträktad på avstånd, mer än ett halvt sekel senare, framstår Líf som en människa att känna igen. Vi kan se hennes utsatthet, skörhet och plats i historien. Hennes syster Snót skriver i ett brev till fadern: "Ännu så länge begriper vi ingenting; enbart att packa samman hennes tillhörigheter var fruktansvärt. Hon efterlämnade inget annat än prydighet och ordning."²⁷

Kroppen, själen och musiken. Líf är ändå inte reducerad till det som finns bevarat om henne, hon är så mycket mer än så. Självmord? Eller en försvagad kropp, som inte orkade simma mer i det kalla vattnet? Räckte musiken inte

25 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Daidalos 1997, s 101.

26 Åhlén, Carl-Gunnar, *Jón Leifs Kompositör i motvind*, Atlantis 2002, s 302-312.

27 Ibid., s 305.

till? Kropp, själ, liv, död och musik. Rörelsen mellan tillstånden skapar något unikt, något som blir till historien om Líf.

Själens och kroppens enhet beseglas inte av ett godtyckligt beslut mellan två yttre termer, den ena objekt, den andra subjekt. Den fullbordas varje ögonblick i existensens rörelse.²⁸

Hennes far, tonsättaren Jón Leifs, skriver om sitt liv 1945, två år innan Líf drunknar:

”Året 1943 var för kroppen det svåraste jag har upplevt”, skrev Jón i levnadsberättelsen, efter att ha gått igenom breven från de senaste tjugo åren och sökt skaffa sig en överblick över sitt liv. ”Den andligen svåraste perioden var 1928-29”, tillade han.²⁹

Efter hennes död skrev han musik. Torrek op. 33 a, komponerad för tenor och piano. *Requiem* op. 33 b för blandad kör. *Erfiljód* op. 35 för manskör. *Vita et Mors* op. 36 för stråckkvartett. Men vad hade hänt innan? Strax efter ankomsten till Sverige 1944, lämnade Jón Leifs sin familj. De tyska raslagarna och Annes motstånd mot att skiljas hade gjort det omöjligt tidigare, även om deras förhållande sedan lång tid tillbaka varit dövt. Nu var familjen i säkerhet i Sverige och skilsmässan från hustrun Annie blev definitiv. De bägge döttrarna tog parti för modern och vägrade till en början helt att träffa sin far. Ju mer jag läser i boken om Jón Leifs, desto mer tar jag själv parti för Annie och döttrarna, mot honom. Hans eget tragiska livsöde överskuggas av det öde som Annie, Snót och Líf fick – på grund av honom. Hans ansträngningar för att skapa ett bra liv för familjen ter sig futtiga mot allt det han kunde ha gjort, allt det han borde ha gjort. Men vem är jag att döma? Jag är bara någon som läser boken där deras liv beskrivs och jag relaterar till det jag själv känner igen. Jag engageras och upprörs. Jag läser, förstår på mitt sätt och tolkar det skrivna utifrån mina egna ramar. Gadamer skriver: ”Sålunda finns förvisso ingen förståelse, som skulle vara fri från fördomar, hur mycket än vår kunskapsvilja måste inriktas

28 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Daidalos 1997, s 40.

29 Ählén, Carl-Gunnar, *Jón Leifs Kompositör i motvind*, Atlantis 2002, s 274.

på att undgå fördomarnas trollmakt. Hela vår undersökning har visat, att den säkerhet som användningen av vetenskapliga metoder utlovar, inte garanterar någon sanning.”³⁰

Jag känner inte till sanningen om deras liv. Jag läser boken om tonsättaren Jón Leifs och perspektiven förskjuts: bort från Jón och fram till Annie, Snót och Líf. Är det bara min tolkning av texten som vrids, inte min tolkning av det som faktiskt hände? Dessutom har Carl-Gunnar Åhlén redan gjort sin egen tolkning. Det omfattande material som ligger till grund för biografen är inte bara Jón Leifs stora brevsamling, utan allt runt Leifs liv tycks ha hittat vägen till Åhlén. Han skriver detaljerat om allt, med exakta plats- och tidsangivelser. Det gör det bara än mer verkligt. Men är det sant? Jag lyssnar till cd:n som hör till biografen om Jón Leifs. De första inspelningarna är från 1925 och musiken griper tag i mig – här finns den sanning som är den enda jag kan veta något om.

Också gentemot det hermeneutiska fenomenet visade det sig vara en orimlig begränsning att uppfatta förståelsen som det filologiska medvetandets immanenta ansträngning, likgiltig för textens 'sanning'. Å andra sidan blev det förstas klart, att textförståelsen inte på förhand kan avgöra sanningsfrågan och i förståelsen bara njuta den egna överlägsenhet, som följer av en överlägsen sakkunskap. Istället tycks oss hela värdet av den hermeneutiska erfarenheten – liksom överhuvudtaget betydelsen av historien för mänsklig kunskap – bestå i, att det vi möter i traditionen säger oss något och inte bara låter sig inordnas under det redan kända. Förståelsen handlar inte bara om att njuta den tekniska virtuositet, som består i att 'förstå' allt möjligt skrivet. Det är snarare äkta erfarenhet, dvs. möte med något, som gör sig gällande som sanning.³¹

All den möda Jón Leifs sedan lade ner på att bygga upp Islands musikliv, all den kraft han lade på sitt komponerande, alla stycken han skrev till minne av sin döda dotter – är det spåren av hans liv? Ingen kan se in i ett annat liv. Trots detta: genom att läsa ett människoliv som en historia, en linje där händelser radas upp en efter en, ser vi samband, konsekvenser, möjliga utvägar. Men

30 Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod*, urval o övers. Arne Melberg, Daidalos 1997, s 213.

31 Ibid., s 211.

förstår jag överhuvudtaget något om dessa människor och deras liv? Jag läser Annies brev till Jón:

Ditt brev vill jag inte gå in på; det är ord som ingenting betyder. I verkligheten är allt annorlunda. En skilsmässa är en mycket allvarlig sak, och jag tycker idag likadant om detta som på sin tid, när jag sade att jag finner det ansvarslost gentemot barnen att handla så. Du ansåg då att Snót och Líf var vuxna nog, att de inte skulle bry sig om det. Hur litet begriper Du Dig på människor!– [...] Min åsikt i denna fråga kommer aldrig att ändras. Du vet mycket väl att jag inte hatar Dig, trots allt som skett, men att jag inte längre kan tala med Dig. Annie.

Brev från Annie Leifs till Jón Leifs, 7 juli 1947.³²

Brevet, som skickades från Solna till Reykjavik med luftpost, måste ha anlät strax innan dödsbudet. Annie Leifs bodde kvar med döttrarna i Sverige. Jón Leifs engagerade sig för att bilda en isländsk tonsättarförening, ett musikförslag och hade planer på ett isländskt kulturråd, ett sommaruniversitet och ett folkkulturförbund, dessutom komponerade han: för tillfället det stora verket *Baldur*, musikdrama utan ord i två akter. Líf simmade varje morgon den kilometerlånga sträckan mellan Hamburgsund och Kiddö men den 11 juli var vädret ovanligt kallt och blåsigt. När en fiskare varnade henne, svarade hon: 'jag simmar varje dag'. På stranden låg hennes sandaler och badkappa, men även baddräkten, kvar. När hon inte kom till frukosten, började man leta. Annie och Snót kom dagen efter från Stockholm, skickade telegram till Jón: "Från lördag till idag sökt dagligen med nät i havet, varit i alla klippor och skär, också letat med flygplan utan resultat. Eventuellt ytterligare sökande med dykare."³³ Inte förrän den 19 juli återfanns Líf drunknad.

Vi bär det värdefullaste som vi ägde – vårt barn – gemensamt till graven. Men sedan går jag ensam min väg. Var inte rädd att jag ska begära något av någon.

Brev från Annie Leifs till Jón Leifs, 1 augusti 1947.³⁴

32 Åhlén, Carl-Gunnar, *Jón Leifs Kompositör i motvind*, Atlantis 2002, s 305.

33 Ibid., s 302.

34 Ibid., s 309.

Jag fortsätter att lyssna till den cd som följer med Åhléns bok. Annie Leifs spelar piano. Först *Solfeggio* av C. Ph. E. Bach som rasar fram med snabba vindlingar utan slut, tappar fotfästet, välter – allt är över efter en minut och sex sekunder. Sedan Chopins tre preludier, långsamma, tunga men ändå på något vis helt genomskinliga, utan färg – en sorts avvaktande känsla som stannar tiden. I stunden är livet något helt annat. 1954 spelade Annie Leifs in dessa stycken för Islands radio, det är mer än femtio år sedan och musiken finns kvar, lika närvarande nu som då. Annie avslutar med Larghetto ur *Am Abend*, av Paul Graener, i arrangemang av Jón Leifs. Det drömlika och utsuddade – ackorden tättnar och glesnar. Där sitter Annie och spelar. Det sista man hör är när hon lyfter pedalen. Annie försvinner.

Den som förstår, är alltid redan indragen i ett skeende, i vilket det meningsfulla gör sig gällande.³⁵

OM VATTEN OCH MUSIK – KANSKE OCKSÅ OM LIVET OCH DÖDEN

Hur förmedla något som berör? En enda personlig upplevelse kan bli det som är mest värdefullt.

Tidens flöde får inte de omöjliga projekten att försvinna, den läker inte den traumatiska upplevelsen, subjektet förblir alltid öppet för samma omöjliga framtid, om inte i sina uttryckliga tankar så åtminstone i sitt faktiska vara. En nutid bland andra nutider får alltså ett undantagsvärde: den förskjuter de andra och fråntar dem deras värde som autentiska nutider. Vi fortsätter att vara den som en gång engagerade sig i denna ungdomsförälskelse eller den som en gång levde i denna föräldravärld. Nya perceptioner ersätter tidigare och nya känslor ersätter

35 Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod*, urval o övers. Arne Melberg, Daidalos 1997, s 212.

gamla, men denna förnyelse berör bara innehållet i vår erfarenhet och inte dess struktur, den opersonliga tiden går vidare men den personliga tiden står stilla.³⁶

MUSIK ELLER INTE MUSIK – TEXTER OM LIV OCH DÖD

Texter i musik kan betraktas från olika håll. Hur ser jag själv på text när jag ska komponera? Vad inspireras jag av? Vad vill jag förstå, tolka, omforma eller överföra från texten till musiken? Tankar nu om tolkning, medvetna och omedvetna val, rörelser mellan olika tillstånd, glidningar i tid och rum. Jag bläddrar i *Kroppens fenomenologi*, fastnar på en sida och läser: ”Orientering mot det möjliga, ’abstrakt rörelse’”³⁷ Vilken vacker titel på kapitlet. Men Merleau-Ponty hade inte själv några titlar på kapitlen och det finns inga rubriker i originalet, de är hämtade från innehållsförteckningen. *Kroppens fenomenologi* är den första delen av hans arbete vars franska originaltitel lyder *Phénoménologie de la perception* från 1945. Den svenska översättningen som jag läser utkom 1997, och just min bok är från 2006. När jag skriver dessa rader har det redan hunnit bli 2010. Hur är det egentligen med tiden? När jag började på doktorandutbildningen, skrev jag en essä där jag ville försöka beskriva min väg i musiken med hjälp av vändpunkterna som förändrat och fört mig vidare.

Lika främmande [...] känner jag mig inför att rekonstruera mina egna tankar genom åren. Jag har alltid varit i ett nu, aldrig dröjt mig kvar i det förflutna och heller inte planerat framtiden. Min tillvaro skulle kanske bäst kunna beskrivas som en lång rad nu som hela tiden byts ut. Jag tänker ändå göra ett försök att se tiden som något sammanhållet, även om jag har svårt att följa den som i ett flöde – ett pärlband av händelser är det i alla fall, som mer eller mindre hänger ihop.³⁸

36 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Daidalos 1997, s 33.

37 Ibid., s 62.

38 Hedås, Kim, *Musiken drömmer sig själv*, 2009.

I en fotnot i min bok av Merleau-Ponty hittar jag något som påminner om mitt försök att beskriva livet som en rad "nu" som ständigt byts ut. Fotnoten gäller en bok av Henri Bergson som kom ut på svenska redan 1913. Jag får lust att läsa mer. Titeln låter som att den passar precis in i det som jag undrar över: "*Materia och minne: en undersökning av kroppens förhållande till själen*". Men boken är magasinerad på Stadsbiblioteket och har jag verkligen tid att läsa den nu? Snart hundra år efter att den skrivits, bestämmer jag mig för att vänta lite till med att läsa hela boken och nöjer mig med den korta fotnoten.

Rent generellt insåg Bergson mycket väl att kroppen och anden kommunicerar genom tidens förmedling, att detta att vara ande innebär att vara herre över tidens flöde, att detta att ha en kropp betyder att ha en nutid. Kroppen, säger han, är ett ögonblicksnabbt snitt i medvetandets vardande (*Materia och minne*, övers. Algot Ruhe, Wahlström & Widstrand, 1913, s 120) Men kroppen förblir för honom vad vi kallar den objektiva kroppen, medvetandet förblir en kunskap, tiden förblir en följd av otaliga "nu", vare sig den "rullar och växer som en snöboll" eller breder ut sig i rumsliggjord tid. Bergson kan alltså bara strama åt eller lossa på följden av dessa "nu": han når aldrig fram till den enda rörelse varigenom tidens tre dimensioner konstitueras, och det är svårt att inse varför varaktigheten stöter samman i en nutid, varför medvetandet är indraget i en kropp och i en värld.³⁹

Jag vill inte titta tillbaka. Men för att komma vidare i skrivandet, vill jag ändå här försöka rekonstruera några tankar jag hade kring tre stycken som jag komponerade 1998, 2001 och 2006 eftersom de kanske kan exemplifiera temat för denna essä: musik eller inte musik. Livet och döden är inte utanför konsten, hur gärna jag än vill skilja på natur och konst. Tre av mina körstycken har varit beställningar där en samlande idé varit utgångspunkten. I två av fallen har det rört sig om en text, som fyra tonsättare fått i uppdrag att använda för att komponera ny musik till varsitt stycke. I det tredje fallet var startpunkten ett stycke musik, som fem tonsättare skulle förhålla sig till när de komponerade varsitt nytt verk.

39 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, översättning William Fovet, Daidalos 1997, s 28.

Världen

Första exemplet är mitt stycke *I* som jag komponerade 1998 utifrån Erik Johan Stagnelius "Vän! i förörelsens stund". Konserten på Nybrokajen samlade verk av fyra tonsättare med samma text för blandad kör och fyra instrument: violoncell, trombon, piano och slagverk. Min egen lösning blev att bara låta fyra ord finnas kvar från dikten: *I din värld igen*.⁴⁰ Varför just dessa fyra ord? Alla fyra orden återfinns i dikten, men inte tillsammans i just den meningen – ändå hör den för mig ihop med Stagnelius dikt. Min korta mening verkar vara både en sammanfattning och en tolkning av dikten. Men om jag i ett annat sammanhang var tvungen att i en mening sammanfatta och tolka dikten, skulle jag knappast göra det med just dessa fyra ord. Det är först när dessa ord kopplas samman med musiken, som det för mig blir en mening och Stagnelius dikt kan överföras till ett annat format. Musiken är min tolkning av dikten och de fyra orden är en sorts byggstenar i musiken, inte en självständig text som musiken ackompanjerar. Stagnelius dikt är borta och framträder bara som i en annan form. Det ljudande har stor betydelse; tre av fyra ord innehåller *i* och att låta en kör sjunga på vokalen *i*, särskilt med sopraner och altur i ett högt läge, ger en speciell klang. *O* eller *a* är naturligtvis mer sångbara, men för stycket var detta en grundförutsättning och styrde också hur klangen i dessa *i* kopplades ihop med instrumenten. Även kombinationen med två ord som slutar på ett tonande *n*, *din* och *igen*, påverkade hur musiken kom att låta. De är varianter av varandra och fungerar som ett sorts klangligt tvillingpar som både har likheter och skillnader. På samma sätt är även det första och tredje ordet, *i* och *värld*, sammankopplade som i ett motsatspar, med klanger som blir ytterligheter av varandra. Det är alltså ingen slump att just dessa fyra ord på en sorts mikronivå har betydelse för musiken som jag ville komponera. Men hade det kunnat vara fyra helt andra ord med liknande egenskaper, hämtade från dikten, exempelvis *inre*, *minne*, *ännu*, *vän*, *aning*, *intet*, *liv*, *till*, *eviga*, *bliven*? Nej, eftersom det för

40 Konsert på Nybrokajen 11 i Stockholm den 19 november 1998. Kammarkören Cantare, Åsa Åkerberg, violoncell, Jonas Bylund, trombon, Love Derwinger, piano, Niklas Brommare, marimba med dirigenten Incca Rasmusson Belin. Kim Hedås: *I* (1998) för blandad kör, piano, violoncell, trombon och marimba, 7'.

mig fanns tre ord till som aldrig hördes i stycket: ”*jag vill vara*”. I musiken finns också invävt spår från två melodier som jag förknippar med min mormor: *Ute blåser sommarvind* och *I kungens stora slott*. Nu är bilden klarare. Jag har komponerat musiken till minne av min mormor och tillsammans blir meningen: ”*jag vill vara i din värld igen*”. Musiken till *I* är kopplad till något verkligt, något som för mig har stor betydelse men som jag aldrig talade om i samband med att stycket uruppfördes.

Vän! i förödelsens stund, när ditt inre av mörker betäckes,

när i ett avgrundsdjup minne och aning förgå,

tanken famlar försagd bland skuggestalter och irrbloss,

hjärtat ej sucka kan, ögat ej gråta förmår;

när från din nattoomtöcknade själ eldvingarna falla,

och du till Intet, med skräck, känner dig sjunka på nytt,

säg, vem räddar dig då? — vem är den vänliga ängel,

som åt ditt inre ger ordning och skönhet igen,

bygger på nytt din störtade värld, uppreser det fallna

altaret, tändande där flamman med prästerlig hand?

Endast det mäktiga Väsen, som först ur den eviga natten

kysste Serafen till liv, solarna väckte till dans.

Endast det heliga Ord, som ropte åt världarna: »Bliven!» —

och i vars levande kraft världarna röras ännu.

Därföre gläd, o vän! och sjung i bedrövelsens mörker:

Natten är dagens mor, Kaos är granne med Gud.⁴¹

41 Stagnelius, Erik Johan, ”Vän! i förödelsens stund”, *Liljor i Saron*, Stockholm: 1821.



Ljuset

Det andra exemplet är *Lux aeterna*, från 2001, där fyra kvinnliga tonsättare komponerade varsitt körstycke med samma text.⁴² *Lux aeterna*, som ingår i den katolska mässan för de döda, är en text som genom tiderna använts av många tonsättare. Requiem har komponerats av bl a Györgi Ligeti, Hector Berlioz, Anton Bruckner, Antonín Dvorák, Gabriel Fauré och Wolfgang Amadeus Mozart. Men Mozart skrev inte själv musiken till sitt *Lux aeterna*, utan det komponerades utifrån musikaliskt material från de två första satserna. Franz Xaver Süssmayr, elev till Mozart, var den som efter hans död fick uppdrag att färdigställa hans *Requiem* så att änkan Constanze skulle kunna få ut den andra delen av beställningsarvodet. När jag gick på musikleärlinjen på Kungliga Musikhögskolan så framfördes Mozarts *Requiem* i Jacobs kyrka i ett

42 Konsert på Körcentrum, Uppsala Universitet den 8 november 2001. Kungliga Musikhögskolans Kammarkör under ledning av Anders Eby. Kim Hedås: *Lux aeterna* (2001) för blandad kör, 8'. Inspelning: Sveriges Radio P2.

projekt med studenter från skolan som dirigent, solister, kör och orkester. Ett stycke man själv varit med om att framföra är för evigt inpräglad, även om man inte minns alla detaljer – det stannar kvar, vare sig man vill det eller inte. Just när det gäller Mozarts *Requiem* kan det få stanna hos mig, det är musik som jag gärna vill ha kvar. Men jag vill inte behöva *använda* det till något – särskilt inte för att själv komponera något nytt. I musikhistorien är man oundvikligen en del i en tradition, men måste man i sin egen musik aktivt ta ställning till det tidigare? Jag är inte så säker på att det är produktivt och framförallt: *vad* i musikhistorien är det som har relevans för just mitt nya stycke? Det finns ju mängder av *Lux aeterna* komponerade genom århundradena och vad är det då som förenar dem? Kanske är det bara texten och temat? I vår tid har vi möjlighet att lyssna på musik från alla tider, men det är inte så länge sedan mycket av musiken som gjorts var helt otillgänglig – tanken om den obrutna traditionen är inte helt oproblematisk. Musiken går sina egna vägar och även om texten pekar på samband så kan det vara mycket långt från de olika världarna av stycken komponerade utifrån *Lux aeterna*-texten. Och när jag nu tittar bakåt, nästan tio år efter att jag komponerade mitt *Lux aeterna*, visar det sig att i februari samma år framfördes Györgi Ligetis *Lux aeterna* på Berwaldhallen i Stockholm.⁴³ Jag var inte på konserten och även om jag hört stycket tidigare, så var det inte heller något som jag förhöll mig till i komponerandet. Varför inte mer konkret? Lusten att göra något eget är ofta en drivkraft för den som skapar. Slutresultatet kan bli något som fogar sig in i en tradition, men att utgå från det som redan gjorts kan vara klaustrofobiskt kvävande.

Metaphor is the trope of resemblance *par excellence*. [...] Now resemblance operates first between the ideas named by words. Subsequently, in the model, the theme of resemblance is

43 Ur programbladet för en konsert i Berwaldhallen 23 februari 2001 där Györgi Ligetis *Lux aeterna* framfördes av Eric Ericsons Kammarkör med Eric Ericson som dirigent:

"[...] Men när Requiem talar om döden talar Lux aeterna om hoppet och om återuppståndelsen. Det eviga ljuset skildras med musik som hela tiden förändras med små steg mot den totala stillheten. Ingen rytmisk puls är märkbar, evigheten är ju också tidlös. Ligeti har själv beskrivit sitt stycke som "en spegelbild på en vattenyta som sakta krusas. När vattnet åter är stilla kan man skönja en ny bild."

closely united with those of borrowing, deviation, substitution, and exhaustive paraphrase. Indeed, resemblance first of all motivates the borrowing; next, it is the positive side of the process whose negative side is deviation; further, it is the internal link within the sphere of substitution; finally, it guides the paraphrase that annuls the trope by restoring the proper meaning.⁴⁴

Texten finns kvar och snart komponeras det nya *Lux aeterna*-stycken: år 2010, 2051, 2165, 2578... Människor föds och dör. Lyser ljuset?

Lux aeterna

Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis
tuis in aeternam: quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine;
et lux perpetua luceat eis.

Låt det eviga ljuset lysa för dem, Herre, med
dina helgon i evighet: ty du är barmhärtig.
Giv dem evig frid, Herre;
och låt det eviga ljuset lysa för dem.



⁴⁴ Ricoeur, Paul, *The Rule of Metaphor*, Routledge 2009, s 205.

Vattnet

Mitt tredje körstycke komponerade jag för Nordiska Musikdagarna 2006 som hölls i Reykjavík på Island. Festivalledningen ville göra en konsert med gemensamt tema genom att be en tonsättare från varje nordiskt land att komponera ett nytt körverk med utgångspunkt från Jón Leifs *Requiem*. Vi fick noter och en inspelning av stycket. Vi fick också veta något om bakgrunden till stycket: Jón Leifs hade komponerat sitt rekviem till minne av sin sjuottonåriga dotter Líf, som drunknat vid en simtur tidigt på morgonen den 11 juli 1947.

På morgonen den 26 december 2004 sköljde flodvågen in över Khao Lak. De ringde från dagis och kallade föräldrarna till ett möte: alla i familjen Carlström är saknade. Hur berättar man för treåringar att deras vän Casper är försvunnen? Hoppet om att hitta överlevande blev mindre och mindre allteftersom dagarna gick. Gradvis skiftade begreppen: *försvunna – borta – döda* och till sist stod det klart: ingen från familjen Carlström kom tillbaka. Mitt stycke *Sand*⁴⁵ är komponerat till minne av barnen Casper, 3 år, Emelie, 9 år, Camilla, 11 år och deras föräldrar Åsa och Claes.

Jag har aldrig tidigare skrivit någon kommentar till stycket om vad som ligger till grund för musiken och texten, heller inte talat med någon om det. Det finns inget krav på att jag måste redogöra för bakgrunden till mina stycken, varken från mig själv eller från omvärlden – det räcker med att det är musik och jag kan själv välja hur jag vill presentera den. Ändå var det en märklig känsla runt just detta stycke. Vid uruppförandet i Reykjavík var det ingen annan som visste, men själv var jag tillbaka i känslorna kring tragedin i Khao

45 *Sand* (2006) för blandad kör, 5'. Beställning från Nordic Music Days 2006. Uruppförande: 8 oktober 2006 av Mótettukór Hallgrímskirkju under ledning av dirigenten Hörður Áskelsson i Hallgrímskirkja i Reykjavík. En tonsättare från varje nordiskt land fick beställning på att med utgångspunkt från Jón Leifs Rekviem skriva ett nytt verk. Vid konserten framfördes dessa fem nyskrivna stycken tillsammans med Rekviem. Texten till *Sand* är också skriven av Kim Hedås. Programmet för konserten: * Jón Leifs (IS) *Requiem* (5') * Kim Hedås (SE) *Sand* * Veli-Matti Puumala (FI) *Apostrophe*, solo vln, string trio and perc (13') * Peter Bruun (DK) *Sov Södt* (*Sleep Well*), NOMUS-commission * Atli Heimir Sveinsson (IS) *Naturbón*, NOMUS-commission (5') * Jón Leifs (IS) *Requiem* (reprise) (5')

Lak. Varför ville jag inte säga klart ut att musiken var för dem? Det fanns flera skäl, där den främsta kanske är en slags allmän hållning: jag vill att konsten, även om den skildrar något verkligt, inte ska behöva förklaras – det måste få räcka med det konstnärliga uttrycket. Men just den här musiken behöver kanske förklaras. Kanske blir den inte färdig förrän jag visar varför den kom till. Mitt stycke *Sand* skrevs som en kompensation för min egen stumhet inför det som hände 2004. Sorgen över barnen som inte längre lever och känslan av meningslöshet när jag inget kunde göra för att hjälpa till. Det finns alltid kvar hos mig. När jag skrev musiken, var det en slags formulering av mina känslor men eftersom jag inte talade om det vid konserten så blev instängdheten bara ännu värre. Nu har det gått flera år och en läsning av hermeneutik har oväntat rört upp allt igen. Jag har bestämt mig för att skriva dessa rader för att visa mig själv att instängdheten kan hanteras på olika sätt. Konsten har många hemligheter, och så måste det få vara. Men vissa hemligheter kanske bara är läsningar, som hellre borde öppnas upp.



Sand

still same sun

all day

same sun

same sand

same sea

still same water

in all sea

still same sea

still same dream all night

all in sea

more sand

more water

all water in sea

all stars in sky

still same sand in all sea

same water in all sea

still stars in sky

dream all day all night

now sleep

water all water

dream in water

more water

in water all

now sleep

still sleep

dream

Kim Hedås, 2006.

När livet och döden tar över musiken, vad finns då kvar? Musik? Frågan kanske inte alls är om det kan betraktas som musik eller inte musik. Det kanske bara är en annan sorts musik: vi kan ju fortfarande höra den. Hur vi lyssnar till musiken handlar om tolkning, och även om vi vill förstå så ligger sanningen kanske djupast under sanden. Historien visar sig för oss, om och om igen, skiftar från det nära till det avlägsna, från det bekanta till det obekanta, från det som vi förstår till det som vi aldrig kan förstå.

[...] historien betecknar en följd av händelser som inte bara har en mening utan också ger sig själva denna mening. [...] På så vis är historien varken en ständig nyskapelse eller en ständig upprepning, utan den unika rörelse som skapar stabila former och spränger dem. Organismen och dess enformiga dialektik är alltså inte främmande för historien; denna kan assimilera den. Konkret uppfattad är människan inte ett psyke förenat med en organism, utan denna rörelse fram och tillbaka hos existensen, som ömsom tillåter sig att vara kroppslig, ömsom strävar efter personliga handlingar.⁴⁶

Nu vill jag avsluta texten. Just idag, den 30 mars 2010, dog min faster. Livet pågår och upphör. Musiken är inte fastlåst, varken i tiden eller i rummet. Inte vi heller. Vi färdas mellan tillstånden i ljuset och vattnet. Kanske får vi syn på världen, när musikens rörelser för oss vidare.

46 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Daidalos 1997, s 39.



5. RAIVADIADO

I. RÖST, ORD, MENING, UTTRYCK

Rösten – sammankopplad med (och därmed omöjlig att skilja från) det personliga uttrycket och den personliga kroppen. Rösten som personens avtryck och identitet i världen, det verktyg som bäst kan förmedla uttryck och mening. Eller kan man istället tänka sig en röst som faktiskt kan frigöras, avskiljas, transformeras så långt att den till slut saknar den ursprungliga kopplingen till en viss person, saknar kopplingen till det personliga, saknar kopplingen till det som från början förmedlades?

I musik är den mänskliga rösten ofta central. Det finns en spänning mellan det nära och personliga som rösten står för och musiken, eftersom musiken (komponerad eller improviserad, vilken genre det än må vara) alltid, på ett eller annat sätt, är konstruerad, organiserad, formaliserad. Två ytterligheter: rösten som något som fortfarande ligger *inom oss* (även om det är någon annan som pratar/sjunger/låter och även om den är bearbetad till något mer artificiellt) och musiken som något som finns *utanför oss* (eftersom den är tillverkad, inte levd). Men spänningen mellan rösten och musiken uppstår just därför att musik också kan upplevas som nära och personlig. Det är inte bara rösten som associeras med liv; musik kan också uppfattas av lyssnaren som levd snarare än konstruerad, oavsett hur vi som komponerar musiken ser på det. Musiken är alltså inte något som bara fanns där från början: den har på ett eller annat sätt tillverkats och därmed är den placerad någonstans utanför det som är vi själva. Det spelar ingen roll att vi vet att det är så – om man komponerar är det ändå ett inre projekt, likaså om man spelar eller lyssnar till musik som man bryr sig om. Nu är det ju inte all musik som vi bryr oss om, helt enkelt därför att den inte griper tag i oss. Men all musik som komponeras/spelas/lyssnas till är ju från början något som griper tag, i alla fall i den som skriver ner/spelar denna musik – även om det färdiga resultatet kanske inte alls motsvarar den där första, inre bilden av hur musiken faktiskt låter. För den som komponerar musiken är detta en gåta; hur ska den musik som från början finns *inom mig* få

en form som gör att den kan lyssnas till *utanför* mig och ge lyssnaren en upplevelse av att musiken hamnar *inom* igen? Detta med röst i musik kan vara en av flera nycklar: musiken blir nära och personlig för att kopplingen mellan det levda och det konstruerade skapar en spänning, en glidning mellan tillstånd.

Det är knappast någon slump att röst förekommer i många olika sorters musik, historiskt och kulturellt, eftersom rösten är en del av det ursprungliga som vi alltid bär med oss i vår kropp som erfarenhet, minne och möjlighet. Kroppen är sammansatt; allt det som knappt kan skrivas i samma mening kan samsas i kroppen – röst, känsel, andning, blod, musik, erfarenhet, ilska, minne, skratt, lyssnande, obeslutsamhet, rörelse, längtan, tyngd, minne och idé. Vi vet att allt detta och mycket mer får plats i kroppen, om man nu inte föredrar att dela upp kropp, själ, ande, själv, jag, det etc. För att inte hamna i onödiga utvikinigar kring detta, nöjer vi oss här med att konstatera att kroppen bär på många till synes oförenliga delar. Och därinne i kroppen, sammansmälta men samtidigt olika, finns musiken och rösten tätt länkade till varandra – dessutom med väl beprövade förmågor att förändra varandra (exempelvis förmågan hos musiken att kunna göra rösten mer röstlik alternativt mer musiklik eller tvärtom, förmågan hos rösten att kunna göra musiken mer röstlik alternativt mer musiklik). Tillsammans bildar röst och musik en mångfacetterad enhet med många möjligheter till förändring. Lockelsen för den som komponerar ligger i att förhållandet mellan röst och musik är spänningsfyllt, med glidningar och ambivalenser.

Rösten bär i sig själv på många spår: vi anar att bakom röstens faktiska ljud finns en person, kvinna eller man med en viss ålder, en viss vilja, en viss sinnesstämning, en viss bakgrund och att denna person befinner sig i ett visst rum – men redan där kan personen vara på väg, bort från allt det som från början var dess bestämning. I den personliga rösten (dvs röstens förment personliga, den förmodade personligheten som vi tror oss uppfatta) finns redan inbyggt en potentiell förändring, en möjlig väg bort från det som direkt kan höras och förstås. Spelet mellan detta grundläggande (vi hör en röst, gör oss en bild av vem det är som pratar/sjunger/låter) och vad som sedan händer (allt förändras; i det här fallet genom att rösten nu ingår i ett sammanhang, där musiken kan

göra så att röstens personlighet blir satt ur spel). Röstens mening (här: det som rösten vill förmedla) är inte längre fast, statisk. Dessutom kan det finnas en annan sorts mening som ligger inbyggd i musiken (musikalisk mening, utan ord) och ytterligare en mening som finns i exempelvis en sångtext (mening, formulerad i ord). Allt blandas – röstens, musikens respektive textens mening – och rösten blir själva länken mellan dessa tre; rösten förenar och förändrar.

Förändringar kan uppstå av sig själva, kanske som i exemplet ovan: en process med förändring av själva meningen som direkt sätts igång genom att dessa tre olika (röst, musik och text) helt enkelt existerar tillsammans i ett sammanhang. För den som komponerar musik öppnar detta för många möjligheter. Lust att påverka, att förändra; lust att komponera för att pröva dessa möjligheter.

Tillbaka till beståndsdelarna här: musik, röst och den text som rösten framför i musiken. Alla dessa beståndsdelar kan ha olika inbördes mening; dessutom blir den sammanlagda meningen en annan eftersom delarna kan förändra varandra och utveckla helheten till något som är långt ifrån delarnas ursprung. Komposition som ett sätt att förändra.

Och nu mer praktiska exempel: hur kan detta gå till? Tanken på en röst som från början är något och som genom det musikaliska (här: genom komposition) kan bli något annat. Vilka konsekvenser får det när den som komponerar tar loss, sätter dit, formar om? Exempelvis: rösten som föremål för dekonstruktion i syfte att göra den mer musiklik. Hur kan man göra för att transformera en röst till bara ljud? Hur kan ljud bli till en röst? Transformerar, deformationer eller imitationer, speglingar. Röstens speciella egenheter kan analyseras och utvinnas. Det som är specifikt för rösten kan gradvis suddas bort. Det som är specifikt för rösten kan förstärkas. Vad är det egentligen vi hör: ljud, röst, mening? I *Listening and Voice* skriver Don Ihde om ljud kontra röst utifrån ett fenomenologiskt perspektiv. Vad är egentligen att se som en röst?

Yet all sounds are in a broad sense "voices", the voices of things, of others, of the gods, and of myself. In this broad sense one may speak of the voices of significant sounds to bare sounds or to mere acoustic tokens of an abstract listening that fails to hear the otherness revealed by

voice. A phenomenology of sound and voice moves in the opposite direction, toward full significance, toward a listening to the voiced character of the sounds of the World.⁴⁷

Ihde diskuterar flera aspekter på röst, musik, språk, mening och tystnad. I fenomenologins historia har det, enligt Ihde, framförallt varit Merleau-Ponty som pekat ut den nära relation som finns mellan musik och språk:

To speak is first to "sing the world", he affirmed. And in the nearness of music to language, the incarnation of "meaning" in sound seemed most clear in the case of music where there can be little doubt that the meaning is the sound. Merleau-Ponty found even the apparent opacity of music to be closer to language than it is usually thought to be, for the "grammar" of a musical piece fails to yield the "transparency" of language only in its self-containedness. [...] But some music, while "close" to voiced language and closer than other forms of the wordless, remains wordless. The dark mystery of music shows itself differently, and listening that it calls on is not the center of voiced language-as-word. Music in its nearness to the center helps locate the center.⁴⁸

I det nästkommande kapitlet, "Music and Word", fortsätter Ihde resonemang-
et och inleder med att påstå att i all musik drar ljud uppmärksamheten till sig
själv, särskilt i musik utan ord där meningen kan sägas vara i själva ljudandet av
musiken och inte finns gömd någon annanstans. Han fortsätter:

If music in its unworded form does not "refer" to the world, if it is not characterized as a "transparency", its mode of presence must be located otherwise. But in this, music is not different from other sound presences, although it accentuates and emphasizes possibilities in its own unique way. Its "reference" is not things, but it enlivens one's own body. To listen is to be dramatically engaged in a bodily listening that "participates" in the movement of the music.⁴⁹

47 Ihde, Don: *Listening and Voice: Phenomenologies of sound*, [1976] second edition, State University of New York Press, 2007, s 147.

48 Ibid., s 154.

49 Ibid., s 155.

Ihde skriver också om hur musik kan förstärka ljudets dramaturgi, eftersom talade ord har en sorts *röstens dramaturgi* som är huvudsakligen musikalisk. Hur fungerar kommunikation av mening i ett sammanhang där rösten kan betraktas som musik? Det är en sak som jag är intresserad av att undersöka och jag läser vidare om hur Ihde beskriver meningsfrågan.

The "music" of language and the "grammar" of music remain caught in a metaphysical classification. There is a sense in which, phenomenologically, spoken language is at least as "musical" as it is "logical", and if we have separated sound from meaning, then the two distinct directions of inquiry are opened and opposed. But in voiced word music and logic are incarnate. No "pure" music nor "pure" meaning may be found.⁵⁰

Tillbaka igen till beståndsdelarna här: musik, röst och den text som rösten framför i musiken. Hur kan dessa förändras? Hur kan komponerandet förändra/förvandla/omvandla uttryck och mening?

II. RÖSTENS TEATER, RÖSTENS SKÅDESPELERI

Dödsdansen:

Att fastna – i ilskan, i tiden; oförmåga till kommunikation; vanmakt.

Tidslagringarna i teatermusiken och musikens titlar som speglar dem:

Minne, Framtidsminne, Förändring, Fängelse, Fortsättning.

Spänningsfält:

Att vilja vara nära och att vilja ta sig bort.

Hur blir det när skådespelaren är rösten? På teatern är transformationer av röstens bestämning och glidningarna mellan tillstånd det som öppnar världar. Personen är en och blir en annan, samtidigt kvar i sig själv men i en annan

50 Ihde, Don: *Listening and Voice: Phenomenologies of sound*, [1976] second edition, State University of New York Press, 2007, s 157.

gestalt, så övertygande att denna andra blir mer verklig för oss än personen är i verkligheten.



Björn Granath i Dödsdansen, Dramaten 2007. Foto: Martin Nordström.

III. RÖSTENS UTTRYCK, RÖSTENS MENING, RÖSTENS INSTRUMENT, RÖSTENS MUSIK

När jag började arbeta i studion med den musik som så småningom skulle bli stycket *Raivadiado* var det några grundläggande frågor om röst och innehåll som intresserade mig. Dessa frågor blev startpunkten för arbetet, som genom komponerandet av *Raivadiado* för mig har fått tillfällig gestalt, men frågorna är långt ifrån utredda. Frågor av den här typen, som bearbetas konstnärligt, har en förmåga att växa ju mer man arbetar med dem. Fördjupning innebär

en öppning mot det komplexa, snarare än en definitiv form där frågor får svar. Här är de två grundläggande frågorna (som formulerades som påståenden). De formulerades för att kunna bli en tänkbar botten för kompositionsarbetet med musikstycket:

- Raivadiado:
 - text där uttrycket betyder något, inte orden
 - musiken använder rösten som ett instrument bland flera andra i en musikalisk väv

Är detta möjligt? Här följer några av alla de miljontals frågor som denna botten i sin tur genererade:

Frågor som kommit under arbetet med Raivadiado:

- Hur lyssnar vi på en röst?
- Hur mycket tolkar vi vad som sägs utifrån hur det sägs?
- Är röstens uttryck i själva verket starkare än ordens betydelse?
- Kan man ta bort ordens betydelse, som jag gjort genom att vända på textremsorna, och ändå behålla förståelsen av vad rösten säger?
- Hur kan rösten, om den används som ett instrument i en musikalisk väv, ändå behålla sin funktion av betydelsebärande element?
- Hur kan andra instrument likna rösten på så vis att de också sänder ut mer uttryck som kan tolkas som mening och betydelse?
- Vad kan musiken, till exempel i form av mitt stycke, förmedla som man inte kan säga med ord?
- Kan man nå andra nivåer av förståelse med musik än med ord?
- Kan rösten vara en brygga mellan dessa båda världar; den värld där orden betyder något och den värld där musiken talar?

När stycket så småningom blev färdigt skrev jag en verkcommentar:



Stina Ekblad, Örjan Ramberg och Björn Granath i *Dödsdansen*, Dramaten 2007.
Foto: Martin Nordström.

Raivadiado

Våren 2007 hade Strindbergs *Dödsdansen I-II* premiär på Dramaten. Jag hade komponerat ny musik som spelades in av kvartetten Pärlor för svin. Pjäsen tema: kärleken som slår över i hat, vreden som lagras och bitterheten som växer – allt detta stannade kvar i mig och jag fick idén att göra ett elektroakustiskt stycke. Till föreställningen hade jag komponerat musik som anknöt till tiden och platsen för pjäsen, men nu ville jag använda ljudmaterial från instrumenten och skådespelarnas röster till något helt annat.

Grundidén för *Raivadiado* är att musiken kopplas ihop med en text, där uttrycket betyder något – inte orden – och där rösten är som ett instrument bland flera andra i en musikalisk väv. Texterna i stycket är konsekvent vända bak och fram, så man hör alltså aldrig några ord. I *Raivadiado* är rösten bryggan mellan två världar: den värld där orden betyder något och den värld där musiken tar över.

Styckets titel *Raivadiado* är en sammanflätning av två portugisiska ord: *raiva*, som betyder ilska och *adiado*, som betyder uppskjuten. *Raivadiado* är en beställning från EMS och Rikskonserter och uruppfördes den 3 december 2008 i Casa da Musica, Porto, Portugal.

– *Raivadiado* (2008) 10'50"

Frågorna genererar fler frågor men framförallt: fler möjligheter. Impulser till skapande utgår ofta ifrån något man undrar över: *Vad händer om...? Hur fungerar...? Vilken effekt får...? Är det möjligt att...?* Musiken – i det här fallet stycket *Raivadiado* – innehåller några svar på några av frågorna. Innehåller även möjligheter. Vidare.

IV. RÖSTENS ORD, MENING, UTTRYCK, INSTRUMENT, MUSIK I RUMMET

Sista delen i denna text om stycket *Raivadiado* handlar om en helt annan typ av frågor, de som uppstår kring hur musiken spelas och presenteras.

Sedan uruppförandet i december 2008 har *Raivadiado* spelats på flera konserter, alltid i ”vanlig” konsertform med sittande, lyssnande publik där konsertens programpunkter (oftast inom samma genre, oftast komponerade ungefär samtidigt) avlöser varandra. *Raivadiado* har också spelats i radio, även där i den ordinarie formen i programmet Monitor på Sveriges Radio P2. Men sedan hände plötsligt något annorlunda, stycket togs från sin normala kontext och hamnade i helt andra sammanhang. Från juni till september 2012 spelades *Raivadiado* varje dag på Moderna Museet i Malmö, i ett utställningsrum och inte i en konsertsal. Mats Lindström, kompositör och studiochef på EMS, hade satt ihop ett sju timmar långt program med musik som speglade svensk elektroakustisk musik under nära femtio år. På hemsidan för Moderna Museet Malmö står följande:

PROPRO PROP

Kors och tvärs genom Elektronmusikstudions arkiv 1963-2012

Malmö 16 juni 2012 - 2 september 2012

I sommar presenterar Moderna Museet Malmö sin första ljudbaserade utställning. När Elektronmusikstudion (EMS) intar Lastkajen blandas dokumentära fältinspelningar med fiktiva

ljudlandskap. Varje dag spelas ett sju timmar långt program av verk ur den elektroakustiska musikens historia, skapade och/eller inspelade hos EMS.

Sedan starten 1964 har EMS varit det centrum för svensk elektroakustisk musik och ljudkonst, som har tillhandahållit nödvändig teknik och kunskap. Inom en genre som inte definieras av något gemensamt uttryck utan av metod och den teknik som är central i skapandet har man blivit en viktig knutpunkt.

I EMS programpresentation, som rullar i Lastkajen på Moderna Museet Malmö under hela sommaren, kan vi följa utvecklingen, från 60-talets bandteknikkompositioner via de tidiga datorerna, fram till idag. Här flätas konstater samman, ljud möter ljud, röst möter maskiniskt knatter. Programmet innehåller 40 verk av 38 kompositörer gjorda mellan 1963 till 2012.⁵¹

Och om man sedan klickar på *Program* kommer en fullständig lista av tonsättare och stycken upp. Det står när tonsättarna är födda och i vilket land, när styckena är komponerade men framförallt; i listan finns exakta tidsangivelser för när under denna sju timmar långa dag respektive stycke spelas. Listan är lång och de första tre timmarna ser ut som följer:

Start klockan:

- 11.05 Lars Åkerlund (f./b. 1953, SE) – Volt (2004) 36:39 min
- 11.42 Hanna Hartman (f./b. 1961, SE) – Longitude 013° 26' (2004) 18 min
- 12.00 KTL Peter Rehberg (Pita) (f./b. 1968, GB) Stephen O'Malley (SOMA) (f./b. 1974, US) – Study A (2011) 9:28 min
- 12.10 Kim Hedås (f./b. 1965, SE) – Raivadiado (2008) 10:51 min
- 12.21 Lise-Lotte Norelius (f./b. 1961, SE) – In Sea (2003) 15:00 min
- 12.36 Ákos Rózmán (f./b. 1939, HU / d. 2005, SE) – Figurer (1983; reviderad version, 1988) 27:50 min
- 13.04 Savannah Agger (f./b. 1971, SE) – Guiame los pasos (2011) 10:06 min
- 13.14 Daniel Karlsson (f./b. 1980, SE) – Driftwood (2012) 3:06 min
- 13.18 Åke Parmerud (f./b. 1953, SE) – Out of Sight (Floden av glas) (1981) 11:03 min

51 <http://www.modernamuseet.se/Malmo/Utstallningar/2012/Propro-Prop/>

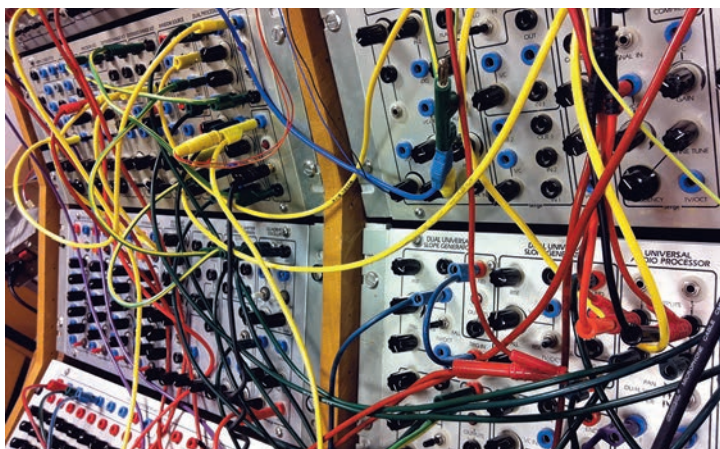
- 13.29 Dror Feiler (f./b. 1951, IL) – Histeria (1986) 6:50 min
13.36 Alexander Rishaug (f./b. 1974, NO) – Constructions to be made... (2012) 4:01 min
13.40 Rolf Enström (f./b. 1951, SE) – Tjtidtjag och Tjtidtjaggaise (1985–86) 21:05 min
14.02 Åke Hodell (1919–2000, SE) – General Bussig (1963) 6:37 min
14.09 Sten Hanson (f./b. 1936, SE) – How are You (1969) 2:25 min
14.12 Lars-Gunnar Bodin (f./b. 1935, SE) – Semikolon; Seans IV (1965) 10:30 min⁵²

Flera av dessa stycken har jag tidigare hört på konsert, på skiva eller på radio. Men vad händer med dessa stycken när de nu kopplas ihop på just detta sätt? Här är det förstås inte bara ordningen som spelar in, utan även en mängd andra faktorer som kanske i ännu högre grad påverkar lyssningen. Urvalet var ju Mats Lindströms, och programordningen var också hans personliga val, dessutom valde och monterade han ljudtekniken med högtalare på plats i utställningsrummet enligt sin egen idé om hur lyssningen bäst skulle komma till sin rätt. Han ordnade även med akustikplattor, soffor, fåtöljer. Nu ångrar jag att jag inte reste till utställningen i Malmö. Hur ofta kan man få höra femtio år av elektroakustisk musik spelad på detta sätt? Det finns en mängd frågor som jag skulle vilja ha svar på. Hur förhåller sig egentligen stycket som spelas kl 14.02 (komponerat 1963) till det som spelas kl 14.24 (komponerat av en tonsättare som föddes 1983, alltså tjugo år efter att kl 14.02-stycket blev till)? Och vilka hörde egentligen hela denna sjutimmarssvit? Kanske lyssnade de flesta besökarna bara några minuter och vandrade sedan vidare. Kanske är det bara Mats Lindström själv som har överblick över materialet. Och vad händer egentligen med mitt eget stycke där i rummet, placerad mitt bland de andra styckena och spelad varje dag för olika människor som eventuellt råkade vara där just klockan 12.10-12.21?

Senare samma sommar, i augusti 2012, spelades *Raivadiado* även på Moderna Museet i Stockholm. EMS ordnade en konsert i Bucky Dome och det föreslogs att mitt stycke skulle spelas, nu tillsammans med laserljus av Daniel Araya, ljudtekniker på EMS, som sedan en tid tillbaka även arbetat med laser

52 <http://www.modernamuseet.se/sv/Malmo/Utstallningar/2012/Propro-Prop/Propro-Prop---programmet/>

i olika former som han kan synka till musik genom att från en analog synt-hesizer själv styra parametrar, dessutom länka med ljud så att musiken auto-matiskt styr vissa andra parametrar. Araya beskriver själv tekniken som analog ljusvisualisering. Resultatet av laserteknikbygget fick jag se några dagar innan konserten men utan att kunna påverka något – lika litet som jag hade kunnat välja omständigheterna kring *Raivadiados* medverkan på sjutimmarsslingan i Malmö. Dessutom kunde det färdiga laserljuset inte visas upp i förväg; själva idén med laserriggen var ju att allt gjordes live och därmed blev annorlunda från gång till gång. Laserljuset skulle projiceras inne i den vita kupolen på Bucky Dome, men detta kunde inte heller repeteras i förväg eftersom all teknik transporterades dit först en dag före konsert. Kvällen före konserten var jag i Domen och såg den enda egentliga repetition som gjordes (på plats, med rätt teknik för både ljud och laser), kvällen därpå spelades *Raivadiado* på konserten med laserljuset och allt blev verkligen på ett helt annat sätt. Vad var det då som hade förändrats? Dels tekniska saker, några nya funktioner hade tillkommit som skapade helt andra möjligheter och dels det improvisatoriska i Daniel Arayas körning av laserljuset; likt en musiker som improviserar fanns hos honom ett stort mått av förändringar gjorda i stunden. Mitt stycke blev något helt annat i denna nya kontext, laddad med betydelser som jag fyra år tidigare när jag komponerade stycket aldrig hade kunnat förutse.



När jag nu tittar på EMS hemsida för att hitta information om de båda projekten ser jag något jag helt missat: sjutimmarslingan från Malmö spelades även på Bucky Dome i Stockholm, samma dag som kvällskonserterna med laserljus.

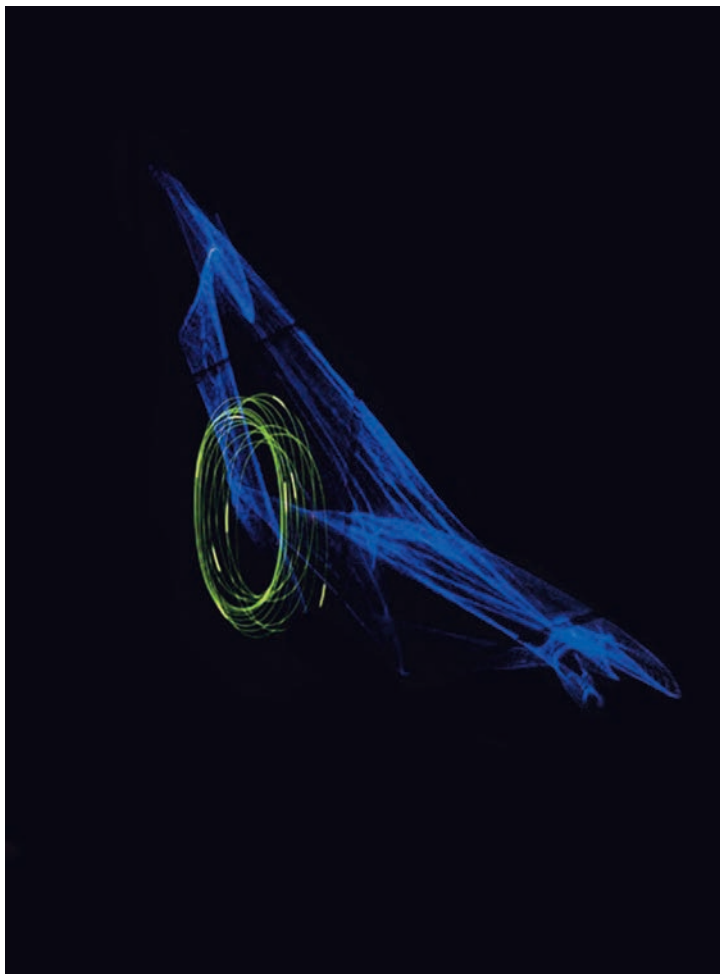
Nytt elektroniskt blandas med gammalt. Under dagen, 10-17.00, spelas ett hela sju timmar långt program med musik från de senaste 50 åren på EMS. Utställningen Propro Prop – Kors och tvärs genom Elektronmusikstudions arkiv 1965–2012, som under sommaren visas på Moderna Museet i Malmö, flyttas till Stockholm för en dag.

Båda dessa ovanliga uppspelningsformer för mitt stycke *Raivadiado* på samma dag, i samma lokal, i min egen stad. Och jag var där på kvällskonserterna men missade dagens sjutimmarsprogram, som jag så gärna ville höra i sin helhet. Mina frågor kring hur det påverkade musiken kanske ändå inte hade fått några svar, även om jag faktiskt hade varit där och lyssnat. Kanske är det så att jag själv, som kan min egen musik, bara rubbas lite av att musiken spelas upp på ett annat sätt och ändå inte kan se vad som egentligen händer. Kanske måste någon annan lyssna, någon som är helt främmande för mitt stycke, och först då kan dessa olika former av uppspelning av ett och samma stycke ställas mot varandra. Här kan jag inte bli någon annan. Jag har fastnat i att vara mig själv, gång på gång, inför *Raivadiados* bakvända tidsförlopp. I *Dödsdansen* öppnas första scenen med att Alice och Edgar spelar kort. När korten blandas låter ljudet likadant, framlänges och baklänges. Det är ju i alla fall ett sorts svar. Och här är ännu ett svar: i *Raivadiado* avslutas musiken med att korten blandas. Det låter likadant.

För mig är *Raivadiado* fast i tiden, i den omöjlighet som är resultatet av frågor som inte kan besvaras, inte kan utredas; dessa frågor kan synas men inte lösas.

En nutid bland andra nutider får alltså ett undantagsvärde: den förskjuter de andra och fråntar dem deras värde som autentiska nutider. [...] Nya perceptioner ersätter tidigare och nya

känslor ersätter gamla, men denna förnyelse berör bara innehållet i vår erfarenhet och inte dess struktur, den opersonliga tiden går vidare men den personliga tiden står stilla.⁵³



Laserljus av Daniel Araya till *Raivadiado*, konsert i Bucky Dome augusti 2012.

53 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Daidalos 1997, s 33.

6. TILLSTÅND OCH SAKER – ATT BÖRJA NÅGONSTANS

Något finns, förändras, blir något annat. Processer av skapande – rörelser från intentionerna och vidare, från ett tillstånd till ett annat. Bergson skriver: "*Den verkliga rörelsen består snarare i överföringen av ett tillstånd än av en sak.*"⁵⁴ Men i konstnärligt skapande kan rörelsen vara inte bara överföringen från ett tillstånd till ett annat, utan även överföringen från ett tillstånd till en sak (om saken här är ett verk, ett objekt, en komposition) eller till och med överföringen från en sak till en annan sak (från ett verk till ett annat). Överföring och översättning mellan verk är några av de strategier som jag har använt mig av i mitt doktorandarbete. Genom att överföra/översätta har jag framkallat *relationer*, i vissa fall mellan två musikaliska verk (se exempelvis kapitel 10), i andra fall mellan musiken och något helt annat (se exempelvis kapitel 11, 17, 20 eller 28). Komponerandet har på så sätt påverkats av relationer/kopplingar/förbindelser till annat. Relationerna som musiken (i det här fallet: själva komponerandet) kan skapa är det som intresserar mig – både de relationer som är oavsiktliga och de relationer som är medvetet framkallade, exempelvis genom överföring av element från ett verk till ett annat. Bergsoncitaten ovan är rubrik för ett avsnitt i *Minne och materia* där det handlar om två begrepp som verkar vara omöjliga att förena: egenskaperna (eller förnimmelserna) och rörelserna. De tycks befinna sig på olika platser.

Man tillåter sig att förlägga egenskaperna i form av förnimmelserna i medvetandet, medan rörelserna oberoende av oss försiggå i rummet. [...] Härav två olika världar, ur stånd att träda i förbindelse med varandra utom genom ett under, å ena sidan rörelserna i rummet, å den andra medvetandet med förnimmelserna.⁵⁵

54 Bergson, Henri: *Materia och minne*, övers Algot Ruhe, Wahlström och Widstrand 1913, s 180.

55 Ibid., s 180.

Även i konstnärligt skapande finns begrepp som är svåra att förena och som skulle kunna sägas befinna sig på olika platser/i olika världar. Det som kan tänkas vara mer verkligt (rörelserna i rummet) och det som är mer ogripbart (medvetandet med förnimmelserna) kan här verka oförenliga, särskilt i början av en process. Så fort ett stycke musik har börjat komponeras har det *blivit* något (något mer verkligt, en "sak" – även om det ännu bara är något litet ljud som hörs, någon liten fras, rörelser i rummet). I medvetandet, där den ofärdiga musiken fortfarande till största delen finns, är det mindre verkligt eftersom där har musiken inte blivit en "sak" (utan är mer ogripbar – i medvetandet kan musiken ännu bara förnimmas, tänkas, kännas, drömmas, planeras, utvecklas). Rörelser i rummet (med det verkliga, det som kan höras, det som redan blivit en "sak") och medvetandet (med det mer överkliga, tillstånd som är på väg att utvecklas) är komponerandets båda sidor, två begrepp som kan betraktas var för sig och som båda behövs för att en komposition ska kunna gå från ingenting till färdig musik. Det börjar med att något överkligt förflyttas till det verkliga. Något hörs. Och nu har relationen mellan det verkliga och det överkliga uppstått, och denna förbindelse är – hur omöjlig den än kan tyckas vara – den enda vägen fram till ett färdigt stycke. Relationerna som uppstår, i och med att det finns skillnader mellan verkligt och överkligt, är skapandets konstruktiva, produktiva väg.

Hur börjar man? Var börjar man? Det tillhör våra mänskliga villkor att vi inte kan undgå dessa frågor vad vi än gör i våra liv, privat eller yrkesmässigt. Oftast är vi inneslutna i en bekväm pågående rörelse, en vana eller ett regelverk och funderar inte över våra val och handlingar. Andra gånger är det oundvikligt att vi måste välja vår början och ta ställning.⁵⁶

Börjar: något hörs. Fortsätter.

56 Rosengren, Cecilia: *Conway*, Logos Pathos nr 11, Göteborg: Glänta produktion 2009, s 9.

II IDENTITET

Kan bara vara
intresserad

Bara

B till GDH

Historien
lyder

7. BÖRJAR, FORTSÄTTER – ORDNAR

En början och en fortsättning. En början – flera fortsättningar.

Att öva:

varje dag spela samma övningar

– samma, samma, samma som känns olika, låter olika, pekar mot olika sorts fortsättningar.

Spela det första och varje ny dag börjar i detta första, fortsätter.



”Hur börjar man? Var börjar man?”⁵⁷ Cecilia Rosengren skriver om hur Foucault i *Diskursens ordning*⁵⁸ pekar på vårt begär att slippa börja tala. Att börja tala är att stiga in i ”diskursens riskabla ordning”⁵⁹, men vågar vi verkligen det? Vi kanske upptäcker ”att vi på ett eller annat sätt är uteslutna ur denna ordning.”⁶⁰ Begär att slippa börja tala, men också begär till diskursen eftersom det är

genom själva diskursen som vår kunskap om världen och oss själva produceras, klassificeras, organiseras, distribueras. Denna kunskap är därför aldrig oskyldig eller uttryck för en ovedersäglig verklighet. Det finns heller ingen sanning bortom diskursen. Genom att undersöka diskursens ordning – dess gränser, möjlighetsvillkor, procedurer, uteslutningsmekanismer och så vidare – kan vi synliggöra det vetande och den makt som diskursen producerar och reproducerar. Foucault menade att vi därmed kunde bryta upp nödvändighetens logik och istället

57 Rosengren, Cecilia: *Conway*, Logos Pathos nr 11, Göteborg: Glänta produktion 2009, s 9.

58 Foucault, Michel: *Diskursens ordning*, sv övers Mats Rosengren, Brutus Östling bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1993 (1971).

59 Rosengren, Cecilia: *Conway*, Logos Pathos nr 11, Göteborg: Glänta produktion 2009, s 9.

60 Ibid.

fokusera på diskurshändelser, deras effekter och materiella spridning. Så möjliggörs en förskjutning, och i vissa fall ett upphävande, av den ordning som diskursen utgör.⁶¹

En början och en fortsättning. En början – flera fortsättningar.

Att komponera:

varje dag samma musik

– samma, samma, samma som känns olika, låter olika, pekar mot olika sorts fortsättningar.

Skriv det första och varje ny dag börjar i detta första, fortsätter.



Claire Colebrook skriver om hur Deleuze motsätter sig existentialism och fenomenologi, eftersom han menar att det inte finns ”någon yttersta mening eller fast essens som det mänskliga livet kan basera sina beslut på.”⁶² Men det gör inte mänskligt liv till något som är helt självbestämmande och självdefinierande. Det är enligt Deleuze inte möjligt att göra en distinktion mellan två sidor (och deras förmodade egenskaper, som Deleuze menar är felaktiga): *mänsklighet*, fri och därmed ansvarig för sitt eget blivande och *natur*, som bara är, i sig själv, bestämd. Istället:

61 Ibid. Rosengren fortsätter: ”Min övertygelse är att det behövs en rad förskjutningar inom den moderna västerländska filosofihistoriens diskurs, och att en sådan förskjutning är möjlig om vi tar de kvinnliga filosofer som funnits i historien på allvar.” Cecilia Rosengren är idéhistoriker och skriver i *Conway* om den engelska 1600-talsfilosofen Anne Conway, vars tankar finns bevarade genom hennes avhandling som är skriven på latin och postumt utgiven i Amsterdam 1690, två år senare översatt och utgiven i England – båda gångerna anonymt. Under trettio år brevväxlade Anne Conway med filosofen och teologen Henry More, brev som återfanns i slutet på 1920-talet tillsammans med andra papper och brev från kretsen runt Conway, och därför har Anne Conway inte försvunnit bort utan en ny, mer nyanserad historieskrivning kring hennes verk har istället blivit möjlig.

62 Colebrook, Claire: *Gilles Deleuze – en introduktion*, Göteborg: Bokförlaget Korpen 2010, s 14.

Allt liv är ständigt blivande: icke-organiskt liv, organiskt liv, till och med virtuellt liv. Vi behöver göra oss kvitt föreställningen att naturen bara *är* medan människan *bestämmer* sin existens. För det första kan vi se all natur som beslut, som kreativa svar på de krafter som konfronterar och korsar den. För det andra behöver vi ompröva föreställningen om det mänskliga beslutet; för det är mindre så att vi själva bestämmer vilka "vi" är, än att olika krafter "bestämmer" oss. Våra språk, våra gener, våra begär, historiska och sociala krafter – allt detta korsas och muteras utan uppehåll, på ett sådant sätt att vad vi är inte kan spåras tillbaka till någon enskild punkt som markerar ett ursprung eller en avsikt. Istället för att godta det mänskliga perspektivet och förklara världen utifrån den mänskliga betydelsens position, behöver vi se hur processer av betydelse och mänskligt liv produceras ur vad som är väsentligen för-mänskligt.⁶³

Centralt för Deleuzes filosofi är *immanens*, som innebär att det inte finns någon insida eller utsida, tänkandet och livet är inte åtskilda utan istället delar av den helhet som utgörs av den kreativa process som är förändring. "Tänkandet är inte ställt emot världen och avbildar den inte – tänkande är en del av världens eviga förvandling. Att tänka är inte att återge livet, utan att förvandla och påverka det."⁶⁴

Förändringar som gör skillnad. I musikens kreativa process finns många villovägar. Det virtuella (allt det som skulle kunna bli, är i ett blivande) och det aktuella (där något fått sin form) är tätt sammanlänkade. Att välja musik, att välja i musiken; att komponera. Livet-världen-naturen och/eller musiken. Relationerna mellan musik och liv gör att dessa båda framstår å ena sidan som odelbara, å andra sidan som något som faktiskt kan särskiljas eftersom de använder helt olika medel för att fungera. Bergson skriver: "Om musikens språk verkar mäktigare på oss än naturens, beror det på att naturen nöjer sig med att uttrycka känslor, medan musiken suggererar dem."⁶⁵ Och lite längre ned på sidan skriver han om hur konstens idé kan fylla hela vår själ och hur konstens syfte är "snarare att inge oss känslor än att uttrycka dem; den suggererar dem

63 Ibid.

64 Ibid., s xxi.

65 Bergson, Henri: *Tiden och den fria viljan*, [1889], övers. Algot Ruhe, bearb. Jenny Sylvan, Bokförlaget Nya Doxa, 1992, s 20.

och lägger ingen vikt vid att efterlikna naturen, ifall den finner verksammare medel.⁶⁶ Val och konsekvenser, möjligheter och resultat. Hur aktiva är våra val? Och hur blandar sig livet/världen/naturen sig i det som vi definierar som musik?



Denna musikaliska fras är för mig en gest. Den smyger sig in i mitt liv. Jag gör den till min egen.⁶⁷

66 Ibid.

67 Wittgenstein, Ludwig, *Särskilda anmärkningar*, [1914-1951], övers. Lars Hertzberg, Thales 1993, s 85.

8. MUSIKEN DRÖMMER SIG SJÄLV

Själva livet tycks människan ha gemensamt också med växterna.⁶⁸

VAR ÄR MUSIKEN?

Jag hör musik spelas inne i mitt huvud. Hela tiden. Oftast är det någon liten fras som snurrar på om och om igen, ibland är det en hel orkester som spelar. När jag vaknar på natten spelas nästan alltid den musik som jag själv just håller på att komponera om dagarna. Vad händer när jag sover? Spelas musiken även då? Lyssnar min hjärna på musik när jag sover? Tänker att jag ska ta reda på det. Kanske finns det någon forskning som visar precis hur det står till i min hjärna.

En person som sover är nämligen också levande, och han kan sägas vara i stånd till en viss verksamhet, också om han inte för ögonblicket bedriver den.⁶⁹

I kapitlet ”Vakenhet och sömn – musikaliska drömmar” skriver Oliver Sacks om Irving J. Massey, som undersökt musik i drömmar och funnit att musiken oftast behåller sin verkliga form medan andra element förvrängs. Massey skriver:

68 Aristoteles: *Den nikomachiska etiken*, Daidalos, s 32.

69 Raderna är hämtade ur en parentes efter Aristoteles mening:

Att vara verksam anses nämligen i högre grad träffa den egentliga betydelsen av ”att leva”.

(Aristoteles tänker här på skillnaden mellan ett tillstånd eller en inställning (*hexis*) och en verksamhet (*energeia*). En person som sover är nämligen också levande, och han kan sägas vara i stånd till en viss verksamhet, också om han inte för ögonblicket bedriver den.)

Aristoteles: *Den nikomachiska etiken*, Daidalos, s 32.

”Musik i drömmar är alltså detsamma som musik i vårt vakna liv. [...] Man skulle kunna påstå att musiken aldrig sover. [...] Det är som om den vore ett autonomt system, oberoende av vårt medvetande eller bristen på sådan.”⁷⁰

Många, inte bara tonsättare, upplever att musik spelas inom en, både känd musik som redan finns och ny musik, som ännu inte komponerats eller hörts. Detta inte bara i drömmar utan även i våra vakna liv: musik som hallucinationer, bilder, hjärnmaskar. Men hur kan musiken vara detta autonoma system, som kan spelas upp i våra inre – till och med när vi sover och, som det verkar, utan att påverkas av vårt medvetande? Och hur kan vi sedan minnas denna drömda musik? Kanske därför att musiken, som Massey föreslår, ”stys av andra [...] processer än av dem som förknippas med bilder, språk, berättelse, och därför kanske inte är underkastad samma amnesiska krafter som dessa?”⁷¹

I en affär råkar jag en dag höra en låt med en sångare som jag tidigare ofta lyssnade på, men nu inte hört på länge, och veckorna efter spelas samtliga skivor av denne sångare upp i mitt huvud, med hela arrangemang – precis som det låter på skivorna. Musiken fanns lagrad inne i mitt huvud och liksom bara väntade på en impuls att få släppas lös.

Hur mycket musik ryms det i hjärnans omedvetna minne? Hur kan det helt ofrivilligt väljas en låt inne i huvudet som sedan spelas, om och om igen? Det är nästan omöjligt för mig att själv medvetet framkalla en specifik låt, mycket svårare att då få fatt på mer än det allra mest basala, som melodi och rytm. Men när hjärnan själv får välja kan den mest fantastiska musik spelas upp. Inte alltid. Ibland är det istället barnens pianolåtar som har gnagat sig fast och envist plinkar på timme in och timme ut. Själva poängen med musiken som spelas inne i mitt huvud verkar vara att den är helt omöjlig för mig att styra. Hjärnan väljer själv utan att ta någon som helst hänsyn till vad jag vill lyssna på.

70 Massey har skrivit om detta 2006 i ”The musical dream revisited: Music and language in dreams”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 1, s. 181-191.
Sacks, Oliver: *Den enarmade pianisten*, Brombergs 2009, s 339-347.

71 Massey, Irving J., ”The musical dream revisited: Music and language in dreams”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 1, 2006, s. 181-191.

Det är tvärtom mot vad jag gör varje dag: komponerar. Jag tar medvetna beslut om vad som ska få finnas med i min egen musik och vad som ska rensas bort. Det är jag som väljer. Eller är det verkligen det? På vad baserar jag mina val? Kan jag verkligen motivera varför det är bättre att välja just den tonen framför en annan? Är det verkligen bäst att korta den där helnoten till en punkterad halvnot och låter det verkligen bättre om jag lägger om ackordet på det här sättet? Dagarna fylls av små triviala val som får stora konsekvenser. Flyttar jag en sextondelspaus i flöjtstämman så förändras allt inte bara just i den allra närmaste kontexten, utan också på korresponderande ställen sex, elva och tjugo minuter in i orkestersatsen där inte bara träblåset utan samtliga trettio stämmor måste ses över för att inte hela bygget ska kollapsa. Det som ibland är ett roligt pussel kan andra gånger torna upp sig i all sin hotande, ödesdigra storslagenhet: är du verkligen säker på vad du gör nu? Ännu mer ödesdigert kan det te sig när de riktigt stora besluten i livet ska tas. Vilken väg nu? Framåt eller bakåt? Hit eller dit? Stanna till eller gå vidare? Nu bestämmer jag mig. Eller är det verkligen jag som bestämmer mig?

Mitt tredje år på Musikhögskolan i Stockholm: såg en lapp på anslagstavlan att det fanns en kurs i elektroakustisk musik. Från att aldrig ha tänkt på elektroakustisk musik (visste knappt vad det var) till den direkta känslan: det är det här! Det är just det här som jag vill göra. Det här är för mig.

Ansökningsdatumet hade gått ut, men jag gick ändå in i kompositionskorridoren för att prata med Pär Lindgren, som skulle hålla kursen. Kursen var redan full. Kunde jag kanske få vara med ändå? Jag ville verkligen. Någon kanske hoppade av?

Jag gick därifrån med en pirrande, högtidlig känsla. Detta var något helt nytt för mig, något som skulle förändra allt – även om jag ännu inte visste hur. Känslan var så stark och självklar. Ändå var jag förvånad över mig själv. Varför fångas så av en lapp om en kurs? Varför just elektroakustisk musik?

Kursen började. Jag fick vara med – någon hade hoppat av. Vi fick nycklar till studion. Där fanns bandspelare, mikrofoner, mixerbord – enkel utrustning med dagens mått mätt men då laddat med oändliga möjligheter. Vi fick lära oss att hantera tekniken. Jag hade aldrig intresserat mig för teknik, nu blev jag helt besatt av dessa bandspelare i lilla studion. Att trycka

på knappar, dra i regler, sätta band i rullbands spelarna – allt var ett nöje för mig. Vi fick uppgifter. Klippa ljuden på banden, vända dem bak och fram, göra bandslingor, ändra hastighet på bands spelarna.

Just då, när jag stod där med en liten bit ljud i händerna skruvades plötsligt hela min syn på vad musik är om. Den fysiska känslan drabbade mig, slog ner i mig som en plötslig insikt: det här är musiken, så här långt är ljudet, så här känns det – jag kan hålla det i mina händer. Från att hela mitt liv ha sysslat med musik i olika former och alltid betraktat det som något abstrakt, blev det plötsligt konkret. Den taktila upplevelsen av musiken blev början till en helt ny ingång i musiken för mig.

Denna historia skrev jag ned som ett exempel på ett minne av en händelse som betytt något särskilt för mig i min verksamhet som tonsättare. Det visade sig snart att detta, som jag tyckte, slumpmässiga val av historia, var mer passande än man först kunde tro eftersom det gjorde att jag ramlade rakt in i den ena stora frågan efter den andra. Vad är musik? Hur såg jag tidigare på musik och hur har det förändrats? Varför valde jag musiken? Hur kom det sig att jag började komponera? Vad har jag valt och vad har jag valt bort? Vad har varit medvetna beslut och vad har bara varit slumpen? Kanske börja skriva för att få fatt i tankarna om vägen fram till nu. Det jag vill skriva om handlar om identitet, att bli sig själv och att bli mer sann mot sig själv. Nyckelorden skulle kunna vara utveckling, förändring, nya erfarenheter, nya tankar, nya steg, nya vägar. Och varför? För att få frihet, skapa ett eget rum och en egen plattform, att få nycklar, få förtroende och vara fri att komma och gå som man vill. I min historia finns även trådar som leder till tankar om var man hör hemma, varifrån man kommer och vart man är på väg, om tillhörighet i ett nytt sammanhang, och om att få en ny grupp att förhålla sig till. Historien handlar också om själva tekniken, om att övervinna motstånd och ta nya områden i besittning. Det finns alltså trådar som leder till många olika ämnen som jag gärna vill skriva mer om men för att inte texten helt ska svämma över, väljer jag att koncentrera mig på frågorna om val, omedvetna och medvetna, och konsekvenser.



Mixerbord i lilla studion på KMH, 1986.



Åttakanalsbandspelare i lilla studion på KMH, 1986.

STANNA TILL ELLER GÅ VIDARE

Vissa tider i mitt yrkesliv har jag stått stilla och arbetat på samma plats länge. Sedan är det som om det är dags att ta ett nytt steg – allt förändras och jag kommer till en ny nivå, ofta plötsligt och oväntat. Även om jag själv har valt och faktiskt ansträngt mig för att kunna göra en förändring, har det varit omöjligt för mig att förutse konsekvenserna och möjligheterna som kommer med förändringen. Jag har upplevt flera sådana starka vändpunkter. Kanske var det just dessa vändpunkter som gjorde att jag en gång började med musik och sedan fortsatte och fortsatte och fortsatte, hela tiden valde musik om och om igen. Men var det så här det gick till? Var det just dessa val som gav konsekvenserna? Och hur medvetna var egentligen mina val?

VAD FINNS DÄRINNE?

När han satt där och betraktade hennes skrivbord med det malakitgröna skrivunderlägget där det låg ett påbörjat brev, fick han plötsligt andra tankar i huvudet. Han började fundera över

hennes, över vad hon tänkte och kände. För första gången föreställde han sig hennes personliga liv, hennes tankar, hennes önsknings, men tanken att hon kunde och måste ha ett eget privatliv kändes så skrämmande för honom att han skyndade sig att jaga bort den. Detta var det bråddjup som han var skräckslagen för att titta ner i. Att sätta sig in i en annan människas tankar och känslor var en själsverksamhet som var främmande för Aleksej Aleksandrovitj. Han betraktade sådan själsverksamhet som skadligt och farligt fantasteri.⁷²

Lika främmande som Aleksej Aleksandrovitj känner sig inför att sätta sig in i Annas tankar, känner jag mig inför att rekonstruera mina egna tankar genom åren. Jag har alltid varit i ett nu, aldrig dröjt mig kvar i det förflutna och heller inte planerat framtiden. Min tillvaro skulle kanske bäst kunna beskrivas som en lång rad nu som hela tiden byts ut. Jag tänker ändå göra ett försök att se tiden som något sammanhållet, även om jag har svårt att följa den som i ett flöde – ett pärlband av händelser är det i alla fall, som mer eller mindre hänger ihop. När jag ser tillbaka, är det ofta plötsliga händelser som fått mig att bestämma mig för något nytt steg. Sedan har jag envist hållit fast vid det, även om mycket talat emot att det verkligen var rätt beslut att ta. Ofta krångligt i stunden – mer långsiktigt: en framkomlig väg.

DET OBESTÄMDA ÄR UTGÅNGSPUNKTEN FÖR RÖRELSEN

Men varför just musiken? Och varför just komponerandet?

Om kroppen består av atomer vars beståndsdelar då de lämnas oövakade intar obestämda lägen halvvägs mellan tillstånd, varför skulle inte denna skepsis inför otvetydig existens återfinnas också hos den? Elektronens obeslutsamhet tycks vara människans.⁷³

72 Tolstoj, Lev: *Anna Karenina*, [1877], Norstedts 2007, s 164.

73 Granström, Helena: *Alltings mått*, Ruin 2008, s 32.

Den nya fysikens tankar gör mig på gott humör. Tanken på att det till och med finns beståndsdelar hos atomerna som känner skepsis inför otvetydig existens, gör att min egen syn på musik plötsligt verkar lika enkel som rimlig. Överhuvudtaget är fysikens tankar om att det inte finns några fasta gränser mellan energi och materia, som ju också anknyter till flertusenårigt kinesiskt synsätt, användbara både när det gäller själva musiken, kompositionsprocessen och den väg till musiken som jag vill synliggöra i den här texten. Formuleringen från citatet ovan skulle kunna vara sant även för musiken: musik intar obestämda lägen halvvägs mellan tillstånd. Likheter finns även med mitt eget sätt: att låta något pågå för att sedan, oftast som av en ingivelse och utan planering, ta ett steg i en helt annan riktning, mot en annan plats, ett annat tillstånd. Det verkar som om den processen går igen hos mig på flera plan, både i kompositionsprocessen och i min väg i yrkeslivet.

Alla dessa val, stora som små, har lett mig just hit. Jag är här, just nu. Men även om man krymper perspektiven är det en fråga om val. Komponerandet i sig självt innebär att välja och att välja bort. Och för att krympa ihop det ännu mer: på mikronivå inom musiken finns också hela tiden väljandet som grund. Som när man spelar ett instrument; en mängd snabba val där vissa är medvetna och andra mer omedvetna, nästan automatiska. Allt ifrån vilka toner som ska tas, med vilken dynamik, vilket sorts uttryck, till tempot, rytmerna, fraseringarna – allt måste väljas. Man kan öva, för att få en större säkerhet att sedan i stunden göra rätt val. Improviserad musik, med alla dess val i realtid, skiljer sig på vissa sätt från noterad musik, som också innebär många val i stunden men ändå förstås är mer planlagd än det helt improviserade. Jag ser på komponerandet som glidande mellan dessa ytterligheter; ibland en *intuitiv process* som liknar improvisation (med lyssnandet som kompass) och ibland en *styrd process* som genererar material och där utvecklingen styrs mer av vilka val man gjort på förhand (där musiken växer fram ur tekniken mer än ur lyssnandet). Trots nödvändigheten av val, eller kanske just därför, finns i musiken en sorts sammansatt verklighet av bestämt och obestämt. Det finns en öppenhet hos musik som gör att man inte helt kan bestämma de olika tillstånd den rör sig mellan och inte heller de beståndsdelar som ingår i rörelsen.

VEM SER OCH HÖR?

Det går att beskriva det mesta runt omkring: t ex hur musiken är gjord, vad den rent tekniskt har för beståndsdelar, vilket historiskt sammanhang den ingår i eller förhåller sig till och vad den väcker för känslor hos lyssnaren. Men att verkligen skriva om musik inifrån själva musiken är svårare. Musiken är ju redan sin egen mest fulländade form, alla andra uttrycksformer kan bara bli som beskrivande delar av helheten. Kan man, genom att skriva om och tala om musiken, hitta nya vägar in i lyssnandet, in i själva förståelsen av vad musiken är? Kanske byta perspektiv: ibland betrakta musiken på distans och ibland låta sig falla rakt in i den? Om man kan få skriva om musik utan att låsa fast sig vid för snäva förklaringsmodeller, då vill jag gärna prova att göra det. Om man kan närma sig ett mer personligt förhållningssätt, kanske sakerna klarnar. Men vad händer egentligen när man tittar närmare på musiken?

[...] tillvaron tvingas samla sig till beslutsamhet. Med Pascual Jordan: "Observation inte bara stör mätresultatet, den producerar det. [...] Elektronen tvingas till ett beslut. Vi gör det nödvändigt för den att inta en välbestämd position; tidigare var den, i allmänhet, varken här eller där; den hade ännu inte bestämt sig för en viss position. [...] Det är vi själva som skapar mätningarna."⁷⁴

Jag tänker att den förklaring som kommer närmast musiken oftast är ett både och, inte ett antingen eller. Det diffusa är en förutsättning för att kunna vara precis. Min egen suddighet är jag van vid. Men det finns ju andra människor också, i musiken, i livet. Vart tar det vägen, det som jag ser, hör och försöker formulera?

74 Granström, Helena: *Alltings mått*, Ruin 2008, s 32-33.



När jag skulle komponera teatermusik till pjäsen *Mörkrets makt* av Lev Tolstoj, läste jag det mesta av Tolstoj. Och även om texterna är skrivna för länge sedan, så är de tidlösa när det gäller beskrivningarna av mänskligt liv. Det finns en passage i Tolstojs *Anna Karenina* när konstnären Michaljov visar sina tavlor för Anna och Vronskij.

Nu glömde han allt som han själv hade tänkt om sin målning under de tre år som han hade ägnat åt att måla den; han glömde alla dess förtjänster, som han aldrig någonsin hade tvivlat på – nu såg han den med deras oberörda, främmande, nya blickar och såg inte längre något som var bra hos den.⁷⁵

Där finns beskrivet precis den vända som många konstnärer känner när ens verk plötsligt betraktas av någon annan. För att själv betrakta, skriva om och tala om sin konst är en sak – att låta någon annan göra det är något helt annat.

⁷⁵ Tolstoj, Lev: *Anna Karenina*, [1877], Norstedts 2007, s 513.

Jag skriver musik. Det är mitt jobb sedan tjugo år. Jag skriver musik som jag tänker att andra ska lyssna till. Men jag vill helst slippa spela min musik. Varje gång jag spelar upp min musik för andra, har jag fått övervinna mig själv och mina känslor av att vilja ha musiken kvar, bara för mig själv. Om stycket är färdigt och ska spelas upp, på konsert eller från en inspelning, känner jag mig oftast obekvämt men har ändå accepterat faktum: stycket är klart och jag måste lämna det. Är det däremot ett stycke som ska spelas upp i ofärdig form, för en musiker eller en regissör som är inblandad i produktionen, så är det än mer plågsamt. Jag vet ju själv vad det är tänkt att bli, men ingen annan kan ju förstå hur det ska förändras innan det blir klart. Motståndet jag känner mot att spela upp skisser är så stort, att jag knappt orkar med det. Ändå har jag gjort det så många gånger.

Alltid motvillig mot att spela upp mina skisser, här ett exempel: jag jobbade för första gången med en engelsk regissör på Dramaten. Allt var fel. Mina skisser hade jag spelat in på sämsta tänkbara sätt, som simuleringar från datorn med gräsliga synthljud på en cd, som jag nu alltså skulle spela upp i en repsal på teatern tidigt en lördag morgon.

Jag satt och pinades med ljudteknikern och regiassistenten när regissören kom in, lite försenad. Han var "excited" över att äntligen få höra vad jag hade att komma med. Jag var kallsvettig och ångrade hela mitt yrkesval. Jag började spela upp mina patetiska musiksnuttar och försökte samtidigt förklara vad som var tänkt. Han lyssnade. Sen gick han fram till pianot, som stod mitt i rummet och började spela med i min musik. Han var tidigare konsertpianist, vilket jag visste om – det var en av anledningarna till att jag var extra kallsvettig.

Nu hade situationen blivit än mer absurd. De ofärdiga musikskisserna som jag alldeles nyss hade haft helt för mig själv, hade nu tagits över av regissören som lyssnade för första gången och själv spelade med. Och underligt nog, i det ögonblicket släppte hela mitt motstånd. Jag kände mig bara lättad. Här var min musik, här var en människa som lyssnade och tog emot den. Kunde det bli enklare? Allt kändes självklart. Jag förstod precis hur jag skulle gå vidare med musiken och jag kände att mitt yrke var ju ändå bästa tänkbara: att få skriva musik som landar hos någon annan, vilken lyx.

Det ofärdiga som man visar är skört och ömtåligt, därför avgörande hur det tas emot av den som får lyssna.

Hela målningen fick omedelbart liv inför hans ögon, med hela den ousägliga komplexiteten i allt levande.⁷⁶

Det är en del av mitt jobb att under arbetets gång dela med mig av det jag håller på med till dem som jag för tillfället jobbar med och oftast har jag faktiskt ändå känt mig lättad efteråt. Arbetet har tagit ett kliv framåt, jag har lämnat ut något men i bästa fall har jag ändå kvar musiken hos mig. Hos mig. Jag, jag, jag. Det behövs ett subjekt för att kunna komponera. Eller?

VAD BESTÄMMER MIN IDENTITET I MUSIKEN?

Hur skulle man kunna beskriva behovet av identitet i musiken? Kanske såhär: för att kunna skriva musik måste jag känna att det är *jag* som gör det, *jag* som lyssnar, *jag* som väljer, *jag* som bestämmer när det är färdigt. Det är en slags hållning i skapandet som är absolut nödvändig för att motivera mig själv. Så fort det blir något allmänt, tappar jag intresset. Så fort det känns som att det är någon annan som väljer, drabbas jag av tristess. Men är det verkligen så? Ibland har istället min känsla av identitet varit som störst när jag fått ställa mitt mot något annat, någon annan, något som inte är jag. Kanske kan tanken om obestämda lägen mellan tillstånd vara användbar på flera plan? Kanske kan skepsis mot för fasta planer i själva verket visa sig vara bästa sättet att komma vidare? Det lilla speglas i det stora och tvärtom. Allt hänger ihop – och allt visar sig vara energi. Ja, varför inte?

76 Ibid, s 514.

PLANER OCH RESULTAT – INFALL OCH UTFALL

Plötsligt hände något. Eller så hände inget särskilt, bara det där vanliga, ständigt pågående som kallas arbete. Dagarna masar sig fram, fyllda av val och konsekvenser. Ton läggs till ton och formar en melodi, ackorden krokas i varandra i en harmonisk struktur, rytmerna bildar mönster. Musiken går från tanke över till det som hörs. Det är en tidskrävande sysselsättning att komponera musik och även om vissa delar av musiken kommer till blixtnabbt i stunden, så handlar det oftast om veckor, månader, år för att få det resultat man önskar sig. Den långdragna processen, ett långsamt metodiskt arbete med mängder av val och beslut, ställs mot det tillfälliga, det plötsliga, det oväntade – infallet som blir en tydlig vändpunkt. Den långa processen kontra infallet. Eller snarare: den långa processen och infallet, eftersom båda är lika betydelsefulla för resultatet. Återigen detta glidande mellan tillstånd, återigen denna ovilja att bestämma en fixerad existens.

I går kväll smidde jag tusen planer – i morse gjorde jag som vanligt.⁷⁷

Som vanligt. Men ibland gör man inte som vanligt. Plötsligt kliver man långt utanför det vanliga och överraskar inte minst sig själv med att göra något helt oväntat som får konsekvenser för hela livet. Varför?

Genomförandet av Levins plan stötte på många svårigheter; men han kämpade av alla sina krafter och uppnådde visserligen inte riktigt det han hade strävat efter men ändå så mycket att han utan att lura sig själv började kunna tro på att allt detta var mödan värt.⁷⁸

77 Konfucius (551-479 f. Kr.)

78 Tolstoj, Lev: *Anna Karenina*, [1877], Norstedts 2007, s 373.



Planer som är optimistiska, övermodiga – eller försiktiga, defensiva. Val, möjligheter, frihet: att faktiskt *vilja* något. I Henri Bergsons *Tiden och den fria viljan* behandlas frihetens problem och i avsnittet *Det verkliga nuflödet och tillfälligheten* citerar han inledningsvis Mill:

”Att äga medvetande om fri vilja”, säger Stuart Mill, ”betyder att man vet sig ha kunnat välja annorlunda.”⁷⁹

Bergson fortsätter ett resonemang kring den fria viljan och handlingarna. Han frågar sig om ”samma serie kan utmynna i flera olika handlingar, alla lika möjliga”⁸⁰ och om det kan finnas ”lika möjlighet för två motsatta handlingar eller viljeyttringar”.⁸¹ Bergson iscensätter ett exempel där han tvekar mellan två

79 Bergson, Henri: *Tiden och den fria viljan*, (1889), övers. Algot Ruhe, bearb. Jenny Sylvan, Bokförlaget Nya Doxa, 1992, s 131. Bergson citerar här från Stuart Mill, *Hamilton*, s 505.

80 Ibid, s 131.

81 Ibid., s 132.

möjliga handlingar, X och Y, och steg för steg går igenom vad som kan hända när jaget glider mellan en serie tillstånd, allteftersom det lutar mer mot X eller mot det motsatta Y. Men Bergson stöter på svårigheter. "...om båda besluten vore möjliga, hur har man då kunnat välja?"⁸² och "Om bara ett av dem var möjligt, hur kunde man då tro sig vara fri?"⁸³ Han skriver:

Om jag med ögonen följer en på kartan tecknad väg, finns inget som hindrar mig från att vända om och se efter om den delar sig på några ställen. Men tiden är inte en linje på vilken man kan gå tillbaka. Har den väl förrunnit, står det oss visserligen fritt att föreställa oss dess successiva moment såsom liggande utanför varandra och alltså tänka oss en linje som skär rummet; men det är självklart att denna linje symboliserar, inte den tid som rinner bort, utan den som förrunnit.⁸⁴

Nej, tiden är inte en linje och man kan inte gå tillbaka. Men framåt? Är det möjligt att undersöka något genom att iscensätta parallella förlopp? I komponerandet sker det automatiskt, hela tiden, i och med ett slags sökande/utprovande av vad som kan fungera: så men inte så, den här frasen men inte den, det här ackordet men inte det, den här harmoniska utvecklingen men inte den, den här rytmiska strukturen men inte den. Och allt detta sker utifrån relationerna till *det tidigare* (här: det som tidigare hade komponerats in i just detta stycke musik) men också i relation till *det som ska komma* (här: det som snart ska komponeras in i just detta stycke musik). Inom en komposition ter sig alltså det mesta möjligt att undersöka, eftersom parallella förlopp (att prova, att välja mellan två olika möjligheter) kan sägas vara en av grunderna i komponerandet.

Men vad händer när man tittar på hur musiken förhåller sig till annat, till det som inte är musik? Ämnet för min avhandlingstext är relationerna mellan musik och det som inte är musik. Enklast vore förstås om jag kunde iscensätta parallella förlopp och i vissa fall är det möjligt. Idéer om hur röst och instru-

82 Ibid., s 136.

83 Ibid.

84 Ibid.

ment skulle kunna kopplas ihop kan provas på flera olika sätt för att se vad som händer när motsatta beslut tas. En viss komposition kan provas i flera olika rum. Och komponerande som påverkas av en texts inneboende parametrar som exempelvis pauser eller flerstämmighet (parametrar som, trots att de ligger i texten, främst är att se som musikaliska parametrar och därför lättare att handskas med i relation till musiken) kan undersökas genom att flera olika alternativ provas. Men vad händer när det gäller musikens relation till något mer diffust, som exempelvis hemligheter? Eller när förhållandet som står i fokus är än mer hemlighetsfullt och komplext, som kanske musik-begär/drivkraft/identitet? Då är det inte längre möjligt att undersöka genom att iscensätta parallella förlopp. Jag kan se att *musiken* förändrar det som inte är musik (och därigenom även sig själv), dessutom att det som *inte är musik* förändrar musiken. Dessa båda riktningar reflekteras, mångdubblas och överlagras i en rörlig struktur, där riktningarna – som istället kan betecknas som relationer – förekommer samtidigt och påverkar varandra i konstant växelverkan. Relationerna förbinder det som är musik med det som inte är musik och jag har intresserat mig för vad som händer i dessa förlopp. Mina undersökningar gäller komponerandet: vad som kommer före och efter kompositionen, vad som länkas till musiken och hur musiken betar sig när annat kopplas till komponerandet. Undersökningar för att se vilka kopplingar som kan göras, undersökningar för att se hur förbindelserna/kopplingarna kan fungera, undersökningar för att experimentera med hur detta kan användas i kompositionsarbete.

Några av resultaten från dessa undersökningar visas här – i text och i musik. Denna framställningsform (min dvd med musik, texter, filmer, bilder + avhandlingstexten) är avhandlingen som sammanställer mitt forskningsprojekt. Hur hade avhandlingen annars kunnat se ut? Hade jag kunnat välja annorlunda? Javisst. För den som är intresserad av form är det inte bara möjligt utan dessutom lockande att av samma material göra något helt annat. Är det då möjligt för mig nu att iscensätta parallella förlopp, i avhandlingsformen? Om jag hade haft mer tid, visst. Nu har jag ändå valt; börjat och fortsatt; klivit in på en väg och nu håller jag mig till den. Men även om jag nu medvetet har gjort ett val, är arbetet fortfarande i rörelse. Allt påverkas, förändras/förvand-

las/omvandlas; precis som i musiken kontextualiseras och rekontextualiseras arbetet gång på gång.

Variationer och större tematiska strukturer kontextualiserar och rekontextualiserar alla fraser, om och om igen. Alla rekontextualiseringar förändrar fenomenen, men de skapar dem inte. Och detta är kärnpunkten. Det nuvarande ögonblicket ger en sammanhängande erfarenhet även om denna erfarenhet kan gå många öden till mötes.⁸⁵

Tillbaka till Bergson och ett parti som handlar om hur linjer kan föra oss vidare. Är den böjda linjen att föredra?

Då lätta rörelser just är sådana som förbereder varandra, finner vi större behag i de rörelser som låter sig förutses, i beteenden i nuet som antyder och liksom förebildar kommande beteenden. Att ryckiga rörelser saknar behag, beror på att var och en av dem är sig själv nog och inte förebådar de följande. Om behaget föredrar böjda linjer framför brutna, beror det på att den böjda linjen ändrar riktning vart ögonblick, men så att varje ny riktning finns angiven i den föregående. Uppfattningen om att man rör sig lätt sammansmälter alltså här med något att liksom hejda tidens lopp och att redan i nuet hålla framtiden i sin hand.⁸⁶



85 Stern, Daniel N.: *Ögonblickets psykologi, Om tid och förändring i psykoterapi och vardagsliv*, Natur och Kultur, 2005, s 50.

86 Bergson, Henri: *Tiden och den fria viljan*, Paris 1889, övers. Algot Ruhe 1913, Nya Doxa, 1992, s 18.

9. FUNKTION OCH FORMER

[...] började kunna tro på att allt detta var mödan värt.⁸⁷

Att inte uppnå det man strävar efter – är det ändå mödan värt? Arnold Schönberg visste en del om hur man med hjälp av system kan försöka uppnå det man strävar efter. I kapitlet ”The concept of form”, som återfinns i delen ”Construction of themes”, skriver han om form, funktion och metoder för komponerande.

The term form is used in several different senses. [...]

Used in the aesthetic sense, form means that a piece is organized; i. e. that it consists of elements functioning like those of a living *organism*.

Without organization music would be an amorphous mass, as unintelligible as an essay without punctuation, or as disconnected as a conversation with leaps purposelessly from one subject to another.

The chief requirements for the creation of a comprehensible form are *logic* and *coherence*. The presentation, development and interconnexion of ideas must be based on relationship. Ideas must be differentiated according to their importance and function.⁸⁸

Några rader om funktion, form och metod med utgångspunkt från arbetet med den teatermusik som jag komponerade till Lev Tolstoj's pjäs *Mörkrets makt*. Funktionerna i teatermusik är på ett sätt lättare att skriva om än funktionerna för konstmusik, kanske därför att det i teatern redan finns ett rum, tydliga omständigheter och framförallt: ett uppdrag för musiken som kan formuleras. Eller är det verkligen möjligt? Både när det gäller musik till teater (liksom musik till dans, musik till film, musik till spel etc) och vad man skulle kunna kalla konsertmusik (musik som är tänkt att spelas på konsert, utan

87 Tolstoj, Lev: *Anna Karenina*, Norstedts 2007, s 373.

88 Schoenberg, Arnold: *The fundamentals of musical composition*, [1937-1948] New York: St. Martins Press 1967, s 1.

andra element) är uppdraget undflyende och låter sig sällan klart formuleras – kanske just på grund av denna rörelse som jag tidigare beskrivit, där musiken ständigt är på väg att förändras, omdefinieras och omtolkas när den sätts i relation till annat. Finns det ändå verkliga skillnader mellan arbetssätten (med tanke på funktioner, former, metoder) när det gäller att komponera teatermusik respektive att komponera konsertmusik? På ett praktiskt, handfast sätt har jag här nedan listat en del av det som jag använde mig av i komponerandet av teatermusiken till *Mörkrets makt*.

Mörkrets makt

- Pjäsa av Leo Tolstoj. Premiär på Dramaten, i regi av Michaela Granit, 14 februari 2009.
- Sju dragspel, spelade av en musiker och sex skådespelare. 40' nykomponerad teatermusik.

Tankar om funktionen av teatermusiken till Mörkrets makt

- Musiken som bärare av dramat, både det yttre och det inre
- Musiken som ett parallellt spår, ett annat sätt att säga det som texten berättar om
- Musiken som följer karaktärerna, gör dem tydliga och visar på deras utveckling under pjäsens gång
- Musiken som lyfter fram vissa känslor, relationer, skeenden

Tankar om formen för teatermusiken till Mörkrets makt

- Musiken som rytmiserar och skapar dynamik
- Musiken som arbetar med tiden, både den faktiska, verkliga tiden och den fiktiva; t ex skapar känslan av att tiden går eller tvärtom, att tiden står stilla
- Musiken kan också ligga som ett spår bredvid det som sker på scenen, som ett slags minne av något som varit eller som en förvarning om något som ska komma

Tankar om metoderna för teatermusiken till Mörkrets makt

- Hur ta sig in i pjäsen, tiden, människorna? Strategier för att närma sig det pjäsen talar om.
- Hur kan man bäst utnyttja potentialen hos de som ska spela min musik? Idéerna om färdiga stycken kontra improvisationsmodeller.



Samuel Fröler, Tanja Lorentzon, Hulda Lind Jóhannsdóttir, Methinee Wongtrakoon, Simon Norrthon, Roberto Gonzalez, Lil Terselius, Sylvia Rauan, Filip Alexanderson och Anita Agnas i *Mörkrets makt*, Dramaten 2009. Foto: Sören Vilks.

Antagligen skulle jag på ett liknande sätt kunna redogöra för tankar om funktion, form och metod för vilket stycke som helst, inte bara mina egna utan också andra tonsättares stycken. Det är ju helt enkelt en form av analys (som kan göras både före, under och efter själva kompositionsarbetet) som i vissa fall säkert kan tänkas vara produktiv under processen, men som i andra fall definitivt mest är till besvär. För vad gör man med denna kunskap? I boken *Tolkning och reflektion* beskriver Mats Alvesson och Kaj Sköldberg hur Habermas, som tillhörde andra generationen av Frankfurtskolan, stod för en mer optimistisk variant av kritisk teori.

Habermas (1972) har jämfört olika kunskapssyner utifrån vad han kallar olika kunskapsintressen. Han skiljer mellan ett tekniskt, ett historiskt-hermeneutiskt och ett emancipatoriskt kunskapsintresse. Dessa kan i korthet beskrivas som a) transformering av naturen till mänskliga nyttigheter, b) utveckling av språk och interpersonell förståelse och c) reflektion över och ifrågasättande av aktuella förhållanden.⁸⁹

Enligt Alvesson och Sköldberg definieras Habermas tre kunskapsintressen med för a) ”den mest basala varianten till grund för utveckling av kunskap med vars hjälp det är möjligt att skapa och tillhandahålla resurser för människans överlevnad.”⁹⁰, det rör sig alltså om kunskapsintresse som ”motiverar forskning som går ut på att utveckla kunskap, information och metoder för att hålla objektiva eller objektifierade processer under kontroll.”⁹¹ Nu är ju Habermas uppdelning inte alls avsedd för frågor kring konstnärlig forskning eller huruvida kunskap kring teatermusik respektive konsertmusik kan delas. Men poängen med att dra in detta resonemang just här, är för att kunna visa att en sådan förhållandevis enkel fråga som denna (komposition av teatermusik respektive konsertmusik) *skulle kunna* motivera forskning som i förlängningen *skulle kunna* generera kunskap. Denna kunskap *skulle kunna* användas praktiskt, som i fallet med Habermas kunskapsintresse a), där ”transformering av naturen

89 Alvesson, Mats och Sköldberg, Kaj, *Tolkning och reflektion*, Studentlitteratur 2009, s 304.

90 Ibid.

91 Ibid.

till mänskliga nyttigheter” absolut *skulle kunna* låta sig göras. Och Habermas kunskapsintresse b) är faktiskt än mer giltigt i detta specifika sammanhang.

Det historiskt-hermeneutiska kunskapsintresset handlar om språk, kommunikation och kultur. [...] Det handlar om mellanmännisklig förståelse, dels inom ramen för en viss kultur, dels mellan olika kulturer och även mellan olika historiska epoker. Handlingar, händelser, uttalanden, gester och texter tolkas för att avståndet mellan olika individer eller olika traditioner ska kunna överbryggas. Intresset gäller alltså innebörder och betydelser.⁹²

Även kunskapsintresse c), som gäller det emancipatoriska, visar sig ha relevans för tankar om funktion, form och metoder. Alvesson och Sköldberg skriver:

Såväl strukturella som omedvetna källor till sociala och psykiska fenomen måste undersökas, och då fordras inte bara förståelse utan även inslag av vad Habermas kallar ”förklarande förståelse”. [...] Genom självreflektion och kritisk prövning av idéer, föreställningar, fantasier etc. kan psykiska teman som begränsar människans möjligheter motverkas.⁹³

Det är alltså för kunskapsintresse c) inte bara frågan om ”reflektion över och ifrågasättande av aktuella förhållanden” utan i förlängningen: en forskning som utifrån kunskapsintresse kan motverka teman som begränsar människans möjligheter. Inspirerande, och absolut något som rör de frågor som jag vill ställa. Det låter i mina öron som en definition på vad kunskap är: något som motverkar det som begränsar möjligheterna.

92 Ibid., s 305.

93 Ibid., s 305-306.



Att sitta fast – i social och politisk mening, i en hierarki. När människorna i *Mörkrets makt* går under: är det för att omständigheterna gör livet omöjligt? Eller har de ett val och väljer fel? Tolstojs pjäs är skriven utifrån ett verkligt rättsfall. Långt senare, i en annan tid och i ett annat land: pjäsen sätts upp på nytt. Autentiskt material, människor i en historia. Bearbeta, kommunicera, förstå – är det möjligt att låta begränsningarna bli möjligheter?

10. KAN BARA VARA INTRESSERAD OCH BARA OCH B TILL GDH

Musik som komponeras till redan färdig text. Vilka begränsningar och möjligheter finns? Någon vill komponera, behöver en text, letar fram en som passar. Eller: varsågod, här får du en text – kan du komponera musik utifrån den?

I *Intermedialitet* skriver Eva Lilja om musik och metrik. Musik och poesi delar den temporala aspekten eftersom båda utgör rytmiska förlopp. Musikens innehåll, liksom poesins, är svårbestämbar – men av helt motsatta skäl. Enligt Lilja är musikens form tydlig men innehållet otydligt, medan poesins form är mer otydlig på grund av att ordbetydelserna är så påträngande.

Musik är ren form som utspelas i tiden, ren form innebär att den saknar lexikala betydelser. [...] Man brukar vara ense om att musik ändå i någon bemärkelse har betydelse, en intensiv känslomässig innebörd. Musik förmedlar något direkt, utan att ta vägen över orden. [...] Musiklyssnarens associationer bestämmer musikens innehåll utifrån tonernas inbördes organisation, ljudhärming, likhet med andra musikstycken m.m.⁹⁴

I Lina Ekdahls texter⁹⁵, som hämtats till mina stycken för Gageego! och som hörs i *Kan bara vara intresserad*, är betydelsen förstås klar. Ekdahl skriver, pratar, frågar. Jag förstår.

Men samtidigt är frågorna, som Ekdahl ställer, sådana att de efterhand de-sarmerar såväl frågorna som de tänkbara svaren. Det passar både mig och musiken. Själv är jag ofta skeptisk till alltför tvärsäkra utsagor. Det döljer sig ofta osäkerhet bakom tvärsäkerhet. Mer intressant med ambivalens, tvetydighet, det osäkra, det oavslutade. Kan öppna för annat.

94 Lilja, Eva: i kapitlet "Metrik och intermedialitet" i boken *Intermedialitet*, Studentlitteratur 2002, s 141.

95 Ekdahl, Lina: *Vad är det som skall utföras?*, Wahlström och Widstrand 2005.

Lina Ekdahls frågor. Raderna finns tryckta i hennes diktsamling, vi alla kan läsa dem; jag läste raderna och skickade dem vidare in i min musik, till de musiker som spelade och den publik som har lyssnat till detta stycke. Och nu har du också läst.

Förmedlandet, från ett medium (i det här fallet: Ekdahls text) genom ett annat (min musik) och även till denna form (denna avhandlingstext), har skickat frågorna vidare. Men varför musik till text? Hur kan jag veta att andra, inte bara jag, får upplevelserna förändrade så snart musik kommer till? Det kan jag inte veta.

När vi betraktar allt vi vet och kan säga om världen som baserat på personliga upplevelser, så förefaller det vi vet att förlora en stor del av sitt värde, sin tillförlitlighet och fasthet. Vi är benägna att säga att allt är "subjektivt"; och "subjektivt" används nedsättande, liksom när vi säger att en åsikt *blott* är subjektiv, en smaksak. Att denna synvinkel förefaller att rubba erfarenhetens och kunskapens auktoritet ger vid handen att vårt språk här lockar oss till en vilseledande analogi. [...] Vi ställs inför svårigheter som förorsakas av vårt uttryckssätt. En annan närbesläktad svårighet kommer till uttryck i satsen: "Jag kan endast veta att *jag* har personliga upplevelser, inte att någon annan har det."⁹⁶

Ändå. Själva antagandet om att musiken kan förändra texten – vår upplevelse av texten – räcker för mig som anledning till att ta texten, komponera musiken.

96 Wittgenstein, Ludvig, *Blå boken och Bruna boken*, övers L Hertzberg och A Motturi, Thales 1999, s 56.

Text

112 takt 112-129:
 Finns det en plats
 en specifik plats
 för var och en

122 Finns det någon
 som står gömd
 bakom draperiet
 tittar fram

132 takt 132-147:
 finns det en
 ett förestånd
 en idiot
 och ett geni

140 finns det en kalka i ännu lika stora delar
 finns det ett
 land för färkeockar
 och ett
 land för vintersport

148 **F** ♩ = 54
 (maracas)

155 finns den dagen
 då var och en går till sitt

179 **G** ♩ = 82
 (följ skitar)

195 och ändå har jag stått still hela tiden
 på den här platsen (Älsk knack och cello slat)

203 jag kan inte lova någonting
 jag kan bara vara intresserad

215 **I** ♩ = 112

dir vi kan stå
 öppna bröstet
 se dagen till ut

är vi så v
 på alla hjör
 finns den (föret avlock börjar)

finns det glada svin
 människor med vingar
 knäck till alla

finns ditt

20

takt 150-158:
 finns det människor
 med svans
 bockfötter

finns ditt

takt 189-196:
 Är inte så säker
 lärnar till exempel
 hur dom bildar mattor

det ser ut som om f
 förlitnar sig

snurrat
 och sett från fyra väderstreck
 alla tider på dygnet

H ♩ = 82

9

14



Gageego! (Anders Jonhäll, Mikael Kjellgren, Anette Olsson, Johan Stern, Jonas Larsson, Jonna Ekdahl och Per Sjögren) spelar på konsert i Växjö Konsthall, 16 oktober 2010.



Gageego! (Ann Elkjär, Anette Olsson, Johan Stern, Mikael Kjellgren, Lina Ekdahl, Jonas Larsson och Per Sjögren) spelar in i Elementstudion, 28 januari 2013.

Kan bara vara intresserad och Bara

Idéerna till musiken i stycket *Kan bara vara intresserad* började med att jag läste Lina Ekdahls texter och fastnade för fem dikter, hämtade ur samlingen *Vad är det som skall utföras?* från 2004. Musiken har också fem delar, som i sin tur är uppbyggda av fem olika sorts material. Materialen är från början direkt kopplade till varsin text, men i det färdiga stycket spelas de både separat och tillsammans i olika överlagringar.

Texternas öppna karaktär, som är mer frågor än påståenden, har smittat av sig på musiken. Allt är inte säkert, spikat och klart, fixerat och färdigt. För att öppna upp formen och ge ytterligare frihet till både musiken och texten, men framförallt till kopplingen dem emellan, har jag arbetat med både strikt noterad musik och med improvisationsmodeller. Jag var också nyfiken på hur själva samspelet skulle fungera mellan de sex musikerna och poeten som läser sina texter. Jag har försökt att bygga upp stycket så att lyssnandet och samspelet hamnar i fokus, för att på så sätt kroka ihop musiken och texten.

Det kortare stycket, *Bara*, använder sig av samma material som det längre stycket, men här finns texten inte längre med – i alla fall hörs den inte. Men den är fortfarande inbyggd i det musikaliska materialet och eftersom båda styckena spelas på samma konsert, så kanske det kortare stycket i slutet av konserten kan säga något mer, eller kanske t o m något annat, om texten. Eller så är det helt enkelt ett stycke musik – bara.

Musiken till *Kan bara vara intresserad* och *Bara* är komponerad direkt för Gageego! som en beställning från Gageego! och Kulturrådet. Uruppförande 1 november 2009 i Stenhammarsalen, Göteborgs Konserthus.

– *Kan bara vara intresserad* (2009) 17'

(Text av Lina Ekdahl.)

– *Bara* (2009) 7'

– *B till GDH* (2011) 1' 05''

Fem

De fem dikterna, som nu är utvalda och instoppade i musiken, har egentligen inget givet samband. I diktsamlingen finns de i en helt annan ordning. Om man (som jag har gjort i detta fall) plockar ut texter, organiserar dem på ett annat sätt än de från början var ordnade: redan där har man påstått något. Dikterna pekar nu på varandra på andra sätt, säger något annat än de från början var tänkta att säga. Dessutom: sammanhanget är ett helt annat, eftersom texterna har parats ihop med musik. Musiken påstår också något – något annat.

Fem igen – och igen

De fem dikterna har genererat fem delar i musiken till *Kan bara vara intresserad*, dessutom motsvaras de fem dikterna av fem musikaliska material. Dessa material har utveckplats, förkortats, förlängts, lagts i lager ovanpå varandra, bildat nya former.

Tre

Från början var min idé att komponera två stycken: ett där texten fanns med (alltså hördes helt konkret i musiken, vilket blev det sjutton minuter långa stycket *Kan bara vara intresserad*) och ett där texten fortfarande är inbyggd i strukturen men inte hörs (det sju minuter långa stycket *Bara*). Dessa båda stycken spelades på flera konserter, där det längre stycket inledde konserten och det kortare stycket avslutade. Men så uppstod, lite senare, något som förändrade materialet. En festskrift skulle ges ut inför ett födelsedagsfirande och jag blev tillfrågad om jag ville bidra med något. Jag fick genast en idé: ett partitur i form av ett miniatyrstycke.⁹⁷ Jag plockade upp materialet igen

97 *GDH*, red. Dick Claesson, Christer Ekholm, Lotta Lotass, Staffan Söderblom, festskrift till Gunnar D Hansson 65 år, Autor 2007, s 270.

och komponerade nu ett tredje stycke, *B till GDH*, utifrån samma fem dikter, samma fem musikaliska material, nu i en annorlunda form: bara 65 sekunder långt. Så har de ursprungliga två styckena blivit tre och de finns alla inspelade av Gageego!, samma ensemble som från början beställde stycket, som var tänkt att vara ett.

Miniatyr

Så avslutades alltså detta arbete – med musik för Gageego! till Lina Ekdahls texter – i något så mikroskopiskt litet som en miniatyr. En reducering av idéerna. En cirkel som sluts genom att ursprungsidén (om öppna frågor utan svar) tog vägen över två större stycken och landade i ett miniatyrstycke. Ett koncentrat. *B till GDH* innehåller musiken från kompositionsprocessen, dvs uttrycket, materialet, formerna – nersmälta till ett mycket litet format. Som en spegling av hur konstnärligt arbete ofta kan gå till: ursprungsidé växer till gigantiskt stort material och pressas ihop i gripbar form, förhoppningsvis med materialets bästa sidor kvar. Alltid ett dilemma: hur bevara och förvalta det som undersökningen av ett material har resulterat i? Inte säkert att dessa resultat finns med i den slutliga formen (kompositionen). Hur angelägna vissa saker än kan kännas under undersökningens gång händer det att de helt faller bort i slutfasen: får inte plats, passar inte in. De fyller ingen funktion i kompositionen, kan därför inte finnas med och får vänta tills bättre förutsättningar uppstår – kanske i en helt annan komposition.

Arbetet med *B till GDH* ledde till fler idéer: kanske komponera flera korta miniatyrer utifrån samma material, kanske göra miniatyrer av alla mina kompositioner. I så fall utifrån ett kompositionsmaterial (och inte en färdig komposition) för att undvika att miniatyren bara blir en sorts sammanfogning av highlights från kompositionen. Möjligt att öppna tidigare gjorda kompositionsmaterial på nytt och göra fler miniatyrer? Möjligt att göra miniatyrer av helt eget material (material som bara är till för att komponera just denna miniatyr)? Möjligt att koppla samman flera miniatyrer i en serie?

I I. HISTORIEN LYDER

We should [...]»⁹⁸

Ett nytt projekt startades våren 2010. Jag fick en fråga från gitarristen Stefan Östersjö och Ars Nova om att tillsammans med dramatikern/regissören Christina Ouzounidis och Teatr Weimar göra ett Hörspel. Kammarmusikensembeln Ars Nova och den fria teatergruppen Teatr Weimar, båda stationerade i Malmö, har tillsammans sedan 2008 producerat en rad Hörspel. Serien inleddes med en scenisk version av *Todesraten*, ett Hörspel av författaren Elfriede Jelinek och tonsättaren Olga Neuwirth, och har sedan löpt vidare med ett tiotal produktioner – främst av svenska dramatiker och tonsättare.⁹⁹ Vår produktion, som fick titeln *Historien lyder*, blev färdig två år senare och spelades i februari 2012.



Ibland när komponerandet sträcker sig över längre tid blir kompositionsarbetet mer som en samlad värld med olika moment som avlöser varandra och successionen för dessa moment är inte så viktig, varken i stunden eller när kompositionen är färdig. I arbetet med *Historien lyder* var det annorlunda: här fick *ordningsföljden* i de moment som jag arbetade med stor betydelse för resultatet, varje nytt steg styrde hur fortsättningen blev. Just här, i denna produktion, är komponerandet möjligt att beskriva som en historia, med steg som på en tidslinje. Därför följer nu en text där jag beskriver flödet och några av

98 Nancy, Jean-Luc, *Listening*, övers Charlotte Mandell, Fordham University Press 2007, s 17.

99 Se exempelvis Teatr Weimars hemsida <http://www.teatrweimar.se> där det under fliken Praktisk finns en fullständig lista på produktioner.

de punkter i kompositions- och repetitionsprocessen som ledde fram till den färdiga föreställningen. Här finns en historia som lyder:

We should linger [...] ¹⁰⁰

När Christina Ouzounidis och jag började arbeta tillsammans var allt öppet och ramarna fria. Ett hörspel. Ingenting annat fanns bestämt. Material, form, musiker, skådespelare, elektronik, iscensättning, spelplatser, tidsplan?

En idé om material och form blev utgångspunkten i vårt arbete, resten föll på plats efterhand. Vår idé grundade sig i *tid*, där rytm, upprepning, flöde och minne blev konsekvenser. En gemensam start, sedan vidare i arbetet.

We should linger here [...] ¹⁰¹

Våren 2011 blev vi inbjudna till festivalen Interferens¹⁰², som hölls på Inter Arts Centre i Malmö. Tanken var att vi på festivalen skulle visa material från arbetsprocessen. Nu hade vi knutit fler till projektet: tre musiker (kontrabasisten Nina de Heney, saxofonisten Jörgen Pettersson och gitarristen Stefan Östersjö) och tre skådespelare (Petra Fransson, Sandra Huldt och Pia Örjansdotter). För mitt arbete med musiken var det helt avgörande att just dessa tre musiker engagerades. Jag hade inte arbetat tillsammans med någon av dem tidigare, men däremot följt dem under många år och jag kände väl till deras kapacitet, inriktning och repertoar eftersom jag hade hört en lång rad av deras konserter och inspelningar. Jörgen Pettersson och Stefan Östersjö hade tidigare spelat tillsammans, däremot inte Nina de Heney. Det var alltså första gången just denna trio spelade tillsammans. Kombinationen av instrument passade den musik som jag ville göra och denna trio bar på rätt sorts möjligheter, även klangmässigt och registermässigt. Nu fanns alltså saxofon (soloinstrument med

100 Nancy, Jean-Luc, *Listening*, övers Charlotte Mandell, Fordham University Press 2007, s 17.

101 Ibid.

102 Läs mer om Interferens på <http://www.teatrweimar.se/interferens/om.htm> samt på <http://www.teatrweimar.se/interferens/program.htm>

stor spännvidd i register genom de olika saxofonerna), gitarr (med särskilda möjligheter för ljudbilden, även harmoniskt) och kontrabas (med egen funktion och register, men även möjlighet att koppla både till strängar och blås). I några av mina tidigare stycken har jag använt mig av improviserade partier som kombinerats med noterat material och text (exempelvis i mina stycken för Gageego!, där texten var skriven och uppläst av poeten Lina Ekdahl). Inbyggd i den ursprungliga idén för *Historien lyder* fanns min tanke om att musiken skulle innehålla improvisation. Nina de Heney är främst improvisationsmusiker, de båda andra är oftast verksamma inom konstmusik (men är inte främmande för improvisation, tvärtom: de använder improvisation som ett av flera verktyg).

Inför resan till Malmö repeterade vi på Teater Tribunalen i Stockholm. För att vi skulle kunna arbeta med musiken under repetitionerna sammanställde jag ett material där jag – med ord – beskrev hur musiken var tänkt att fungera, vad musiken skulle bestå av och hur jag tänkte mig att vi genom repetitionerna skulle komma fram till ett klingande resultat. Jag hade skrivit ner tio improvisationsmodeller att börja med, för att göra arbetet konkret och effektivt. Dessa improvisationsmodeller var alla strukturerade utifrån fyra rubriker: *Beskrivning*, *Material*, *Utveckling* och *Tillägg*. Här nedan finns fyra exempel från dessa tio improvisationsmodeller: nummer 1, 3, 9 och 10.

1. Ljus

Beskrivning

Långa toner som crescenderar och diminuerar.

Material

Harmonik: stillastående, öppen, ljus med långsamma förändringar. Tonmaterial är två femtonsskalor (med tre gemensamma toner): a, c#, d#, f, g# och g, h, d#, f, g#.

Utveckling

Olika processer: a) gles struktur, få tonbyten —> tätare, mer variation

- b) tät struktur med variation → gles med få tonbyten
- c) individuell rytm → unison rytm
- d) unison rytm → individuell rytm
- e) ren, varm klang → hes, skrapig (sul pont)
- f) hes, skrapig (sul pont) → ren, varm klang
- g) tät struktur med få tonbyten → gles, mer variation
- h) gles struktur, mer variation → tät, få tonbyten

Tillägg

Röst som skuggar, bara på "mmm" och alltid bara på tonen b. Knappt hörbart och med tonhöjd nära det spelade (kan alltså bara komma när a eller h finns med). Samma princip: lång ton som crescenderar och diminuerar.

3. Sex toner i mellanregister

Beskrivning

Sextonsmaterial i tätt mellanregister med tonupprepningar. Alltid i samma läge och aldrig i annan oktav.

Material

Tonmaterial: b, c, d, e, f, gb. Varje ton upprepas flera gånger i fri rytm. Känsla av acceleration och ritardandon, som dock inte är kontinuerliga utan har glapp i processen. Valfritt i vilken ordning tonerna tas, så länge de är i just detta läge och upprepas, som minst fem gånger och som mest kanske trettio gånger. Oftast stegvisa tonbyten, ibland ett större hopp.

Utveckling

Två olika varianter: ett mer flytande där ingen grundpuls finns, och ett annat (som bara uppstår glimtvis) där en långsam puls (på ca fjärdedel=52) finns under de snabbare rytmupprepningarna. Kan då falla in i bara pulsen ett tag, för att sedan gå ur och gå till tonupprepningarna igen. Ibland alla tre i pulsen, ibland två i tonupprepningarna och en i pulsen, ibland två i pulsen och en i tonupprepning. Flytande, mjuka övergångar: både mellan instrumenten och mellan varianterna.

Tillägg

Fyll ut tonmaterialet med tonerna mellan, lägg alltså till även h, c# och d#.

9. Knack + ton

Beskrivning

Varje instrument har två spår: en ton (som upprepas) och knackningar (som upprepas).

Material

Gittar och kontrabas: bara lösa strängar så att andra handen är fri för knackningar, liknande för bassaxofon. Enkel stillastående trettonsharmonik, ex h, d, e i så lågt register som möjligt. Knackningar med knogarna på instrumentkroppen. Låt tonerna klinga – dämpa alltså inte utan låt de vara så långa som de är (fram till nästa attack). Också för bassaxofonen: samma sorts envelope som för de andra instrumenten med attack och ton som ligger kvar, klingar ut tills nästa attack kommer.

Utveckling

Grundläge i ppp. Varianter av rytmfigurer där förtätningar alltid följs åt av gradvis starkare dynamik, utglesningar alltid med gradvis svagare dynamik. Ibland samling, där alla tre instrumenten samlas i samma jämna knackpuls för att sedan splittras igen i enskilda mönster.

Tillägg

Dämpa tonerna, så att knack och ton blir mer lika varandra.

10. Mikro till språng

Beskrivning

Ett tätt sammanpressat läge som utvidgas till stora språng.

Material

Saxofonen har två ytterligheter: först tre toner som egentligen är samma ton, fast med olika intonation – exempelvis olika grepp så att det blir mikrotonala förändringar mellan

dem – och sedan tre toner som ligger så långt ifrån varandra som möjligt. Balans och lugn genom att det mikrotonala alltid är minst tio gånger så långt som det spretiga tonhoppandet. Liknande i de andra instrumenten.

Utveckling

Vägen från det täta till det utvidgade: antingen via en gradvis skiftande, kontinuerlig process eller med ett plötsligt klipp.

Tillägg

Solistiskt, där de två andra instrumenten bara gör en svag, hes, skrapande bakgrund eller istället kvasiunison med alla tre i ”tätt till språng”, fast i olika faser.

Dessa improvisationsmodeller var detaljerade och styrde både harmoniska och rytmiska förlopp, även frasering och uttryck, energi, karaktär. Framförallt kunde dessa tio kombineras med varandra. Här fanns nu ett stort antal kombinationsmöjligheter. Utifrån improvisationsmodellerna kunde musiken:

- stanna kvar i en enda improvisationsmodell och låta det egna materialet spelas
- gå vidare till rubriken *Utveckling* och låta materialet utvecklas enligt instruktionerna
- förändra materialet utifrån rubriken *Tillägg*, där materialet vrids till annan definition
- göra övergångar från en improvisationsmodell till en annan: antingen gradvis – med material som överlagras – eller abrupt, med ett plötsligt byte av karaktär
- bilda större strukturer med två eller flera improvisationsmodeller som spelas samtidigt (av de tre olika musikerna, alternativt med en musiker som i sitt spel kombinerar flera modeller)

På så sätt kunde jag med hjälp av dessa improvisationsmodeller bygga upp musiken inifrån och ut, från minsta beståndsdel och vidare fram till stora, polyfona former. Dessa improvisationsmodeller är en sorts formaliserad variant

av de instruktioner som jag ofta skriver till mig själv i en kompositionsprocess och som genom själva komponerandet sedan utmynnarnar i en färdig musik. Resultatet blir en komposition, noterad i partitur eller inspelad och bearbetad i studio. Här var dock dessa instruktioner skrivna för musikerna *och* mig själv, för att vi tillsammans i processen skulle kunna repetera. Jag hade från början bestämt mig för att använda mig av improvisation, inte för att skapa material (materialet hade jag tidigt skrivit ner med ord i mina tio improvisationsmodeller) men för att kunna skapa flexibilitet och närvaro. Själva idén var ju att göra en föreställning *tillsammans* med texten och min musik, en iscensättning av ett hörspel med skådespelarna och musikerna där delarna var integrerade. Min önskan var att musiken skulle vara väl definierad, inte statisk utan tvärtom. Jag ville få möjlighet till ett mer detaljerat förhållande av musiken *med* musikerna och *tillsammans* med text och skådespelare, såväl i repetitionsprocessen som i ögonblicken på scen. Därför improvisation, både som medel i processen och som mål i den slutliga föreställningen.

Det musikaliska materialet bestod alltså av de ursprungliga tio improvisationsmodellerna. Dessa utökades efterhand, både med helt nya modeller och med varianter på de tio första (exempelvis fick nummer 1. *Ljus* en tvillingmodell med namn 1. *Mörk*, som användes frekvent genom stycket). Tillsammans med improvisationsmodellerna, som musikerna fick i april 2011, kom även några rader som jag skrivit om hur materialet var tänkt att fungera tillsammans. Här är dessa rader:

Sist några ord om funktioner i materialet:

En sorts tänkbara händelseförlopp. Mer en karta, som beskriver terrängen och vill ge idéer och öppningar till många möjliga vägar, än en snitslad bana som går från en punkt till en annan.

Ofta en sorts stillastående, monokroma material som (just när man tror att man har uppfattat hur de fungerar/beter sig och tror att de ska stanna kvar i samma karaktär) plötsligt utvecklas, förändras. Varje modell har ett grundläge, som kan verka statiskt men som i själva verket re-

dan från början innehåller en möjlig utveckling: förändringar, transformationer, utvidgningar, reduceringar.

Grundtanke om stora, vidsträckta partier och mindre öar. Improvisationsmodellerna ligger till grund för de mer utsträckta, längre partierna som oftast finns under texten och rösterna. Som kontrast: de korta, koncentrerade partierna som är den utsträckta musiken fast i mer bestämd, kondenserad och noterad form. [...]

Kontraster med stor spännvidd i dynamik, register, klangfärg och med flera olika sorters energi. Ytterligheter som kan kombineras på en mängd olika sätt, exempelvis svag dynamik med lugn energi eller svagt med stark energi, snabbt och hackigt eller snabbt och flytande, mjuk klang med stark dynamik eller skrapig klang med stark dynamik etc etc etc... [...]

Inspelad musik med en egen elektroakustisk ljudvärld som kan fungera som en fond till de akustiska instrumenten. Rytmska strukturer som grundmaterial för hela musiken, med inspiration från de inspelade miljöljuden. Egna små enheter med högtalare som på ett flexibelt sätt kan sättas på (tonas upp) och stängas av (tonas ned) av musikern själv. Känsla av att ljudvärlden hela tiden pågår bakom musiken men bara ibland släpps in, får höras och framförallt användas (eftersom det är individuellt kopplat till den enskilde musikern och just den musik som just den musikern just då spelar) även om allt verkar flyta.

Och som en extra klang: kanske ett gemensamt instrument som alla tre måste samarbeta med för att det ska klinga.

Dessa rader är basen för de tio improvisationsmodellerna, eftersom de beskriver hur musiken är tänkt att fungera på ett mer praktiskt sätt; utan dessa rader skulle improvisationsmodellerna mer vara som lösryckta förslag, visserligen möjliga att spela och kombinera men utan formmässigt samband. Här beskrivs också den elektroakustiska ljudvärld som komponerades in i musiken (och sedan spelades upp i form av ljudfiler).

We should linger here for a long while [...]103

Tiden innan repetitionerna på Tribunalen hade Christina och jag arbetat, både gemensamt och var för sig. Nu fanns även en text färdig, om än inte iscensatt och färdigrepeterad. Fram tills nu har jag här beskrivit musiken (musikens idé och uppbyggnad) och mer om hur relationen till manustexten såg ut kommer längre fram i kapitlet.

På festivalen Interferens i april 2011 visade vi så en bit ur föreställningen, några utsnitt ur det som så småningom skulle bli *Historien lyder*. Dagen efter hade vi en workshop, där vi gjorde en serie experiment och även pratade om hur arbetet fortskred. Föreställningen var ju inte alls färdig – snarare mitt i sin tillblivelse.

We should linger here for a long while on rhythm [...]104

Nu hade arbetet fortsatt och det var november 2011, dags att repetera igen. Inför våra repetitioner skrev jag ner formen för helheten. Vår ursprungliga gemensamma idé om tid hade utvecklats till en form med upprepning, fördröjning, rörelse. Föreställningen som helhet (dvs både musiken och texten) hade nu tre delar, och där texten upprepades (varje gång mer kondenserad) gick musiken åt motsatt håll (med gradvis mer utrymme och mer utveckling efterhand). Musikens tre delar använde sig visserligen av samma musikaliska material, men delarna hade varsin tydlig karaktär. Den första delen *Andning* var fokuserad på ton, den andra delen *Flimmer* var fokuserad på rytm och den tredje delen *Flöde* var fokuserad på rörlighet. För varje del var också ett av de tre instrumenten i centrum – solistiskt – medan de andra instrumenten hade mer ackompanjerade funktioner. I första delen var bassaxofon i centrum, i andra delen gitarr och i den tredje kontrabas. Trios möjligheter att låta instrumenten antingen *särskilja* sig från varandra (genom olika spelsätt och klang) eller att tvärtom *likna* varandra (genom att härma spelsätt, översätta ett annat

103 Nancy, Jean-Luc, *Listening*, övers Charlotte Mandell, Fordham University Press 2007, s 17.

104 Ibid.

instruments idiom till det egna) fanns här inskrivet i mina instruktioner. För att till exempel kunna skapa den musik som jag ville ha i den andra delen, *Flimmer*, så behövde instrumenten närma sig varandra så mycket som möjligt. Här är ett utdrag ur min beskrivning av formen för andra delens musik:

II. Flimmer

Flimmer/mönster *Hället, koncentrerat, snabba klipp*

Rytm, mönster, de tre instrumenten som en kropp (som visserligen kan skiktas, glida isär i två eller flera delar – som en sorts dubbelexponering, men ändå alltid i samma bild), terrassdynamik, on-off känsla i insatser och avslut. Dämpade pizzicato, tonlösa klickljud, col legno battuto, klaffljud, slag på instrumenten. Även spela två- eller trestämmigt med sig själv enligt principerna ovan.

Gitarr, kontrabas med pizz o knack, altsax med korta toner, slaptongue, klaffljud, knack.

Bara ljusa saxofoner när det är toner, dock behövs bassax för att få botten och kraft i de tickande ljuden.

Snabba arpeggion (både i gitarr och kontrabas) där tonkvaliteten varierar så att vissa toner är klingande, andra dämpade.

I varje del hade jag även med rubrikerna *Utveckling* och *Placeringar i rummet*, där jag med ord beskrev hur just denna formdel skulle utvecklas i stort och hur musikerna skulle röra sig och placera sig rumsligt på scenen. Själva idén med dessa instruktioner om utveckling var att de skulle vara tillräckligt enkla för att kunna stå som övergripande instruktion för en hel formdel, som i sig innehöll många mindre delar och moment. Därför kunde dessa utvecklingsinstruktioner inte vara för invecklade utan tvärtom, bara ge en riktning för helheten. För den andra delen ser min beskrivning av utveckling ut så här:

Utveckling

Snabba klipp med monokromt material som grund, som kontrast några mjukare partier med gradvis förändringar.

Och för den tredje delen, *Flöde*, beskrev jag utvecklingen så här:

Utveckling

Se hela delen som en sammanhängande musik (som fått extra lager från texternas inpass och överlagringar) där även pauserna är inkomponerade och betydelsefulla för helheten. Positionerna i rummet förändras genom snabba hack, skruvas moturs genom rummet (bakåt i tid?).

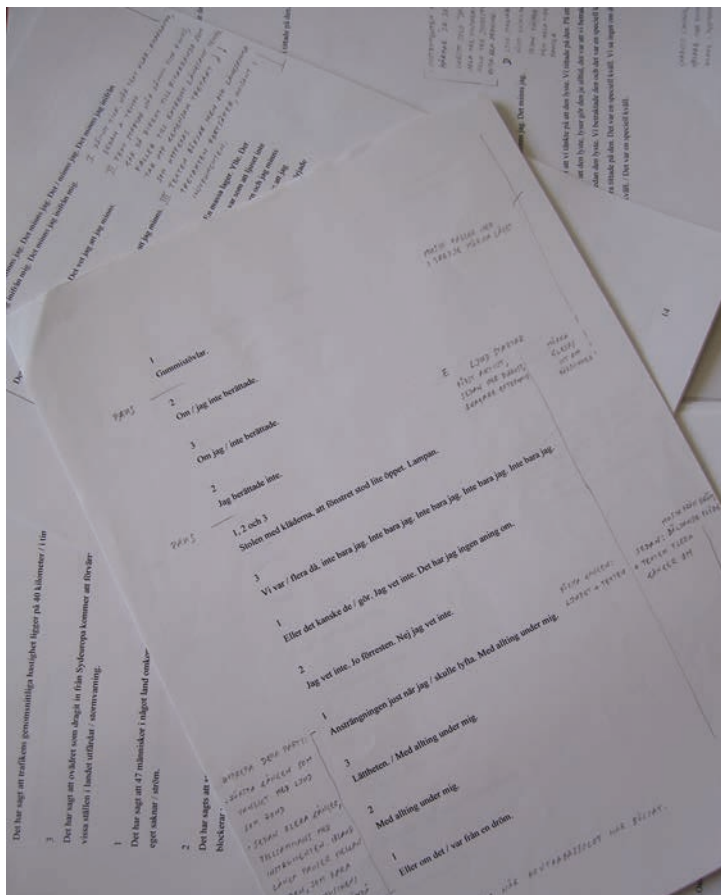
Här står också något om hur positionerna (musikernas placeringar i rummet och hur de förändras) kan skruvas bakåt i tid, dvs hackvis flyttas tillbaka till föreställningens början med en sorts rewind av det sceniska. Just detta med musikernas placeringar i rummet var mer hypotetiskt tänkt och skulle givetvis samordnas med skådespelarnas placeringar.

Nu hade vi ordnat med spelplatser och datum var inbokade för en turné: Teater Galeasen i Stockholm, Atalante i Göteborg och Inter Arts Centre i Malmö med föreställningar i februari 2012. Vi bokade in en veckas repetitioner i anslutning till premiären. Nu fanns även de andra komponenterna på plats: mina elektroakustiska slingor som skulle vävas in i helheten (och spelas upp via sex högtalare), ljuset som Tobias Hagström-Ståhl från SUTODA arbetade fram och det scenrum som Jenny Ljungberg byggde för föreställningen. Jenny Ljungberg gjorde även kostym och mask, på plats i Stockholm. Rasmus Persson stod för ljudteknik på scen och körde även föreställningens ljud och ljus. Det hände mycket med det visuella uttrycket denna sista vecka – provningar av kostym och mask för både skådespelare och musiker, placeringar i rummet med scenerier och platser (där även akustiken var en viktig parameter), nya idéer som provades och utvecklades efterhand. Allt detta påverkade förstås föreställningen som helhet, och även musikens uttryck.

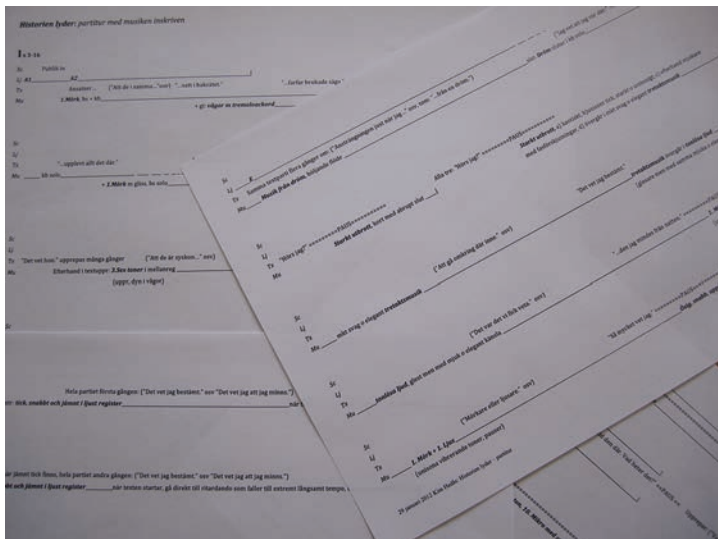
Ett av dessa beslut, som togs sista veckan, fick stor betydelse: föreställningen började med musik. Redan när publiken kom in i rummet fanns en mörk

Ljudslinga där (spelad av kontrabas, med ljudfil och så småningom även bassaxofon, gitarr) och musikerna fanns i scenrummet, rörde sig runt och placerade ut saker, spelade. Skådespelarna däremot fanns inte på scenen. När texten så småningom för första gången hördes var det bara som ljud i högtalarna, invävt i musiken, men inte inspelat utan live via mikrofoner från skådespelarna som befann sig i ett angränsande rum, ännu osynliga för publiken.

Inför den sista veckans repetitioner skrev jag ett partitur. Först skrev jag in det i manustexten.



Sedan skrev jag partituret som ett eget dokument, där allt var fastlagt.



We should linger here for a long while on rhythm: it is nothing other than the time of time, the vibration of time itself in the stroke of a present that presents it by separating it from itself, freeing it from its simple *stanza* to make it into *scansion* (rise, raising of the foot that beats) and *cadence* (fall, passage into the pause). Thus, rhythm separates the succession of the linearity of the sequence or length of time: it bends time to give it to time itself, and it is in this way that it folds and unfolds a "self".¹⁰⁵

En sammanlagd bild av det som jag skickade in i musiken:

1. det musikaliska materialet (i form av improvisationsmodeller och elektroakustiska ljudfiler)
2. text om funktionerna för materialet
3. text om formen för hela kompositionen
4. partitur för musiken, både i eget format och inskrivet i manustexten

¹⁰⁵ Ibid.

Repetitionerna – att jag kunde arbeta tillsammans med musikerna och lyssna, förklara och föra musiken dit jag ville – var helt avgörande för att arbetet skulle fungera. Det hade inte räckt med det textligt skrivna och det elektroakustiskt inspelade materialet; om jag istället hade lämnat över materialet och inte själv deltagit i arbetet så hade resultatet blivit något helt annat. Alla justeringar, små som stora, var nödvändiga för att inte musiken skulle glida över till annan musik än den som jag ville höra. På så sätt påminde repetitionsprocessen här mer om den som är vanlig för teaterarbete: det finns en text, skådespelarna repeterar tillsammans med regissören och kommer överens om villkor, inställningar, scenerier, tonlägen, rytmiseringar etc och allteftersom processen framskrider görs revideringar, förändringar och återföringar till de ursprungliga tankarna när något har börjat kana iväg åt oönskat håll. En iscensättning av en teaterpjäs är ju så mycket mer än bara själva pjästexten. Ett framförande av en komposition är också så mycket mer än bara själva notbilden, men där finns ändå alltid en notbild (struktur, karta, minne) som är möjlig att gå tillbaka till. Just detta att kunna gå tillbaka till något fast, definierat, tydligt uttryckt är betydelsefullt för att musik ska kunna fördjupas, bli hel. Hur går då detta ihop med att, som i musiken till *Historien lyder*, använda improvisation? Min lösning blev de fyra punkterna ovan, som jag skickade in i musiken. Dessa kunde vi gå tillbaka till, gång på gång på gång, och med hjälp av dessa: rekapitulera, förtydliga, minnas, fastlägga. Vissa partier i *Historien lyder* var sig extremt lika från spelning till spelning. Och det var ju faktiskt precis vad jag ville: använda improvisation men styra parametrarna och sammanfoga materialet på ett säkrat sätt.

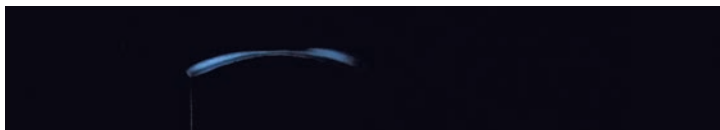
Tillbaka till de rader där jag beskrev funktionerna i materialet och där följande avslutande mening finns:

Och som en extra klang: kanske ett gemensamt instrument som alla tre måste samarbeta med för att det ska klinga.

Det ”gemensamma instrumentet” (som jag från början tänkte mig helt konkret: ett mycket stort ”instrument” – kanske i form av ett föremål som två av musikerna behöver hålla varsin ände av för att den tredje musikern ska kunna

”spela” på instrumentet) visade sig klangmässigt redan finnas. Det ”instrumentet” var helt enkelt trion själv med de ljud som de frambringade, ihopvävda med den elektroakustiska ljudvärlden och skådespelarnas röster. Det behövdes inget extra instrument.

Och hur gick det med den noterade musik som skulle fogas till improvisationsmodellerna? Den behövdes inte heller. De fyra punkterna ovan gav tillräckligt mycket substans och stadga. Att skriva ut noter och presentera för musikerna kändes kontraproduktivt: som ett onödigt, konstgjort pålagt tillägg. Musiken fanns ju redan där ändå. Processen – det jag skrivit (med ord) om musiken, tillsammans med repetitionerna – hade redan genererat den musik som skulle höras i *Historien lyder*.



Sist: några ord om musikens relation till Christina Ouzounidis text i *Historien lyder*. Musiken förhåller sig till texten och vice versa. Förbindelsen dem emellan är själva grunden för arbetet med föreställningen. Musikens koppling till texten är alltså här i fokus, såväl på idéstadiet som i repetitionsprocessen och i den färdiga föreställningen. Att jag i detta kapitel nu har beskrivit musiken (med idé och tillvägagångssätt i komponerande, repetitioner) som i det närmaste frikopplad från föreställningens text, beror inte på att musiken här är autonom. Tvärtom: jag hade lika gärna kunnat låta detta kapitel om *Historien lyder* helt fokusera på kopplingen musik–text och hur samverkan mellan de båda fungerade. Men eftersom jag gärna ville föra fram ett exempel på hur en komposition kan växa fram (från idé, genom komponerande och repetitioner och landa i en färdig föreställning) fick nu detta bli berättelsen om *Historien lyder* – i just denna form, för tillfället.

[...] historien betecknar en följd av händelser som inte bara har en mening utan också ger sig själva denna mening. [...] På så vis är historien varken en ständig nyskapelse eller en ständig upprepning, utan den unika rörelse som skapar stabila former och spränger dem. Organismen och dess enformiga dialektik är alltså inte främmande för historien; denna kan assimilera den. Konkret uppfattad är människan inte ett psyke förenat med en organism, utan denna rörelse fram och tillbaka hos existensen, som ömsom tillåter sig att vara kroppslig, ömsom strävar efter personliga handlingar.¹⁰⁶

106 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Daidalos 1997, s 39.



Historien lyder

är ett samarbete mellan Christina Ouzounidis och Kim Hedås. Texten använder berättandet och återberättandet för att generera bilder och fragment av händelser, men istället för förmedlande är det här förvrängningen och diskrepansen mellan berättare och mottagare som understryks. Upprepningar, speglingar och förtätningar är grunden även för musiken, som spelar mellan koncentrerade, täta partier och friare, mer improvisatoriska delar. Verket är ett försök att tömma orden på allt annat innehåll än det som står utom berättarens kontroll. *Historien lyder* skrivs för och framförs av tre skådespelare och tre musiker.

Historien lyder

är en samproduktion mellan Teatr Weimar, Ars Nova och Teater Galeasen

Text: Christina Ouzounidis

Musik: Kim Hedås

Medverkande skådespelare: Petra Fransson, Sandra Huldt och Pia Örjansdotter

Medverkande musiker: Nina de Heney - kontrabas, Jörgen Pettersson - saxofon, Stefan Östersjö - gitarr

Iscensättning: Christina Ouzounidis

Rum och kostym: Jenny Ljungberg

Ljudteknik: Rasmus Persson

Ljus: Tobias Hagström Ståhl

Speldatum:

6 februari kl 19 – Teater Galeasen, Stockholm

12 februari kl 17 – Atalante, Göteborg

18 februari kl 19 – IAC, Malmö

– *Historien lyder* (2012) 60'

(Med text av Christina Ouzounidis.¹⁰⁷)

107 En presentation hämtad från Teatr Weimars sida på nätet: Christina Ouzounidis är dramatiker och regissör. Hon är en av de drivande bakom Teatr Weimar i Malmö, ett scenkonstkollektiv med ett verksamhetsfält som sträcker sig mellan teater, konst, poesi och modern konstmusik. Ouzounidis är under året aktuell på bland annat Stockholms Stadsteater, Dramaten och Sveriges Radio. Hon är utbildad på dramatikerutbildningen vid Malmö Teaterhögskola där hon numera undervisar och forskar.

I 2. FÖRHÅLLNINGSSÄTT + ROLLER + NÅGOT ANNAT

FÖRHÅLLNINGSSÄTT – ANDRA SYNVINKLAR PÅ DRAMATURGI, MUSIKDRAMATIK, OPERA

Vad är musikdramatikens särart? Det är en fråga Hans Gefors, som disputerade våren 2011 på Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet, ställer sig. Med en avhandling inom konstnärlig forskning i musikdramaturgi behandlar han denna fråga, tillsammans andra närliggande frågor, genom att peka på operans dubbla tidsförlopp.

Musikdramatiken kännetecknas av: ett händelseförlopp och ett musikaliskt förlopp *samtidigt*; alltså två parallella *tidsliga* skeenden; sålunda drama och musik i ett.

För att förstå hur musik och drama påverkar varandra krävs en tanke om vad de är var för sig. I relation till tidsförloppet utgör musik och drama fundamentet i ett resonemang kring musikdramatikens särart. Kanske kan resonemanget också ge förståelse för skillnaden mellan opera och konsertsalsmusik.¹⁰⁸

Gefors redogör i kapitlet ”Syfte och metod” för sin inställning till konstnärlig forskning och berättar om sin egen ingång i forskandet.

Avgörande är att arbetet utgår från något som den forskande konstnären behärskar för att ny kunskap ska kunna identifieras och förmedlas. Det är nödvändigt att klargöra vad som ska undersökas och att avgränsa uppgiften. För egen del intresserar jag mig för varför min musik blir bättre när jag skriver opera jämfört med när jag skriver annan musik. Frågan pekar mot skillnaden mellan konsertsalsmusik och opera, betraktad ur tonsättarens perspektiv. [...] Själv åstadkommer jag mer varierad och innehållsrik musik med story än utan. Då infinner sig frågan vad som är så speciellt med att komponera samman musik och story i en musikdramatisk

108 Gefors, Hans: *Operans dubbla tidsförlopp. Musikdramaturgin i bilradiooperan Själens rening genom lek och skoj*, Lunds universitet 2011, s 33.

helhet. Enligt min uppfattning är musik och handling reciproka enheter; handlingen för till musik och musiken för till handling. Detta är min hemmabana, sådant behärskar jag. Trots det kan jag inte i någon mer bestämd mening definiera hur story och musik hänger ihop, vad som händer med musik och story i en opera och *varför* det för min del fungerar. Syftet med denna undersökning är att söka svar på dessa frågor. Jag lägger särskild tonvikt vid den första av de tre frågorna – detta med utgångspunkt från min egen praktik som operatonsättare.¹⁰⁹

I inledningen till detta textmaterial har jag skrivit mer om hur Gefors tagit sig an den konstnärliga forskningen. Musikdramaturgi är något som förstås är aktuellt inom flera delar av musiken, inte bara inom musikdramatiken. Steganalytys – som är Hans Gefors förslag till metod för att kunna begripa något mer om dramaturgin inom musikdramatik – utgår ifrån en tanke om att dramatiken kan ha sitt eget förlopp och att musiken å sin sida kan ha ett helt annat förlopp. Genom att göra en steganalytys kan man få en mer sammansatt, rättvisande bild av vad som egentligen händer i dramaturgin. Gefors avhandling handlar om just operans dubbla tidsförlopp.

I konvolutet till dvd:n med Kaija Saariahos första opera, *L'Amour de loin*, skriver hon själv under rubriken *Why an opera – why this story?* om kompositionsarbetet och om librettot. Själva komponerandet hade föregåtts av flera års tänkande kring vad opera betydde för henne och vad hon ville kommunicera genom denna konstform. Frågor som hon ställde sig var:

[...] how to create a seamless relationship between text and music, how to create a structure which rises out of the subject and the material, and by what means I could create the musical identities of the main characters.¹¹⁰

Operans tre karaktärer ser Saariaho som sammanbunda med henne själv:

109 Ibid., s 23.

110 Saariaho, Kaija: *L'Amour de loin*, i förordet *Why an opera – why this story?*, dvd video, Deutsche Grammophon 2004.

I saw myself as a composer, as in Jaufré, recognized myself as a woman living her life in exile, as in Clémence, and wanted to bring the two of them together, as the Pilgrim does. The Pilgrim is the destiny that binds those two lives together, and thus did I too want to bring together my life as a woman and as a composer.¹¹¹

I boken *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues* heter första kapitlet ”Meet the composer” och är ett samtal mellan Tom Service och Kaija Saariaho. Bland de sista frågorna:

And your operas are deliberately, unselfconsciously touching, dealing with the big themes of love, of war, of existence. Is that a brave thing to do, in the context of a culture that wants opera to be modernistic rather than moving?

I don't feel it's brave, because I don't want to do superficial things. And I think that the only interesting thing in opera is when a composer writes something real, which is touching for all of us. [...] ¹¹²

Och nästa fråga, som är lång och jämför Saariahos första barndomskomposition *Yellow and Nervous* med hennes nyligen komponerade operor, avslutas med:

Are they really still your private dreamscapes brought into public life?

It's always the inner space that interests me. [...] ¹¹³

Den sista frågan i samtalet:

111 Ibid.

112 *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues*, edited by Tim Howell with Jon Hargreaves and Michael Rofe, Ashgate 2011, s 14.

113 Ibid.

How completely does it express your inner world, though? Is there a precise correlation between what you imagine in a new work, and what you hear at the première?

I don't think that any of my pieces are able to express completely what I would like to express. Maybe that's the reason I continue to write new pieces. I think it's an unreachable utopia you know. [...]¹¹⁴

Utopi och opera; musikdramatik som det inre rummet förstorat; en struktur som härrör från innehållet och materialet. Men varför opera, varför musik och text?

Här ovan: två tonsättares svar på vilka relationer som kan tänkas finnas och vad de innebär för komponerandet. Jag är intresserad av relationerna mellan musik och det som inte är musik, eftersom jag tror att dessa relationer förändrar såväl musiken som det runtomkring och framförallt: att den betydelse dessa relationer får för oss som komponerar musik behöver klargöras. Allt detta påverkas oss, vare sig vi vill eller inte. Är relationerna och förändringarna de för med sig att betrakta som faror eller möjligheter? Hur kan vi som komponerar musik förhålla oss till detta?

114 Ibid.

ROLLER – IDENTITET, ROLL, JAG

För mig känns det problematiskt att behöva skriva om mig själv, mina val, mina tankar, mina drömmar. Även om det inte egentligen är särskilt personligt, så har en hel del av det jag skrivit om tagit avstamp i vad *jag* tycker, tänker, har gjort, vill göra, undrar över och tycker mig ha svar på. Måste det vara så i konstnärlig forskning? Nej, självklart inte, det finns ju konstnärlig forskning som inte är centrerad kring ett jag. Dock, i de allra flesta konstnärliga forskningsarbeten finns ett visst mått av personliga ställningstaganden eftersom det ofta är den egna konsten som används som material och föremål för undersökningarna.

Mitt vanliga liv som tonsättare passar mig bättre eftersom där kan jag vara i fred, utan att någonsin behöva visa mig – annat än genom musiken. Identitet är i fokus när jag komponerar, men på ett mer subtilt sätt. I mitt forskningsarbete måste identitet, personlighet, röst finnas med. Det handlar om jaget och världen, om hur vi uppfattar oss själva och världen och hur vi omskapar de erfarenheterna till konst. Musikens möjligheter till kommunikation är en nyckel. Texten spelar roll på flera sätt; ord innan musiken blir till, ord i kompositionsprocessen, ord som kommunicerar med musikerna och ord i kontakten med lyssnarna i publiken. Musiken och texten hör ihop – inte bara i musikens egen form, utan i många av musikens faser. I mitt doktorandarbete är det egentligen inte hantverket i kompositionsprocessen som betraktas, däremot tankarna bakom komponerandet, tankarna kring själva musiken och även tankarna kring rollen som tonsättare. Att kommunicera, ja. Att vara och att kommunicera med andra. Fråga, svara. Lyssna, fråga, lyssna, svara. Lyssna. Fråga. Lyssna.

S har munnen full av självklarhet.

”Det är självklart”, säger han, ”att det är tillstånden som förändras. Allt annat vore nonsens.”

Du vet att nonsens delar säng med sanningen.

S säger: "Du frågar om partikelns läge. Hur skulle denna fråga kunna vara en annan om en stund jämfört med nu? Det är självklart att den är densamma."

Till det snöblandade regnet ropar han: "Det vore nonsens, allting annat!"

Du tiger i det våta vita. Sanningen har sitt ansikte begravet i den mjuka sänkan över nonsens ländrygg.

Du tror att tiden kan förändra frågan. Du tror att tiden kan förändra den som frågar.

Du tror varken S eller dig om att kunna fånga tiden på ett papper. Du tror inte att tiden är en flod, men du är säker på att ingen av er bottnar.

Du går i cirklar – medurs eller moturs?

Nu smälter snön redan i axelhöjd. Ni tar ett hastigt farväl under gatlyktans kaskader, skyndar åt varsitt håll med himlen rinnande i kalla strömmar ned för pannan.¹¹⁵

115 Granström, Helena: *Osäkerhetsrelationen*, Natur & Kultur 2009, s 76.

NÅGOT ANNAT: N, M, K

a) Din dotter vaknar tidigt, du också. Rullgardinen upp och du ser att det snöar. Fortfarande vinter. Din vän M ringer, hon har blivit försenad till ert möte. Hennes son har fått feber och hon måste vänta in mormor, som är på väg för att ta hand om sonen under dagen. Du säger: ingen fara, vi kan börja utan dig, kom när du kan. Frukost, tandborstning, påklädning och iväg. Din dotter berättar om en katt som är rutig, ni skrattar och vinkar hejdå genom förskolans fönster. Din väska är tung, trottoarerna hala och när du äntligen är framme har alla redan kommit, till och med M som visst hann med ett tidigare tåg. Ni pratar snabbt ihop er, det mesta är klart inför dagen men några detaljer behöver redas ut. Vad har hänt sedan sist, är det något som behöver ändras? K har fått ny information, ni gör några justeringar i programmet. Nu är det dags, ni går in.

b) I början av mars 2012 häktas du, Masja och Katja. Vid rättegången yrkar åklagaren på fem månaders isolering i häkte och tre års fängelse. Varför? Den 21 februari 2012 gick ni in i Frälsarkatedralen i Moskva. 30 sekunders punktkonsert, rånarluvorna neddragna över ansiktena. Vilka är ni?

Du är: Nadezjda Tolokonnikova, 24 år, bildkonstnär och filosofistuderande. Mamma till en fyraårig dotter.

Masja är: Marija Aljochina, 24 år, poet och elev vid Institutet för journalism och litterär gestaltning. Mamma till en femårig son.

Katja är: Jekaterina Samutsevitj, 29 år, bildkonstnär med examen från Rodtjenkoinstitutet i Moskva.¹¹⁶

c) Den 30 juli 2012 inleds rättegången. Den 8 augusti 2012 får du äntligen tala. Din slutplädning berättar om din syn på situationen i Ryssland, det feministiska konstnärskollektivet Pussy Riot och aktionen i Frälsarkatedralen. Slutplädningen finns översatt till svenska, 32 sidor i en tunn vit bok.

¹¹⁶ Tolokonnikova, Nadezjda: *Slutplädning*, övers. Johan Öberg, Norstedts, 2012. Uppgifterna om namn, ålder etc är hämtade från sidan efter förordet.

”Pussy Riot arbetar med oppositionell konst, med politik som använder konstens former. Denna medborgerliga aktivitet pågår i en situation då den korporativistiska staten har undertryckt människans grundläggande rättigheter, hennes medborgerliga och politiska friheter. Ända sedan det nya seklets början har en stor grupp människor systematiskt och metodiskt berövats sina friheter. Nu gör de uppror. Vi sökte ett uttryck för den sanna uppriktigheten och enkelheten, och fann det i en punkkonserts heliga dårskap. För passionen, öppenheten och naiviteten står över hyckleriet, listen och den tillgjorda anständighet som döljer förbrytelser.”¹¹⁷

Din berättelse, din förklaring, din syn. Du talar och du hörs.

”Vi befinner oss i en förtvivlad situation, men vi är inte förtvivlade. Förföljda men inte övergivna.”¹¹⁸

d) Din slutplädering avslutas med att du citerar några rader ur en av Pussy Riots låtar.

”Öppna alla dörrar, slit av epåletterna, känn frihetens doft tillsammans med oss!”

Det var allt.

(Applåder)

Domaren (irriterat): Ärade åhörare, vi befinner oss inte på en teater!”¹¹⁹

I augusti 2012 skickas du till ett fångläger 30 mil sydväst om Moskva, Masja skickas till ett fångläger i Sibirien. Ni har båda dömts till två år i fångläger. Katja släpps, det kan inte bevisas att hon var med i aktionen eftersom hon inte hann in i Frälsarkatedralen.

e) Vad händer nu? Du och Masja är kvar i fånglägren. Masja fick den 16 januari 2013 avslag på sin nådeansökan. Och du?

117 Tolokonnikova, Nadezjda: *Slutplädering*, övers. Johan Öberg, Norstedts, 2012, s 12.

118 Ibid., s 23.

119 Ibid., s 32.

”En av de fängslade medlemmarna i det ryska aktivistkollektivet Pussy Riot har förts till sjukhus, uppgav en talesperson för den ryska kriminalvården på fredagen.

Den 23-åriga Nadezjda Tolokonnikova avtjänar ett tvåårigt fängelsestraff för att i februari förra året ha deltagit i en ”punk-bön” mot president Putin i Frälsarkatedralen i Moskva.

Enligt en annan medlem i kollektivet har Tolokonnikova länge mått dåligt till följd av de svåra arbetsförhållandena i fängelsekolonin i Mordovia-regionen i centrala Ryssland.¹²⁰

Den 26 april 2013 togs din nådeansökan upp till förhandling i domstolen. Du fick avslag. Tillbaka till fängelset. Vad händer sedan?¹²¹

120 Dagens Nyheter, 1 februari 2013. Det finns mycket att läsa i svenska medier om aktionen.

Tips om läsning kan vara en intervju med Jekaterina Samutsevitj i Svenska Dagbladet, publicerad 29 december 2012, med rubriken *Kamp även i fribet*. Från Dagens Nyheter:

<http://www.dn.se/kultur-noje/en-nagel-i-ogat-pa-vladimir-putin>

och även en artikel som publicerades i Dagens Nyheter 24 januari 2013 (som dock inte ligger ute på nätet) skriven av Sinziana Ravini med rubriken *Radikala konstaktivisterna på frammarsch*. Läs även på freepussyriot.org

121 <http://www.dn.se/nyheter/varlden/pussy-riot-medlem-far-inte-strafftiden-forkortad>

I KÖRLESE

II IDENTITET

III TID

IV MINNE

V RUM

Illusion

Segreto

Intermezzo

Så snart

Under luften

13. ILLUSION

Skogsbacken. Vind och ljus. Glitter, skuggor: rörligt mönster. Rum – möjliga vägar. Att röra sig genom, genom dessa föränderliga rum som bildas av solens tillfällighetsspel med enheter, riktningar, förbindelser.

Detta finns: marken på sluttningen, i nästa nivå en struktur av ljus betong och trä, högst upp trädens vajande kronor. Himlen ovanför, ljus.

Att lyssna. Mossa, fallna löv, fåglar, kvistar, långt borta havet; här finns stenar, stickor, steg på trätrappan; en passage och ett inre rum i vita betongstrukturen, människorna och jag och raka väggar och en öppning uppe vid taket som en smal spalt; vind och sus i trädkronor, i buskar och genom rummen; prassel i små, små snår som också är rum, är bo, är vägar för mycket små djur; vita väggar som reser sig högt och samlar in ljudet; fåglar, en fågel och på skogsvägen en traktor som närmar sig, täcker skogens ljud – stannar och släpper fram skogens ljud; knastrande sekvenser när markens kvistar knäcks av våra steg; fåglar och röster; långt borta havet och här kommer vinden från havet; nu in i öppningen, uppför trappan, in i rummen. Nu. Allt detta har hänt idag, igår och tidigare. Det händer igen idag, imorgon, senare. Och nu blir det igår igen, det blir för länge sedan och ljuden är i skogsbacken, ljuden finns där, jag hör ljuden, fåglarna hör dem, människorna hör, ljuden finns.

Jag hör andra ljud: vill hämta dem, forma dem, lägga till dem för att låta skogsbackens ljud – som är som musik – ingå i en komponerad musik som skuggar, skiftar och förändrar skogsbackens rum.





Six högtalare med kablar, klara för att monteras högt uppe i träden runtom *Refugium*.



Ljudteknik för sexkanaligt ljud: spelare (som sätts på repeat för att spela musikens 30 minutersloop dygnet runt från juni-oktober) och förstärkare i en ventilerad låda som halvt grävs ner i marken och täcks med kvistar och löv.



Högt uppe i träden sätts högtalarna på plats, riktas in och ner mot rummen i och runtom *Refugium*.

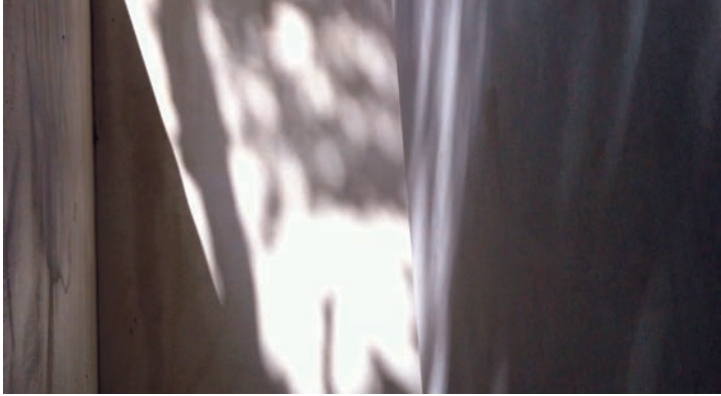
Illusion

Illusion är en musikinstallation, komponerad av Kim Hedås för Kivik Art Centre, där sex högtalare skapar ett rörligt och föränderligt rum tillsammans med Petra Gipps *Refugium*. Musiken rör sig mellan verkligt och överkligt, yttre och inre, nära och långt borta. Perspektiven skiftar och kontrasterande ljudvärldar vävs ihop till en stor, flerstämmig struktur. De naturliga ljuden på platsen får genom musikens skuggningar och skiftningar en svävande form som gradvis förändrar lyssnandet. *Illusion* spelar med rums- och tidsbegreppen genom att i ena stunden etablera ett specifikt rum och en konkret tid för att i nästa ögonblick glida över i något helt annat. Idén om det rörliga rummet och den rörliga tiden är central, inte minst eftersom musikstycket blir annorlunda beroende på när man börjar lyssna, var man befinner sig och hur man förflyttar sig. *Illusion* är komponerat med surroundljud för sex högtalare i studio 1 på EMS i Stockholm.

– *Illusion* (2011) 30'



På vernissagedagen: människor.

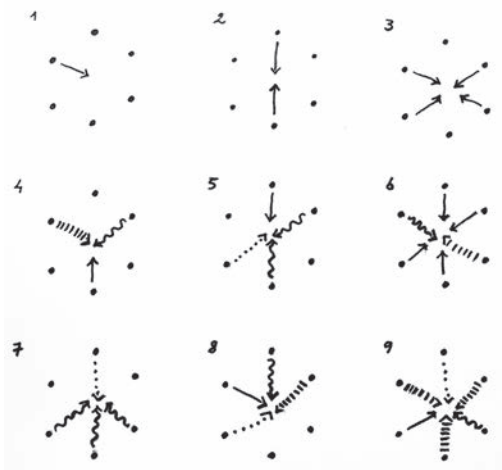


SURROUND

Här är musiken komponerad för att skapa ett rörligt och föränderligt rum tillsammans med *Refugium*, strukturen av betong och trä som är placerad i skogsbacken. Sex kanaler i surroundljud innebär att musiken kan formas spatialt.

Det finns ett överflöd av variationsmöjligheter: ett ljud kan placeras i en fast position, exempelvis riktat från en enda högtalare (högtalarexempel, skiss 1) eller så kan samma ljud läggas i flera fasta positioner där högtalare kombineras på olika sätt (högtalarexempel, skiss 2–3).

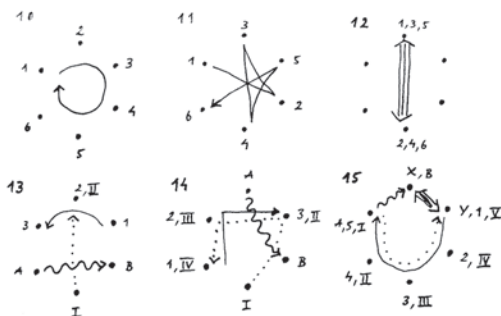
Andra alternativ är formationer med flera ljud eller flera musikaliska material som spelas mot varandra i olika högtalarkombinationer (högtalarexempel, skiss 4–9). Dessa skisser är bara några av alla de oändligt många möjligheter som finns, när det gäller ett eller flera ljud fast placerade i rummet.





De sex högtalarna kan alltså skapa fasta punkter i *rum*, där musikaliskt material placeras och genom att olika kombinationer av fasta punkter löser av varandra kan också *tid* etableras. Placeringarna är ju inte bara positioner i rummet, utan de är också händelser i ett musikaliskt flöde. Detta är det mest basala sättet att använda sig av surroundljud: positioner som ger både rum och tid. Basalt men effektivt och framförallt: i allra högsta grad konstruktivt för komponerandet eftersom musikaliska motiv både kan kombineras och utvecklas på helt andra sätt än om de inte fick denna potentiella rumslighet, som hamnar i tiden.

En annan serie möjligheter som dessa sex högtalare ger är förstås att låta ljudet *förflyttas* mellan dessa punkter i rummet, inte som i exemplen ovan genom att ett eller flera material avlöser varandra på olika positioner utan istället genom att koppla ännu en tidslig aspekt till det rörliga rummet: att ljudet rör sig kontinuerligt mellan högtalarna, förflyttas genom rummet. Här är själva *rörelsen* det primära. Högtalarnas riktning är fortfarande fast, in mot centrum, men genom att ett ljud/material skickas mellan vissa högtalare ges en illusion av att ljudet faktiskt förflyttar sig i olika riktningar. Några enkla skisser även här för att visuellt visa några av alla de möjligheter som just denna surroundkombination med sex högtalare kan ge när musiken förflyttas mellan dessa sex högtalares *rum* i *tid* (högtalarexempel, skiss 10–15).



Dessutom, ytterligare en serie möjligheter: djupverkan med hjälp av dynamik. När ett ljud börjar svagt och crescendoer blir upplevelsen ofta att ljudet kommer närmare – och omvänt, en upplevelse av att ljudet försvinner bort när det diminuerar. Detta är inte bara *en* möjlighet utan en hel *serie* möjligheter eftersom de kan överlagras, mångfaldigas i ett polyfont spel och även förskjutas i tid: därigenom skapa känsla av djup både i rum och i tid.

Vi har här flera varianter som stegvis bygger på varandra: positioner och kombinationer av positioner för *ett* material, kombinationer av positioner för *flera* material som spelas mot varandra (som alla ger både rumsliga och tidsliga aspekter) samt den variant där själva *förflyttningen* av ljud är i fokus, även dynamikens djupverkan och dessutom den sista och kanske mest aktiva parametern i sammanhanget: *hur den som lyssnar rör sig*, både tidsligt och rumsligt, i det som här har komponerats och byggts.



Illusion/Refugium i skogsbacken.

Lyssningen är förstås det som allt börjar och slutar med eftersom musiken komponeras för att lyssnas till, men här är det dock inte fråga om någon på

förhand definierad situation som till exempel konsertlokalen med ensemblen på scen, publiken i salongen och ett stycke som börjar och sedan slutar. Här finns istället tre frågor som ger konsekvenser för lyssnandet. En person rör sig i skogsbacken, lyssnar.

– *När* börjar personen lyssna? Musiken ligger i en loop som ständigt går och därför finns varken början eller slut, ingen definierad startpunkt för lyssnandet utan varje ögonblick är en möjlig början och ett möjligt slut.

– *Var* är personen som lyssnar? Man uppfattar olika material som centrala beroende på var man står eftersom högtalarna är riktade: om man exempelvis står under spalten som öppnas i taket så blir just den högtalaren med just det materialet det man främst hör och de andra hamnar i relief till denna.

– *Hur* förflyttar sig personen som lyssnar? Och det här är den helt avgörande frågan eftersom det är det som slutligen avgör musikens form för just den här lyssnaren, vid just det här tillfället, i just det här rörelsemönstret som ger just detta rum och denna tid åt lyssnaren som rör sig i och runtom *Illusion/Refugium*.

För mig var alltså denna tekniska lösning en grund inte bara för den slutliga utportioneringen av musiken i rummet och tiden utan i allra högsta grad en förutsättning för komponerandet. Jag visste på förhand att *Refugium* fanns där i skogsbacken, jag visste att skogsbackens alla ljud fanns där, jag visste att träden stod där tätt in på byggnaden, jag fick idén att sätta just sex stycken högtalare i just dessa sex träd och jag behövde förhålla mig till allt detta när jag komponerade musiken. Dessa förutsättningar kan ses som fasta men är i själva verket rätt instabila. Det som spelar roll här är istället: hur förhålla sig till dessa på förhand givna förutsättningar? Att förhålla sig till något förändrar det givna.

Det specifika hos det förflutna stör ordningen i nuet, och det sker därför att dessa sinnliga essenser – till exempel smak, känslor eller nyansen i ett visst ljus – har en essens som är helt fristående i förhållande till den narrativa ordning som vi inför i livet. Deleuze menar att all konst har denna förmåga att framkalla essentiella singulariteter. I en målning upprepar varje enskild händelse av rödhet essensen av rödhet, den röda färgens förmåga att variera, mångfaldiga sig

och ständigt upprepas på olika sätt. Essensen upprepas eller bekräftas, men inte genom en upprepning av någonting som förblir detsamma – upprepning är skillnad.¹²²

Visst, *Refugium* fanns där (men jag hade kunnat tänka musiken i en helt annan relation till byggnaden och inte som nu: att med musiken försöka skapa ett rum *tillsammans* med byggnaden – istället kanske jag hade genomfört en idé om kollision: att med musiken skapa kontrast till byggnaden), skogsbackens ljud fanns där (men istället för att integrera dem i min musik och ge dem plats i kompositionen hade jag kunnat göra dem ohörbara, oviktiga så att de helt släcktes ut), träden fanns där (men jag skulle lika gärna kunna fästa högtalarna på helt andra sätt, exempelvis som först tänkt: på något sätt bygga in dem i byggnaden – vilket dock visade sig vara en omöjlighet, men tur var nog det för den idén var usel) och vart och ett av dessa andra sätt hade fått helt andra konsekvenser både för komponerandet och för den färdiga musiken. *Förhållandet* till det som redan finns är alltså nyckeln till hur komponerandet görs och till hur den färdiga kompositionen blir – inte vad som faktiskt finns där från början. Relationer, förbindelser, kopplingar som får betydelse. *Linjer* mellan det som finns och det som skapas.

Linjer även som en fortsättning på tankarna om tid, ögonblick, flöde som jag skriver om i kapitel 15. ”Bakom ridån, förbi platserna, mot friheten”. Här finns i stycket *Illusion* en musikalisk transformation av dessa tankar. Musiken är, som titeln visar, komponerad som en illusion; den vill inte ge lyssnaren den förväntade fortsättningen utan istället (för att tala med Stern¹²³) *leka med, bryta mot och förlama* våra förväntningar på vissa avslutningar. Stern menar att varje fras som följer ger en ny kontext till den föregående och att detta kontextualiserande och rekontextualiserande fortsätter, fras efter fras efter fras. Och hur skulle det kunna vara annorlunda? Varje ögonblick är något i sig självt, men blir genast något annat när nästa ögonblick följer. Så blir också musikens ögonblick – så fort det uppfattats – till erfarenhet, till minne och till något som

122 Colebrook, Claire: *Gilles Deleuze – en introduktion*, Göteborg: Bokförlaget Korpen 2010, s 124.

123 Stern, Daniel N.: *Ögonblickets psykologi, Om tid och förändring i psykoterapi och vardagsliv*, Natur och Kultur 2005, s 50.

ger botten till hur vi uppfattar nästa ögonblick; och sedan lägger vi också detta ögonblick till vår erfarenhet, vårt minne – och så vidare och så vidare med raden av ögonblick när lyssningen fortsätter.

Alla rekontextualiseringar förändrar fenomenen, men de skapar dem inte. Och detta är kärnpunkten. Det nuvarande ögonblicket ger en sammanhängande erfarenhet även om denna erfarenhet kan gå många öden till mötes.¹²⁴

Vad händer efter det? Stern går vidare genom att fråga sig hur det förflutna går tillväga för att bestämma formen på det nuvarande ögonblicket. Ja, hur gå tillväga? I stycket *Illusion* har det förflutna funktionen att osäkra fortsättningen. Det förflutna har komponerats in i en musikalisk struktur: varje nytt ögonblick blir osäkert, fritt hängande i luften som något nytt, okänt men fogar sig sedan snabbt in i erfarenheten och blir till ett förflutet, som i sin tur osäkrar det kommande i all oändlighet allteftersom loopen fortsätter. Disparata element följer på varandra (efter en rytmisk utvidgning följer inte den förlösande öppningen där allt kan landa utan istället kommer en strikt mekanisk ostinatoliknande hackning, efter minimala glissandoklanger inomhus följer tutande lastbilar och flak med skrålande studenter ute i Uppsala – och så vidare) men den övergripande produktionen är mjuk. Därför inte så säkert att man uppfattar hur musiken är komponerad eftersom tekniken – disparata ögonblick osäkrar nästa ögonblick – ligger dold under en sorts mjuk följsamhet. Så varför skriver jag nu om detta, som uppenbarligen inte lyssnaren direkt hör i musiken? Vill jag i själva verket att lyssnaren ska veta vad som pågått där bakom, i komponerandet? Är det viktigt för lyssnarupplevelsen? Nej, inte alls – tvärtom. Jag skriver det här eftersom jag vill visa på hur tankar på exempelvis tid, ögonblick, minne, rum kan vara användbara i komponerandet och skapa struktur för musiken utan att det nödvändigtvis behöver vara varken hörbart eller uttalat.

124 Ibid.



Illusion – slutmix på skärmbild.

Tid som rörlig och inte fastlåst; *musik* som rörlig och inte fastlåst så tillvida att den inte automatiskt ger den fortsättning som är förväntad.

I komponerandet:

ge en illusion av att tiden fortsätter (fast någon annanstans),
ge en illusion av att rummet fortsätter (fast i någon annan tid).

I komponerandet:

blanda ihop det som är verkligt och överkligt, yttre och inre, nära och långt borta.

I komponerandet:

i ena stunden etablera ett specifikt rum och en konkret tid
för att i nästa ögonblick glida över i något annat.

I komponerandet:

skifta tid och tid, rum och rum, tid och rum och illusion.

När börjar du lyssna? Var befinner du dig? Hur förflyttar du dig?



In i *Refugium/Illusion*.

14. TIDEN I MUSIKEN OCH TIDEN I KOMPONERANDET

ÄR TIDEN I MUSIKEN VERKLIG?

Eller kan den röra sig på flera plan samtidigt? Har musiken i själva verket en alldeles särskild förmåga att inte bara spegla begreppet tid, utan också att förändra och förklara vår uppfattning av tid på sätt som man inte kommer åt på något annat vis?

Kanske är musik det starkaste beviset på att tiden överhuvudtaget finns, att vi kan påverkas av tiden och även själva kan påverka den. I min egen musik har jag ofta intresserat mig för tiden, den faktiska och den upplevda, och kanske framförallt: det speciella nu som skapar närvaro eller distans i vår upplevelse av musik. Fast eller flytande, verklig eller inbillad – tiden i musiken måste man förhålla sig till både om man lyssnar eller komponerar musik. Kanske är det helt enkelt den största frågan när det gäller musik: allt inom musiken är faktiskt kopplat till tid. Inte bara det mest uppenbara som rytm, frasering, form, pauseringar, utan även allt det som har att göra med vår uppfattning av tonhöjd, harmonik, klanger, klangfärger och ljudens specifika karaktär – allt är beroende av tid för att få sitt rätta värde och allt förändras om tiden är en annan.

Ämnet är stort och kan leda vidare till neurologi, psykologi, filosofi såväl som till andra komponisters tankar och framförallt till deras musik, här ger jag bara en glimt av mina egna erfarenheter av tiden i musiken genom några exempel ur mina verkkommentarer. Jag vill även beskriva en del av kompositionsprocessen, eller snarare hur den första delen av tiden det tar att komponera ett stycke kan se ut. Den tid som används när man skapar är ju inte heller bara verklig, utan gör också sina plötsliga ryck hit och dit.

Först några konkreta exempel från min musik. 1998 skrev jag slagverkstrion *Krink*, vars grundidé är en rytmisk struktur som använder tiden för att skjuta på och stanna upp musiken. Genom att växelvis krympa och förstora skeende-

na, bildas ett mönster av olika pulser som antingen saktar av eller snabbar på och därmed ger en sorts rörlig tidsbotten åt musiken. Ur verkcommentaren:

Musiken har fått sin form genom en följd av tempon som vecklar ihop sig. Ett långsamt tempo ritarderar och möts av ett snabbare tempo som accelererar och i sin tur möts av ett långsammare som ritarderar. Tempoglidningarna överlappar varandra och ger en slags flytande rytmik där förskjutningar och dragningar är styrande, som alldeles för många kungar i ett vacklande parti schack.

Idén med tidsförskjutningarna som styr musiken var central i mitt komponerande och jag tyckte själv att bilden med för många kungar i schackspelet passade in, kanske för att jag inte är någon vidare schackspelare. Men visst skulle några extra kungar kunna trassla till hela spelet? På samma sätt blir tidsförskjutningarna och tempoglidningarna i *Krink* något som påverkar hela musiken.

Ett annat exempel är från en sextett för slagverk, *Om* från 2004:

Jag ville skriva en slags klangmusik som i grunden är stilla, mjukt slingrande men ändå har ett snabbt rytmiskt flöde som ger struktur åt ytan. Styckets form är flytande och glider sakta som mellan öar, där fraser och fragment kan återkomma men då i ny gestalt och i ett nytt sammanhang. Varje musiker har ett instrument med en mer solistisk funktion, exempelvis dobachis, almglocken eller log drums, men också flera stycken mer ackompanjerande instrument vilket gör att musikens fokus även glider mellan de olika musikerna. Instrumenten är bara av metall och trä, förutom lions roar som ger ett suddigt driv i basen. Flexatones med ljusa glissandon blir en motpol till de mörka rörelserna i lions roar. Karaktäristiskt för stycket är också de lätta, ljusa, sprakande fyrverkeriliknande klanger som bryter av i musikens annars så kontinuerliga form.

Här var det mer fråga om två motsatta tidsperspektiv, där grunderna är stilla men ytan har ett snabbt flöde. Musiken glider även rumsligt mellan de sex musikerna, som är utplacerade i en halvcirkel. Tiden i musiken får sin form även av att de olika musikerna ibland ackompanjerar, ibland spelar solistiskt

– därigenom flyttas hela tiden fokus. Lite känslan av att tiden fastnar när musikern ackompanjerar och börjar röra sig igen först när det blir mer solistiskt. Hursomhelst ett mer tudelat antingen-eller-perspektiv än i *Krink*, eller kanske snarare ett både-och-perspektiv eftersom båda sidorna existerar samtidigt.

Ibland får man höra helt oväntade saker när någon ur publiken berättar vad de har hört, tänkt, känt och drömt under det att de lyssnat på ens musik. Oftast rör det sig om något man aldrig själv som tonsättare tänkt att musiken skulle peka på och sällan har två människor samma berättelse, eftersom musiklyssnande är så annorlunda från person till person. Även om jag t ex när jag skriver teatermusik kan kalkylera rätt krasst med att de flesta nog reagerar på musiken på ett likartat sätt, så är ju skillnaderna oftast större än likheterna när man verkligen får höra vad lyssnarna upplevt. Allt är personligt. Här några rader ur verkkommentaren till ett elektroakustiskt stycke, *Stilla liv* från 2005, där jag ville prova att sätta igång mitt eget personliga lyssnande:

När lyssnare berättar om upplevelser från musik, handlar det ofta om tankar på tid. Tid, och som en följd av det: minnen. Det verkar vara gemensamt för många, även om förstås alla har sitt personliga förhållande till tid och sina egna unika minnen. Jag tycker om idén om musik som bara sätter igång lyssnarens tankar, känslor och drömmar. Jag ville i det här stycket sätta igång mina egna tankar på just tid och minnen. Jag har använt ljud som har en dokumentär kvalitet för mig, för att skapa ett eget rum för minnen. *Stilla liv* (stilleben) brukar ju skildra ett fruset ögonblick, men för mig är mitt stycke *Stilla liv* mer som ett slags parallellt liv som *stilla* rör sig vid sidan om det verkliga livet.

Tiden i musiken rör sig. Och står stilla. Hur bygger man ett stycke i flera dimensioner? Det linjära flödet är bara ett av flera flöden som kan röra sig framåt, bakåt, i djupled, på bredden, på höjden eller kanske diagonalt. Det har blivit extra tydligt för mig när jag skrivit musik för orkester; så många musiker ger förstås möjligheter till ett helt annat format och öppnar upp för ett polyfont tänkande i allra vidaste mening. I verkkommentaren till *Diorama*, ett orkesterstycke som jag komponerade 2000, försöker jag beskriva hur byggen ser ut och hur de påverkar musikens flöde.

Namnet Diorama är ett ord som förekommer inom museivärlden och betyder helhetsbild där verkliga föremål och dekorationer sammanställs för att ge ett naturtroget intryck, ofta med en rundmålning som fond. Titeln passade bra eftersom musiken består av fem karaktärer, så fasta i sin form att jag ser dem nästan som föremål utplacerade i ett rum. Mycket av mitt arbete med musiken har gått ut på att demontera och dissekera materialet för att hitta rätt känsla för varje karaktär, att särskilja för att tydliggöra deras olika funktioner i förhållande till varandra. De fem karaktärerna har blivit sinsemellan mycket olika; de har alla sin egen typ av energi, rytmik, harmonik, melodik, riktning, andning, dynamik och instrumentering. Jag har gett dem namn som speglar deras grundidé; klang, rörelse, linje, pärlband och ackord. Till exempel kan karaktären rörelse innefatta flera till synes helt olika musikbitar, men alla delar funktionen av motor eller maskin och har gemensamt en energi och aktivitet som är pådrivande, antingen plastiskt med oregelbundna attacker eller mer ostanatolikt. På samma sätt kan karaktären som jag kallar ackord låta på många olika sätt i stycket, men deras grundläggande funktion är att ge en ryggrad till styckets harmonik, antingen som pelare som håller upp bygget eller som en slags vilopunkter. Alla fem karaktärerna kan kombineras med varandra, som mest fyra på samma gång, men oftast två eller tre tillsammans. Tidens flöde påverkas också, bromsas upp eller sätter fart efter hur de olika karaktärerna tillsammans eller ensamma tar över musiken. Jag tänker mig stycket som ett slags rörligt diorama där dessa bitar av musik kan röra sig både i tid och rum, titta fram, försvinna för att senare dyka upp i en ny omgivning men där formen, ramen är fastlåst, alltid är densamma.

Som ett sista exempel: ett stycke för fem musiker och band som jag skrev redan 1994, när jag gick på kompositionsutbildningen. Stycket heter *Vitt* och har en tydlig form där det elektroakustiska på ljudbandet löper genom hela stycket och de fem musikerna, utplacerade i det mörka rummet, spelar var sitt solo när deras lampa tänds.

Tiden lever sitt eget liv, den är ett märkligt väsen som ingen tycks begripa sig på. Ibland tänker jag mig tiden som en slags imaginär filmremsa som snurrar genom en projektor, snabbare och snabbare. På duken där man först såg tydliga bilder suddas konturerna ut, färgerna blandas och till slut ser man bara ett vitt flimmer. Tiden har accelererat så mycket att den står helt stilla; allt

existerar samtidigt – nu. Fast så kan det väl inte vara och så är det heller inte i mitt stycke. Vitt har en början och ett slut, även om tiden flimrar och vitnar däremellan.

TID FÖR ATT KOMPONERA – NÄR BLIR DET FÄRDIGT?

Att börja är roligt. Att göra färdigt är tråkigare. Tråkigare, och framförallt svårare, eftersom det i begreppet ”färdigt” oftast behövs en känsla av att allt faller på plats. Och när gör det det? Tiden det tar att komponera ett stycke är ju ofta flera månader lång, med många utvikningar åt olika håll. Musiken behöver bli ”färdig” i flera olika steg för att man överhuvudtaget ska komma vidare i komponerandet. Processen är heller aldrig densamma och dessutom skiftar den ofta karaktär under arbetets gång. Ändå finns det vissa faser som tenderar att återkomma varje gång ett nytt stycke ska komponeras. Först starten: ingenting finns ännu, musiken börjar ändå – ur något som man inte ens själv vet vad det är. De där första drömlika idéerna när musiken tar form i ens medvetande, den där flytande känslan när öppenheten är total och allt verkar vara möjligt. Hur länge kan jag låta allt hänga i luften? Länge, länge. Ännu längre. Och lite till. Musiken finns ännu bara inom mig. Tiden går. Inget är bestämt. Musiken väntar på att ta form.



Det finns ett parti i boken *Fellini om Fellini* som handlar om hur Federico Fellini helt tappade tråden inför inspelningen av filmen 8 1/2.

Vad var det som hade hänt? Bara detta: jag kom inte längre ihåg vad det var för film jag ville göra. Känslan, essensen, doften, den skugglika bilden, den snabba ljusglinten som hade förfört och fascinerat mig var upplösta, försvunna, och jag kunde inte hitta dem längre.¹²⁵

Fellini berättar om hur han, medan snickarna hamrar på kulisserna, skriver ett flyktbrev för att slippa göra filmen han inte kan få tag i. Han letar i gamla anteckningar för att försöka se hur idén till filmen fötts.

Vilken var min första förnimmelse och föräning om filmen? En obestämd och förvirrad önskan att göra ett porträtt av en man under en alldeles vanlig dag i hans liv. Ett porträtt av en man, sa jag till mig själv, som innehåller den motsägelsefulla, undflyende, ogripbara summan av olika verkligheter; och i vilket alla hans varelses möjligheter genomlystes, de olika planen, överbyggnaderna, som ett hus vars fasad har raserats, och som avslöjar sitt inre, alltihop på en gång, trapporna, korridorerna, rummen, vinden, källaren, möblerna i varje rum, dörrarna, taken, rörsystemet, de allra mest intima och hemliga skrymslena.¹²⁶

Det låter för mig som en beskrivning av just det där ogripbara tillståndet man ofta befinner sig i när man börjat med ett nytt stycke musik. Just det där med att olika verkligheter kommer samman, att saker som egentligen helt talar mot varandra existerar samtidigt – det är den sortens överlappningar som måste få finnas. Former, rytmer, mönster, strukturer. Möjligheter till förändring och utveckling av ett material. Komponerandet som en vilja att se hur saker hänger ihop. Eller kan lösgöras från varandra. Eller kan sättas samman igen, på ett annat sätt. Tillfredsställelsen i att själv bygga ihop dessa former. När musiken är på väg att ta plats i medvetandet leder trådarna vidare åt många håll, ingenting är ännu definitivt. Det som följer sedan i Fellinis tankar om filmen skulle

125 Grazzini, Giovanni: *Fellini om Fellini*, övers. Sara Michaëlsson, Alfabetabokförlag 1986, s 122.

126 Ibid., s 124.

kunna vara en direkt beskrivning inte bara av just den filmen utan även av den kreativa processen och också av ett stycke musik, som vi kan uppleva det:

En slingrande, föränderlig, flytande labyrinth av minnen, drömmar, sinnesförmimmelser, en outredbar härva av vardagligheter, hågkomster, fantasier, känslor, händelser som har inträffat långt tidigare och som lever jämsides med dem som håller på att inträffa, allt detta flyter samman, mellan nostalgiska minnen och föraningar, till en orubblig och magmatisk tid, och man vet inte längre vem man är, eller vem man var, vartåt ens liv leder, det verkar bara var en enda lång dvala utan mening.¹²⁷

Anteckningarna har han samlat i en pärm, som han provisoriskt märkt 8 1/2 (eftersom han dittills gjort just åtta och en halv film), men hur han än letar kommer han inte närmare sin idé. Full av ångest och skamkänslor skålar Fellini tillsammans med entusiastiska medarbetare, plågsamt medveten om att han inte vet vad han vill göra.

Jag kommer fram till att jag befinner mig i en situation utan utvägar. Jag är regissören som ville göra en film som han inte längre kommer ihåg. Och just då, i samma ögonblick, löser sig alltihop; jag hittade plötsligt filmens kärna, jag skulle berätta om allt det som hände runt omkring mig, jag skulle göra en film om en regissör som inte längre visste vad det var för en film han ville göra.¹²⁸

Historien om Fellini visar på en beskrivning av verkligheten som flyter fritt. Även hans eget skapande är drömligt, undflyende. Det diffusa som en nödvändighet för att kunna vara fri i kreativiteten. Det som öppnar upp är oftast viktigare än det som slår fast. Allt har sin början någonstans, hur dold och osäker den startpunkten än kan tyckas vara. Någonstans börjar det, och av någonting skapar man något annat. Det som ska bli musik, är sällan musik från början utan oftast något helt annat.

127 Ibid., s 124.

128 Ibid., s 127.

Tiden har sitt eget flöde, och tiden det tar att komponera är sällan synkroniserad med den verkliga tiden. Ibland sker något blixtnabbt, som av en ingivelse, och ibland är komponerandet utsträckt över flera år, långsamt masande sig fram, så outhärdligt långsamt att det inte ens går att se när något nytt händer. Jag brukar göra anteckningar under arbetet. Ibland är dessa anteckningar som försök till att formulera för mig själv vad jag vill göra innan jag kan göra just det där som jag tror att jag vill göra. Jag vill försöka få tag i musiken genom att hitta rätt metod att komponera med. Ibland är anteckningarna rena att-göra-listor i stil med "flytta flöjtfiguren till vl II", "bygg ut harmoniken runt takt 137" eller "låt slv i takt 205–211 korrespondera med takt 188–194". Helt konkreta och tydliga instruktioner till mig själv för att inte glömma vad som behöver göras. Men ibland är det något annat som finns i de där anteckningarna, mer ett slags beskrivande av musiken som jag hör den just då och som jag önskar att den ska vara när den blir färdig. Ofta är det några av dessa lösryckta meningar som till sist hamnar i mina verkkommentarer, som jag brukar skriva ihop när stycket är klart och ska spelas på konsert. Men hur börjar musiken egentligen?

Magnetit började som ett spel med enkla motsatser. Det första jag tänkte när jag började skriva var 'Långt och kort – två huvuden'. Motsatserna formades om till speglingar och vägen mellan spegelbilderna blev den klingande musiken. Stycket har en symmetrisk form där mitten bildar en plåtå med en refräng som upprepas fyra gånger, och titeln syftar på magnetiska krafter som tycks verka i de andningar som drar musiken fram till mittplåtån och sedan i ett retardando sjunker ner därifrån. Och samma magnetism påverkar frasernas riktning, rytmernas utveckling, melodiernas rörelser och harmoniernas skiftningar.

Det kan vara de allra enklaste saker som sätter igång kreativiteten. Ett exempel är den där första idéen som verkkommentaren från mitt stycke *Magnetit* från 1999 beskriver här ovan. I verkkommentaren ser det ut som om processen var spikrak från "långt och kort – två huvuden" till den klingande musiken. Motsatserna blev speglingar och vägen mellan speglingarna blev själva stycket. Enkelt och effektivt. Fast i själva verket är det ju rätt stor skillnad på en idé som

”långt och kort – två huvuden” och det stycke musik som *Magnetit* faktiskt blev, skrivet för nitton musiker som tillsammans med en dirigent framförde det sexton minuter långa stycket. Ändå sammanfattar den där första idén hela musiken för mig, jag minns hur jag tänkte och hur den ledde mig in i kompositionsarbetet.

Jag vill försöka låta bli värderingar tidigt i processen; allt som dyker upp får vara med, inget behöver ännu sorteras bort. För mig har tankar som från början verkat obegripliga och irrelevanta senare visat sig vara de mest livskraftiga och användbara. Jag tycker att musiken är viktigast. För mig bleknar allt annat bort, det är bara musiken själv i sin egen form som verkligen intresserar mig; jag vill höra musiken. Ändå beskriver jag musiken med hjälp av annat; ord, bilder, liknelser – och inte bara för andra människor, utan också för mig själv. Särskilt i den där första fasen av kompositionsarbetet, innan jag ännu fångat in musiken som jag vill göra. Är det också en fråga om tid? Att låta den där drömbilden av musiken, som ännu inte formats, haka fast vid några ord eller en bild bara för att det går fortare att skriva ned? Är det bara en praktisk lösning för att fästa den där flyktiga idén vid något? Jag vill hålla kvar idén medan musiken tar form och nästa fas kan börja; den där man verkligen bygger själva stycket. Är det byggandet som är det riktiga komponerandet? Eller är det den där första suddiga, drömlika fasen som betyder mest för hur musiken blir? Det verkar som om vägen fram till musiken löper i flera spår samtidigt; samlat, linjärt och synkront eller tvärtom, med helt oväntade vändningar. Och medan jag komponerar, fortsätter tiden – in i musiken.



15. BAKOM RIDÅN, FÖRBI PLATSERNA OCH MOT FRIHETEN

Vi hade arbetat länge med att sätta nivåerna för musiken när ljudteknikern gick iväg till studion för att hämta något. En sen kväll och jag var plötsligt helt ensam på Dramatens stora scen. Några minuter av tystnad i det rum som annars är fullt av ljud och rörelser från alla dessa människor som lever, både i verkliga livet och i teaterlivet där de visar sig och låter sig betraktas av andra människor. Nu var jag ensam där. Ingen som såg mig. Jag kunde titta ut över en tom salong, gå över scengolvets tomma yta, vara helt ensam om att andas in all den luft som fanns i denna stora rymd som scen och salong bildar. Några minuter av total ensamhet på en oväntad plats. Just detta minns jag, just detta är lagrat i mitt minne precis som många andra, ibland sekundsabba ögonblick som lösgjort sig från strömmen av tid och blivit till något eget: stenen som kastades iväg, bussen som gled in i staden, snöflingorna på terrassen – alla dessa mer eller mindre vardagliga situationer som har lyfts ur sitt sammanhang och blivit kvar hos mig. Ofta något gåtfullt med dessa stunder, en plötslig upplevelse av att förstå eller snarare: att äntligen förstå något jag tidigare inte förstått. Tiden som ett kontinuum där dessa speciella ögonblick är som nedslag på tidslinjen: en sorts rytmisering av tidens flöde.

Tankarna på tid och ögonblick fortsätter rakt in i musiken. Musik som tidens konst. Musik som, när den komponeras, förhåller sig till såväl flödet som till punkterna. Idéer till musiken kan komma från det vi uppfattar som tid och som livet självt hela tiden, i många olika former, ger oss. Och även om tiden är bara en av många parametrar att laborera med i komponerandet, så har den en särställning eftersom den inte går att undvika. Jag kan inte helt upphäva tidens betydelse i min musik. Däremot kan jag välja bort dynamiken med dess förändringar, exempelvis genom att komponera ett stycke som inte utnyttjar det dynamiska fältet utan bara rör sig i pianissimo från början till slut. Men stycket saknar förstås inte dynamik bara för att ingen förändring sker, och på samma sätt finns det för musikens andra parametrar en flytande gräns för när

till exempel toner blir brus, när harmoniken stillnar och när klangfärgen slutar utvecklas. Ytterligheterna har prövats i många musikstycken genom historien och ingår som en självklar del i det undersökande arbete som komponerandet är. Och det finns ändå många vägar att gå för att försöka suddas bort och nästan helt upphäva tidens flöde i musik. Till slut handlar det kanske om olika storheter och relationerna mellan dem, och i förlängningen: hur vi uppfattar dem. Tiden har ändå betydelse för musikens form, flöde, rörelse och rytm – både på mikro- och makronivå.

Tillbaka till min upplevelse. Scen och salong som plötsligt, i tystnaden och tomheten, hörde ihop. Om jag däremot aldrig tidigare varit där, aldrig tidigare sett eller hört något där och istället bara lyfts in just i det ögonblicket: då hade inte upplevelsen blivit så stark. Den bygger på att det finns ett före och ett efter. Ögonblicket får en speciell laddning just därför att det skiljer sig från det förra och från det som ska komma.

Den kontrastiva och den ingressiva upplevelsen har föreslagits för studiet av atmosfärer: Man upplever det specifika i atmosfärer som tydligast när dess karaktärer upphävs, det vill säga då de redan sjunkit ner i obemärkthet som konstant omgivning. De upplevs alltså i kontrast, det vill säga när man träder in i dem genom växlingen från en atmosfär till en annan. Atmosfärerna erfars som sinnespåverkan, det vill säga som en tendens att föras in i en bestämd stämning.¹²⁹

Ögonblick, stämningar, atmosfärer som skiftar. Musikens karaktär visar sig för oss oftast som starkast när den ställs i kontrast till något som redan pågår: musikens eget före/efter, en egen sinnestämning eller det speciella tillstånd där händelsen äger rum. I komponerandet kan man arbeta med kontraster på många olika sätt, exempelvis inom dynamik, rytmik, harmonik, instrumentation. Olika grader av täthet, ljudens utveckling, klangfärgens skiftningar, en melodis språng kan alla betraktas som ett spel med kontraster. Ibland är kontrastverkan som mest effektiv när musiken med ett snabbt byte växlar från

129 Böhme, Gernot: *Akustiska atmosfärer*, övers. Erik Wallrup, i Andreas Engström & Åsa Stjerna (red), Kairos nr. 14 "Ljudkonst", Raster förlag (publiceras 2013).

Publicerad som *Akustische Atmosphären* i Hans Peter Kuhn Odense, Thorsten Sadowsky & Carsten Seiffarth (red.), (Odense Bys Kunstfond, Kehrer Verlag, Heidelberg 2005).

ett något till något annat. Ibland är kontrasterna mer smygande och långsamt verkande, som när man upptäcker att man färdats från ett tillstånd till ett annat och inte riktigt vet vad som hände eller när.

På teatern finns brandridån, som skiljer scen från salong. Vid en olycka ska man snabbt kunna spärra av för att hindra rök och eld från att spridas. På Dramatens stora scen är den livsfarligt tung och ytan är enorm, en järnridå som skär ett gigantiskt, metallblänkande snitt rakt igenom det rum som skiljer teaterns liv från det verkliga livet. Det är en skarp gräns som kan dras, just i det mellanrum där man annars som mest vill skapa kontakt, just där man vill nå ut, kommunicera, beröra, nå de människor som sitter i salongen. Brandridån utnyttjas ibland i teaterföreställningar för att ge just denna skarpa gräns mellan scen och salong. Skådespelarna kan röra sig på den lilla remsa av scenen som finns kvar utanför järnridån, på något sätt närmare publiken där och avskurna från det liv som finns inne på scenen. I *Dödsdansen*¹³⁰, som hade premiär på Dramatens stora scen 2007, började hela föreställningen med att en skådespelare gick genom salongen fram till järnridån och knackade på. När järnridån öppnades, kunde han kliva in på scenen och spelet började. Men just för att teatern egentligen hade börjat redan innan, i salongen, var ramen en annan. Musikteaterföreställningen *Eraritjaritjaka*¹³¹, som gästspelade på Dramatens stora scen våren 2009, upphävde också gränsen mellan scen och salong, och i förlängningen gränsen till livet utanför. Mitt under föreställningen fick publiken se skådespelaren lämna scenen, gå ut genom salongen och sedan, utan avbrott, via en film få följa honom ut i foajén, vidare ut på gatan där han klev in i en taxi och åkte iväg över Östermalm. Vi såg honom gå in i ett bostadshus, uppför trappan och in i en lägenhet, där han satte sig för att skriva och så småningom börja steka en omelett. Men när doften av omeletten spred sig i salongen visade det sig att allt var en illusion. Skådespelaren fanns i huset på scenen. Heiner Goebbels föreställning lekte med överenskommelsen mellan

130 *Dödsdansen I och II* av August Strindberg, skriven 1900, sattes upp på Dramaten 2007 i regi av John Caird.

131 Goebbels, Heinrich: *Eraritjaritjaka*, musikteaterföreställning 2009.

teatern och publiken på flera sätt och föreställningens titel *Eraritjaritjaka* betyder ”full av längtan efter något förlorat” på de australiska aboriginernas språk.

Min mormor, som bodde i Dalarna, berättade för mig för länge sedan att hon en gång på trettioalet besökt släktingar i Stockholm. Hon gick på en föreställning på Operan och den stora tunga sammetsridån ramlade ner. Det dammade förfärligt, sa mormor. Jag har länge undrat över om det fortfarande finns någon kvar i livet som man kan fråga om just den där speciella kvällen då ridån ramlade ner. Jag vet alldeles för lite om tillfället. När hände det egentligen? Vad spelades på Operan den kvällen? Vilka sångare, vilka dansare, vilka musiker, vilken dirigent och vilken publik var med om denna upplevelse? Finns det någonting skrivet om händelsen? Och var det verkligen på Operan? Är detta bara en av många händelser som blir till ett speciellt minne för den som var med och något ogripbart, undflyende för oss som inte var med? Det finns en längtan efter att dokumentera allt. Vi vill så gärna spara, arkivera och systematisera för att förstå och komma ihåg. Men de flesta pusselbitarna är just så ofullständiga som den här: ett minne från trettioalet som min mormor berättade för mig på åttiotalet och som jag nu berättar vidare, utan att själv ens kunna hela historien. Ändå är det ögonblicket, då ridån föll ner, ett av dessa som jag minns.

Min mormor var på Operan bara den gången då ridån föll ner, varken förr eller senare. Självt har jag varit på Operan många gånger, men när jag varit där har jag aldrig tänkt på min mormors historia; hennes ögonblick som jag annars ofta funderat över, blir på något sätt inaktiverat så snart stundens upplevelser tar över. Platserna har minnen men de är inte bara bärare av minnets ögonblick, de kan också bli som nya för oss vid varje nytt tillfälle. Offentliga platser blir våra egna genom dessa ögonblickssnabba upplevelser som sedan stannar kvar i minnet. I boken *Plats, poetik och politik*¹³² samlas femton skribenters texter om samtida konst i det offentliga rummet. Omslaget visar en kvinna på Strömkajen som pratar in i en gul plasttratt, som med ett långt rör leds ner i vattnet. Elisabeth Haglund skriver:

132 Fagerström, Linda & Haglund, Elisabeth, red.: *Plats, poetik och politik. Samtida konst i det offentliga rummet*, Bokförlaget Arena, 2010, s 123.

Under sommaren 2004 lät Maja Spasova montera upp vad hon kallade biktrattar i gul plast vid Strömkajen mitt i Stockholm. Genom dem erbjöds människor att bikta sig, berätta hemligheter och historier som alla försvann ned under ytan. [...] Maja Spasovas Biktrattar och hemlighetsledare [...] var uttryck både för drömmen om mellanmännisklig kommunikation, men också för hur vi överhuvudtaget förhåller oss till våra känslor och drömmar eller hur vi förmedlar dem till omvärlden. [...] Stockholms vatten [är] en stor reservoar av okända djup och speglingar. Ner till dessa djup ledde biktrattarna sina rör. De blev kommunicerande käril till en okänd värld, som i detta fall var naturen själv.

Och sedan, fortfarande om Spasova, lite längre ner på sidan:

Hon vill upphäva gränserna mellan konst och liv och hela hennes konstnärliga projekt bygger på detta arbete, som just söker sig till de offentliga platserna i stadsrummet.

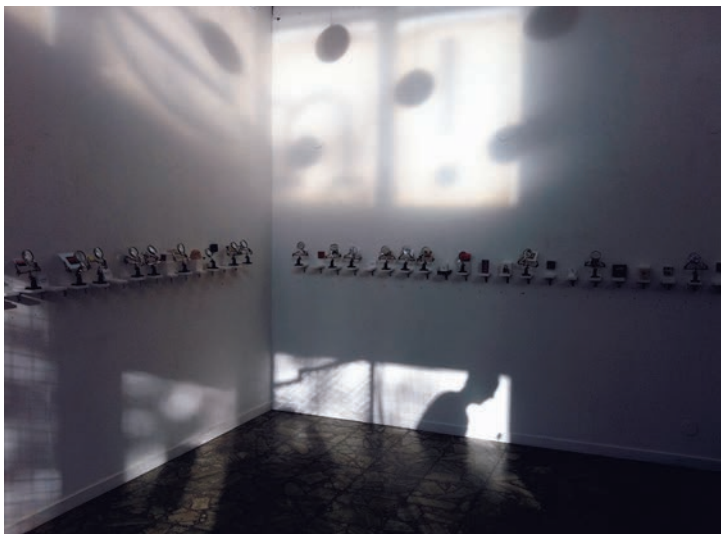
Platsen som blir någons speciella plats. Alla dessa teatrar, konserthus, studior som tillhör någon annan men som för en kort tid blivit mina. Som frilansande tonsättare har jag, likt många andra i den fria musikvärlden, arbetat på en mängd olika platser genom åren. Platser, hus och rum som för några dagar, månader eller år verkar vara mina egna, så nära mig att jag länkas samman med dem men som sedan återgår till att vara främmande. Det passar mig bra: jag är hellre på väg förbi än kvar på samma plats. En sorts dubbelhet finns. Först en berusande känsla av att det här är mitt: min stad, min plats, mina hus, mina rum. Inte som ett ägande i sig utan mer som: här är jag nu, det här tillhör även mig, jag kan vara i dessa rum. Sedan nästan direkt en längtan bort. Bort igen. Jag vill inte vara fast någonstans. Jag vill inte ha ett arbete som jag måste gå till, inte ha en plats där jag måste vara. Musiken kan inte vara en plats, inte i egentlig betydelse, även om det ibland verkar som så. Musiken är mer av det fria, obundna, rörliga som lockar mig. Är det platsen där jag vill vara?

Tillbaka till ögonblicket. Jag går tillbaka, ögonblick för ögonblick. Varje ögonblick är redan förbi. Tillbaka. Går. Jag – jag är redan tillbaka. I ögonblicket.



16. SEGRETO + HISTORIA, SERIE

Nu: fler idéer om att göra minimala musikaliska objekt med små konstruktioner av saker som rör sig fysiskt i små, små rum, drivna med små batterier och med inbyggda cykler av fraser och pauser i sekvenser. Flera små som kan ställas ut samtidigt, ofta ljudsvaga. Lyssna på bara en i taget, dessutom: låta alla fungera tillsammans, som i en helhet. Kanske hängande från taket?



Segreto visas på galleri hösten 2011.

INSTRUKTION TILL DEN LILLA LJUDLÅDAN SEGRETO, RITAD AV PETRA GIPP MED LJUD AV KIM HEDÅS

Segreto består av två yttre delar: själva kuben och en lös bottenplatta. Dessa två delar är mycket ömtåliga, så man måste behandla dem försiktigt.

Inuti finns tre delar: roboten som är insydd i en tygpåse och två små glaskulor. På robotens tyg finns pilar som visar vad som ska vara uppåt och även pilar som visar hur man trycker igång den respektive stänger av den. När man har startat, lägger man helt enkelt in roboten tillsammans med glaskulorna i kuben, sätter på bottenplattan och vänder försiktigt så att hela lådan kan ställas ned. Det kan vara bra att genast röra lite på lådan, så att glaskulorna inte fastnar utan rör sig fritt därinne med hjälp av robotens vibrerande surr.

Beroende på hur de inre delarna hamnar kan hela lådan ibland börja röra sig på underlaget och alltså förflytta sig. Det är helt ok, men då behövs förstås någon sorts ram eller kantlist så att lådan inte trillar ner från sin hylla.

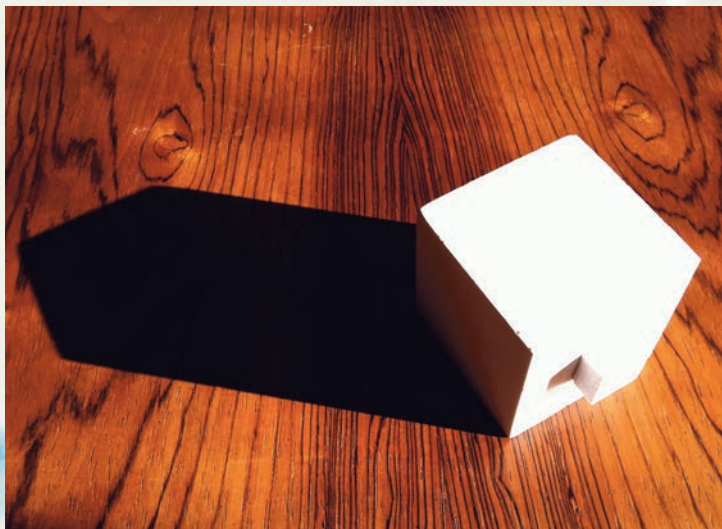
Ibland kan delarna inuti lådan hamna på ett sätt så att ljudet inte låter som det ska och då rör man bara lite på lådan för att de ska hamna i ett nytt läge som producerar bättre ljud. Om det ändå inte låter bra, får man öppna och göra om startproceduren från början.



Segreto

Hemlighet.

– *Segreto* (2011)



Så varför datera det skrivna?

Datumen spelar ju ingen roll. Det skrivna har sitt ursprung långt tidigare, har kanske funnits som anteckningar i skissböcker under många år innan de dyker upp i en form där de skrivs ned i ett dokument på datorn.

I stället: välja vilken siffra som helst och starta därifrån. Det pågående. En ström av händelser är alltid mera sann än att något sägs börja på steg ett. Dessutom mer tillåtande och inte lika laddat; hur ansträngt känns det då inte att bestämma sig för att något är nummer ett i en serie. Bättre då att undvika startpunkten och bygga som en värld av många olika rum, dit man kan gå utan krav på kontinuitet eller progression.

När det börjar närma sig

Att vara beredd. Man vill vara beredd. Man vill ha förberett sig. Men inte förbereda sig.

Långa cykler

En idé tar form. Först är den smygande, diffus, får långsamt långsamt långsamt en fastare gestalt som breddas, djupnar, visar sig från flera sidor. Konstaterar en vacker dag att den nu är en komposition, eller snarare: den har möjlighet att vara/bli en komposition. Och för mig: att börja arbeta – att rent konkret växla mellan att kliva in i kompositionen, vara där, påverka och att kliva ur kompositionen, lyssna, betrakta, värdera.

Man upplever det specifika i atmosfärer som tydligast när dess karaktärer upphävs, det vill säga då de redan sjunkit ner i obemärkthet som konstant omgivning. De upplevs alltså i kontrast, det vill säga när man träder in i dem genom växlingen från en atmosfär till en annan.¹³³

Växlingar mellan olika atmosfärer inom kompositionen (ljud som förändras, harmonik som utvecklas, rytmmönster som bryts). Kontraster när atmosfärerna skiftar. Växlingar mellan olika nivåer i komponerandet. Byten mellan lägen. Överlagringar. Omärkliga övergångar. Märkbara förändringar. Ögonblick som är nu, genast blir då, blir historia.



133 Böhme, Gernot: *Akustiska atmosfärer*, övers. Erik Wallrup, i Andreas Engström & Åsa Sjöerna (red), Kairos nr. 14 "Ljudkonst", Raster förlag (publiceras 2013).

Publicerad som *Akustische Atmosphären* i Hans Peter Kuhn Odense, Thorsten Sadowsky & Carsten Seiffarth (red.), (Odense Bys Kunstfond, Kehrer Verlag, Heidelberg 2005).

17. INTERMEZZO

Nu några rader om det som blev stycket *Intermezzo*. Kedjan från kompositionerna *Möbelmusik* och *Stilla liv* stannade inte vid *Bröllopsmusiken* utan gick vidare. Hösten 2010 började designern och doktoranden Thomas Laurien och jag arbeta inför en så kallad doktorandkonsert på Artisten några månader senare. En tanke med konserten var att just etablera samarbeten mellan doktorander i olika ämnen inom Konstnärliga fakulteten. Vi hade mötts på kurser och seminarier sedan starten på doktorandutbildningen 2008, därför fanns en förståelse för den andres projekt som ledde vidare till en nyfikenhet inför vad som kunde göras tillsammans. Eftersom tiden inte räckte till för att göra något helt nytt – tillsammans, från grunden – bestämde vi oss för att använda min utställningsmusik som han byggde en film till, där nya bilder tillkom och även hämtades från hans egen tidigare produktion. Resultatet blev *Intermezzo*, en film med musik. Till konserten skrev vi två meningar, som på ett extremt sammanpressat sätt blandar innebörden i våra respektive projekt.

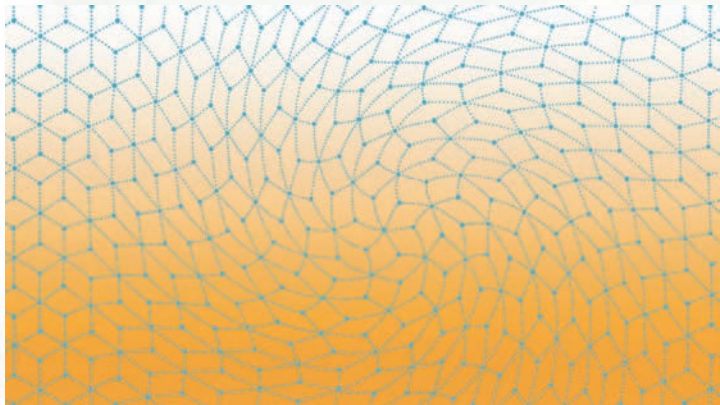
De bilder som Thomas Laurien¹³⁴ här kopplade samman till en film (rörlig och därmed också tidlig) stod i förhållande till musiken (också rörlig, tidlig). Filmen inte bara visades i ett rum, utan framförallt: tillhandahöll ett nytt rum för musiken. Hur påverkade detta musiken? *Intermezzos* musik kan ju, eftersom stycket var färdigkomponerat, sägas redan ha haft ett definierat rum. Styckets form – med delarnas olika tidslängder och helhetens duration – var det rum där musiken redan befann sig.

Men det finns här även andra former av rumslighet för *Intermezzos* musik: dels de rum som skapades *praktiskt* genom stereobilden (där ljud kan placeras på olika positioner mellan vänster och höger, även röra sig däremellan, och där ljud via dynamiken kan komma närmare eller dra sig bort för att på så sätt ge

134 Thomas Laurien är designer och doktorand på HDK, Högskolan för design och konsthantverk. I forskningsprojektet "Händelser på ytan" undersöks ytan som spelplan för visuella och taktila fenomen, men också som utgångspunkt och plats för sociokulturella förvecklingar.

djupverkan), dels de rum som skapades *konkret* genom de igenkännbara ljuden (identitet: man hör ett barn skratta, en klocka slå, små bjällror pingla och ett piano, en orkester eller en kalimba spela). Dessa rum fanns redan för musiken och sattes nu samman med bildernas rum som filmens flöde visade. Men vad är det som hörs? Barn, klockor, instrument? *Intermezzos* musik (som alltså först var *Bröllopsmusiken*) bygger på fragment som sammanfogas, en kombination av olika tider, olika musik, olika platser och olika människor. Idén är en utkomponerad samtidighet där sambanden är både innehåll, koppling och kitt. Några av ljudfragmenten har jag spelat in speciellt för detta stycke, andra fragment har jag klippt ut ur mina tidigare stycken och här komponerat in i formen. Fragment – musikaliska – kontra mönster, former. Musikaliska objekt, fraser, sekvenser – sammansatta, sönderdelade. Något mer behöver sägas om det kaleidoskopiska som bildas när ljudfragment från helt olika miljöer sammanfogas; man tänker sig ofta att det på ytan sammanhållna (exempelvis en komposition där alla ljud härrör från samma källa) automatiskt skulle ge en sammanhållen, monolitisk lyssnarupplevelse i det färdiga stycket och att motsatsen (en komposition med ljud från många disparata ljudkällor) automatiskt ger en spräckligare, mer splittrad lyssnarupplevelse. Hur ljuden låter och var de kommer ifrån visade sig dock i arbetet med musiken till *Intermezzo* ha mycket mindre betydelse än sättet på vilket jag behandlade ljuden. Musiken är ursprungligen komponerad till en utställning¹³⁵ och där fanns förutsättningar som styrde hur musiken skulle fungera. Förutsättningarna var exempelvis vad denna utställning handlade om, vilket sammanhanget var där utställningen skulle visas, vilken publik som skulle komma och hur musiken praktiskt skulle spelas upp i rummet. Så här finns alltså i *Intermezzo*: ljud som är hämtade från skilda källor, ett visst sätt att behandla dessa disparata ljud genom kompositionsarbetet och vissa givna förutsättningar.

135 Utställningen *Bröllop – inte bara kärlek* visades på Kungliga Myntkabinetten under maj-augusti 2010. För utformningen av utställningen stod Unna Design.

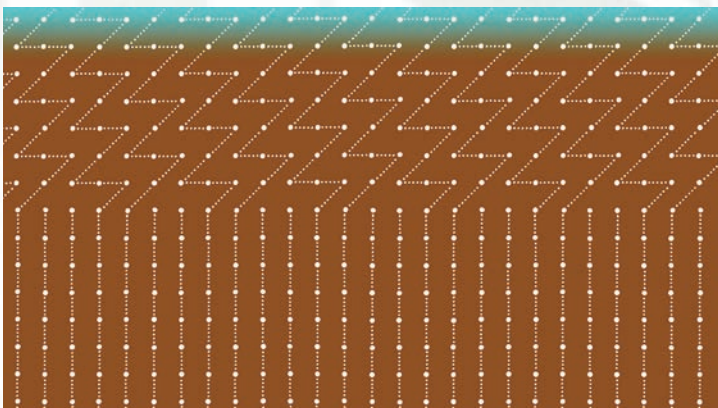
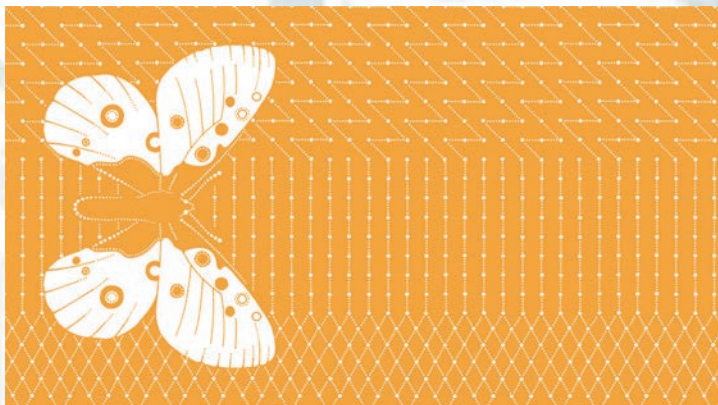


Intermezzo

Musiken som en plats för minnen. Mönstergestalter träder fram och formhändelser sker till ljud som bär på spår av liv.

Uruppförande 1 februari 2011, Lindgrensalen, Artisten, HSM

– *Intermezzo* (2010) 25'



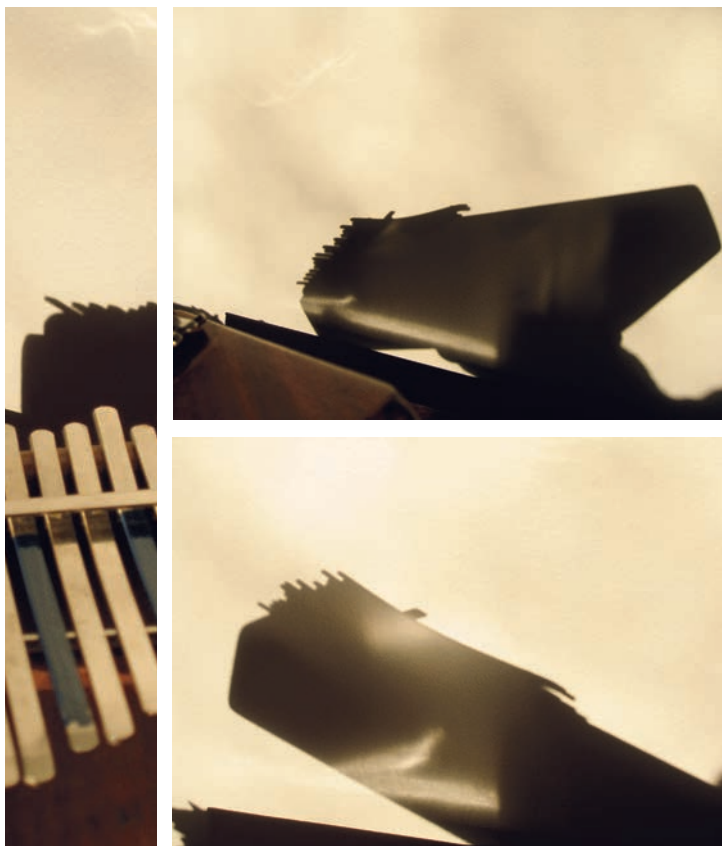
Bilder av Thomas Laurien, hämtade ur *Intermezzo*.

Hur relateras då dessa musikaliska rum till filmens bilder? När bildernas flöde läggs till musikens flöde, bildernas rum läggs till musikens rum, bildernas mening och uttryck läggs till musikens mening och uttryck uppstår något nytt, gemensamt: flöde, rum, mening och uttryck delas, blandas, förändras, förstärks och försvinner. Genom att gå in på detaljer skulle jag kunna peka på exempel där jag menar att något av dessa alternativ inträffar (att flödet till exempel förändras) men för att detta parti inte ska bli orimligt långt, vill jag här stanna till bara vid vad att *försvinna* kan innebära. De andra föreslagna transformationerna är ju (åtminstone för det mesta) positiva: att blanda musikens flöde med bildernas flöde är ju inte direkt något hot för musiken, mer att se som något lockande. Men försvinna? Att musikens ursprungliga mening försvinner när, som i detta fall, bilderna kommer till kan väl inte vara något positivt? Är det inte bättre för musiken att få vara kvar i sitt eget flöde, i det egna rummet, med den egna meningen och det egna uttrycket i tryggt förvar? Inte all musik mår bra av att flyttas från sin ursprungliga kontext. Däremot: att låta musik röra sig till andra rum – i det här fallet: kopplas ihop med filmens bilder – kan vara en konstruktiv strategi för att ta reda på mer om såväl musikens egna förutsättningar som förutsättningarna för den helhet som kan bildas när musik integreras med annat. Musikens identitet kan bli som mest gripbar när den ställs i kontrast, i relation: när musiken blivit sammankopplad med något annat. I det här fallet blir kontrasterna extra tydliga eftersom det är exakt samma musik. Ingenting har ändrats från när musiken hette *Bröllopsmusiken* till att den hette *Intermezzo*. Ändå blir lyssningen en helt annan: sammanhanget har förändrats – även musiken har förändrats. Men vad är det då som hörs i musiken?

Vad är det som hörs? Ljuden förstås, som nu har lagts samman tillsammans med filmens bilder till en ny helhet. Det är den sammanlagda formen, rumsligheten, flödet, meningen, uttrycket.

Men inte bara. Det finns mer. Därför behöver det visas på fler aspekter. Till exempel det osynliga, det ohörbara. Det finns element som tar lika stor plats i kompositionerna som de faktiska musikaliska beståndsdelarna. Det är det ogripbara, undflyende, utsägbara som påverkar musiken så mycket. Vad gör

det som inte hörs för lyssnandet? *Mellan, under, bredvid* de faktiska beståndsdelarna uppstår det som vi lyssnar till och förnimmer som musik. Det är inte en a-mollklang som långsamt rör sig mot en ensam baston, inte en klockas slag som översköls av ett barns skratt. Istället är det något som inte hörs, skapat av kombinationen av dessa ohörbara element tillsammans med de hörbara, som är musiken.



18. UNDER LUFTEN OCH SÅ SNART

Komma tillbaka – gå vidare;

gå tillbaka – komma vidare;

tillbaka

vidare

tillbaka:

Är det möjligt för oss att återvända, att än en gång följa den linje som för länge sedan påbörjats? Är detta en linje som kan föra oss vidare? Vart leder den oss denna gång?

Om jag med ögonen följer en på kartan tecknad väg, finns inget som hindrar mig från att vända om och se efter om den delar sig på några ställen. Men tiden är inte en linje på vilken man kan gå tillbaka.¹³⁶

Kan vi vända om? Har linjen i själva verket redan delat sig? Och *om* och *när* vi återvänder: kan vi då välja en annan väg? Eller är det en linje där vi risikerar att fastna/där vi redan fastnat/där vi för alltid sitter fast?



136 Bergson, Henri: *Tiden och den fria viljan*, (1889), övers. Algot Ruhe, bearb. Jenny Sylvan, Bokförlaget Nya Doxa, 1992, s 136.

TVå stycken, från 2002 respektive 2005, båda komponerade för kvartett. Det rör sig om kvartetter som har olik men ändå snarlik besättning: *Under luften* för altflöjt, basklarinett, viola och violoncell och *Så snart* för flöjt, violin, violoncell och piano. Fler likheter finns – inte minst formmässigt i växelspelet mellan rytmiskt pådrivande partier och klangliga partier som sträcker ut tiden. Båda dessa stycken bär på linjer från ett stycke som jag komponerade för stråkkvartett redan 1996, *Tatueraren*, som ursprungligen gjordes till ett samarbete mellan fyra tonsättare och fyra konstnärer.

Vad är det då som finns i dessa tre stycken, vad är det som jag inte blivit klar med, vad är det som jag måste gå vidare med – även efter dessa tre stycken? Inte, kan inte ord, skriva, inte, kan, ord inte, vill komponera.

De åsikter vi håller starkast på är de som vi har svårast att redogöra för, och just de skäl som vi rättfärdigar dem med är sällan de som fått oss att anta dem. På sätt och vis har vi antagit dem utan skäl, för det som förlänar dem värde i våra ögon är att deras nyans motsvarar den genomgående färgningen hos alla våra andra idéer, det är att vi från första början i dem upptäckt något av oss själva. Därför antar de heller inte i vår själ den banala form som de ikläder sig, så snart man låter dem träda fram för att uttryckas i ord [...] Man bör alltså inte förvåna sig om endast de av våra föreställningar som minst är våra egna, adekvat låter uttrycka sig i ord [...].¹³⁷



137 Ibid., s 101.

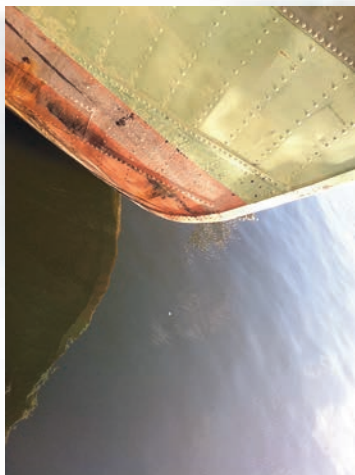
Under luften

För altflöjt, basklarinet, viola och violoncell.

Dovt och mörkt i klangen eller en annan sorts intensitet och lyster? Jag fick lust att höra dessa fyra instrument tillsammans, ge plats för deras speciella klangfärger. Den första idén var att skriva en sorts fyrkantig musik, där uttrycken var mycket återhållna. Den sista idén var att låta musiken bli som den ville, spräckligare och friare med det fyrkantiga som en fond. *Under luften* är musik om det som kanske inte syns men som hela tiden pågår under tiden, under jorden, under ytan.

Under luften är utgiven i Musikaliska Konstföreningens notserie som startades år 1859, se <http://www.musikaliskakonstforeningen.se>

– *Under luften* (2002)



Så snart

För flöjt, violin, violoncell och piano.

Stycket är inspelat av Pärlor för svin och utgivet på Phono Suecia: *Debris Reassembled*, Phono Suecia PSCD 183, 2010.

– *Så snart* (2005)



IV MINNE

Lustarnas
trädgård

Hur går det?

19. FÖRÄNDRING, FÖRVANDLING, FORTSÄTTNING

Nyligen skulle jag mixa om ett bandstycke, som jag för första gången spelat på en konsert för några månader sedan. Min plan var att ändra i formen, förkorta några partier och skapa en bättre balans mellan rösterna och instrumenten. Jag hade på konserten fått en tydlig idé om vad jag skulle förändra och bokade tid i studion. Två timmar räcker, tänkte jag och började lyssna på stycket. Jag tappade genast bort mig. Det som verkat som så solklara ändringar för ett par månader sedan, gav mig nu bara en massa frågor. Vad är detta? Vad ska ändras? Hur? Varför? Till vad?

Länken till kompositionsprocessen var bruten, jag var inte längre i direktkontakt med min egen musik – det kunde lika gärna ha varit någon annan som gjort stycket. Min plan smulades sönder. Jag var en annan än för några månader sedan, min musik hade förflyttat sig till någonstans utanför mig och jag hittade inte längre in i musiken.

Det är genom minne och betydelse som vi kan ordna, bedöma och positionera oss i förhållande till bilder. Vi befinner oss inte bara inom tiden, medryckta av dess flöde; vi kan distansera oss själva ifrån automatiska eller omedelbara reaktioner just därför att vi kan förnimma världen som det ena eller det andra. Det är det virtuella som öppnar upp förmågan till mänskliga beslut eller frihet. Vi har en bild av vilka vi är i förhållande till ett varande vi inte är.¹³⁸

Jag är inte | längre | den jag | var | Den som var jag | finns inte | längre kvar |
Jag är | en skugga |¹³⁹

138 Colebrook, Claire: *Gilles Deleuze – en introduktion*, Göteborg: Bokförlaget Korpen 2010, s 14.

139 Text från *Orlando furioso*, som är skriven på 1500-talet av Ludovico Ariosto. Pauseringarna (som strecken antyder) har jag satt dit inför att texten skulle ingå i vår föreställning *Lustarnas trädgård*, se vidare i texten.

Ariosto, Ludovico, *Den rasande Roland* [1516-21], övers. Carl A. Kullberg, Stockholm 1870.

Vilka är vi? "J'est un autre."¹⁴⁰ Alltid någon annan. Förändringen har redan skett. Lika bra att fortsätta.

Någon annan, en främling. När Kristeva skriver om den andre är det i förhållande till främlingskap; att vara främling i ett land, att vara den som skiljer sig från de andra och som kan mottas eller avvisas. Vem är denna främling?

Underligt nog bebor främlingen oss; han är vår identitets skuggsida [...] ¹⁴¹

Den jag | var | är inte | längre | kvar | Den som jag | en gång var | finns inte |
inte längre | kvar | Jag är | en | skugga | skugga skugga | en skugga ¹⁴²

Att leva med den andre, med främlingen, konfronterar oss med möjligheten eller omöjligheten *att vara någon annan*. Det handlar inte enbart om vår förmåga – humanistiskt sett – att acceptera den andre, utan att *inta hans plats*, vilket betyder att tänka sig själv och göra sig själv annorlunda för sig själv. ¹⁴³

Möjligheten att tänka sig själv annorlunda, att göra sig själv annorlunda (för sig själv) finns inbyggd i den skapande processen; att föreställa sig förändring och att faktiskt *förvandla*, först sig själv och sedan kompositionen, för att kunna fortsätta.

140 Rimbaud, Arthur, *Oeuvres poétiques*, Paris: Imprimerie nationale 1986.

141 Kristeva, Julia: *Främlingar för oss själva*, övers. Ann Runnqvist-Vinde, Natur och Kultur, 1991, s 17.

142 För vår föreställning *Lustarnas trädgård* komponerade jag musik för sopran, blockflöjt och luta och hämtade textfragment från bl a *Orlando furioso*, som är skriven på 1500-talet av Ludovico Ariosto. Textfragmenten skrevs in i musiken och bearbetades utifrån musikaliska former, snarare än textliga.

Ariosto, Ludovico, *Den rasande Roland* [1516-21], övers. Carl A. Kullberg, Stockholm 1870.

143 Kristeva, Julia, *Främlingar för oss själva*, övers. Ann Runnqvist-Vinde, Natur och Kultur, 1991, s 28.

20. LUSTARNAS TRÄDGÅRD

TEXTER FRÅN 1500-TALET

- Ludovico Ariosto: ur *Den rasande Roland*

Allt som du härnere mist

kan du få tillbaka

på månen

Jag är inte längre den jag var

Den som var jag finns inte längre kvar

Jag är en skugga

- *Titlar på sånger och sångtexter*

J'ai pris amours tout au rebours

I have taken love backwards

Malor me bat

Misfortune strikes me

Cure me from the great sadness I suffer

You have carried off my heart, keep it well I beg you

Tell me if your love is mine

Tell me if you will love me



Hieronymus Bosch: utsnitt ur triptyken *Lustarnas trädgård*, ca 1500.

Program

*Månen**

Danza Alta | Francisco de la Torre (verksam 1483-1504)

Tristre plaisir | Gilles Binchois (c:a 1400-1460)

*Love backwards**

Si por amar, el hombre | Alonso de Mudarra (1510-1580)

*Solo för sopranblockflöjt**

T'andernaken | Antoine Brumel (1460-1513)

*Come regret**

Mignonne Allons | Anon.

Recercare | Francesco Spinacino (sent 1400-tal-efter 1507)

*Skuggan**

Ach Vlaendere vrie | Thomas Fabri (tidigt 1400-tal)

*Paetzoldbas solo**

Recuerde el alma dormida | Alonso de Mudarra (1510-1580)

*Paetzoldbas + gitarr**

*Summus**

Files a marier | Gilles Binchois (c:a 1400-1460)

*Love backwards**

*Solo för sopranblockflöjt**

*Tell me if your love is mine**

*Luta solo**

*Misfortune strikes me**

Adieu mes amours | Josquin des Prez (1440-1521)

*Love backwards**

Adieu, adieu | Gilles Binchois (c:a 1400-1460)

* | Kim Hedås

Konsertens längd: ca 60 minuter



Lustarnas trädgård

För sopran, blockflöjt (sopranblockflöjt, tenorblockflöjt, Paetzold-bas) luta och gitarr.

Jag letade efter en bok på biblioteket och hittade istället två böcker om Hieronymus Bosch. Bilderna från *Lustarnas trädgård* gav mig en idé om att göra en konsert; jag fick lust att se vad som hände om man satte samman musik från den tiden med min egen musik.

Det som lockade mig var att få ge mig in i en annan tid, att komponera något som så tydligt förhåller sig till ett annat material, att göra något helt annat än det jag brukar göra.

Boschs bilder från *Lustarnas trädgård*, med sitt myller av motiv och berättelser, är överväldigande – var man än tittar så finns det något nytt att se. Färgerna, figurerna och detaljerna har satt spår i den nyskrivna musiken. Även trions besättning – sång, blockflöjt och luta – styrde in musiken åt ett visst håll och jag ville gärna höra trion lika enkel och direkt i den nya musiken som i den gamla.

Men min musik blev kanske ändå mest förändrad av att faktiskt kopplas samman med 1500-talsmusiken. Den äldre musiken finns nu med



Susanne Rydén, Anna Petrini och Karl Nyhlin i *Lustarnas trädgård*, Kulturhuset februari 2009. Projektioner med bildspel och livevideo: Fredrik Arsæus Nauckhoff. Foto: Mikael Silkeberg.

som skuggningar och en annan tids melodilinj, fraseringar och harmonik har tagit plats i min musik. Det finns trådar som binder samman, även om det är flera lager, vridningar och förskjutningar som skiljer åt.

Texterna till den nyskrivna musiken har jag hämtat från tiden runt år 1500, men sedan har jag själv skrivit om, skrivit till och skrivit in dessa texter i musikens form. En del av texterna har tidigare sjungits i sånger på 1500-talet, men författarna är sedan länge bortglömda. Andra författare – som Luis Vaz de Camoes, Ludovico Ariosto och Erasmus av Rotterdam – lever kvar genom sina texter och finns nu med även i vår konsert.

Lustarnas trädgård är ett samarbetsprojekt med stöd från Konstnärsnämnden och Stiftelsen Framtidens Kultur. Uruppförande 1 februari 2009 på Kulturhuset i Stockholm med Susanne Rydén, sopran, Anna Petrini, blockflöjt, Karl Nyhlin, luta, Fredrik Arsæus Nauckhoff, bildspel och Kim Hedås, musik.

– *Lustarnas trädgård* (2009) 30”
En timmes konsert med musik och bilder från 1500-talet tillsammans med nyskriven musik.

2 I. HUR GÅR DET?

Plocka sönder en text i mindre beståndsdelar för att kunna använda dessa som musikaliska objekt snarare än betydelsebärande element. Upprepningar. Påhittade språk. Glidningar mellan det som uppfattas som ord och det som uppfattas som ljud.

I mitt stycke *Hur går det?* är texten till för musiken, vilket betyder att texten inte är något i sig själv. Texten är alltså varken en dikt eller ett budskap och är inte tänkt att presenteras separat, utplockad ur det musikaliska sammanhanget. När texten hörs integrerad med musiken kan den ändå ge sken av att vara både ”en dikt” och ”ett budskap” eftersom den, efter inledningens konsonanter och vokaler, innehåller hörbara ord sammansatta i meningar. För mig var dock ordens ljudkvalitet minst lika viktig som ordens faktiska betydelse, och jag byggde ordningsföljden av dessa ord framförallt utifrån hur de klingade tillsammans – med varandra och med musiken. Jag har komponerat stycket för fyra stämmor, som interagerar i en polyfon struktur. Några takter in i stycket ser textbygget ut ungefär så här, om bara texten (utan noterna) skulle visas:

Takt 5-7, bara text

| | | | |
|--------------|--------------|--------------|-------------------------------|
| Sopran: | e _____ | e _____ | de _____ |
| Mezzosopran: | e _____ | e _____ | de _____ |
| Tenor: | eee ee eee e | eee__e e__ee | de de de de de de de de de de |
| Baryton: | eee | eee e e__e | de de de de de de de de de de |

I partituret är förstås text och noter sammanfogade. Intrycket blir ett helt annat när texten plockas ut (som här ovan). Och om samma takter med bara noterna (utan text) skulle visas – utan kommentar – skulle man kunna tro att det rörde sig om en slagverkskvartett istället för en vokalkvartett. Långa linjer med korta toner som upprepas i en rytmisk väv – inte särskilt sångbart. Sångarna i

vokalkvartetten VOX¹⁴⁴, hittade efterhand i sina repetitioner ett sätt att sjunga mitt stycke *Hur går det?* som ändå låter sångligt, enkelt, självklart.

The image displays several pages of a musical score for a vocal quartet. The score is written for Soprano (S), Mezzosoprano (M), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Swedish and include phrases like "Hur går det?", "Går det...", "Det går ut", and "Går det...". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics. The pages are arranged in a collage, showing different parts of the score.

144 VOX: Ulrika Åhlén Axberg – sopran, Katarina Lundborg Nyman – mezzosopran, Tore Sunesson – tenor, Matts Johansson – baryton. På inspelningen från Elementstudion den 31 januari 2013 sjungs sopranstämman av Amanda Flodin.

Hur går det?

En dag fick jag ett sms. "Det går bra", löd den korta texten. Det lät ju löftesrikt, men sanningen är att ingenting gick särskilt bra just då. Allt stod stilla, inget gick framåt. Jag hade börjat komponera ett stycke för vokalkvartetten VOX och mina idéer fungerade inte. Jag ville ha en enkel, öppen text som jag kunde använda fritt så att den passade in i musiken, men hur jag än gjorde så var orden bara i vägen. Kanske var sms:et svaret? Jag fortsatte komponera och skrev vidare på sms:ets positiva uppmaning. I stycket hörs från början bara



bokstäver (d e å etc), sedan stavelser och ord som hakar upp sig (de de de gå gå bra a a a etc), så småningom hela ord som gradvis vänds till meningar (Går det bra? När går det att förstå? Är det bra när det går framåt? etc). Alla ord är hämtade från meningen: "Det går bra att förstå att det är bättre när det går framåt."

Det sägs att om man ler, även helt mekaniskt, så blir man gladare eftersom hjärnan får signaler om glädje. Vem vet, det kanske fungerar? I mitt stycke är det dock snarare ambivalensen som blir tydlig – det är inte så säkert att "det går bra". Dessutom, när det var dags för uruppförande hade det blivit ett missförstånd: mitt stycke hade plötsligt bytt titel från "Det går bra" till den mer öppna frågan "Hur går det?". Men det blev ju bara än mer passande, både med tanke på styckets tillkomst och hur musiken faktiskt låter.

Hur går det? är en beställning från VOX och Vara Konserthus. Uruppförande den 25 september 2009 i Visby under ISCM-festivalen World New Music Days 2009 Listen to the world!.

– *Hur går det?* (2008) 6'

Det finns en lång tradition där text används i musik på sätt som kan uppfattas som mer musikaliskt än textligt motiverade. Kurt Schwitters *Ursonate*¹⁴⁵ från 1920-talet är ljudpoesi som lika gärna skulle kunna kallas musik, Karl-Heinz Stockhausens elektroniskt bearbetade röster i *Gesang der Jünglinge*¹⁴⁶ från 1950-talet är musik där rösterna och texterna tar del i den musikaliska formen, oskiljbara från musiken eftersom de används som ljud. Dessa tidiga exempel har följts av många andra, där fokus riktats mot en integrering av texten och musiken. Att låta text bli musik. Att låta musik bli text. Sammanblandningar. Det som hörs. Utan att göra en längre uppräknig av vad som hittills gjorts genom musikhistorien utifrån dessa spår, vill jag istället titta mot hur det ser ut från andra sidan: där finns text som använder musikens former. Hur har de som arbetar med text närmat sig det musikaliska?

Några blickar in i detta område. I *Alfabetets användning* finns rubriken ”Poesiprogram: procedur och permutation”¹⁴⁷ där litteraturvetaren Jesper Olsson jämför med äldre formers meter, versmått och rim när han skriver om hur spelregler i form av mekaniska och pseudomatematiska former och metoder användes inom 60-talets konkreta poesi i Sverige. Det fanns ett starkt intresse av att knyta ny teknologi till konsten; pionjärförsök gjordes inom flera konstnärliga områden med språkliga, musikaliska experiment i en sorts ny datakonst. Denna tidiga datoranvändning påverkade utvecklingen av den konkreta poesin, med datorn kanske främst som metafor: ”en modell för hur språket kan användas och bearbetas maskinistiskt.”¹⁴⁸ Olsson refererar här också till vad Hans-Jörgen Nielsen kallar ”generativ estetik”, där ett visst material som matas in i datorn ger resultat som inte går att förutse. Den typen av radikala experiment, där material är i fokus vid skapandet, fanns också inom komponerandet – många av dessa metoder och former är direkt inspirerade av

145 Länk till mer om Schwitters arbete: <http://www.merzmail.net/ursonate.html>

146 Länk till mer om Stockhausens arbete: http://www.stockhausen.org/50_gesang.html

147 Olsson, Jesper, *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svensk 1960-tal*, Göteborg: OEI Editör, 2005, s 252.

148 Ibid., s 253.

musikalisk komposition och flera av pionjärerna var verksamma både inom musik och poesi. Spelregler för poesin (versmått etc) motsvaras av musikens system (form, harmonik, rytm, klangfärg etc) som hela tiden finns där och kan transformeras. Tonsättare har alltid haft det musikaliska materialet att utgå ifrån, även om inte fokus varit på materialnivå. Ett radikalt perspektivbyte när datoriserade system och operationer gav upphov till ny konkret poesi. Kanske enklare ändå att tänka sig musikaliskt material utifrån samma principer som när en dator behandlar information, och därför kanske ett mindre steg för tonsättare med detta tidiga datoranvändande? Olsson skriver om utvecklingen av konkret poesi i en historisk kontext (med arv från bl a Marcel Duchamp, John Cage och Öyvind Fahlström) och pekar också ut den konkreta poesins närhet till text-ljudkompositioner, där bl a Bengt Emil Johnson och Lars-Gunnar Bodin påverkade starkt med sina verk. Även om den konkreta poesins tid främst var 60-talet så finns det spår som fortsätter. ”Den programmerade dikten – poesimaskinen – är nuförtiden en stapelvara för digitala konstnärer och författare.”¹⁴⁹ skriver Olsson och går sedan vidare till ett 2005 (då Olssons bok är tryckt) där han nämner nutida exempel på ”återbruk” och ”omfunktionering” av den konkreta poesin hos poeter som Lars-Mikael Rattamaa, Ulf Karl Olov Nilsson och Anna Hallberg.¹⁵⁰ Det avslutande kapitlet i *Alfabetets användning* rymmer en öppning, där Olsson skriver om bokstävernas drömliv (utifrån ett verk av den amerikanske poeten Brian Kim Stefans.)¹⁵¹ En tanke som Olsson skriver om: att bokstäverna har begär när de sover, att chiffret med det sönderdelade språket i den konkreta poesin är bokstävernas ouppfyllda önskningar ”som har fångats i obevakade ögonblick i varierande former och format på sidorna i böcker”.¹⁵² Ja.

149 Ibid., s 463.

150 Ibid., s 469.

151 Ibid., s 459.

152 Ibid.

I förordet till *Playing with words: the spoken word in artistic practice*¹⁵³ skriver Cathy Lane om komposition, musik, ord och intresset för möjliga kopplingar:

I was initially attracted to 'playing with words' because they provided a link between the abstract language of music and 'real world' experience. An added attraction was the compositional possibilities offered by their semantic meaning on one hand and abstract sonic qualities on the other hand, and all the gradations between.¹⁵⁴

Trevor Wishart intervjuas och får en fråga om orden:

Are you most interested in the quality of the voice or the spoken word? [...]

[...] I guess the thing I tend not to do is work with meaningful texts, because I find that the meaning gets in the way. So, even when I am working with pieces where performers use words, I invent the words because I want them to have particular sounds. I am a composer of sounds, the fact that this sound occurs because it happens to be the meaning of this word that has to be used at this time is annoying to me. I'd rather invent the language so that it has the qualities that I want it to have. [...]¹⁵⁵

Återigen: glidningarna mellan musik, språk (i form av text), ljud, mening, ickek mening. Material för komposition. Uttryck som kan uppnås bara genom att man börjar bakifrån, med sönderdelandet, uppbyggandet. Och ja, det mekaniska gör en glad.

153 Lane, Cathy, ed., *Playing with words: the spoken word in artistic practice*, CRiSAP, London: RGAP 2008. Från baksidestexten: "Playing with words: the spoken word in artistic practice is an anthology of works from over forty leading contemporary sound artist and composers who use words, particularly spoken words, as their material and inspiration. Each invited contributor has responded with a work for this edition, revealing a rich variety of artistic approach and exploration of the spoken and written word communicated through sound poetry, interviews, creative writing, visual-textual pieces and performance scores."

154 Ibid., s 8.

155 Ibid., s 71.

2.2. LYSSNA OCH MINNAS – MINNAS OCH LYSSNA

På en konsert nyligen satt jag snett bakom en äldre tonsättarkollega. När orkestern började spela Brahms tredje symfoni, lade jag märke till hans händer. De rörde sig – mjukt, nästan omärkligt. Genom rörelserna visades musiken. Långa stunder vilade händerna i knät, men så plötsligt: en insats i musiken som behövde markeras, ett crescendo som behövde lyftas eller ett ritardando som behövde följas hela vägen till slutet. Att dirigera *musiken* – med minimala gester och inte för någon yttre orkester, bara för sig själv – som ett sätt att lyssna. *Här*: en egen plats för lyssnandet och *nu*: en aktiv handling, där ett stycke som hörts många gånger tidigare blev mer än ett minne och där musiken kom till uttryck genom rörelser som sökte sig in i det egna lyssnandet.

På Konserthusets hemsida finns numera en flik som heter Historisk sökning och där finns programmet för denna konsert.¹⁵⁶ Stockholms Konserthus databas, där alla konsertprogram finns listade från starten 1902 och fram till idag, är ännu inte helt komplett men det mesta finns med. Det visar sig att just denna tredje symfoni av Brahms framfördes första gången av Kungliga Filharmonikerna i Stockholm den 26 november 1907.¹⁵⁷ Brahms komponerade symfonin år 1883, alltså tjugofyra år före framförandet i Stockholm. Programmet på konsertkvällen år 1907 delades med Mozart (ur *La clemenza de Tito*,

156 Konsert i Stockholms Konserthus, 2012-10-31. Six Pieces med Kungliga Filharmonikerna, dirigent Thomas Dausgaard och med solisterna Trio Con Brio Copenhagen, hyllningskonsert till Sven-David Sandström 70 år.

Nielsen *Pan og Syrinx*

S-D Sandström *Six Pieces för pianotrio och orkester*

-Paus-

Brahms *Symfoni nr 3*

<http://www.konserthuset.se/Default.aspx?PageId=52&Sida=Historisk%2bs%C3%B6kning&chsComposer=sandstr%C3%B6m&chsKfo=1&chsSort=1&chs=1&PageNumber=6>

157 Konsert på Kungliga Musikaliska Akademien 1907-11-26. Kungliga Filharmonikerna, dir. Tor Aulin.

<http://www.konserthuset.se/Default.aspx?PageId=52&Sida=Historisk%2bs%C3%B6kning&chsComposer=brahms&chsKfo=1&chsSort=1&chs=1>

komponerat år 1791), Nielsen (ur *Maskerade*, komponerat år 1904–1906) och Wagner (ur *Wesendoncksånger*, komponerade år 1857–1858 och ur *Mästersångarna i Nürnberg*, komponerad år 1862–1867).

Programmet för den kvällens konsert år 1907, spelat av Kungliga Filharmonikerna, är alltså snarlikt ett program som spelas år 2012 av samma orkester: Brahms, Nielsen. Dock får hundrafem år läggas till på musikens ålder: Brahms symfoni som var 24 år har blivit 129 år, Mozarts musik som var 116 år har nu blivit 221 år, Niensens nykomponerade stycke som bara var 1 år har nu blivit 106 år, Wagners musik som var 48 respektive 40 år har nu blivit 153 och 145 år. I programmet som spelades av Kungliga Filharmonikerna år 1907 var alltså all musik, förutom Mozarts, komponerad mindre än ett halvsekel före konserten, vilket för oss år 2012 skulle innebära att konsertens musik skulle vara komponerad inte senare än 1965. Och visst görs det konserter idag där det bara spelas musik från 60-talet och framåt. I ett ordinarie konsertprogram för orkester är det dock extremt sällsynt, om det inte rör sig om konserter som särskilt annonseras som ny musik, exempelvis i en festival, i ett tonsättarporträtt eller i en filmmusik-/spelmusikkonsert. Annars ser orkesterkonsertprogram av idag ut som de gjort i hundra år: Brahms, Beethoven, Mozart.

Tradition och kontinuitet är redskap för att lära sig musik. Repetition, upprepning, att grunda för att kunna utveckla. Utan denna upprepning: inget minne av musiken. Men musik är inte bara minne, även om den ibland använder sig av minne för att locka in vårt lyssnande i ett sammanhang där tidigare lyssningsspår aktiveras; musik är också direkt – lika lyssningsbar första gången man hör ett stycke. Musiken, minnet, tiden, meningen kan inte separeras från varandra, tvärtom: de är sammanlänkade i intrikata system som ger oss möjlighet att lyssna. Redan första gången kan händerna i knät få impulser till att dirigera jaget in i lyssnandet, redan första gången kan musikens mening uppfattas och allt kan skickas blixtnabbt, bredvid den reella tiden, in i minnet.

23. MINNE, MENING – TYSTARE NU

MINNE, MENING

Jag fastnade för fyra tankar, som jag antecknade på två föreläsningar.¹⁵⁸ Här är vad jag skrev ned:

- Meningsfrågan – inte vilket material som ger mening, utan hur: på vilket sätt är de olika delarna i ett bygge relaterade till varandra. Relationen är det viktiga, därför är Cassirer tidig strukturalist, tidig form av immanenstänkande.
- Ta ett tecken, lyfta ut det ur sitt sammanhang, sätta in det i ett nytt; det blir en ny mening. Vilka möjligheter och vilka begränsningar uppstår? De symboliska formerna producerar sina egna objekt.
- Exemplet med sol:
ikon – index – symbol
Väg från teckenförståelse till symbolförståelse.
- Exemplet med linjen:
En linje som kan förstås på olika sätt utifrån vad den har för funktion. Funktionsorienterad hållning, inte substansorienterad hållning. Symbolisk pregnans – något kan ta plats inom flera symboliska former, betydelsen förändras beroende på var man plockar in den. Exemplet som MR ritar: ett berg?, en religiös symbol?, en linje i ett diagram? Den är alltså beroende av sin relation till den kontext som den är satt i.

Detta tänkte jag på, när min blick föll på:

1. Sladden till rakapparaten med en varningslapp: en överkryssad sax som visar att man inte ska klippa i sladden. (Komiskt. Vem riktar sig varningen till? Vem skulle överhuvudtaget komma på tanken att klippa i en sladd? Även om det är som en slags omsorg om barn så är det ju helt rubbat – vi lever omgivna av sladdar. Varför just denna sladd?)

158 Mats Rosengren föreläste om Ernst Cassirer på en doktorandkurs vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet våren 2009-hösten 2010.

och tankarna vandrade vidare till:

2. Musiken som jag för länge sedan komponerade till pjäserna *Cascando* och *Eb, Joe* av Samuel Beckett. ”Hans huvud... Vad är det i hans huvud?... Ett hål...” ”Jag öppnar och stänger.”
3. Cavondia – mitt bandstycke som bygger vidare från pjäserna: ihåligt, öppna, stänga.
4. Kakelmönstren från Portugal, mina egna fotografier från husväggarna i Porto.
5. *Lissabons hamm* – den text som jag skrev (utifrån *Lusiaderna* av Luis Vaz de Camoes) och som jag från början tänkte använda i vår konsert *Lustarnas trädgård* – resa, vatten, hav, storm.

Tankarna handlar om hur vi kopplar ihop till synes helt olika trådar till något som blir helt och får en mening just genom att det hänger ihop på detta sätt. Om att den kreativa processen pågår på flera olika plan samtidigt; det kan vara en helt enkel sak som sätter igång tankarna – för mig: bilden av den överkryssade saxen – som sedan leder vidare till annat och bildar en helhet tillsammans med alla dessa delar. Delarna som får mening utifrån vilken funktion de har i helheten. Budskap (även uppmaningar, varningar, förklaringar) som förstås utifrån sitt sammanhang, där tolkningen görs utifrån en erfarenhet och förmåga att koppla samman saker som har relevans för varandra.



Slingrig väg av associationer: sladd, sax, klippa, klippa i musik, göra hål, göra mönster, rytmisera genom pauser och plötsliga klipp, flöde som brusar, kan stängas av eller öppnas, mönster, kakel, vatten, hav, Porto, Lissabon, resa...

Allt detta landade i en idé om att komponera ett nytt stycke i studio med musik, text och bilder:

- bitar från musiken till Cascando och Eh, Joe, ev även från Cavondia
- text från min bearbetning av Lissabons hamn ur Lusiaderna, ev även från Beckett och Cassirer, men då omskriven på samma radikala sätt som i Lissabons hamn
- bilder från kakel i Porto

Grundidé för stycket: ett flöde som kan släppas på eller stängas av med tydliga klipp, pauser som gör hål i formen och skapar rytm, hålen som kan rymma mycket, stängas igen eller öppnas upp.



Dödskallar, meningslösa maskiner, lättlästa texter och öde är

Ju mer jag läser av Cassirer, desto mer tystnar det i mig. Inget gott tecken för Cassirers relevans för det konstnärliga forskandet eller kanske bara en naturlig följd av att det som man först såg ganska klart, men ytligt, efterhand blir betydligt mer komplext när det fördjupas. Det är längre från Cassirers värld till min musikaliska värld än jag först trodde. Min identitet är en helt annan och mina erfarenheter inom musiken har format en annan sorts tankar på organisation av världen runtomkring. Men bara att jag överhuvudtaget har börjat reflektera över skillnaderna kan ju vara skäl nog att kalla Cassirer relevant för just min konstnärliga forskning.

Vissa bitar har fastnat och på ett eller annat sätt kroat i mitt eget arbete. Det är främst tankarna på mening, funktion och kopplingar som läsningen av Cassirer har aktualiserat för mig.

Kopplingar, teknik och funktion, maskiner och vad de producerar, konkret och fiktivt; i verkcommentaren till stycket *Makrob* skriver jag om hur jag då förhöll mig till detta. *Makrob* är ett elektroakustiskt verk, komponerat på beställning av Svenska Rikskonserter för ett uruppförande i Karmansbo smedja utanför Skinnskatteberg med anledning av Ekomuseum Bergslagens tioårsjubileum den 31 maj 1996.

En stor del av ljudmaterialet har jag spelat in på plats i den gamla smedjan; maskiner, fläktar, spett, skovlar, vatten och kol. Där fanns spår och minnen av arbetet i smedjan från långt tillbaka i tiden. Spår av mitt eget tidigare arbete är också invävt i ljudmaterialet – i Makrobs värld finns förutom smedjeljuden även utklippta, bearbetade bitar ur mina instrumentalstycken.

Av detta har jag byggt maskiner. Fiktiva ljudmaskiner, gigantiskt stora och mikroskopiskt små. När jag arbetade i studion med att få dem att låta som jag ville, roade jag mig med att fantisera kring dessa maskiner; hur de ser ut, vad de är byggda av, hur de fungerar och vad de producerar. Särskilt kul var det förstås att tänka ut helt meningslösa maskiner som inte var bra för något alls. Jag kom att tänka på en historia om Jean Tinguely som hade problem med sina

grannar på Östermalm när han var i Stockholm för att bygga sina skrotmaskiner till Moderna Museet. Att han använde lägenheten som verkstad tyckte grannarna under inte om och efter allt klagande stackars Tinguely fick stå ut med byggde han av överblivet skrot en hämndmaskin som envetet bankade mot golvet och reste själv hem till Paris.

Frågan om Cassirers relevans för det konstnärliga forskandet väcker också mer allmänna frågor om hur vi doktorander kan förhålla oss till andras tankar och om hur vi egentligen använder oss av dem för att stödja egna resonemang.

För en tid sedan var jag på en disputation där en medlem i betygsnämnden sa att han tyckte att avhandlingen var intressant men beklagade att respondenten inte hade läst vidare i Aristoteles *Poetik*, eftersom respondenten där skulle ha kunnat hitta texter som på ett utmärkt sätt hade kunnat belysa avhandlingens ämne. Vilken mardröm! Det är ju just detta: om jag bara hade läst vidare...

Från mardröm till önskedröm: jag drömde att någon visade mig ett häfte från vår Cassirer-kurs. ”Intressanta texter”, tyckte denne någon, ”och lättlästa. Och tänk vad bra att Nijinskij har översatt till svenska.” Jag blev orolig att jag missat något och fick bläddra i häftet. Det var på svenska, formgivet på ett luftigt sätt med tydliga rubriker, korta avsnitt och informativa illustrationer. Men innehållet var precis det vi läst under kursen, bara paketerat på ett annat sätt: en sorts Cassirer light. Är det vad jag önskar mig? Och varför hade Nijinskij översatt?

För länge sedan skrev jag musik till Lars Forssells diktsvit *Nijinskij – den omöjliga* och jag har svårt att tro att den Nijinskij skulle översätta på något särskilt enkelt sätt. Snarare handlar ju dikterna om en oförmåga att formulera sig.

Du
spela något du inte kan.
Det för bort och det tröstar
Staka dig¹⁵⁹

159 Forssell, Lars: *Röster*, Bonniers 1964.

Jag hittar inte min bok med Forssells *Röster*, där *Nijinskij* ingår – efter senaste flytten står alla böcker huller om buller. Däremot hittar jag Nijinskijs dagbok, *Vid kanten av ett stup*, och läser ett litet stycke där Nijinskij skrivit något som kanske har att göra med Cassirer:

Djagilev letar alltid efter logik i tankegångar. Jag vet, tänkande utan logik saknar värde, men logik kan inte existera utan känsla.¹⁶⁰



160 Nijinskij, Vaslav, *Vid kanten av ett stup, Dagbok 1918-19*, Poesiförlaget, 1978.

I Cassirers *Essay on Man* avslutas texten med en sorts helhetsbild, en sammanfattning:

Philosophy cannot give up its search for a fundamental unity in this ideal world. But it does not confound this unity with simplicity. It does not overlook the tensions and frictions, the strong contrasts and deep conflicts between the various powers of man. [...] But this multiplicity and disparateness does not denote discord or disharmony. All these functions complete and complement one another. Each one opens a new horizon and shows us a new aspect of humanity.¹⁶¹

På en disputation hamnade jag av en slump bredvid en gammal kompis som jag inte träffat sedan gymnasiet. Vi spelade båda fiol på den tiden och delade pult i orkestern. Han var stämledare och mycket engagerad. Jag minns hans markeringar i noterna; han ritade dödskallar vid de svåraste passagerna för att vi skulle skärpa till oss. Kontrasten mellan det vackra, flödande i Mendelssohns violinkonsert och våra noter, fulla av dödskallar, var total. Dödskallevarningarna som en oväntad men helt begriplig del i sammanhanget, väl fungerande för musiken.

Har detta något med Cassirer att göra? Ja, på ett sorts handgripligt sätt. När jag läser Cassirer går tankarna för mig hela tiden tillbaka till ursprunget, till det mest basala: hur hänger det ihop, hur och med vad tänker vi, hur kan vi se på världen runtom oss, vilka beståndsdelar finns, hur är de organiserade, hur fungerar de tillsammans, vilka relationer och funktioner finns och är de föränderliga, vad händer om förutsättningarna ändras, vad händer om vi ändrar riktning, vad händer om vi förhåller oss på ett annat sätt etc etc etc. Frågorna leder vidare från Cassirer in i mitt eget projekt.

Tillägg till Cassirertexterna i efterhand: några rader från Gilles Deleuze *Öde öar*, apropå överblick, ursprung och form.

Geograferna menar att det finns två slags öar. För fantasin är detta en värdefull upplysning som bekräftar vad den redan kände till från andra håll. Detta är inte första gången som vetenskapen

161 Cassirer, Ernst: *Essay on Man* [1944], New Haven and London: Yale University Press 1992.

gör mytologin mer materiell, eller mytologin gör vetenskapen mer besjälad. *Kontinentalöar* är tillfälliga, avledda öar. De har avskiljts från en kontinent, fötts ur ett brutet samband, ur erosion, ur uppbrott och de överlever när det som återföder dem slukas. *Oceaniska öar* är ursprungliga, essentiella. Än består de av koraller och framstår i sanning som organismer; än reser de sig ur undervattenska utbrott och genomför en rörelse från långt ur djupen upp i fria luften. Somliga av dem framträder långsamt; vissa försvinner också, och återkommer, man hinner inte införliva dem. Dessa två slags öar, kontinentala och ursprungliga, vittnar om en djupgående motsättning mellan hav och land. De ena påminner oss om att havet täcker landet och drar nytta av minsta sättning i de högre strukturerna; de andra om att landet alltid finns där, under havet, och samlar kraft för att bryta genom ytan.¹⁶²

Mats Rosengren skriver om öarna i *Immanens och geopolitik*, publicerad i *Aiolos* nr 24 + *Glänta* 4.03-1.04.

Deleuze tänker med öar. [...] Genom att uppfatta vårt tänkande som en alltigenom självuppehållande – immanent – och därför också självproducerande aktivitet kan man, tror jag, undgå två av de kanske lömskaste fallgroparna inom vår tanketradition. Jag tänker på hur lätt det är att låta sig förledas av nedärvd vokabulär och inrotade tankevanor till att tänka såväl vertikalt som dikotomt: Vertikalt tänkande bär med sig föreställningar om verklighetens hierarkisering, om historiens förmenta riktning, om förnuftets förverkligande i allt högre tankeformer, om kunskapens objektiva grund och sanningens universella giltighet, om det kanske osägbara och det eventuellt ovetbara som tänkandets motor och mål.

Dikotomt tänkande går hand i hand med det vertikala och upprättar – i kraft av den terminologi i vilken detta tänkande funnit sin form och genom vilken den biter sig fast hos oss – inbillat oöverstigliga klyftor mellan tanke och känsla, kropp och själ, form och materia; allt för att underlätta och underbygga det vertikala tänkandets hierarkier.

Om man istället förstår vårt tänkande som en immanent – just i betydelse självuppehållande, självproducerande ja till och med självskapande – tankeverksamhet öppnar sig andra möjligheter.¹⁶³

162 Deleuze, Gilles: *Öde öar*, övers. Mats Rosengren.

163 Rosengren, Mats: *Immanens och geopolitik*, *Aiolos* nr 24 + *Glänta* 4.03-1.04, Göteborg 2004, s 157.

24. ÅTKOMLIGHETEN HOS ETT MINNE



Det är ur en känsla av *vilsenhet* perceptionsförmågan skärps. Tänkandet förutsätter att vi förlorat fotfästet: att vi inte längre kan acceptera den grund vi är vana att utgå från. Det finns en stor skillnad mellan att "vara hemma" och att "komma hem". Medan hemhörigheten framställs som ett konstant och självklart ideal i allt från stadsplanering till bostadsproduktion är hemkomstens innebörd mycket mindre beaktad eller utredd. Men just här, i skillnaden mellan att vara inkapslad i det vedertagna och igenkännbara, och att tvingas konfrontera detta vedertagna som något fundamentalt främmande, ryms tanken på mötet med en Skillnad som Deleuze beskriver det.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Gabriellson, Catharina: *Hemkomst*, Aiolos nr 24 + Glänta 4.03-1.04, Göteborg 2004, s 161.

Minnet i en rörelse:

Stråkens drag, hastigheten, min arm minns, jag hör fortfarande.

När min violin ska stämmas:

Det exakta förhållandet, kvinternas svängning.

Alltid kallt ute:

Instrumentet iskallt när man packar upp.

Prestigen i att stämma:

Hur ska du kunna spela om du inte kan stämma?

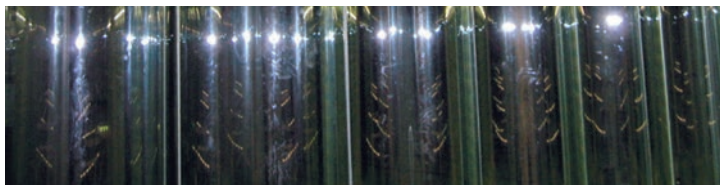
På konsert:

En plåga när violinisterna inte stämmer som jag vill att det ska stämmas.

När musiken börjar:

En lättnad – jag kan lyssna.

En rörelse är inlärdd när kroppen har förstått den, när den med andra ord har införlivat den i sin "värld", och att röra sin kropp är att genom den rikta sig mot tingen, att låta den svara på deras utmaning som den utan föreställning är utsatt för.¹⁶⁵



165 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Daidalos 1997, s 101.

V RUM

Part

Knot

25. ATT FLY ISTÄLLET FÖR ATT SÖKA

"Please enjoy the music and forget the rest"

Musik och lyssnande. Musikaliskt rum, musikalisk rörelse, stämningar, atmosfärer. En tänkbar inledning skulle kunna vara att först redogöra för de tankar som finns i kurslitteraturen¹⁶⁶ men under läsningen försvinner genast mina egna tankar iväg i riktning mot avvikelserna, skillnaderna och spåret går till några av alla de exempel på musik och lyssnande som *inte* fungerar på det sätt som föreslås i texterna av Jean-Luc Nancy och Roger Scruton. En tredje ingång: musiken själv. Med några konkreta exempel inifrån musiken – och från den musikervärld som omger den – ges en motbild mot de mer musikfilosofiska, musikvetenskapliga metoderna att förstå musiklyssnandet. Till denna text är också två andra texter knutna och alla tre kommer direkt ur läsningen av framförallt Nancy och Scruton. Den första är "Bakom ridån, förbi platserna och mot friheten". Den andra är "Inandningen före stråkrdraget", en musikanalys som visar hur lyssnande med tankarna aktiverade på rum, rörelse och atmosfär kan spela roll för upplevelsen och förståelsen av ett speciellt stycke.

Först några exempel där lyssnandet fungerar på ett annorlunda sätt. På lördagskvällen är det konsert på Nybrokajen. Blåsansymfonikerna spelar under ledning av Andrea Quinn och Dame Evelyn Glennie är solist i Keiko Abes *Prism Rhapsody*.¹⁶⁷ Konserten är utsåld och när Glennie kommer in på scenen, utan skor, får hon ett entusiastiskt mottagande. Hon spelar fantastiskt, med en energi och dynamik som är levande och självklar. Kontakten mellan henne, dirigenten och orkestern är påtaglig; musiken sitter helt enkelt ihop, inte bara på ett rent praktiskt sätt utan på ett djupare musikaliskt vis som gör att lyssnandet blir begripligt och meningsfullt. Ändå fungerar solistens eget lyssnande på ett

166 Kurs på Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 2010-2011: Problem i samtida musikestetik, kursledare Erik Wallrup.

167 Konsert på Nybrokajen i Stockholm 12 februari 2011: *Det asiatiska undret*, med verk av Toru Takemitsu, Sakata Masahiro, Keiko Abe, Lilei Tian, Ikuma Dan. Blåsansymfonikerna, dirigent Andrea Quinn, slagverkssolist Dame Evelyn Glennie.

helt annat sätt. Glennie är döv sedan tolv års ålder och anledningen till att hon spelar barfota är att hon lyssnar till musiken genom vibrationerna i golvet. Så är då detta bara ett extremt exempel, dessutom ett ovanligt lyckat sådant, där en person visar att musiken kan lyssnas till på helt andra sätt än det vi uppfattar som sant: att musik lyssnas på *genom öronen*? Kurslitteraturens texter behandlar lyssnande på många skilda nivåer, där insamlingen av data ("musik") bara är en del i en komplicerad kedja. Ändå uppstår vid läsningen en lätt klaustrofobisk känsla. Musik, som jag lyssnar till den, är något djupt personligt. Musiklyssnande är helt individuellt, dessutom annorlunda beroende på vilken musik som lyssnas till, i vilket rum, i vilken atmosfär. Det är helt enkelt svårt att säga något generellt om hur det faktiskt fungerar och därför får i denna text många korta exempel visa på de diametralt olika former av lyssnande som kan förekomma. Men är det personliga, subjektiva bara en smaksak?

När vi betraktar att allt vi vet och kan säga om världen som baserat på personliga upplevelser, så förefaller det vi vet att förlora en stor del av sitt värde, sin tillförlitlighet och fasthet. Vi är benägna att säga att allt är "subjektivt"; och "subjektivt" används nedsättande, liksom när vi säger att en åsikt blott är subjektiv, en smaksak. Att denna synvinkel förefaller att rubba erfarenhetens och kunskapens auktoritet ger vid handen att vårt språk här lockar oss till en vilseledande analogi. [...] Vi ställs inför svårigheter som förorsakas av vårt uttryckssätt. En annan närbesläktad svårighet kommer till uttryck i satsen: "Jag kan endast veta att jag har personliga upplevelser, inte att någon annan har det."¹⁶⁸

Om man nu alltså som en grund antar att de personliga upplevelserna av lyssnande både finns och kan kommuniceras, blir det meningsfullt att jämföra olika typer av förhållningssätt. Det finns skillnader – och skillnaderna visar sig på många olika nivåer. För att återkomma till Evelyn Glennie, så finns på Youtube ett klipp¹⁶⁹ där hon talar, visar, spelar. Cirka 19 minuter och 30 sekunder in i den 34 minuter långa föreläsningen "How to listen to music with your whole

168 Wittgenstein, Ludvig, *Blå boken och Bruna boken*, övers L Hertzberg och A Motturi, Thales 1999, s 56.

169 <http://www.youtube.com/watch?v=IU3V6zNER4g>

body” kommer några meningar som är intressanta för sammanhanget. Glennie säger där, apropå funktionshinder och människors sätt att se på normalitet och avvikelser, några ord som är lätta att instämma i men som ändå inte särskilt ofta uttrycks:

So, when we do listen to each other, it's... *unbelievably* important for us to... to really... to really *test* our listening skills, to really use our bodies as a resonating chamber, to stop the judgement.¹⁷⁰

I Glennies opretentiösa och associativa föreläsning finns många trådar som är väl värda att ta upp, eftersom de anknyter till ämnet. Spåret går vidare till en essä, som kan läsas på Glennies egen hemsida¹⁷¹ där hon har skrivit om vanliga (miss-) uppfattningar vad gäller lyssnande och dövhet. Omvärldens reaktioner är ofta fastlåsta i ett speciellt mönster och därför vill hon visa på vad lyssnande *också* kan vara, förutom det vi närmast tror det vara. Eftersom hennes text handlar om hennes egen speciella lyssnarsituation blir citatet här i texten långt för att resonemanget ska kunna följas till slutet.

Deafness is poorly understood in general. For instance, there is a common misconception that deaf people live in a world of silence. To understand the nature of deafness, first one has to understand the nature of hearing.

Hearing is basically a specialized form of touch. Sound is simply vibrating air which the ear picks up and converts to electrical signals, which are then interpreted by the brain. The sense of hearing is not the only sense that can do this, touch can do this too. If you are standing by the road and a large truck goes by, do you hear or feel the vibration? The answer is both. With very low frequency vibration the ear starts becoming inefficient and the rest of the body's sense of touch starts to take over. For some reason we tend to make a distinction between hearing a sound and feeling a vibration, in reality they are the same thing. It is interesting to note that in the Italian language this distinction does not exist. The verb 'sentire' means to hear and the same verb in the reflexive form 'sentirsi' means to feel. Deafness does not mean that you can't

170 Ibid.

171 http://www.evelyn.co.uk/hearing_essay.aspx

hear, only that there is something wrong with the ears. Even someone who is totally deaf can still hear/feel sounds. [...]

Another often asked question is 'How do you hear what you are playing?' The logical answer to this is; how does anyone hear?. An electrical signal is generated in the ear and various bits of other information from our other senses all get sent to the brain which then processes the data to create a sound picture. The various processes involved in hearing a sound are very complex but we all do it subconsciously so we group all these processes together and call it simply listening. The same is true for me. Some of the processes or original information may be different but to hear sound all I do is to listen. I have no more idea of how I hear than you do. [...]

In this web page I have tried to explain something which I find very difficult to explain. Even so, no one really understands how I do what I do. Please enjoy the music and forget the rest.¹⁷²

Gärna det. Men först ännu några exempel på ”annorlunda” lyssnande till musik, om det nu överhuvudtaget finns. Annorlunda åtminstone i förhållande till kurslitteraturens definitioner av musiklyssnande. Exempelen står här för att visa på att det behövs en kontextualisering av lyssnarsituationen; det finns en avsikt bakom varje lyssnande – dold eller öppen – och den avsikten påverkar upplevelsen starkt, vare sig vi vill det eller inte.

”*Musik är ett språk som alla förstår*”, säger trombonisten Nils Landgren.¹⁷³ Så lyder bildtexten till ett fotografi av en glad Landgren. Han fyller 55 år och gratuleras med en intervju på familjesidan i fredagens DN. Rubriken lyder *Med fullt blås genom livet* och Landgren berättar om sitt musikerliv, som innehåller många internationella samarbeten och konserter. Raderna om att alla kan förstå musik är en vanlig sak att säga, kanske ändå främst uttalad av sådana som *inte* arbetar med musik – mer ovanligt att en musiker själv lägger fram detta tämligen uttjatade och urvattnade argument för musikens eventuella legitimitet i människans värld. Men i Landgrens fall visar det sig ha en fästpunkt i något högst verkligt och angeläget. I den lilla fråga-svar-rutan

172 Ibid.

173 Dagens Nyheter 110211.

där *Så firar jag födelsedagen* följs av *Favoritskiva* kommer plötsligt *Saker som engagerar* och där svarar Landgren följande: ”Musikprojektet *Funk for Life*, som stöder Läkare utan gränser verksamhet i slumområdet Kibera i Kenya. Dessutom förser vi skolor i området med instrument för att barnen ska få en chans att genom musiken skaffa sig ett nytt nätverk, en meningsfull tillvaro och kanske till och med ta sig ur sitt elände. Musik är ett språk som alla förstår.”¹⁷⁴

Så visar det sig plötsligt att det, som först verkar vara bara en floskel, faktiskt är något som Landgren säger därför att han vill använda musiken till något annat, något som är meningsfullt på ett politiskt och socialt plan, och inte bara inom den snäva krets av musiker och lyssnare som vanligtvis befolkar hans funkjazzvärld. Ett liknande exempel på en vilja att använda musik för ett annat syfte är projektet El Sistema i Venezuela, startat av maestro José Antonio Abreu¹⁷⁵ där barn och ungdomar, även från slumområden, får musikundervisning på mycket hög nivå. För många av de ungdomar som lärt sig spela i El Sistema blir musiken en språngbräda ut i livet, in i yrkeslivet och ibland även till en internationell musikkarriär, något som kanske dirigenten Gustavo Dudamel är det främsta exemplet på. Tron på musiken som en möjlig väg för utveckling finns på många ställen, ofta i projekt drivna av idealister som vill förändra och förbättra själva livsvillkoren för utsatta grupper av människor. Andra exempel är exempelvis Share Music Sweden,¹⁷⁶ som under många år gett kurser i musik, dans, teater och konst för funktionshindrade samt Pauline Oliveros arbete med den egna metoden *Deep Listening*, som med start i ett utvecklande av lyssnandet även rapporteras ge effekter av förändrande karaktär på många andra plan än det rent musikaliska. Pauline Oliveros arbetar också med funktionshindrade unga som genom ett interaktivt datorprogram ges möjlighet till eget musikskapande och -lyssnande genom ett interface som tillåter input även av annat slag än det traditionella.¹⁷⁷ Mer om Oliveros metoder senare, eftersom hennes tankar om lyssnande kan fungera som en motpol till

174 Ibid.

175 Se t ex <http://www.fesnojiv.gob.ve/en/el-sistema.html>

176 Se <http://www.sharemusic.se>

177 Se t ex http://www.unitedstatesartists.org/project/improvisation_across_abilities_adaptive_use/about/updates#description

de tankar som diskuteras i den övriga litteraturen. Nu tillbaka till det grundläggande; beskrivningar av hur vi uppfattar musik. Roger Scruton skriver i *The Aesthetics of Music* om perception:

Perception is a natural epistemological power of the organism, which depends on no social context for its exercise. The musical experience, however, is not merely perceptual. It is founded in metaphor, arising when unreal movement is heard in imaginary space. Such an experience occurs only within a musical culture, in which traditions of performance and listening shape our expectations.¹⁷⁸

Raderna inleder ett kapitel som handlar om tonalitet, och ganska snart anmärker Scruton att tonalitet för många musiker har blivit ett "dead language"¹⁷⁹. Det har efterhand visat sig att försöken att lämna tonaliteten egentligen bara bekräftat "its authority over the musical ear"¹⁸⁰ och därför har tonalitetens "språk" – när det väl har befunnits "dött" – i en hel del nutida musik istället använts på ett ironiskt, till och med sarkastiskt vis. Så vad är det för musik som "det musikaliska örat" uppfattar? Och hur kan lyssnande förstås och beskrivas? När musik och lyssnande ska diskuteras är själva *formulerandet* kring kunskapen något som spelar roll. I språkbruket och i själva orden ligger nyckeln till förståelse – men det är en förståelse där språkbruket i sig redan ger ramarna för vad som skulle kunna förstås. Dessa ramar kan vara mycket snäva, och som jag ser det är denna kurs (och i förlängningen även denna text) ett försök att öppna upp och vidga de ramar innanför vilka förståelsen av lyssnandet till musik kan diskuteras.

178 Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press 1997, omtryck 2009, s 239.

179 Ibid.

180 Ibid.

Relationen till ett "själv"

Tillbaka till lyssnandet som något personligt, beroende av de speciella omständigheter som finns runt den specifika lyssningssituationen. Först några rader från Nancy för att ringa in det som ska undersökas:

To be listening is thus to enter into tension and to be on the lookout for a relation to self: *not*, it should be emphasized, a relationship to "me" (the supposedly given subject), or to the "self" of the other (the speaker, the musician, also supposedly given, with his subjectivity) but to the relationship in self, so to speak, as it forms a "self" or a "to itself" in general, and if something like that ever does reach the end of its formation.¹⁸¹

Det "själv" som Nancy talar om är alltså inte ett personligt, i den meningen att man skulle kunna med hjälp av konkreta exempel visa på olika lyssningshållningar, utan mer som en nödvändig punkt som musiken förhåller sig till och skapar relationer till i en komplicerad och föränderlig väv av ständigt nya kopplingar och händelsekedjor. Hans resonemang fortsätter:

[...] listening – the opening stretched toward the register of sonorous, then to its musical amplification and composition – can and must appear to us not as a metaphor for access to self, but as the reality of this access, a reality consequently indissociably "mine" and "other", "singular" and "plural", as much as it is "material" and "spiritual" and "signifying" and "a-signifying".¹⁸²

Och just här finns något som omöjligen kan undvikas, om musiklyssnandet ska bli något som kan om inte förklaras så åtminstone beskrivas. Det är när Nancy slår fast att lyssnandet kan och till och med *måste* ses som inte bara en metafor för tillträdet, öppningen in mot ett själv utan istället som det verkliga, en realitet – men kan det vara så? Många trådar leder vidare åt olika håll och i sökandet efter hur musiklyssnandet fungerar dyker istället musiken upp och

181 Nancy, Jean-Luc, *Listening*, övers C Mandell, Fordham University Press 2007, s 12.

182 Ibid.

blir det ”själv” utifrån vilket lyssnandet kan förstås. För att återkomma till Oliveros, refererar hon själv till Stephen Handel som i *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events* skriver följande: ”There is no sound pressure variation that will always lead to one and only one perception.”¹⁸³ Citatet återfinns i ett parti i början på boken *Deep Listening* där en slags bakgrund skissas upp, innan Oliveros går över till att beskriva själva metoden *Deep Listening*. Några rader från denna inledande text, som ger sin syn på skillnaderna mellan att höra och att lyssna:

Listening has very little definition compared to hearing. Though the two words are often used interchangeably, their meanings are different. To listen according to the Miriam Webster Dictionary means ”to give attention to sound or sounds or to perceive with the ear, to hear with thoughtful attention, to consider seriously.”

To hear and to listen have a symbiotic relationship with somewhat interchangeable common usage.

I differentiate ”to hear” and ”to listen”. To hear is the physical means that enables perception. To listen is to give attention to what is perceived both acoustically and psychologically.¹⁸⁴

Pauline Oliveros metod syftar till att höja medvetenheten om ljud och genom ett fördjupat lyssnande ges möjlighet att kunna knyta an till musiken, rummet, tiden, omgivningen och mänskligheten. Hon beskriver *Deep Listening* som en form av meditation, och det är tydligt att det lyssnande som hon genom metoden vill dela med sig av kommer direkt från hennes egen bakgrund som tonsättare, musiker och improvisatör. Det är omöjligt att tänka sig att en liknande metod skulle ha utarbetats av någon som inte hade den starka tillhörigheten i en musikvärld, och även om metoden så att säga *använder* musik för att förbättra själva livskvaliteten hos dem som utövar den är den fortfarande en *musik*metod. Musik och lyssnande kan lånas till många olika syften. Hur skiljer sig då de olika dimensionerna av lyssnande åt?

183 Oliveros, Pauline, *Deep Listening – A Composers Sound Practice*, iUniverse 2005, s xxii i *Introduction*.

184 Ibid.



Rörelsen bort

Musiken är på flykt. På flykt undan det som enkelt låter sig sägas, på flykt från tydliga bestämningar av tid, rum, riktningar – hela tiden på flykt bort och hela tiden i rörelse. Några rader ur Heideggers *Varat och tiden* kan visa sig vara användbara när musikens speciella rum ska undersökas. Rummet för musik

har ingen bestämd form, och med utgångspunkt från Heideggers varande kan perspektiven skifta allteftersom musiken tar ny gestalt. Varande, närvaro, tillvaro. Musiken kan ändå, utan att vara subjekt i generell mening, gesken av att faktiskt befinna sig någonstans och dessutom verka vara i stånd att agera i egen sak, genom att det musikaliska jaget själv finner, överlämnar, söker eller flyr.

Sådant varande, som har karaktär av tillvaro, är sitt ”där” på så vis att det – uttryckligen eller ej – befinner sig i sin kastadhet. Inom befintligheten har tillvaron alltid redan ställts inför sig själv, den har alltid redan funnit sig själv [...] I egenskap av ett varande, som är överantvordat åt sitt vara, förblir varje tillvaro överantvordad också åt det förhållandet att den alltid redan måste ha funnit sig själv – och funnit sig inom ett finnande som snarare har sin upprinnelse i ett flyende än i något direkt sökande.¹⁸⁵

Huruvida det är mest produktivt att söka eller fly, när det gäller att reda ut begreppen kring musiken, prövas efterhand som denna text fortsätter. Musikens egen färd liknar nog ändå mer flykt än sökande – åtminstone när begreppen kring rum, rörelse och atmosfär ska diskuteras. Det flyktiga, gäckande, undflyende hos musiken är till stor del en konsekvens av att musiken inte bara är ett enda fenomen, utan många olika; musik kan inte förstås annat än som ständigt nya skapelser med helt unika förutsättningar, funktioner och egenheter som måste betraktas utifrån sina egna premisser.

Metaforer och beskrivningar

En huvudtext i kurslitteraturen är den omfattande *The Aesthetics of Music* av Roger Scruton, i baksidestexten beskriven som ”perhaps the first comprehensive account of the nature and significance of music from the perspective of modern philosophy, and the only treatment of the subject that is properly

185 Heidegger, Martin, *Varat och tiden*, övers R Matz, Daidalos förlag 1993, s 178.

illustrated with musical examples.”¹⁸⁶ Boken finns inte översatt, däremot finns av samme författare *Filosofi för den moderna människan – en ingång till tankens värld* utgiven på svenska. Många av tankegångarna är gemensamma för de båda böckerna, även om *Filosofi...* har ett vidare perspektiv där kapitelrubrikerna ”Sanning”, ”Tid”, ”Gud”, ”Frihet”, ”Moral” får stå för hur boken enligt baksidestexten vill vara ”helt enkelt en handbok för reflektion och eftertanke.”¹⁸⁷ Eftersom vissa av resonemangen har betydelse även i detta sammanhang, kommer här några korta exempel. När Scruton i mitten av boken kommit till kapitlet *Musik*, inleder han det med dessa rader:

Rilke antyder ett svar på vår fråga. ”För oss är ändå varat ännu trolldom”, skrev han i *Sonetterna till Orfeus*:

Och ännu går uti det utsägbara, de spröda ordens sus...

Och musiken, alltid ny, bygger av stenar som vibrera

i rymd som ingen tar i anspråk, sitt underbara hus.

(tolkning av Lars Gustafsson, Norstedts 1987)¹⁸⁸

Det är nästintill omöjligt att tala om musik utan att använda metaforer. Även om Rilkes ord om vibrerande byggstenar, fri rymd och musikens underbara hus är ett poem och därmed ett autonomt konstverk, ingen förklaring, så är det lockande – inte bara för Scruton – att låta konsten förklara konsten. Men Scruton, som har en bakgrund i den analytiska filosofin, leder resonemanget vidare. En sammanfattning av hans mer utförliga bok *The Aesthetics of Music* skulle kunna vara att hans arbete där rör sig om långt mer pragmatiska utslagor, där konkreta musikexempel snarare än liknelser får förklara betydelsen av teorier kring musik och filosofi och även kopplingen dem emellan. Musikalisk mening går inte att enkelt beskrivas, men Scruton gör en grundlig genom-

186 Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press 1997, omtryck 2009, baksidestext.

187 Scruton, Roger, *Filosofi för den moderna människan – en ingång till tankens värld*, Svenska Förlaget 1996, baksidestext.

188 Ibid., s 147.

gång med hjälp av tankar från bland många andra Kant, Schopenhauer, Hegel, Hanslick, Goodman och Croce.

A work could express blueness, fragility, disease, indigestion, sadness, or high calorific value. Whatever can be metaphorically exemplified can also be expressed: and there are no a priori limits to metaphor.¹⁸⁹

Och innan Scruton sedan går vidare, gör han först en bestämning av startpunkten:

In what follows I shall consider the expression of emotion in music. For although the meaning of music does not lie purely in its emotional content, the expression of emotion is a paradigm case of musical significance. It would be foolish to begin such a discussion without saying what emotions are. Limitations of space oblige me to give the briefest summary, drawing on arguments which ought to be sufficiently familiar to readers of contemporary philosophy that I need not repeat them.¹⁹⁰

Musik som uttrycker känslor – bara en vinkel på vad musik kan tänkas *göra*. ”The expression of emotion in music” är värt att stanna till lite extra på, eftersom ”emotion” inte är något som låter sig enkelt bestämmas – särskilt inte när det gäller musiken. Några rader från Wittgenstein apropå detta:

Det har ibland sagts att vad musik förmedlar till oss är känslor av glädje, melankoli, triumf, osv., osv., och vad som är fränstötande med denna framställning är att den tycks säga att musik är ett medel att framkalla en följd av känslor i oss. Och av detta kunde man sluta sig till att vilket som helst annat medel att framkalla sådana känslor skulle duga istället för musik. – Mot en sådan framställning är vi frestade att genmäla ”Musik förmedlar *sig själv* till oss!”¹⁹¹

189 Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press 1997, omtryck 2009, s 346.

190 Ibid.

191 Wittgenstein, Ludvig, *Blå boken och Bruna boken*, övers L Hertzberg och A Motturi, Thales 1999, s 225.

Utän att utreda detta ämne som kräver en större diskussion, vill jag här bara göra en kort anmärkning kring detta som kan få betydelse för fortsättningen: musikern/tonsättaren kan ha en rakt motsatt bild av vad det är för känslor som förmedlas än vad lyssnaren uppfattar att musiken uttrycker. Det här är ett fenomen som uppkommer gång på gång i musikens mer praktiska värld och därför måste det hållas i minnet när saker som musikens sanning, mening, uttryck och upplevelse diskuteras. Så tillbaka till frågan som Rilkes ord, enligt Scruton, svarar på. Den avslutar det föregående kapitlet:

[...] den stora gåtan kring vilken dessa kapitel har kretsat: subjektets gåta och dess relation till en värld med rum och tid. Kan vi gå vidare längs vägen mot det utsägliga? Och om det är så, på vilket sätt?¹⁹²

Scruton låter alltså musiken vara ett sorts svar på gåtan, där subjekt, tid och rum inte står i något entydigt förhållande till varandra. Några entydiga förhållanden finns heller inte inom musiken själv; musikens eget subjekt, musikens egen tid och musikens eget rum har ingen självklar, fast relation sinsemellan. Hur reder Scruton då ut frågan om vad musik egentligen är? Först konstaterar han att "musik är eller uppehåller sig i ljud"¹⁹³ och fortsätter sedan med ett resonemang där ljud, till skillnad från annat i världen, varken är ting eller egenskaper. "Ljud är inte egenskaper hos objekten som ger ifrån sig dem, för de finns inte inneboende i objekt, som färger, former och storlekar gör. Inte heller är de ting. Ljud, till skillnad från ting, förekommer."¹⁹⁴ Eftersom ett ting upptar det fysiska rummet på ett sätt som ett ljud aldrig kan göra, och eftersom ljudet endast förekommer om det produceras, så kommer Scruton fram till att ljud istället är "händelser som står i relation till orsak och verkan av andra händelser".¹⁹⁵ Musik som *händelse* – ja, det svarar bättre mot bilden av musiken som rörlig, vare sig den är sökande eller undflyende. I ett resonemang kring musi-

192 Scruton, Roger, *Filosofi för den moderna människan – en ingång till tankens värld*, Svenska Förlaget 1996, s 145.

193 Ibid., s 147.

194 Ibid.

195 Ibid.

kalisk rörelse refererar Mark L. Johnson och Steve Larson till Hanslick, som för mer än 150 år sedan sa att ”music exists only in our ’aural imagination’, that is, only as experienced by us”¹⁹⁶ och fortsätter sedan med en utläggning som pekar mot hur människan själv är en förutsättning för musiken och lyssnandet:

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. This experience of musical motion is no less real for being a product of human imagination—which is our profound capacity to experience ordered, meaningful patterns of sensations. If there were no people like us, with bodies and brains like ours, then there would be no musical time and no musical motion. Music “exists” at the intersection of organized sounds with our sensory-motor apparatus, our bodies, our brains, our cultural values and practices, our music-historical conventions, our prior experiences, and a host of other social and cultural factors. Consequently, musical motion is really experienced by us, albeit via our imaginative structuring of sounds.¹⁹⁷

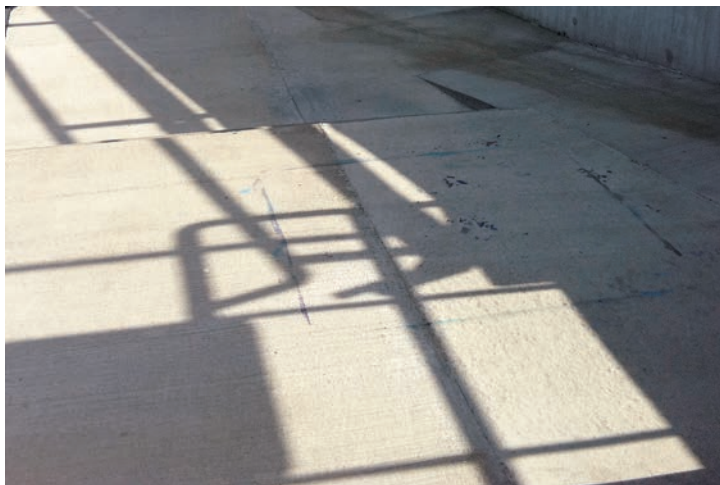
Även om dessa rader av Johnson/Larson främst talar om lyssnandet mer specifikt kopplat till musikalisk rörelse, så finns det här flera begrepp som kan ses som applicerbara på lyssnande, även i en vidare musikalisk mening. För att överhuvudtaget kunna diskutera musik, på ett konstruktivt sätt, måste frågorna öppnas upp: historiskt, politiskt, socialt och kulturellt. Tolkningen är beroende av det faktum att vi är just människor, med kroppar och hjärnor, som förmår organisera det vi upplever som musik i just dessa mönster som för oss ter sig meningsfulla och begripliga. Organiserandet av intryck, och dess förhållande till tid, är särskilt intressant eftersom musik på flera plan är beroende av tid; tid för att klinga, tid för att förstås, tid för att bli ihågkommen. Mer om det senare, men först tillbaka till Scruton, som i *Aesthetics of Music* beskriver skillnaderna mellan färger och ljud.¹⁹⁸ I några rader om färgernas dubbla liv

196 Johnson, Mark L/Larson, Steve, *“Something in the Way She Moves” – Metaphors of Musical Motion*, METAPHOR AND SYMBOL, 18(2), 63-84, Lawrence Erlbaum Associates 2003, s 77.

197 Ibid.

198 Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press 1997, omtryck 2009, s 2.

blir parallellerna till ljudkonst tydliga, även om Scruton tvärtom vill – med utgångspunkt från Wittgensteins definitioner av färger – visa hur ljud och färg fungerar på olika sätt. När Scruton exemplifierar med det röda ljuset som gör allting i rummet rödare, går tankarna till bruset som gör allting brusigare. På samma gång som brus kan vara en kontrast till något mer ”klingande” och ”musikliknande” i ett stycke, kan brus också ge en kvalitet till de andra ljuden som faktiskt är att betrakta mer som en egenskap, men då att förstå som en egenskap till ljud och alltså inte till ting. Även i traditionell instrumentering, exempelvis i ett orkesterstycke, lever vissa ljud ett dubbelt liv; de är bärare av något eget och samtidigt kan de vara en sorts egenskap som förstärker eller förändrar ett annat ljuds egen klang och detta ljuds speciella förutsättningar att kunna höras i rummet. Scruton skriver också om orsak, och hur det kan betraktas både som kopplat till ljudet och frikopplat från det, där han även nämner Pierre Schaeffer som i sin *Traité des objets musicaux* skrev om den akustiska upplevelsen av ljud.



Orsak och verkan

Eftersom utredandet av Schaeffers tankar kräver ett långt större utrymme, fortsätter spåret här istället med ytterligare några rader från Scruton:

The history of music illustrates the attempt to find ways of describing, notating, and therefore identifying sounds, without specifying a cause of them.¹⁹⁹

För en tonsättare kan just detta, att identifiera ljud utan att tvunget behöva specificera en *orsak*, vara något intressant att tänka vidare på. För vad säger egentligen den traditionella notationen? Något om hur ljudet ska låta (tonhöjd, längd, dynamik etc) men inte hur det ska frambringas. Ibland finns förstås mer specifika instruktioner för hur musikern rent praktiskt ska göra men oftast är notbilden en bild av hur det ska låta, inte hur det ska göras även om det på ytan kan tyckas finnas en direkt relation mellan en not och tryck-på-den-här-tangenten. Vad händer om istället själva *orsaken* är i fokus? Detta skulle kunna dras till ytterligheten genom att notbilden endast talar om *hur* musikern ska frambringa tonen, och inte säger något alls om hur den ska komma att låta. Det finns flera exempel på sådana stycken, noterade på sätt som kan sägas vara motsatta till hur den mer traditionella notbilden fungerar. Och vad har då tonsättaren valt bort? Privilegiet att veta exakt hur musiken kommer att låta. Istället får tonsättaren hela makten över hur musikern rent praktiskt/fysiskt ska göra. Nu finns ju ingen absolut motsats eftersom det i vilken notbild som helst alltid finns ett visst mått av hur-man-gör med, även om detta exempel ligger längst ut på skalan. Vilken musik blir det då om jag lämnar tanken på hur musiken ska låta och istället bara koncentrerar mig på att instruera musikerns görande? Blir det ändå min musik som hörs, trots att jag inte skriver ner själva ”musiken” utan bara de rörelser som ska frambringa musiken? Kan jag ändå föreställa mig hur musiken kommer att låta? Är fantasin om musiken kvar, även om fantasin om hur man gör är det enda jag lämnar ifrån mig? Frågorna gäller musikens orsak och verkan, musikens ursprung och

199 Ibid., s 3.

tillhörighet och är långt ifrån självklara att besvara. Dags igen för musiken att fly undan? Här erbjuds en flyktväg. I konvolutet till en cd-skiva, där Fredrik Ullén spelar György Ligetis pianomusik, skriver Ullén själv om etyden *Touches Bloquées* och om hur en speciell pianoteknik används för att i musiken skapa komplicerade rytmiska mönster.

While one hand plays a rapid, even succession of notes, e.g. a chromatic scale, the other hand blocks some of the keys in the passage by keeping them silently pressed down.²⁰⁰

Ett slags preparerat piano alltså, men konstruerat bara med hjälp av pianistens egna händer. Musiken är inte beroende av någon förklaring, ändå är det för en lyssnare en öppning: aha, är det så det är gjort. På ett liknande sätt fungerar det som Ullén skrivit om *Désordre*, som inleder etydcykeln, där Ligeti konsekvent låter höger hand spela uteslutande på vita tangenter och vänsterhanden på svarta. Därigenom kan båda händerna spela i samma register. Harmoniken behålls stycket igenom och det melodiska materialet, ett enda tema som minner om en ungersk folkmelodi, är även det konstant. Detta kontrasterar mot den rytmiska strukturen som är extremt komplex där två processer – först kontraktion och senare expansion – skapar fasförskjutningar. Hela stycket slutar med att båda händerna gemensamt når pianots högsta ton. Vad säger oss denna förklaring egentligen om musiken? Har en kunskap om styckets uppbyggnad någon relevans för lyssnandet? Är det intressant bara inifrån musiken, för någon som själv är musiker, tonsättare? Eller är det meningsfullt, kanske rent av nödvändigt, för alla lyssnare att förstå dessa musikens byggstenar för att få en djupare upplevelse av musiken och lyssningen? Måste man förstå musiken?

Sälunda kan musik både förstås och missförstås. Att förstå är att höra en ordning av ljud som "är meningsfull". Genom att dra någons uppmärksamhet till kännetecknen han inte hört, eller

200 Ullén, Fredrik, text från konvolutet till cd-skivan *György Ligeti: The Complete Piano Music, Vol. 1 – Fredrik Ullén, piano*, BIS-CD-783, 1996.

inte har uppmärksammat, kan jag få musiken att "falla på plats" för honom, och ordningen som tidigare inte var möjlig att uppfatta går nu att höra.²⁰¹

Det här låter tråkigt. Finns det verkligen absoluta sanningar om musikens "ordning" som kan överföras och införlivas utan vidare reflektion? Lyssnandet kan istället ses som en akt av personlig karaktär, helt undantagen från det allmänna, det som är "kunskap" och som kan ge "den rätta förståelsen". Nancy skriver också om att det finns något som är "korrekt" när det kommer till ett musiklyssnande som "är värt namnet":

Without a doubt, musical listening allows one to link sensory apprehension to analysis of composition and execution, and by doing so, to justify the modulations of sensibility, from overall apprehension of a work to the detail of its moments and registers. Without a doubt, musical listening worthy of that name can consist only in a correct combination of the two approaches or of the two dispositions, the compositional and the sensory.²⁰²

Båda dessa resonemang antyder ett hierarkiskt förhållande där någon vet och någon annan inte vet, och att denna "vetskap" är något som spelar stor roll för musiklyssnandet om det ska kunna vara meningsfullt. Det finns mycket att invända mot ett sådant synsätt, inte minst att "rätt och riktigt" i musikens värld ofta kan visa sig vara helt fel, och man borde därför akta sig för sådana tvärsäkra påståenden. Scruton fortsätter partiet om lyssnande i *Filosofi*... några rader längre ner med något som först tycks börja i tankarna ovan där rätt förståelse skapar resultat, men som sedan kan ses som det rakt motsatta till förståelsen av musik som absolut och överförbar – kanske i riktning mot ett lyssnande som är mer individuellt och mångtydigt.

När jag hör musik med rätt förståelse placerar jag mig på ett vis in i musiken och genomsyrar den med ett liv som härstammar från mig. Samtidigt antar det här livet, som projiceras utåt

201 Scruton, Roger, *Filosofi för den moderna människan – en ingång till tankens värld*, Svenska Förlaget 1996, s 155.

202 Nancy, Jean-Luc, *Listening*, övers C Mandell, Fordham University Press 2007, s 63-64.

från sitt mänskliga fångelse, en annan karaktär. Det rör sig fritt i sin egen outnyttjade rymd, där kroppsliga objekt inte längre kan tynga ner den. Musik ger därför en bild av subjektet, frigjort från objektens värld, och rör sig som svar på sina egna infall. Den beskriver inte det transcendentala subjektet, utan den *visar* det, som det skulle vara, om det *kunde* visas.²⁰³

Nu kan man andas friare igen. Inte *beskriva*, utan *visa* – om det *kunde* visas... Efter ganska exakt en minut in i Ligetis etyd *Cordes à vide* börjar rytmiken att förändras och med ens bryts den jämna gången som inleder stycket. En osäkerhet infinner sig genast; *vart är musiken på väg?* Det som först var ett rum (skapat av rytmiken) har nu förvandlats till rörelse (också skapat av rytmiken). Detta är vad som hörs. Eller snarare: detta kan vara en beskrivning – av många tänkbara beskrivningar – av vad som hörs. Dags att se vad pianisten Fredrik Ullén skriver om rytmtransformationen i konvolutet. Det visar sig vara kort.

The second étude is reminiscent of Debussy. Chords and melodic figures throughout are based on open fifths, which give associations with the open strings of string instrument. The piece starts with gently floating, even notes – characteristically, these are differently grouped and accentuated in the two hands. Later more rapid note-values are introduced, giving a lively polyrhythmic play between the hands.²⁰⁴

Orsak och verkan eller verkan och orsak. Successionen är oklar. Vi kan bara lyssna och följa med – in i musiken. Scruton skriver i ett exempel i *The Aesthetics of Music* om ett rum med ljud från en orkester, där den som hör dessa ljud:

[...] experiences all that he needs, if he is to understand them as music. He does not have to identify their cause in order to hear them as they should be heard. They provide the complete object of his aural attention.²⁰⁵

203 Scruton, Roger, *Filosofi för den moderna människan – en ingång till tankens värld*, Svenska Förlaget 1996, s 155-156.

204 Ullén, Fredrik, text från konvolutet till cd-skivan *György Ligeti: The Complete Piano Music, Vol. 1 – Fredrik Ullén, piano*, BIS-CD-783, 1996.

205 Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press 1997, omtryck 2009, s 3.

Lyssnarupplevelser är just upplevelser, inte absolut kunskap. Kanske kan det till och med vara en tillgång för musiken att kunna få vara helt egen, frikopplad från sitt ursprung? Scruton avslutar sitt kapitel ”Musik”:

Jag tror inte för ett ögonblick att dessa tankar innehåller ett svar på de problem som har gäckat oss: problemen om relationen mellan det tidlösa och tiden, och om relationen mellan subjekt och objekt. Men de har fört oss en bit längs vägen mot det ousägliga och försett oss med en guide för den sista biten av vägen – och denna guide är inte filosofi utan musik.²⁰⁶

Mellan tystnad och musik

Så kan musiken själv ses som en form av lösning, en nyckel till det som är gåtfullt, obestämt, undflyende. Svaret är alltså musik. Tanken på en musik som ”förklarar” är kanske inte helt orealistisk för någon som vid ett eller annat tillfälle tycker sig ha ”förstått” något genom musik. Däremot blir det betydligt krångligare när musiken ska förklaras med hjälp av ett annat språk – orden, som de står skrivna i en text som denna. Eller är tystnaden att föredra?

Silence is the unspoken background for sound. [...] Silence is the ”space” of music. The ”motion” that occurs in music is the motion through silence. [...] In music sounds come ”from silence” and ”return to” silence. In the musical world as perhaps in no other it is possible to create something from nothing.²⁰⁷

Även om raderna av Don Ihde egentligen beskriver något specifikt, nämligen det faktum att man själv i lyssnandet kan lägga till ohörda toner, skulle påståendet kunna gälla generellt för en viss syn på musik där just detta ”någonting” – som är musik – kan skapas ur ingenting. Är det i själva verket närheten till

206 Scruton, Roger, *Filosofi för den moderna människan – en ingång till tankens värld*, Svenska Förlaget 1996, s 158.

207 Ihde, Don, *Listening and Voice*, State University of New York Press 2007, s 73.

tystnaden som formar det gåtfulla, tvetydiga, undflyende i musik? Tystnaden är både bakgrunden och rummet, tystnaden är vad musikens rörelse kan röra sig genom och tystnaden är vad ljuden kommer ifrån och vad de återvänder till. Det är vackert formulerat av Ihde.



När larmet går igång, märks en tydlig förändring bland dem som sitter vid caféborden. Larmet låter som att det kommer från en helt annan del av skolan och vi sitter kvar²⁰⁸, eftersom inget händer. Det finns inga tecken på att lokalerna behöver utrymmas, ingen kommer utspringande från rektorsexpeditionen, ingen vaktmästare syns till och strömmen av tonåringar som långsamt släntrar förbi i korridoren är konstant. Larmet är inte särskilt starkt, men det är på en olidligt hög frekvens. På den plats, där larmet ljuder som starkast, måste det finnas någon som inte står ut, som kan stänga av, som har ansvar och befogenhet att göra det. Det verkar obegripligt att det inte genast sker – någonstans måste väl ändå denne någon finnas som kan stänga av fanskapet! Och även om distansen säkert mildrar upplevelsen för oss som sitter vid borden, så är ljudet

208 I en korridor på Eriksdalsskolan i Stockholm 9 februari 2011.

påträngande och omöjligt att värja sig mot. Det märks att stämningen har förändrats och en obekvämlig atmosfär har lagts över den förra som nu ens framstår som neutral, ett slags normalillstånd där larmet inte fanns med i ljudbilden. Några skruvar på sig, försöker se var ljudet kommer ifrån och talar med varandra om tänkbara orsaker till larmet. Efter några minuter börjar en kvinna vid bordet bredvid berätta om en annan ofrivillig ljudupplevelse: hon bytte bostad häromåret och första morgonen i den nya lägenheten visade det sig att varuintaget till Konsum låg rakt nedanför hennes sovrumsfönster. Ljudet från de backande lastbilarna började tidigt, och även om det var färre transporter på helgerna var ändå ljudet konstant, veckorna igenom, vardag som helg. ”Ja, en sån sak borde jag förstås ha kollat upp innan jag bytte lägenhet... De första morgnarna var förfärliga! Men efter en vecka hörde jag inte längre ljudet.”

Man upplever det specifika i atmosfärer som tydligast när dess karaktärer upphävs, det vill säga då de redan sjunkit ner i obemärkthet som konstant omgivning. De upplevs alltså i kontrast, det vill säga när man träder in i dem genom växlingen från en atmosfär till en annan.²⁰⁹

När larmet äntligen stängs av, blir stämningen genast en annan. Leende, varm, solen lyser in bla bla bla; allt som nyss kändes obekvämt är nu som bortblåst. Stämning skapad av ljud och av oss gemensamt, vi som sitter där runt cafébordet och lyssnar och hör och trivs och vantrivs. Ofrivilligt lyssnande måste också hanteras, på ett eller annat vis.

Den bästa modell som hitintills funnits av lyssnande säger att man fullföljer det hörda i det inre. Det var lyssnandets resonansmodell, och den hade en viss trovärdighet i den välbekanta upplevelsen av att man i viss utsträckning sjunger med i det inre till den melodi man hör. Men denna modell lider av den förfelade topologin av ett inre och yttre, och finner snart sin gräns för det komplexa och det obekanta i det hörda. Man kan ju knappast i det inre sjunga med till ett maskinrum och dess brummande, gnisslande, pipande, surrande. Man hör rakt inte alla

209 Böhme, Gernot: *Akustiska atmosfärer*, övers. Erik Wallrup, i Andreas Engström & Åsa Stjerna (red), Kairos nr. 14 ”Ljudkonst”, Raster förlag (publiceras 2013).

Publicerad som *Akustische Atmosphären* i Hans Peter Kuhn Odense, Thorsten Sadowsky & Carsten Seiffarth (red.), (Odense Bys Kunstfond, Kehrer Verlag, Heidelberg 2005).

dess ljud i det inre, utan just utanför. Det som här uppstår i resonans och vad dessa stämmor, toner och ljud framträder i är den levande kroppens rum självt. Denna upplevelse infinner sig visserligen kanske sällan, rättare sagt: sällan i ren form, för på sätt och vis är den grunden för varje hörupplevelse. Det är bara så att jaget normalt inte förlorar sig självt, utan bibehåller sig självt genom att förbinda stämmorna, tonerna och ljuden med sina källor och därmed hoppar över upplevelsen av mellanrummet.²¹⁰

Varför skulle man i det inre *inte* kunna ”sjunga med till ett maskinrum och dess brummande, gnisslande, pipande, surrande”? Är det då inte precis vad en tonsättare gör när ett stycke växer fram? Ett exempel som ligger nära till hands är när det rör sig om elektroakustisk musik, där komponerandet ofta är en process som pendlar mellan lyssnande och görande. Ett konkret akustiskt material kan vara en startpunkt för komponerandet, kanske i form av inspelade sekvenser av exempelvis maskinljud som tonsättaren lyssnar på i studio och börjar komponera utifrån. Vad är då den typen av lyssnande om inte att inom sig fortsätta musiken? Ett lyssnande som lägger till, utvecklar, komponerar vidare utifrån det hörda.

I en parentes skriver Nancy om det inre lyssnandet:

(And without forgetting, although without being able to speak of it knowingly, the very singular role played in listening by what we call ”acoustic oto-emissions” produced by the inner ear of the one who is listening: the oto- or self[*auto*]-produced sounds that come to mingle with received sounds, in order to receive them...)²¹¹

Det är roligt att tänka på bilden av innerörat som inte bara registrerar utan också producerar något helt eget, nämligen egna ljud som mixas med de ljud som kommer utifrån och blir ”mottagna av örat”, yttre ljud som helt enkelt blir lyssnade till av ett öra som faktiskt verkar ha en egen agenda för hur lyssnandet ska gå till. En idé dyker upp om konsertbesökaren som en lyssnande mottagare som också själv producerar egna ljud, i ett stycke där musiken blir

210 Ibid.

211 Nancy, Jean-Luc, *Listening*, övers C Mandell, Fordham University Press 2007, s 15.

färdig först när mottagaren svarar. Ett exempel skulle kunna vara ett elektroakustiskt stycke som man lyssnar på via högtalare eller hörlurar, alltså inspelad musik som har en grundstruktur men ändå lämnar plats för det som lyssnaren kan tänkas bidra med. Hur skulle det fungera? Bäst med en ensam lyssnare som också är sändare, eller kanske med flera lyssnare/sändare som är insprängda i en större publik, som en slags hemliga agenter med uppdrag att göra musiken komplett, ”färdig”. Det enklaste vore förstås att i publiken placera ut en sorts fiktiva lyssnare/sändare, som egentligen är musiker eller sångare och kan producera dessa ljud som svarar på musiken som spelas. Och vilken grad av styrning skulle dessa lyssnare/sändare ha? En stor skillnad mellan de ljud som visserligen är producerade av lyssnaren/sändaren men ändå i förväg uttänkta av tonsättaren för att passa in i musiken, vidare på skalan mot mer improviserade former där kanske bara något litet är i förväg överenskommet med tonsättaren, till ytterligheten att lyssnaren/sändaren helt autonomt svarar på det som musiken ger. Det finns flera exempel på liknande idéer som provats i skilda sammanhang, återstår ändå mycket: experiment som skulle kunna generera annorlunda musik, annorlunda lyssningsupplevelser.

Verkligt och överkligt

Hela den här texten formas av det undflyende hos musiken: allt det som det är svårt att veta något om och som litteraturen till den här kursen handlar om. Istället för *”Problem i samtida musikestetik”* skulle kursen kunna heta *”Mysterier i samtida musikestetik”* eller, om man inte vill vara så konspiratoriskt lagd, kanske istället som ett tredje alternativ: *”Oklarheter i samtida musikestetik”*.

Hur förhålla sig till dessa oklarheter? Texternas författare intar olika positioner, men alla med ett underliggande ärende: att ge sin syn på ämnet, förklara, etablera begrepp, slå fast. Just denna vilja att *slå fast*, blir det som är allra mest problematiskt och som i förlängningen skapar mer oklarheter än vad som kan-

ske var avsikten. I essäsamlingen *Orden och evigheten* skriver Ola Wikander om namnen för gudar i mystiktraditioner runtom i världen:

Det vi ser i dessa olika språkmystiska system är en uppfattning om det mänskliga språket som skiljer sig ganska mycket från den som de flesta västerländskt sekulariserade människor är vana vid. Det är ett förhållningsätt där språket faktiskt objektivt motsvarar en verklighet, en gudomlig verklighet: den beskriver den inte bara – den är ett direkt uttryck för dess essens. Vi är idag så vana vid att se språket som en samling godtyckliga symboler; just det är den moderna språkvetenskapens grundhållning. Men det kan vara värt att hålla i minnet att det i filosofi- och religionshistorien ofta funnits en radikalt motsatt ståndpunkt: en där språket är verkligheten, en där språket ger makt. Det lustiga är att en del senare tiders postmoderna teorier om språkspel och språket som den enda verkligheten nästan kommer att tangera detta förhållningsätt, som för många framstår som fruktansvärt medeltida och urmodigt.²¹²

Så vad är då kopplingen mellan språkmystik, språkspel och musikestetik? Bara ännu ett exempel på en flykt? Kanske ett utbrytarförsök från det för tidigt insnävade, för tidigt definierade? Trots att kurslitteraturens huvudförfattare, Nancy och Scruton, kommer från helt olika traditioner finns gemensamma drag. Nancy leder sina resonemang vidare från fenomenologin, och trådar finns till tänkare som Derrida, Husserl och Granel. Scruton däremot kan räknas till den analytiska filosofin och hans resonemang har även många beröringspunkter med kognitionsforskning. Nancy skriver i *Listening* om hur musiken lyssnar till sig själv:

Music is the art of hope for resonance: a sense that does not make sense except because of its resounding of itself. It calls to itself and recalls itself, reminding itself and by itself, each time, of the birth of music, that is to say, the opening of a world in resonance, a world taken away from the arrangements of objects and subjects, brought back to its own amplitude and making sense or else having its truth only in the affirmation that modulates this amplitude.²¹³

212 Wikander, Ola, *Orden och Evigheten*, Wahlström & Widstrand 2010, s 26.

213 Nancy, Jean-Luc, *Listening*, övers C Mandell, Fordham University Press 2007, s 67.

Hoppet om resonans finns också mellan dessa texter, mellan de musikexempel som ges och mellan de skilda världar som utgörs av musikvetenskapen och den mer ”praktiska” musikvärlden. På Kungliga Musikhögskolan i Stockholm har Sven Åberg, lutenist och lektor, under de senaste åren hållit i en rad seminarier som bygger på Dialogseminariets form. Dialogseminariet, utvecklat av bl a Bo Göranson och Maria Hammarén inom forskningen för yrkeskunnande, har enligt Åberg²¹⁴ fyra steg och här kommer en förkortad version: 1) *Läsa* Deltagarna läser en ”impulstext”, inte inom det egna ämnet utan kanske istället en filosofisk text som kan locka till analogier med det egna området. 2) *Skriva* Deltagarna skriver en reflekterande text. 3) *Dialog* Var och en läser upp sin text och texterna diskuteras. 4) *Idéprotokoll* Skrivs för att ta fasta på teman som man kan gå vidare med, utgör utgångspunkt för nästa seminarium i syfte att bearbeta och fördjupa.

I början på februari 2011 hölls ett öppet Dialogseminarium på Södra teatern, där en grupp pianister (som också undervisar på KMH) framträdde. De hade under några år träffats tillsammans med Åberg och med hjälp av dialogseminariemetoden reflekterat över sitt konstnärskap och yrkeskunnande. Detta har resulterat i två böcker; *Speglingar* av Sven Åberg²¹⁵, som beskriver processen och *Godnatt* av Love Derwinger²¹⁶, som samlar de texter Derwinger själv skrev under seminarierna som en av de deltagande pianisterna. I båda dessa skrifter finns ett intressant material där musikernas speciella villkor blir tydliga, inte minst när det gäller undervisning, inläring, utveckling och kreativitet. Det handlar förstas mest om musikens eget område, med exempelvis interpretation, notbild och minne som självklara diskussionspunkter. Ändå har resonemangen ofta hög faktor av allmängiltighet, eftersom den kunskap som här dokumenteras och beskrivs genom Åbergs bok är silad genom och speglad mot spår från andra tänkare som exempelvis Ludwik Fleck, Henri Bergson och Jaques Hadamard. På Södra teatern spelade Anders Kilström Alban Bergs

214 Åberg, Sven, *Speglingar*, DIALOGER Vetenskap och konst 2011, s 19-20.

215 Ibid.

216 Derwinger, Love, *Godnatt*, DIALOGER Vetenskap och konst 2010.

*Pianosonat nr 1.*²¹⁷ Klangen av flygeln, där tidigare under eftermiddagen andra pianister spelat Liszt och Stravinskij, blir plötsligt en annan: från en sorts neutral nollpunkt expanderar den och fyller rummet. ”Att fylla rummet” kan ses som en vanlig och uttjatad metafor för hur musik betar sig i rum, men i det här fallet är det precis vad musiken gör genom att från ett litet material utvidga, krympa, förändra, utveckla, återta, förändra igen, smalna av och bredda i ett ständigt skiftande spel med valörer som reduceras och expanderas. När Anders Kilström spelar låter det som om han själv simultant komponerar stycket i realtid, och trots att Berg faktiskt komponerade sin pianosonat i en helt annan tid, på en annan plats, är det svårt att frigöra sig från den intensiva nu-känsla som uppstår. Varför uppstår då denna närvaro just i denna musik, och inte i pianostyckena av Liszt eller Stravinskij? Och vem är det som har denna upplevelse?

När jag efteråt tackar Anders Kilström för en i min mening unik och underbar musikupplevelse, vill han mest urskulda sig: han hade ju inte fått prova flygeln innan konserten, så inte kan väl det här ha låtit så bra? När jag vidhåller, säger han ok, tack – men kom istället och lyssna när jag spelar Stenhammar med Filharmonikerna om två veckor. Sedan glider samtalet över på mer triviala saker som hur han studerat in pianosonaten (för länge sedan, rekordsnabbt eftersom det just skulle bli sportlov) och sedan en lite längre utläggning om övande, som efterhand visar sig vara långtifrån trivial och istället intressant just i detta sammanhang. Så därför följer här en kortversion: *Anders Kilström berättar om hur han spelat Reich nyligen och varit orolig för att fingrarna, händerna, armarna och tekniken skulle förstöras av de långdragna, monotona uppreppningarna och hur någon då föreslagit honom att han istället skulle lyssna till vad han spelade, alltså inte tänka på vad han gjorde rent fysiskt, och att han då ställde om sitt lyssnande som att det var kammarmusik som spelades, med flera musiker, trots att han bara var helt ensam och att spänningen då helt släppte; han blev varken trött, stel eller låst utan kunde genom denna förskjutning av lyssnarhållningen vara*

217 Dialogseminarium ”Pianot, vanan och minnet” på Södra teatern 6 februari 2011 med bl a Sven Åberg, Niclas Fock, Staffan Scheja, Cecilia Zilliacus, Henrik Åhsberg, Roland Pöntinen, Ann-Sofi Klingberg, Jan Sjunnesson, Örjan Eklöf, Bo Göranson, Anders Kilström, Stefan Nilsson, Joakim Milder, Annette Mannheimer, Sara Wijk, Annikka Konttori-Gustafsson och Su-En.

*helt fri att både spela och samtidigt lyssna till Reichs musik för piano.*²¹⁸ Kan det som blir lyssnat till vara bara *det* – och endast det, ingenting annat – som är själva musiken? Nancy skriver:

Music is the art of making the outside of time return to every time, making return to every moment the beginning that listens to itself beginning and beginning again. In resonance the inexhaustible return of eternity is played – and listened to.²¹⁹

När Scruton i kapitlet ”Analysis” under rubriken *The Critical Narrative* skriver om lyssnande är det en slags samlande punkt för flera av resonemangen.

If it is necessary in a work of musical aesthetics to consider such technical matters as Schenkerian analysis, it is because they bear on the concept of musical understanding. All the theories that I have considered return us to the same point. Either they describe what is hidden, in which case they are at best psychological hypothesis; or they describe what is present or latent in the musical surface, in which case the technicalities can usually be discarded, or else persist as extended metaphors to which no theory corresponds. But what exactly is meant by the ”musical surface”, and what does ”latent” mean?²²⁰

Sedan följer en förklaring där lyssnande som en kognitiv akt utreds och en lista presenteras med åtta mentala aktioner som kan sägas vara i spel när vi hör ett ljud. För som Scruton skriver: ”Listening is a cognitive activity; but it is not one single activity.”²²¹ Och det är just här i denna förklaring som den mest intressanta bilden av lyssnande kan målas upp; bilden där *relationerna* mellan de många olika sorters lyssnande är i fokus, där de får betydelse för varandra och bildar en sammansatt form. Som jag uppfattar det är även Nancy inne på en liknande linje på flera ställen i sin bok *Listening*, inte minst i citatet ovan där han låter omtagningarna bilda nya mönster för förståelsen av själva lyss-

218 Samtal med Anders Kilström på Södra teatern i Stockholm 6 februari 2011.

219 Nancy, Jean-Luc, *Listening*, övers C Mandell, Fordham University Press 2007, s 67.

220 Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press 1997, omtryck 2009, s 426.

221 Ibid.

andets natur. Upprepningarna, speglingarna, det mångtydiga, komplexa och sammansatta, pendlingarna fram och tillbaka mellan olika rum, nivåer, tider; lyssnandet på musiken är i sig själv en ständigt skiftande rörelse.



Vad det är – vad det känns som

Från tonårsrummet hörs Eminem på hög volym:

I can't tell you what it really is
I can only tell you what it feels like²²²

”Vad det är” och/eller ”vad det känns som”. Motsatser som kan generera nya tankar eller motsatser som står i vägen för varandra?

²²² Eminem featuring Rihanna: *Love the way you lie*, 2010, se till exempel http://www.youtube.com/watch?v=uelHwf8o7_U eller den betydligt snällare covern av tvillingarna Helena och Maria på <http://www.youtube.com/watch?v=P7IAFqEIJvs>

Utan att gå djupare in i språkmystik, vill jag ändå här ta upp tråden som leder till Wittgensteins språkspel. Det kan ha relevans för förståelsen av de skillnader som finns mellan det praktiska språket som används i musiken och de språk som används i litteraturen som refereras i denna text. Först några rader som inleder *Blå boken*:

Vad är ett ords betydelse? Låt oss angripa denna fråga genom att först fråga vad en förklaring av ett ords betydelse är; hur ser förklaringen av ett ord ut?²²³

Bara en början, men en meningsfull sådan om man drar paralleller till det speciella språkbruk som finns inom de utövande musikernas värld och som skiljer sig markant från det språk som används i de musikfilosofiska texterna som ingår som litteratur i denna kurs. Naturligtvis är språket inte bara ett enda, det finns flera, även i denna samling texter, men något i texternas språkbruk fungerar ändå på ett och samma sätt – och det är helt olikt det sätt på vilket språket fungerar i en praktisk situation. Några konkreta exempel har redan getts tidigare i texten, och här följer ett försök att peka ut skillnaderna ännu tydligare.

Först några rader om språkspel från den förklaring som Wittgenstein gör av begreppet:

Språkspel är de språkformer genom vilket ett barn börjar göra bruk av orden. Studiet av språkspel är studiet av primitiva språkformer eller primitiva språk. Om vi vill undersöka problem kring sanning och falskhet, kring satsers överensstämmelse eller brist på överensstämmelse med verkligheten, kring påståendets, antagandets, och frågandets natur, kan det vara till stor fördel att titta på primitiva språkformer i vilka dessa tankeformer framträder utan en förvirrande bakgrund av mycket komplicerade tankeprocesser. När vi betraktar sådana enkla språkformer skingrar sig den själsliga dimma som tycks omge vårt vanliga språkbruk. Vi ser verksamheter, reaktioner som är entydiga och genomskinliga. Å andra sidan kan vi i dessa processer urskilja språkformer som inte är åtskilda genom ett brott från våra mer komplicerade former. Vi ser att

223 Wittgenstein, Ludwig, *Blå boken och Bruna boken*, övers L Hertzberg och A Motturi, Thales 1999, s 1.

vi kan bygga upp de komplicerade formerna utifrån de primitiva genom att undan för undan lägga till nya former.²²⁴

Min text är ett försök att se hur kurslitteraturens tankar fungerar tillsammans och i kontrast till annat. Så vilka är då mina egna motiv? Det finns en vilja att ta reda på något om musikalisk rörelse, musikaliskt rum och atmosfärer. Efter- som jag i min egen yrkesroll, som tonsättare och alltså inte som musikvetare, utgår från den verklighet som jag känner till vill jag bara kort som en avslutning på texten redogöra för min position i förhållande till ämnet.

Musiker, dirigenter och tonsättare befinner sig alla på den praktiska, utförande sidan av musiken, i motsats till skaran av ”lyssnare” dit även musikvetare kan räknas, hur aktiv del de än tar i musiken i form av exempelvis texter skrivna kring musiken. Självklart kan några ha dubbla roller, t ex en musikvetare som också är musiker. Kan man tänka sig att få höra en musiker berätta om den inspiration han fått genom att läsa en musikvetenskaplig text? Eller en tonsättare berätta om hur ett nytt stycke vuxit fram ur en läsning av resonerande texter kring musikestetik? Visst kan texter ibland spela roll på den praktiska sidan av musiken, men oftast bara sekundärt och marginellt. *Musiken själv* är ämnet för musiker, dirigenter och tonsättare, och allt det som finns runtomkring musiken är just ”runtomkring-material”. Är det frågan om diametralt olika roller som kan intas i musikens värld? En roll där görandet är i fokus och en där utredandet och beskrivandet är huvudsaken? Detta inte sagt för att hierarkiskt placera rollerna, utan bara för att markera perspektiven som olika. Något kan förstås bara inifrån musiken, medan annat bäst begrips om man tar ett steg ut. Båda rollerna är fruktbara och kan ge inspiration åt varandra i en ständig kedja av aktioner och reaktioner. Idéer och tankar flyter fram och tillbaka mellan ytterligheterna. Det finns ofta en ovilja hos musiker att tala om musik, om det inte rör sig om att verkligen tala om *musiken*, på musikens egna villkor. Allt det som finns runtomkring och som är i högsta grad betydelsefullt, har varit svårare att tala om. Den tidigare nämnda boken *Speglingar* av Sven Åberg är ett av ganska få exempel på svenska skrifter som får fatt på tankarna

224 Ibid., s 20.

hos dem som skapar själva musiken. Andra exempel kan vara intervjuböcker som exempelvis Göran Bergendals *33 nya svenska komponister*²²⁵ och Börje Stålhammars *Musiken tar gestalt*.²²⁶ Ett annat spår kan vara den konstnärliga forskning, som kanske i några fall även kan föra med sig en viss formulering av det egna konstnärskapet i skrift. Men det är ju inte den konstnärliga forskningens huvudfråga att ta reda på hur det fungerar i ett speciellt fall, snarare är det en sorts biprodukt av forskningen: att vissa exempel kan ges.

Så vem är det då som ska beskriva musiken? Ytterst är detta en fråga om makt. Relationerna mellan musikvetare, musiker och en lyssnande publik är som sagt inte fastlåsta, definitiva utan är ständigt i rörelse. Ändå ser jag det som ett problem i sig att själva *beskrivningen* av musiken för det mesta hamnar så långt ifrån musiken själv, så långt ifrån dem som själva spelar och komponerar. Det här är en politisk fråga som förstås inte kan lösas i en text som denna, men jag vill ändå nämna det eftersom det så starkt har påverkat min läsning av kurslitteraturen. Som tonsättare är jag mest intresserad av musikens ”insida”, men det betyder inte att jag är ointresserad av musikens ”utsida”: hur lyssnaren hör, förstår och bevarar inom sig den musik som klingar. Det är lätt att säga att teorier om lyssnandet, själva perceptionen, bara kan bli lösa antaganden eftersom musik är så mångskiftande i sig själv och eftersom lyssnandet är så individuellt. Vad kan egentligen mätas – förutom resultat av extremt individuell och lokal karaktär? Ändå finns forskning som gör musiklyssnandet tydligare. För att överhuvudtaget kunna diskutera dessa frågor, måste jag ändå utgå ifrån att den forskning som finns på området, dit jag förstås också räknar litteraturen på denna kurs, är trovärdig och relevant. Däremot har jag en hel del synpunkter på (och invändningar mot) resonemang som jag finner onödigt förenklade och ibland motsägelsefulla, just därför att de så gärna vill slå fast något absolut begrepp. Så till sist, för att avsluta kapitlet, en utvikning mot något helt annat; eller är det kanske just detta – *det är du som hör* – som det hela handlar om?

225 Bergendal, Göran: *33 nya svenska komponister*, Kungliga Musikaliska Akademiens skriftserie, 2001.

226 Stålhammar, Börje: *Musiken tar gestalt: professionella tonkonstnärers musikskapande*, Gidlunds förlag 2009.

”... in the moonlight”

I filmen *This is It*²²⁷ har dokumentärt material klippts ihop för att visa arbetet med repetitionerna bakom den show som Michael Jackson aldrig kom att göra. I en scen är det en låt som ska repeteras. Keyboardisten spelar en ackompanjerande figur när Michael Jackson bryter för att ”förklara musiken” och säger: ”Bada i månljuset. Låt det sjuda.” Samtalet fortsätter under det att keyboardisten spelar några takter, avbryts, spelar igen, avbryts. MJ: ”Nej. Gör inte så. Det ska vara enkelt.” Keyboardisten svarar: ”Det är bara du som vet hur det ska låta.” MJ: ”Jag vill att det ska låta som när jag skrev den.” Keyboardisten: ”Så ska det låta. Men det är bara du som kan höra.” Så vad är det egentligen att höra? Och vem är det som hör? När Michael Jackson försöker kommunicera sin vision av musiken genom ord (”månljus”, ”sjuda”, ”enkelt”, ”som när jag skrev den”) är orden bara en liten del, resten är hans eget sätt att inifrån musiken visa vad han är ute efter: genom sång, gester, gungningar, dans. Alltså framförallt en kroppslig närvaro som kan förklara musiken, snarare än bara en förklaring som bygger på ord. Musiken är som vanligt på flykt. Kanske har lyssnandets gåta fått svar från ett något oväntat håll (tack till Michael Bearden²²⁸); *det är bara du som vet hur det ska låta.*

227 Filmen *This is It*, 2009, regisserad av Kenny Ortega. Se till exempel <http://www.imdb.com/title/tt1477715>

228 Michael Bearden är en amerikansk musiker, kompositör och producent som bland mycket annat var keyboardist i Michael Jacksons *This is It*.



26. INANDNINGEN FÖRE STRÅKDRAGET

I: Diskurs

in i en öppning rakt in rakt in i
öppningen invid botten av vitt
samtidigt: rörelsen utanför
på väg, på språng
undan ifrån rör sig
vid sidan av
utsidan
och nu:
gränsen suddas ut vitnar sjunker utanför öppnas upp
inåt¹



II: Noter

första gången jag hörde första gången jag hörde första gången jag hörde första gången jag
hörde första gången jag hörde första gången jag hörde första gången jag hörde först
ett stycke för stråkkvartett
dessa musiker spela
en violin en violin en viola en violoncellⁱⁱ

III: Innan musiken

blankt vidga
lyssna andas och spelaⁱⁱⁱ

IV: Metafor, kropp

sitter fast | ser linjen försvinna bort | lutar mig framåt | tippas över^{iv}

V: Syfte, motiv, intentioner, upplevelse, mening

nu vill jag: och *varsågod!* jag lyfter ————— uppåt^v

drrrr brrrrrrr drr drrrrrrrrrrr br brr brrrrrrr dr brrrr dr brrr br brrrrrrrrrrrrr br brrrr dr^{vi}

visa vassa ji – varma vr väntar – tänkt tid och typiska tr –
bakom gl, ur gl – därinne är färgen en annan^{vii}

VI: Rörelse, rum, tid

mina anteckningar som en rad påståenden

plötslig intensitet: dynamiken upp, registret upp, upp, upp, upp, snabbare och snabbare

nu långsammare

hänger ihop? hänga?

trögheten strävar åt rakt motsatt håll | llåh ttastom tkar tå ravärts netehgört

hur långt bort kan man komma?^{viii}

till musiken?^{ix}

till?^x

så långt?^{xi}

ett till?^{xii}

så?^{xiii}

VII: Tradition, intermedialitet, favoriter

ett.steg.och.ett.till.för.dig.som.går.ett.steg.i.gen.i.går.i.dag.med.oss.ett.steg.^{xiv}

.....^{xv}

musikenmeningenmedminminminmusikmedmeningminmeningmusikmedmusik
meningmedminmeningmeningmening^{xvi}

i anteckningarna: *varifrån?*^{xvii}

^{xviii}text^{xviii}

tiden vrider sig långt tillbaka

hör och ser

G B och P M, P M och G B^{xix}

bara några

ord^{xx}

i>"Hur börjar man? Var börjar man? Det tillhör våra mänskliga villkor att vi inte kan undgå dessa frågor vad vi än gör i våra liv, privat eller yrkesmässigt. Oftast är vi inneslutna i en bekväm pågående rörelse, en vana eller ett regelverk och funderar inte över våra val och handlingar. Andra gånger är det oundvikligt att vi måste välja vår början och ta ställning. Likväl är begäret att slippa börja starkt för de flesta människor, vilket den franske filosofen och idéhistorikern Michel Foucault konstaterade i sin installationsföreläsning vid College de France. [Michel Foucault, *Diskursens ordning*, sv övers Mats Rosengren, Brutus Östling bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1993 (1971).] Foucault talade om att vårt begär att slippa börja tala, och därmed stiga in i diskursens riskabla ordning, egentligen handlar om vår oro att upptäcka att vi på ett eller annat sätt är uteslutna ur denna ordning. Samtidigt är diskursen, som Foucault visade, också objekt för vårt begär, ty det är genom själva diskursen som vår kunskap om världen och oss själva produceras, klassificeras, organiseras, distribueras. Denna kunskap är därför aldrig oskyldig eller uttryck för en ovedersäglig verklighet. Det finns heller ingen sanning bortom diskursen. Genom att undersöka diskursens ordning – dess gränser, möjlighetsvillkor, procedurer, uteslutningsmekanismer och så vidare – kan vi synliggöra det vetande och den makt som diskursen producerar och reproducerar. Foucault menade att vi därmed kunde bryta upp nödvändighetens logik och istället fokusera på diskurshändelser, deras effekter och materiella spridning. Så möjliggörs en forskjutning, och i vissa fall ett upphävande, av den ordning som diskursen utgör." (Cecilia Rosengren, *Conway*, Logos Pathos nr 11, Glänta produktion 2009, s 9)



ii>"Många av de begrepp som kan betraktas fungera som redskap för musiklyssning i vår kultur är hämtade från, eller manifesterade i, notskriftssystemet. Jeanne Bamberger (1991, s. 42) skriver

Once such a system is made and deeply internalized through continuous use, we come to believe in the notation so thoroughly that we actually experience whatever it is – clapping, wheels turning, drummers drumming – through the lens of notation itself.

Notssystemets uppsättning av begrepp blir en lins varigenom vi ser, eller en tratt varigenom vi hör." (Cecilia Wallerstedt, *Att peka ut det osynliga i rörelse*, Art Monitor 2010, s 15)

När jag läser partituret till Mårtenssons sträckkvartett, är det omöjligt att vara som ny inför noternas laddning. (Mårtensson, Per : *String Quartet No. 1 "Sediments of Discourse"*. Inspelning av Stenhammarkvartetten på cd:n *Quartetto con forza, Stenhammar Quintet*, Phono Suecia PSCD 182, 2009.) Systemet av tecken och begrepp är ett arbetsredskap som Mårtensson delar med mig och många andra som arbetar med musik. Mitt lyssnande silas genom en notbild – oavsett om den finns framför mig rent konkret och visuellt eller bara visas för min inre syn. Jag behöver inte noterna för att kunna lyssna till musiken. Men jag *kan* låta musiken gå genom noterna – blir den då en annan?

iii>"Inom musikpsykologi förekommer begrepp som relaterar till musiklyssning som en dimension av musikaliskt kunnande, den form av lyssning som här ringas in. Heargraves m.fl. (2010) refererar t.ex. till *music imagination*, ett slags samlingsbegrepp för den mentala aktivitet som förekommer i såväl

komposition som framförande av musik. Utifrån bilden att det som händer i våra hjärnor är strukturerat i mentala representationer, eller scheman, så bygger begreppet på att ett slags *inre* lyssnande föregår musikerns spel eller kompositörens komponerande.” (Cecilia Wallerstedt, *Att peka ut det osynliga i rörelse*, Art Monitor 2010, s 23)

Wallerstedt har skrivit en doktorsavhandling med underrubriken *En didaktisk studie av taktart i musik* där hon undersöker hur man kan lära sig att urskilja taktart i musik. Studien, som analyserar barn i förskoleklass och grundskolans första klass, är en avhandling i estetiska uttrycksformer (musik) med inriktning mot utbildningsvetenskap vid Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet. Den första delen, där teori och tidigare forskning tas upp, heter *Från perceptionsteori till musikaliskt lyssnande*. Där finns en hel del intressanta aspekter på lyssnande, där Wallerstedt bland annat skriver om skillnaden mellan att höra och att lyssna, om sociokulturella influenser, om lyssnande ur ett ekologiskt perspektiv och om hur musikens temporala aspekter kan representeras. Ett stycke behandlar meningen med att lyssna på musik. Enligt Wallerstedt tar lyssningsforskning ”sin utgångspunkt antingen i att det meningsfulla finns i *musiken* eller hos *den som lyssnar*.” (s 18) Detta är en grundläggande syn (sann eller felaktig?) som, om man antar den, får konsekvenser om man vill diskutera lyssnande. I förlängningen får det betydelse även för hur analyser av musik kan betraktas.



^{iv}CONCEPTUAL METAPHOR AND MUSICAL MOTION

Our claim is that people have no robust way of conceptualizing musical motion without metaphor and that all reasoning about musical motion and musical space inherits the internal logic of such metaphors. If this claim is correct, and if the source domain for musical motion is motion in space, then the ways we learn about space and physical motion should be crucial to how we experience and think about musical motion. To see this, let us begin by considering three of the most important ways we experience and learn about motion:

(a) We see objects move.

(For most people, our perception of moving objects is based principally on vision. However, other sensory modalities, such as the auditory system, give important information on motion. For blind people, for example, auditory cues play a critical role in determining direction, speed, and distance of moving objects.)

(b) We move our bodies.

(c) We feel our bodies being moved by forces.

Notice that all of these fundamental and pervasive experiences of motion are, for the most part, non-conceptual and prereflective, and yet they give rise to a large body of knowledge that we have about motion. For example, we experience objects and we experience ourselves moving from one point to another along some path, and so we develop our sense of locomotion (movement from one place [*locus*] to another). We experience moving objects changing speed through the application of physical

forces. We know, in an immediate bodily way, what it feels like to be moved by something else and to move ourselves. It is this source-domain knowledge of physical motion that is carried over into the target domain (musical motion) via systematic metaphoric mappings. Our central claim is that these three basic experiences of physical motion give rise, via metaphor, to three of the chief ways we conceptualize musical motion. Moreover, because musical motion, like physical motion, occurs over time, our two different metaphorical conceptualizations of time ("MOVING TIMES" and "TIME'S LANDSCAPE") are incorporated into the basic metaphors of musical motion. We examine each of these three types of experience of motion, along with the metaphors based on them." (Johnson, Mark L/Larson, Steve, *Something in the Way She Moves* – *Metaphors of Musical Motion*, METAPHOR AND SYMBOL, 18(2), 63-84, Lawrence Erlbaum Associates 2003, s 68.)

v^v "Another extremely important dimension, which we have only touched on here, involves our metaphorical conception of musical agency. In those metaphors where there is an agent who moves or is moved, such as in the "MUSICAL LANDSCAPE" metaphor, we can attribute intentions and purposes to the agent, and thereby to the music. We will then experience and understand music as purposive in various ways—as "going somewhere," "trying to resolve," "overcoming an obstacle," or "wanting to move to the dominant." Such purposive agency has been much discussed. (See, for example, Maus (1997). Davies (1994) wrote that "as Cavell notes (1977), what is needed is an explanation



of why we describe artworks in terms usually confined to the description of sentient creatures" (p. 151). Writers on expressive meaning in music have long observed the relation between motion, emotion, and purpose. Davies (1994) surveyed several sources that describe music in such terms, tying our experience of musical motion to our experience of physical motion at more than one level. He noted that "musical movement invites attention to expressiveness because, like human action and behavior (and unlike random process), it displays order and purposiveness" (p. 229). This talk of musical movement as teleological brings into play—inevitably, we think—the metaphor of "MUSICAL FORCES:" "Usually musical movement is heard as teleological, as organized around a target that exercises a 'gravitational pull' on other notes" (Davies, 1994, pp. 236–237.) We only observe here that our entire notion of agency is metaphorically shaped

and that we cannot understand musical agency apart from one or more conceptual metaphors for event structure and causation." (Johnson, Mark L/Larson, Steve, *Something in the Way She Moves* – *Metaphors of Musical Motion*, METAPHOR AND SYMBOL, 18(2), 63-84, Lawrence Erlbaum Associates 2003, s 76.)

vi^v "Personliga motiv och intentioner kan vara vanskliga begrepp i idéhistoriska undersökningar, där strukturella förklaringar ofta förefaller mer vederhäftiga. Men begreppen kan vara produktiva, vilket Quentin Skinner har visat. Som ung på 1960-talet lade han fram en tolkningsmetod för studiet av historiska texter inom den politiska idéhistorien som byggde på filosofen John L. Austins teori om talakter, inom vilken dessa begrepp är av central betydelse. Skinner tog fasta på att varje författare genom sitt skrivande försätter sig i en kommunikativ situation som rymmer motiv och intentioner. Ett

trovärdigt tolkningsarbete bör därför fokusera på dessa aspekter för att komma åt textens mening. Han menar inte att en texts mening kan reduceras till motiv och intentioner, men om vi får kunskap om en författares motiv och intentioner så kan vi säga något författarens relation till både texten och dess kontext. Vad Skinner är ute efter är att hitta nycklarna till den talakt som författaren utförde när han skrev ner sina tankar. Motiven, om jag förstår Skinner rätt, handlar då om motiv utanför texten, "the motives for writing", det som föranleder själva talakten. Intentionen handlar om syftet med texten, "the intentions in writing", och de möjligheter och begränsningar som vid tiden för talakten kan förverkliga syftet med texten. Austin menade att målet för en talakt måste vara att budskapet når fram, att mottagarna fattar poängen. För Skinner innebär detta att man i tolkningsarbetet måste lyfta fram den adekvata idémässiga, politiska, historiska, sociala och lingvistiska kontexten för texten. Varje enskild



intention är sålunda också en kollektiv intention, och som kollektiv blir den i mängd och mycket bestämmande för den enskilda intentionen – vilket följaktligen gör den tillgänglig för den flitiga utforskaren, flera hundra år efter att texten skrevs. Talaktsteorin är utvecklad med tanke på talat språk och på vällyckade talakter. Men vad händer när teorin appliceras på det skrivna eller på mindre lyckade försök att kommunicera? [...] Filosofen Jaques Derrida har gjort oss uppmärksamma på att motiv och intentioner inte är så oproblematiska aspekter i kommunikativa akter som talaktsteorierna vill göra gällande. Derrida argumenterar tvärtom för att varje intention en författare har, när han eller hon skriver en text, upplöses redan i och med själva skrivakten. [Derrida: "Signatur händelse kontext" (1972), sv övers Mats Rosengren, i *Filosofin genom tiderna – Efter 1950*, Thales, Stockholm 2000.] Detta är villkoret för varje textproduktion. Källan, författaren, följer inte och kan inte följa med texten för att garantera en riktig läsning eller enhetlig tolkning. Den enda enhet en text har är att den kan citeras, upprepas som densamma och därmed bli produktiv i termer av nya läsningar och tolkningar som i sin tur genererar nya tankar och nya texter. Detta säger dock ingenting om vilka motiv och intentioner som eventuellt låg till grund för textproduktionen. Vi skulle i vilket fall inte kunna fastställa vilka dessa var med säkerhet. En konsekvens av detta, som hänger samman med både förlusten av intentionen i texten och med dess inbyggda citerbarhet, är att textens kontext inte går att avgränsa på ett självklart eller absolut sätt. Den går inte att mäta, för att använda Derridas uttryck. Det är inte möjligt att bestämma ett enda privilegierat sammanhang, ur vilket en sann tolkning kan utvinnas. En författare producerar någonting som är läsbart, citerbart eller tolkningsbart – men hon eller han kommunicerar inga intentioner." (Cecilia Rosengren, *Conway*, Logos Pathos nr 11, Glänta produktion 2009, s 118)

vii.⁸ However, we are inclined toward the even stronger, more polemical claim that our very experience of musical meaning is fundamentally shaped by conceptual metaphors that are grounded in our bodily experience. There can be no robust experience of musical meaning without these conceptual metaphorical framings and their spatial and bodily logics. We cannot clearly separate our understanding and conceptualization of music from our experience of it. We do not merely experience a musical work and then understand it. There is not experience first, followed by our grasp of the meaning of

that experience. Rather, our understanding is woven into the fabric of our experience. Our understanding is our way of being in and making sense of our experience. Thus, the way we experience a piece of music will depend importantly on how we understand it, and our understanding is intimately tied to our embodiment, that is, to our sensory-motor capacities and to our emotional makeup. For example, we don't just listen to a musical passage that moves and then say "Hey, that piece really moves, and, by the way, I can see a similarity between the way the music moves and what happens when a person or object moves." If there were no physical motion, it is difficult to imagine how there could even be musical motion. It appears that you can experience musical motion only because of your embodied experience and your embodied understanding of physical motion." (Johnson, Mark L/Larson, Steve, *"Something in the Way She Moves" – Metaphors of Musical Motion*, METAPHOR AND SYMBOL, 18(2), 63-84, Lawrence Erlbaum Associates 2003, s 78.)

viii Höjd och djup, riktning och befintlighet (plats), täthet och gleshet, massa och utsträckning [...] är samtliga hämtade från det matematisk-fysikaliska rummet men termfloran måste kompletteras från det upplevda rummet: ljus och skugga/mörker, nära och fjärran, form och färg, rikedom och tomhet/ödlighet. Därtill kommer övergången dem emellan där rörelse och rum förstärker varandra.

Just dessa två fenomen, dvs. rörelse och rum, är i detta sammanhang av största intresse. Både det matematisk-fysikaliska rummet och det upplevda rummet är kopplade till rörelsen [...]. I själva verket låter sig rummet endast identifieras och beskrivas med hjälp av rörelsen, få form och innehåll genom denna. Allmänt anses musik vara en företeelse som genom rörelse och förändring gestaltar och åskådliggör tiden. Men om det nu är så att dessa två fenomen och därmed tiden är intimt förknippade med rummet i en slags symbios – jfr. relativitetsteoriens rumtid – vore det då inte möjligt att se på musik som en i första hand rumslig företeelse? [...] Eduard Hanslicks berömda definition av musik som i min tappning lyder: *Tönend bewegter von Ausdruck getragener Raum* – "tonande rörligt av uttryck buret rum". Spaltar man upp denna definition i beståndsdelar skulle orden "tonande" och "uttryck" närmast hänföras till det upplevda rummet under det att "rörligt" och "rum" väsentligen tillhör det matematisk-fysikaliska rummet. Men situationen är mer komplex: både "rörligt" och "rum" kan också appliceras på det upplevda rummet medan "tonande" implicerar tonernas inbördes talförhållanden, alltså vetter mot det matematisk-fysikaliska rummet." (Gunnar Bucht, *Rum människa musik*, Atlantis, 2009, s 26)

ix I *Kroppens fenomenologi* av Merleau-Ponty finns en fotnot som handlar om tidsflödet utifrån Henri Bergsons *Materia och minne: en undersökning av kroppens förhållande till själen*. Jag läser den korta fotnoten.

"Rent generellt insåg Bergson mycket väl att kroppen och anden kommunicerar genom tidens förmedling, att detta att vara ande innebär att vara herre över tidens flöde, att detta att ha en kropp betyder att ha en nutid. Kroppen, säger han, är ett ögonblicksnabbt snitt i medvetandets vardande (*Materia och minne*, övers. Algot Ruhe, Wahlström & Widstrand, 1913, s 120) Men kroppen förblir för honom vad vi kallar den objektiva kroppen, medvetandet förblir en kunskap, tiden förblir en följd av otaliga "nu", vare sig den "rullar och växer som en snöboll" eller breder ut sig i rumsliggjord tid. Bergson kan alltså bara



strama åt eller lossa på följden av dessa "nu": han når aldrig fram till den enda rörelse varigenom tidens tre dimensioner konstitueras, och det är svårt att inse varför varaktigheten stöter samman i en nutid, varför medvetandet är indraget i en kropp och i en värld. [Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, översättning William Fovet, Daidalos 1997, s 28.]

^xNu har jag läst vidare i Bergsons *Materia och minne*. Här nedan ett citat som har att göra med resonemanget ovan. På sidan 120 skriver Bergson:

"Allmänna uttrycket: i den vardandets kontinuitet som är verkligheten själv, bildas det närvarande momentet genom ett nästan ögonblicks snabbt snitt, som vår praktiska perception företar på den förflytande massan, och detta snitt är just det vi kalla den materiella världen: medelpunkten i den upptages av vår kropp, som i denna materiella värld är vad vi känna direkt förflyta; i dess aktuella tillstånd består aktualiteten av vårt närvarande. Såsom utsträckt i rummet bör materien efter min mening betecknas såsom ett närvarande som oavbrutet börjar på nytt, medan omvänt vårt närvarande bildar själva materialiteten i vår tillvaro, d.v.s. en samtlighet av förmimmelser och rörelser, ingenting annat. Och denna samtlighet är bestämd, engångig (*unique*) för varje moment i nuflödet, just därför att förmimmelser och rörelser upptaga platser i rummet, och då flera kroppar icke på en gång kunna intaga samma rum." (Henri Bergson, *Materia och minne*, övers. Algot Ruhe, Wahlström & Widstrand, 1913, s 120.)



^{xi}Däremot, i Bergsons *Tiden och den fria viljan* finns ett parti med början på sidan 61 som handlar om materiens ogenomtränglighet, där han diskuterar hur två kroppar kan inta samma rum, hur de kan smälta in i varandra och hur skillnaderna mellan rum och yta kan förstås. Bergson skriver vidare på sidan 70:

"Men vi måste beakta, att när vi talar om tiden tänker vi oftast på en homogen miljö, i vilken medvetandets fakta radas upp, ordnas bredvid varandra liksom i rummet och slutligen när därhän att de bildar en tydlig åtskild mångfald. Torde inte tiden uppfattad på detta sätt förhålla sig till mångfalden av våra psykiska tillstånd liksom intensiteten förhåller sig till vissa av dem, som ett tecken, en symbol, fullkomligt skild från det sanna nuflödet? Vi kommer följaktligen att begära av medvetandet att det isolerar sig från den yttre världen och genom en kraftig anspänning av abstraktion åter blir sig själv. Vi ställer därför denna fråga: äger mångfalden i våra medvetenhetstillstånd minsta analogi med mångfalden hos enheterna i ett tal? Står det sanna nuflödet i minsta förbindelse med rummet? Redan vår analys av talföreställningen måste väcka hos oss tvivel på denna analogi. För om tiden, sådan den ter sig för det reflekterade medvetandet, är en miljö, där våra medvetenhetstillstånd följer på varandra så väl åtskilda, att man kan räkna dem, och om å andra sidan vår uppfattning av talet utmynnar i att allt som direkt kan räknas finns utspjitt i rummet, då har man skäl att anta att tiden, tagen i betydelsen av ett medium, i vilket man urskiljer och räknar, inte är annat än rum." (Henri Bergson, *Tiden och den fria viljan*, Paris 1889, övers. Algot Ruhe 1913, Nya Doxa, 1992, s 70.)

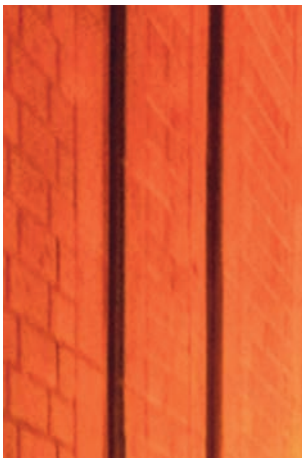
xii Bergsons nufflöde fascinerar mig eftersom det verkar stämma med hur jag själv uppfattar tid, exempelvis som i min egen beskrivning av många nu i en följd. Här nedan andra tankar om tid – den här gången hämtade från buddhistisk filosofi.

”Många mer eller mindre filosofiska saker har sagts om fenomenet tid och dess uppdelning i sfärer som pågående, föregående och tillkommande. En sådan liten aforism är det alldeles riktiga påståendet att begreppet ”nu” egentligen är ganska motsägelsefullt: så fort man uttalar ordet har ju tiden rullat vidare och därmed gjort begreppet meningslöst [...] Frågeställningen kopplar sig snabbt ihop med matematiska begrepp som differentialer och derivator och idéer om ”oändligt små skillnader” och annat liknande [...] Idéer besläktade med detta finner man i den gamla buddhistiska doktrin som brukar benämnas ksanikavada (”ögonblickslära”). Denna filosofiska ståndpunkt innebar att man såg världen och historien som bestående av ett oändligt antal oändligt små och odelbara ”ögonblick” som följde på varandra i en lång serie. Just det faktum att de var atomiska och – som det heter på fackspråk – infinitesimala (oändligt små) passade perfekt med den buddhistiska dogmen om alla tings obständighet och essenslöshet. (Från kapitlet *Ur led är tiden* i Ola Wikander, *Orden och Evigheten*, Wahlström och Widstrand 2010, s 115.)

xiii-IV. Den verkliga rörelsen består snarare i överföringen av ett tillstånd än av en sak.

Genom att formulera dessa fyra satser ha vi i själva verket icke gjort annat än allt starkare förkortat avståndet mellan två begrepp som man ställer mot varandra: egenskaperna eller förmimmelserna och rörelserna. Vid första påseendet synes klyftan öoverstyglig. Egenskaperna äro inbördes olikartade, rörelserna likartade. Förmimmelserna, odelbara till sitt väsen, utmärka sig genom beräkneliga skillnader i riktning och hastighet. Man tillåter sig att förlägga egenskaperna i form av förmimmelserna i medvetandet, medan rörelserna oberoende av oss försiggå i rummet. Dessa rörelser skulle, sammansatt med varandra, aldrig ge annat än rörelser; genom en hemlighetsfull process skulle vårt medvetande, som är ur stånd att beröra dem, överföra dem till förmimmelser, som därefter projiceras i rummet och täcka, man vet icke hur, de rörelser som de översatt. Härav två olika världar, ur stånd att träda i förbindelse med varandra utom genom ett under, å ena sidan rörelserna i rummet, å den andra medvetandet med förmimmelserna.” (Henri Bergson, *Materia och minne*, övers Algot Ruhe, Wahlström och Widstrand 1913, s 180.)

xiv Historien, traditionen. Är det möjligt att skriva en sträckkvartett utan att förhålla sig till traditionen? I konvolutet till cd-skivan med Mårtenssons sträckkvartett finns en text skriven av Erik Wallrup, *Sträckkvartettens emancipation*, som behandlar det faktum att just sträckkvartetten har haft sin alldeles egna resa genom musikhistorien. För tonsättare har komponerandet av en sträckkvartett haft olika sorts laddning, beroende på vilken plats i historiens kedja som intagits. Wallrup menar att en normalisering nu har skett, och att komponerande av en sträckkvartett inte längre behöver vara en anakronism eller något problematiskt som ställer sig i vägen för tonsättaren. ”[...] genom att ha blivit avdramatiserad har genren i sig blivit utan starkt symbolvärde samtidigt som det klingande re-



sultatet kunnat frigöras. Det går att utan några större åthävor rikta sig mot det förflutna, samtidigt som det lika gärna är möjligt att på nya sätt avlyssna de fyra stråkinstrumentens klangkropp.” I texten som handlar om Sediments skriver Wallrup: ”När det gäller Per Mårtensson (f. 1967) reflekterar han över traditionsförhållandet redan i titeln till sin första stråckkvartett.”

^{xv}I *Intermedialitet* skriver Eva Lilja på sidan 141 om musik och metrik. Musik och poesi delar den temporala aspekten eftersom båda utgör rytmiska förlopp. Musikens innehåll, liksom poesins, är svårbestämbart, men av helt motsatta skäl. Enligt Lilja är musikens form är tydlig men innehållet otydligt, medan poesins form är mer otydlig på grund av att ordbetydelserna är så påträngande.

”Musik är ren form som utspelas i tiden, ren form innebär att den saknar lexikala betydelse. [...] Man brukar vara ense om att musik ändå i någon bemärkelse har betydelse, en intensiv känslomässig innebörd. Musik förmedlar något direkt, utan att ta vägen över orden. [...] Musiklyssnarens associationer bestämmer musikens innehåll utifrån tonernas inbördes organisation, ljudhärming, likhet med andra musikstycken m.m.” (Eva Lilja, i kapitlet *Metrik och intermedialitet* i boken *Intermedialitet*, Studentlitteratur, 2002, s 141.)

^{xvi}THE PRIMACY OF MUSICAL MEANING

We would like to end by highlighting one important insight that comes from an examination of the role of metaphor in our understanding and experience of music, namely that the mechanisms of human meaning extend far beyond the capacity for language. Philosophical reflection on music has often assumed that music is some kind of “language.” There is a strong tendency among philosophers and music theorists to think that our “primary” experience of meaning is in language, so that whatever meaning music has must be measured against linguistic meaning. Moreover, these same theorists often adopt false views of linguistic meaning as tied solely to reference and to truth conditions. When music seems not to measure up to such mistaken referential criteria of linguistic meaning, it is then erroneously concluded that music is a second-class citizen of the intellectual world. The problem here lies not so much in the idea of music as language, but rather in overly narrow and restricted views of linguistic meaning as involving objective reference that is alleged to be completely independent of the nature of our bodies. What is left out are the embodied and affective dimensions of linguistic and musical meaning alike. Music is meaningful in specific ways that some language cannot be, but it shares in the general embodiment of meaning that underlies all forms of symbolic expression, including gesture, body language, ritual, spoken words, visual communication, and so on. Thinking about how music moves us is not going to explain everything we need to know about language, but it is an excellent place to begin to understand how all meaning emerges in the flesh, blood, and bone of our embodied experience.” (Johnson, Mark L/Larson, Steve, *Something in the Way She Moves* – *Metaphors of Musical Motion*, METAPHOR AND SYMBOL, 18(2), 63-84, Lawrence Erlbaum Associates 2003, s 80.)

^{xvii}Hans Lund har varit redaktör för boken *Intermedialitet* och även skrivit kapitlet *Litterär ekfras*. I förordet skriver Lund: ”Denna bok handlar om olika former av samband och samspel mellan ord, bild och ton.” På sidan 184 finns en definition på ekfras:

”Claus Clüver har presenterat en definition i semiotiska termer som är en utvidgning av Heffernans definition: Ekfras är ”the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system” (*Interart Poetics*, 1997).” (Hans Lund, i kapitlet *Litterär ekfras* i boken *Intermedialitet*, Studentlitteratur, 2002, s 184.)

xviii I kapitlet *Musikalisk ekfras*, s 193 i *Intermedialitet*, skriver Siglind Bruhn om hur intermediala transformationer kan tänkas fungera i komponerandet av musik. Bruhn är noga med att göra en tydlig distinktion mellan ekfras och programmusik.

”Även om det musikaliska mediet har rykte om sig att vara abstrakt kan kompositörer precis som poeter reagera på en rad olika sätt på en visuell representation. De kan föra över aspekter av både struktur och innehåll; de kan komplettera, tolka, associera, problematisera eller leka med några av de suggestiva elementen i ursprungsbilden.”

Och lite senare i kapitlet, på sidan 198:

”Ekfras i denna bredare mening skulle alltså definieras som ”en representation i ett medium av en verklig eller fiktiv text komponerad i ett annat medium”. Vad som på motsvarande sätt måste vara närvarande i varje form av musikalisk ekfras är

- 1 en verklig eller fiktiv ”text” som fungerar som källa till konstnärlig representation;
- 2 en primär representation av denna ”text” i visuell eller verbal form;
- 3 en re-representation av denna första (visuella eller verbala) representation i ett musikaliskt språk” (Siglind Bruhn, i kapitlet *Musikalisk ekfras* i boken *Intermedialitet*, Studentlitteratur, 2002, s 193 och s 198.)

xix Ett exempel där begreppet ekfras har en kanske ännu starkare koppling än här (åtminstone mer tydligt uttryckt av tonsättaren själv): Per Mårtenssons *1st French card signed G B* (komponerat för kammarensemble redan 1994), där förordet till en text av Georges Bataille sågs ha varit utgångspunkten för kompositionen.

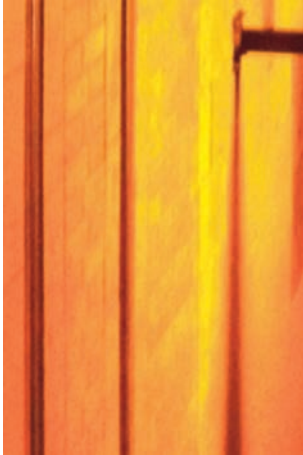
xx Per Mårtensson: *String Quartet No. 1 "Sediments of Discourse"*. Musiken fascinerar mig. Hur kan jag analysera stycket? Jag lyssnar igen och igen, läser noterna, lyssnar, läser, lyssnar och läser, lyssnar och kommer fram till *inte* göra en traditionell musikalisk analys som redogör för vad musiken består av, beskriver hur den fungerar och varför den fungerar som den gör. Istället: en analys som närmar sig stycket på ett sätt där fokus egentligen inte ligger inne i musiken utan istället skuggar musikens rörelser och lägger till några konturer.

John Coltrane och *My Favourite Things*. Varför kommer jag att tänka på den låten? Jag plockar fram cd:n för att lyssna. Det visar sig att det finns en film på Youtube och det är fantastiskt att för första gången se den musik som jag har lyssnat på så många gånger. Och det är en underlig upplevelse, mer och mer skruvad ju mer jag ser av den. Klippet finns på <http://www.youtube.com/watch?v=016x-kVRWzCY&feature=related>

John Coltrane spelar tillsammans med McCoy Tyner, piano, Steve Davis, bas och Elvin Jones, trummor. Och plötsligt vet jag varför jag associerar till just den här inspelningen: det är ett parti i saxofonsolot vid 2.00-2.15 som påminner starkt om hur några fraser i Per Mårtenssons *Sediments* rör sig. Men bara på ett extremt inzoomat plan. Annars finns inga som helst likheter när det gäller rörelsen i stort, inte heller i rytmik, struktur, uppbyggnad, form, stämning. Kort sagt är det musik som fungerar på ett helt annat vis, åtminstone i mina öron. Ändå blir vägen från *Sediments* till *My favourite things* (eller kanske bättre uttryckt: från *My favourite things* till *Sediments*) spikrakt. Så spikrakt det nu kan bli i musikens värld.

Men nu, som så många andra gånger när jag lyssnat på den här inspelningen, är det plötsligt något som skevar. Flöjtsolot börjar och vad är det egentligen som händer? Jag har alltid undrat över detta flöjtsolo. Kanske har jag någon gång för länge sedan tagit reda på något om det, men nu har jag glömt allt och måste börja om från början; jag vet ju inte ens vem det är som spelar. Vem kan spela så? Efter

en kort sökning på nätet står det klart att det är Eric Dolphy. Dolphy var själv saxofonist men spelade även flöjt och klarinett, bl a är han känd för att ha varit jazzens första riktigt intressanta basklarinettist och han har medverkat på många fina inspelningar. När Eric Dolphy börjar spela sitt solo är det inte bara det att flöjten i sig själv är ett gungfly och totalt sjukt intonerad, utan det är också något annat: något med själva musikens rum, rörelse och riktning som blir uppochnervant, desarmerat, inaktiverat. På filmen visar det sig att Eric Dolphy står i princip helt orörlig när han levererar detta märkliga bidrag till låten. Ibland tar han liksom sats igen efter något alldeles extra bortsvävande och luddigt parti men för det mesta låter han bara tonerna komma – till synes utan att själv välja, värdera eller analysera – allt halkar bara omkring, som på en blank yta. Det visar sig att fler än jag har funderat över detta gåtfulla solo. Här några inlägg från en sida där låten diskuteras:



WhiteHendrix - *is it just me or does the flute solo semi-ruin the song? its probably the recording quality. but still. the only part he nails is the melody.*

cjee246- @WhiteHendrix *i agree with u... i think he hits some bad notes, personal opinion... great overall tho*

ChiWehWeh- @WhiteHendrix *I disagree. This is the sound of Jazz! The flute is always the maverick. The unpredictable rebel that ties everything together.*

<http://www.jambalayah.com/node/235>

Det är verkligen exakt formulerat: "Jag håller inte med. Detta är ljudet av Jazz! Flöjten är alltid ensamvarg. Den oförutsägbara rebell som knyter ihop allting." Och det samma kan sägas om det speciella i Mårtenssons stråkkvartett. Oförutsägbarhet, individualitet och rebellisk

rörelse blir här det som formar den sammansatta, självklara enhet som stråkkvartettens fyra musiker tillsammans uttrycker i musiken.

27. ANTECKNINGAR OM MUSIK OCH RUM

Tankarna och rummet,
tankarna i rummet,
tankarna som är rummet.

Musiken och rummet,
musiken i rummet,
musiken som är rummet.

Utdrag ur mina arbetsanteckningar inför arbete med arkitektur och musik:

Idéer för musiken februari 2012

Omformuleringar av visuella begrepp till musikaliska

Struktur – i flera betydelser, som ex form, ("skelett", "stomme", "nät")-konstruktioner, men också något som är både form och yta, spänningen däremellan. Prova att göra översättningar till musik, men utan att slaviskt följa den visuella formen, istället göra variationer, utveckling och förändring till en naturlig och grundläggande del i översättningen.

Skala – använda sig av olika skalor som antingen gör att samma material blir upp-
förstorat/förminskat, antingen i sin ursprungliga form eller att materialet
totalt förändras när det framförs i en annan skala. Kan gälla dynamik,
tonhöjd, harmonik, rytmer men även mer eller mindre abstrakt när fraser,
utveckling (harmonisk, riktningar etc) eller rörelse förändras/förvandlas
med hjälp av skalningsprinciper. Kan vara helt åtskilda: som att något litet
blivit stort och man bara hör det stora eller tvärtom: att båda skalvarianter-
na presenteras, antingen efter varandra eller i glidande form (från det ena
till det andra) alternativt framförs samtidigt (i polyfoni).

etc

Utveckling av akustiska begrepp, tänkta tillsammans med arkitektur och rum

Efterklang – laborera med fiktiva rum där något som spelas i ett litet rum plötsligt kan få ett mycket större rum att klinga i. Göra det till själva grunden för musiken, exempelvis som i idéerna kring flöjt som spelas in i en form: där kan efterklangen styra tonernas längd och därmed även melodikens utveckling (med den speciella balans som uppstår när vissa toner förlängs) och även möjligheterna till flerstämmighet (där en lång ton kan överlagras, bli bordun eller som ett ljust visslande tak ovanför melodin som fortsätter därunder eller kanske istället låta flera toner bilda en sorts harmonik med ackord som kan ackompanjera den melodi som fortsätter att leta sig fram efter den punkt där efterklangen liksom fryste och konserverade den tonserie som blev till ackord).

Delay – bygga musik utifrån en tanke om reflektioner, alltså om hur ljudet studsar tillbaka när det har skickats ut mot en yta/in i ett rum. Till exempel tänka sig att ljud skickas från mitten av ett rum mot rummets väggar och därefter studsar tillbaka inåt med olika rytmförskjutningar som följd. Även om ljudet skickas från mitten kan det vara olika förutsättningar för de fyra väggarna, kanske är de lite olika långt borta (dessutom om ljud skickas ex snett nerifrån till snett upp, som en diagonal, till skillnad mot rakt på, som kan vara i golvhöjd eller i takhöjd eller mittemellan) och kanske har de olika struktur/textur/material som svarar olika på när ljud skickas, dessutom kan olika ljud skickas, med helt olika kvalitéer och därmed med olika resultat på det som skickas tillbaka. Tanke om att man bara hör en av vägarna: bara det som skickas ut alternativt bara det som skickas tillbaka. Vad händer då i lyssnandet? Hela delay-idén är mer som en tanke på hur det fungerar och en sorts realisation av den tanken (en konstnärlig gestaltning av idé och principer) snarare än en faktisk redovisning av hur det rent akustiskt går till. Öppnar upp för surroundljud där flera högtalare kan användas för att skapa just den här effekten. Det delay-liknande ljud

som skickas tillbaka behöver inte heller vara realistiskt återgivet; tvärtom är det mer idén om delay, inte på ett realistiskt sätt.

etc

Andra funktioner som kan undersökas

Skuggningar – både rent visuella skuggningar från formerna, som kan skapa viss typ av musik beroende på hur ljuset faller och bildar skuggor på en tänkt yta där musiken befinner sig och även på ett mer idémässigt plan, där former-
nas visuella uttryck, material, konstruktion eller rörelseförmåga kan bilda skuggspel i musiken så att den både skuggar/speglar och svarar på det som det visuella skickar ut. Musiken kan vara passiv eller aktiv, dvs vara en skugga alternativt vara den som skuggar det andra, ungefär som att ljuset faller på musiken som i sin tur bildar skuggor på formen, konkret eller abstrakt i varierande grad men ändå förstås mer tankemässigt än faktiskt.

Triggingar – en sorts fri och öppen form av händelseutveckling där något enkelt (ex ett knäpp på en sträng) utlöser en reaktion som är mångdubbelt större och mer utvecklad. Experimentera med olika startpunkter (knäpp på sträng, knack på trä, nuddande på textil, strykande rörelse på glasyta, droppe av vätska som faller, vatten som stängs av eller sätts på i ett flöde etc etc) och vad dessa olika starter kan tänkas trigga igång för sorts musik.

etc

Detta är alltså utdrag ur mina arbetsanteckningar, tänkta för att läsas av ingen förutom mig själv. Anteckningarna är bara ett sätt att gripa tag i tankarna, hålla fast vid dem i processen när jag arbetar med kompositioner. Ibland antecknar jag innan komponerandet börjar – som en slags instruktioner till mig själv, ibland under tiden – för att minnas föregående steg eller att förbereda inför

nästa, och ibland skriver jag efter komponerandet – för att befästa för mig själv vad jag var intresserad av att undersöka, vad som hände i komponerandet och vad jag kan gå vidare med i nästa komposition.

Nu låter jag en liten del av dessa anteckningar få finnas med i min avhandlingstext eftersom jag tänker att de kan, på ett handgripligt sätt, visa på hur en kompositionsprocess kan gå till. Just dessa anteckningar ser ut ungefär som jag brukar anteckna men något skiljer dem eftersom de fokuserar på musik och rum. De är en början till det projekt med arkitektur och musik som jag under våren 2012 startade tillsammans med arkitekten Petra Gipp. Vi hade börjat arbeta redan under våren 2011, då jag komponerade surroundstycket *Illusion* till hennes byggnad *Refugium* på Kivik Art Centre. Skillnaden var att då var arbetet delat i tid: hon hade ritat och uppfört *Refugium* redan sommaren innan och när musiken tillkom så var det som ett tillägg till det redan befintliga. Hösten 2011 gjorde vi den lilla ljudlådan *Segreto*, som var en undersökning i litet format och som tillsammans med *Illusion/Refugium* blev start för utforskningen av våra idéer kring rum och ljud. Våren 2012 startade vi så tillsammans projektet *Skikt – arkitektur och musik*. Tillsammans, med gemensamma idéer för helheten, men ändå var för sig: jag med musiken och hon med arkitekturen som växte fram parallellt.

För att undersöka material planerade vi att göra en serie verk som fokuserade på olika saker som intresserade oss. Tolv små objekt var det tänkt att bli, separata men ändå möjliga att sätta samman, exempelvis i en utställning. Här är mina anteckningar från februari 2012 om vad jag tänkte mig för musiken, i tolv objekt.

Tolv små

Ursprung

1. *Maskin* inspelade alternativt mekaniska, även motor, rörliga delar, effekt (i betydelsen: konsekvenser av maskinens arbete och rörelser)
2. *Present* inspelade ljud, kontinuerliga med rytmiska förlopp, igenkänning av situation där verkligheten skruvas
3. *Robot* smårobotarna som springer, experimentera med banor och extra saker som låter, både som medspelare och som hinder för smårobotarna och deras framfart
4. *Flöjt* spelad av musiker alternativt inspelad, melodi som byggs ut enligt efterklangsprinciperna
5. *Kulor* rullande live, men eventuellt även förstörade/förminskade elektroniskt, eventuellt med delay-idéerna
6. *Bad* inspelade ljud som tar sig ut från en stängd form som är alldeles för liten för att rymma den stora ljudvärlden
7. *Röst* inspelade röster, mänskliga – även om de är bearbetade, orealistiska så visar de på mening, tydlighet, vilja till kommunikation i uttrycket
8. *Sträng* reell sträng som kan knäppas på och då triggas mer musik av strängkaraktär, många olika varianter för att skapa oförutsägbarhet och överraskning
9. *Djur* inspelade djurläten med narrativ: en berättelse som förändras över tid, ex djuren är tillsammans, tappar bort varandra och träffas igen, eller kanske en annan berättelse: djuren blir större och större

10. *Miljöer* platser som är inspelade helt dokumentärt bildar små fragment som ställs mot varandra, förminskas eller släpps ut i full skala, eller om det är en ljudsvag miljö: förstoras till hörbart eller skalas upp till utåtriktad, stor ljudvärld
11. *Stråk* bygga polyfoni av stråk, kan finnas både inspelat och spelat live av musiker, som alltså spelar till den inspelade musiken enligt strikt noterat partitur
12. *Piano* många pianon, pendelrörelser mellan olika material, eventuellt grund i speldoseidéerna

28. PART OCH KNOT

PART

Något hände: istället för tolv små objekt blev det något annat. En inbjudan kom från Arkitekturbiennalen i Venedig och vi omformade idéerna till *ett* sammanhållet verk, som dock byggde på en del av de ursprungliga idéerna.

Arkitektur och musik möts på Arkitekturbiennalen i Venedig hösten 2012.

Arkitekten Petra Gipp och tonsättaren Kim Hedås är representerade på La Biennale di Venezia, La 13. Mostra Internazionale di Architettura, med två nya verk: *Part* och *Knot*. Biennalen öppnar den 29 augusti och pågår fram till den 25 november 2012.

Verket *Part* visas på Palazzo Bembo som enda svenska bidrag i utställningen "Traces of Centuries & Future Steps" tillsammans med 57 arkitekter från 26 länder.





Part

Part är en struktur där ljudet integreras med det gjutna – betong, vax och brons – och filtreras genom membran av pergament. Musiken är komponerad med surroundljud som spelas genom sju högtalare, fem ingjutna och två placerade i rummet.



Strukturen är monterad i ett grid av tunna stålrör, från golv till tak, vilket är en del av tanken om ett tredimensionellt partitur. Arkitekturen och musiken i *Part* kompletteras av ett schema där snitt/planer/vyer, musik-anvisningar och texter från den konstnärliga processen visas.

– *Part* (2012) 30'



... OCH KNOT

En inbjudan till från Arkitekturbiennealen och ännu en av våra idéer kunde realiseras, nu i verket *Knot*.

Petra Gipp och Kim Hedås medverkar även med verket *Knot* på Nordiska paviljongen, där 32 nordiska arkitekter bjudits in till utställningen «Light Houses».

Här nedan en kort beskrivning som vi tillsammans skrev inför att *Part* och *Knot* skulle visa på Arkitekturbiennealen. Även de korta verkkommentarerna till *Part* och *Knot* är gemensamt skrivna.

De nya verken är delar av en konstnärlig undersökning som syftar till att utforska hur arkitektur/konst och musik/ljud kan ges vidare dimensioner genom att ytterligare lager fogas till helheten. Ljud och struktur skapar nya sekvenser som tillsammans bygger ett polyfoniskt växlande spel. Arkitekturen definieras genom materialet och dess relation till musiken, som i sin tur förtydligas genom rummet. Verken undersöker om dessa lager kan öka förståelsen av ett arkitektoniskt respektive musikaliskt verk, om samverkan kan tydliggöra det enskilda verket.²²⁹

229 Se även dessa länkar:

<http://www.gipparkitektur.se>

<http://www.labiennale.org/en/architecture/>

<http://www.palazzobembo.org/index.php?page=28&lang=en>

<http://www.mfa.fi/lighthouses>

<http://www.statensmusikverk.se/2012/08/20/musik-och-arkitektur-pa-venedigbiennalen/>



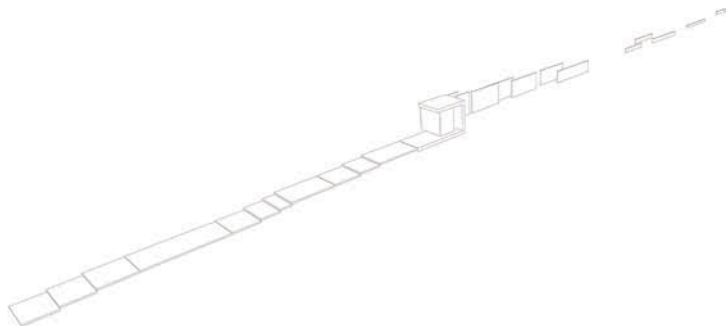
Knot

Knot utforskar samspelet mellan ljudet av en dubbelkör och en arkitektur som uppstår i mötet mellan ett element gjutet i betong och dess återkastning i brons, mellan planen och sektionen som utgör dess reverb. Detta möte ger upphov till en knut av tomrum och massa som dirigerar ljuset när det tillsammans med musiken letar sig in mot mitten av strukturen.

– *Knot* (2012) 40'



29. SKIKT – OCH VIDARE I PROJEKTET MED ARKITEKTUR OCH MUSIK



Skiss av Petra Gipp inför ritning av minnesmonumentet.

Skikt är ett projekt där vi just nu arbetar med flera nya verk, som befinner sig i olika faser. Här finns tydliga exempel på hur musiken sätts i relation till annat. Mitt eget arbete med musiken till dessa *Skikt*-verk är också starkt påverkat av de tankar som jag har haft under doktorandutbildningen. De idéer som jag undersökt i det konstnärliga forskningsarbetet har här fått en naturlig fortsättning i kopplingarna mellan musik–inte musik. Arkitekturen, det rumsliga, står här för något som inte är musik och detta andra kan förvandla musiken, liksom musiken kan förvandla detta andra. Relationerna/kopplingarna/förbindelserna öppnar för möjligheter för komponerandet. Musikens relation till det som inte är musik har visat sig vara grundläggande för musikens förmåga till interaktion och verkning.

Mitt doktorandarbete började i ett intresse för kopplingen musik–text (som fortfarande är ett spår i mitt arbete) men för att faktiskt kunna visa på *kopplingen* blev det nödvändigt att ta in även annat, som på liknande vis kopplas till musik. Där passade kopplingen musik–arkitektur in, eftersom det undersökande arbetet med projektet genererade en mängd exempel på hur denna ömsesidiga påverkan faktiskt fungerar. Det som medvetet tillförs musiken och även det som oavsiktligt kommer in i musiken påverkar kompositionsproces-

sen, från den allra första idén och vidare till den färdiga kompositionen som spelas. Vårt projekt med arkitektur och musik har visat sig vara en konstruktiv och kreativ plats för att arbeta vidare med min fråga om hur de *förändringar*, som relationerna mellan musik och det som inte är musik ger upphov till, kan skapa *möjligheter för komposition*. Här nedan har jag skrivit en kort sammanfattning om hur projektet nu har utvecklats.

Den bärande idén bakom vårt projekt *Skikt – arkitektur och musik* är att arkitektur och musik tillsammans kan förändra och fördjupa upplevelsen av rum, tid och energi. Genom en rad nya verk vill vi öppna upp för nya tolkningar av dessa grundläggande begrepp.

Hittills har arbetet med *Skikt* resulterat i fyra verk:

- *Refugium/Illusion* (permanent på Kivik Art Centre sedan 2011),
- *Segreto* (galleri i Sthlm hösten 2011),
- *Part* och *Knot* (Arkitekturbiennalen i Venedig sept-nov 2012, Färgfabriken i Sthlm april-juni 2013, Arkitekturmuseet i Helsingfors juni-augusti 2013, Arkitekturmuseet i Sthlm oktober-december 2013). Dessutom konserter och föreläsningar där musiken har spelats och bilder + filmer från projektet har visats (i bl a Visby, Göteborg och Västerås.)

Visionen för vårt projekt *Skikt – arkitektur och musik* är att skapa ny arkitektur och ny musik som kan inspirera till nya perspektiv. Mål på kort sikt: att skapa en serie verk som på utvalda platser kan förändra människors upplevelse och på lång sikt: att genom dessa nya verk sätta fokus på frågor som rör människan, platsen, förståelsen. Frågorna gäller bland annat hur helhet och delar förhåller sig till varandra, hur uttrycket förändras när nya skikt tillförs, hur uppfattningen och tolkningen av redan existerande miljöer kan förändras av ett konstnärligt tillägg i form av arkitektur och musik samt vilket ansvar (politiskt, etiskt, personligt) konsten kan ha.

– De verk som vi redan har skapat inom projektet *Skikt* kommer nu att spelas/ställas ut på flera ställen. Utställningar är redan inbokade för större delen av 2013, nu först Stockholm och sedan Helsingfors, sedan Stockholm igen. Vi har också flera andra kontakter för framtida utställningar och konserter.

– Vi arbetar också med att placera dessa färdiga verk i andra rum (dvs i helt andra miljöer – inte utställningslokaler eller konsertlokaler), främst utomhus där människor naturligt passerar. Idéerna utgår från vår första plan: att förändra platser med ny arkitektur och ny musik.

– Vi har lämnat in flera förslag till möjliga samarbetsparter för att kunna göra permanenta verk som är mer kostnadskrävande. Ett av dessa permanenta verk är *Minnet rör sig över tid*, som vi arbetade fram som ett tävlingsförslag när Statens Konstråd utlyste en tävling för ett Minnesmonument för veteraner på Djurgården i Stockholm. Vårt förslag vann i september 2012 andrapriset, i tävlan med 60 inlämnade förslag. Vi hoppas på att kunna genomföra dessa nya verk allteftersom finansiering kan ordnas.

– Även nya verk är under produktion. Några exempel på vad vi just nu arbetar med:

Vattenhållplatser är tre arkitektoniska och musikaliska rum, vända ut mot vattnet och förbundna av en båtlinje.

Center använder musik och arkitektur för att rikta människors fokus mot ett speciellt tak i ett rum där många passerar utan att någonsin rikta blicken uppåt.

Strimma är en struktur, formad som en passage, där rum, ljud och vatten skapar möjlighet för flera olika sorters upplevelser: spatiala, taktila, auditiva och visuella.

Vissa av dessa nya verk är temporära och flyttbara för att kunna provas i olika miljöer, andra är permanenta. Musiken komponeras oftast med surroundljud, ibland även för musiker som spelar, och alla dessa verk förhåller sig musikaliskt till den ljudbild som redan naturligt finns där de placeras.

– Vi vill kunna spela upp musiken med god kvalitet, även utomhus. Därför utvecklar vi nu en ny ljudlösning som gör att musiken kan spelas upp i flera kanaler med trådlösa högtalare och

batteridrivna flerkanalsspelare. Denna tekniska lösning behövs eftersom en sådan flexibilitet (flerkanalsljud utomhus utan kablar) kan få stor betydelse för vårt fortsatta arbete. Det finns ännu inget liknande på marknaden. Våren 2013 hoppas vi ha en lösning färdig som gör att vi kan använda tekniken, dessutom specialanpassa den till de nya verk som vi nu arbetar med.

30. VIDARE

MUSIKENS MÖJLIGHETER

Att förstå och att förklara en musikalisk fras. [...] Men är då inte förståendet av frasen en upplevelse vi har medan vi hör den? Och vad åstadkommer då förklaringen? Borde vi tänka på den medan vi hör musiken?²³⁰

Vi lyssnar till musiken. Vi tänker inte på förklaringen. Inställning: musiken är. Och i relief till musiken finns det som inte är musik, oupplösligt sammankopplat med musiken. Förklaringar – särskilt om de är undersökande, föränderliga – kan visa sig vara konstruktiva när det gäller relationerna mellan musik och det som inte är musik; de skapar möjlighet för komposition. Något hörs: vi lyssnar. Vidare.

230 Wittgenstein, Ludwig, *Särskilda anmärkningar* [1914-1951], övers. Lars Hertzberg, Thales 1993, s 81.



AVSLUTNING

A) UNDERSÖKNING: FÖRBINDELSER OCH MOTSÄGELSER

Ögonblick, närvaro, resonans, platsen för lyssnandet, det som kan förstås som personligt (i bemärkelsen: upplevt av ett jag) och det som kan förstås som något som existerar oavsett vem eller vilka det ger resonans i. Det pågående (det som redan finns) och det som läggs till. Hur det samverkar. Kopplingar/förbindelser/relationer mellan det som är musik och det som inte är musik. Att undersöka detta *genom* musiken, genom komponerandet.

Vi uttrycker oss nödvändigtvis genom ord, och vi tänker för det mesta rumsligt. Man kan också säga att språket tvingar oss att genomföra samma skarpa och noggranna skillnad, samma diskontinuitet mellan våra idéer som mellan de materiella tingen. Detta likställande är nyttigt i det praktiska livet och nödvändigt i flertalet vetenskaper. Likväl skulle man kunna fråga, om inte de oöverstigliga svårigheter, som vissa filosofiska problem erbjuder, beror på att man envisas att i rummet samordna fenomen som inte intar något rum, och om man inte genom att abstrahera från de grova bilder, kring vilka striden står, många gånger skulle kunna bringa den till avslutning. Om en oberättigad överföring av det icke-rumsliga till något rumsligt, av kvalitet till kvantitet, fört motsägelsen in i hjärtat på själva den uppställda frågan, är det då förvånande att motsägelsen återfinns i de lösningar man ger?²³¹

231 Bergson, Henri: *Tiden och den fria viljan*, (1889), övers. Algot Ruhe, bearb. Jenny Sylvan, Bokförlaget Nya Doxa 1992, citatet är hämtat från Henri Bergsons egna förord, som är unumrerat men som återfinns på den sjunde sidan i boken.

Motsägelser som finns i frågan mellan det ickerumsliga och det rumsliga kan vara produktiva. I mitt avhandlingsarbete finns en överföring av ickerumsligt (i det här fallet: musikens relationer som förändrar och skapar möjligheter för komposition) till rumsligt (i det här fallet: redovisningen av ett konstnärligt forskningsarbete). Diskontinuitet mellan idéer, *skillnad*, blir här material att arbeta med. De motsägelser som oundvikligen finns mellan musik och det som inte är musik är en tillgång för mitt komponerande, en tillgång även för mitt textskrivande.

Mina undersökningars resultat visar jag i mina kompositioner och i min avhandlingstext. Resultaten har inte formen av "svar". Avsikten med avhandlingstexten *Linjer* är alltså inte att ge några slutliga lösningar på de frågor som är aktuella i arbetet. Meningen är *inte* att med ord besvara frågorna, varken i avhandlingstexten som helhet eller i denna avslutande text. Ämnet är musikens rörliga, föränderliga förbindelser och resultaten är också rörliga, föränderliga spår – *linjer* – som förbinder musiken med det som inte är musik. Undersökningen har genererat ett stort material och några av dessa linjer har visat sig vara mer konstruktiva, mer lockande för mig att arbeta vidare med. Sist i avslutningen finns dessa beskrivna. Innan dess: en återblick på avhandlingstextens fem tematiska delar, nu i kondenserad form och med fokus på några centrala punkter i varje del.

B) AVHANDLINGSTEXTENS FEM DELAR I EN ÅTERBLICK

I. LINJER, RIKTNINGAR, RELATIONER ————— RÖRELSE

Musik som rörelser i ett flöde: musiken rör sig förbi det faktiska rummets gränser, rör sig förbi den faktiska tiden och leder vidare – långt utanför det egna musikaliska ljudandet. Musiken förändrar rummet, förändrar tiden, förändrar sig själv som musik i det att den ständigt är i rörelse.

Kompositionsmetod som provas i detta avhandlingsarbete: att komponera utifrån musikens rörlighet genom att låta musiken definieras och formas i relation till annat, i relation till det som *inte är musik*. Att medvetet låta det som inte är musik aktiveras i musiken, att självvalt närma sig det andra. Något sker: med kompositionsprocessen, med den som komponerar, med själva *kompositionen*. Kedjor av händelser, linjer som dras, relationer som uppstår när musiken hamnar närmare det andra.

Vad *musiken* gör och vad det som *inte är musik* gör: förändrar, förvandlar, omvandlar såväl musiken som det som inte är musik. En rörlig struktur bildas, med ett komplext system av riktningar som reflekteras, mångdubblas och överlagras. Strukturens alla riktningar – som förekommer samtidigt och som påverkar varandra i konstant växelverkan – kan betecknas som relationer; med dessa relationer förbinds det som är musik med det som inte är musik.



Om kroppen består av atomer vars beståndsdelar då de lämnas obehövade intar obestämda lägen halvvägs mellan tillstånd, varför skulle inte denna skepsis inför otvetydig existens återfinnas också hos den? Elektronens obslutsamhet tycks vara människans.²³²

Kroppens atomer känner skepsis inför otvetydig existens, så även människan, så även musiken. Detta skulle kunna vara sant: *musik intar obestämda lägen halvvägs mellan tillstånd*. Att något inte är fast, bestämt, konstant ställer (kanske) till det om man vill betrakta, bevaka, beskriva men det innebär också möjligheter.

För den konstnärliga forskningen: möjlighet att undersöka vissa utvalda musikexempel för att ta reda på mer om just detta exemplars obestämda lägen, möjlighet att då kunna betrakta, lyssna, eventuellt förstå något mer om musiken utan att låsa fast den i en form, ett tillstånd, ett läge, möjlighet att aktivt låta musiken vara detta obestämda, undflyende, fria som den är.

Möjlighet också för komposition: om musik intar obestämda lägen halvvägs mellan tillstånd blir denna ambivalenta lägesposition något man kan experimentera med – vad händer om komponerandet följer med i glidningen mot ett annat tillstånd, vad händer om komponerandet medvetet flyttar musiken till ett annat läge? Om det obestämda hos musiken betraktas inte som en brist utan som en möjlighet kan det öppna för undersökningar som ger svar som är mer konstnärligt relevanta.

232 Granström, Helena: *Alltings mått*, Ruin 2008, s 32.

Vi fortsätter att vara – men vi förändras också. Och vi förändrar.

Vi fortsätter att vara [...] Nya perceptioner ersätter tidigare och nya känslor ersätter gamla, men denna förnyelse berör bara innehållet i vår erfarenhet och inte dess struktur, den opersonliga tiden går vidare men den personliga tiden står stilla.²³³

Tiden finns, men musiken är på flykt. På flykt undan det som enkelt låter sig sägas, på flykt från tydliga bestämningar av tid, rum, riktningar – hela tiden på flykt bort och hela tiden i rörelse. Rummet för musik har ingen bestämd form, perspektiven skiftar allteftersom musiken tar ny gestalt. Musiken kan ändå, utan att vara subjekt i generell mening, ge sken av att faktiskt befinna sig någonstans och dessutom verka vara i stånd att agera i egen sak, genom att det musikaliska jaget själv finner, överlämnar, söker eller flyr. Komposition som ett sätt att följa musikens linjer, att fortsätta musiken, att förändra.

Det är genom minne och betydelse som vi kan ordna, bedöma och positionera oss [...] Vi befinner oss inte bara inom tiden, medryckta av dess flöde; vi kan distansera oss själva ifrån automatiska eller omedelbara reaktioner just därför att vi kan förnimma världen som det ena eller det andra. Det är det virtuella som öppnar upp förmågan till mänskliga beslut eller frihet. Vi har en bild av vilka vi är i förhållande till ett varande vi inte är.²³⁴

Möjligheten att tänka sig själv annorlunda, att göra sig själv annorlunda (för sig själv) i den skapande processen; att föreställa sig förändring och att faktiskt *förvandla*, först sig själv och sedan kompositionen, för att kunna fortsätta.

Mitt avhandlingsämne rör förändring: hur möjligheter för komposition kan skapas av de förändringar som uppstår ur relationerna mellan musik och det som inte är musik.

233 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Daidalos 1997, s 33.

234 Colebrook, Claire: *Gilles Deleuze – en introduktion*, Göteborg: Bokförlaget Korpen 2010, s 14.

”Orientering mot det möjliga, ’abstrakt rörelse”²³⁵

För att här kunna tala om förändring och om det pågående hos musiken behöver detta även få finnas i framställningsformen; det rörliga återfinns nu både i musiken och i texten som hör till detta avhandlingsarbete. Identifikation av ett ämne som varande i *förändring* innebär också att början är en öppning och slutet ingen punkt – det är helt i sin ordning. Vi kan inte känna till allt, varken först eller sist. En paradox att det som är mest svårfångat i musiken (meningen: att vi inte klart kan säga vad musiken består av, vad den säger, hur den hänger ihop, hur den fungerar, varför den förändras) samtidigt är dess främsta tillgång.

Här samlas det undflyende *och* det praktiska. Mitt ämne må vara på flykt men mitt avhandlingsarbete riktar sig mot något så konkret som ett praktiskt användande: komposition av ny musik.

Om jag med ögonen följer en på kartan tecknad väg, finns inget som hindrar mig från att vända om och se efter om den delar sig på några ställen. Men tiden är inte en linje på vilken man kan gå tillbaka.²³⁶

Tid är inte en linje dit vi kan återvända men vi kan vända om, i minnet. Vi kan i minnet se linjerna som delar sig, vi kan välja andra vägar. Tiden är inte en linje, men vi kan förflyttas, förändras genom att låta minnets linjer föra oss vidare.

235 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Daidalos 1997, s 62.

236 Bergson, Henri: *Tiden och den fria viljan*, (1889), övers. Algot Ruhe, bearb. Jenny Sylvan, Bokförlaget Nya Doxa 1992, s 136.

[...] historien betecknar en följd av händelser som inte bara har en mening utan också ger sig själva denna mening. [...] På så vis är historien varken en ständig nyskapelse eller en ständig upprepning, utan den unika rörelse som skapar stabila former och spränger dem.²³⁷

Komponerandet som en vilja att se hur saker hänger ihop/kan lösgöras från varandra/kan sättas samman igen på ett annat sätt; att själv bygga ihop dessa former.

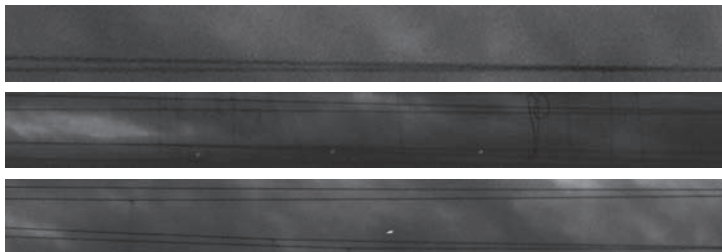
Det diffusa är en nödvändighet för att kunna vara fri i komponerandet och det som öppnar upp är oftast viktigare än det som slår fast. Förklaringen av musik kan därför inte stanna vid ord, vi förstår istället musiken bäst *genom* själva musiken. Det som är gåtfullt, obestämt, undflyende i musik får i musiken själv en form av lösning, en nyckel. Svaret är alltså musik.

Silence is the unspoken background for sound. [...] Silence is the "space" of music. The "motion" that occurs in music is the motion through silence. [...] In music sounds come "from silence" and "return to" silence. In the musical world as perhaps in no other it is possible to create something from nothing.²³⁸

237 Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, Daidalos 1997, s 39.

238 Ihde, Don, *Listening and Voice*, State University of New York Press 2007, s 73.

Detta ”någonting” – som är musik – kan skapas ur ingenting. Påståendet gäller för en viss syn på musik där just närheten till tystnad är det som formar det gåtfulla, tvetydiga, undflyende i musiken. Tystnaden är både bakgrunden och rummet, tystnaden är vad musikens rörelse kan röra sig genom och tystnaden är vad ljuden kommer ifrån och vad de återvänder till. Men allt har sin början någonstans, hur dold och osäker den startpunkten än kan tyckas vara. Någonstans börjar det, och av någonting skapar man något annat. Det som ska bli musik, är kanske inte alls musik från början utan något helt annat. Relationerna mellan *musik* och det som *inte är musik* ger upphov till förändringar som skapar möjligheter för komposition. Nu fortsätta förändra, förvandla, omvandla – nu komponera musik.



C) KONSTRUKTIVA LINJER ATT ARBETA VIDARE MED

Den kompositionsmetod som har provats i detta avhandlingsarbete är att komponera utifrån musikens rörlighet: att definiera och forma musiken i relation till annat, i relation till det som *inte är musik*. Jag är intresserad av att aktivt låta kompositionen förändras i möten med det som inte är musik eftersom jag ser möjligheter för komponerandet: att musiken faktiskt kan förvandla såväl sig själv som det andra. Hur jag har arbetat med mitt ämne visas i mina kompositioner och i min avhandlingstext som tillsammans bildar avhandlingen *Linjer*.

Här har jag avslutningsvis listat de linjer som nu ger direkta möjligheter att komponera vidare. Dessa har samlats i tre grupper, var och en med en kort beskrivning av varför just dessa har visat sig vara konstruktiva.

I. MUSIK OCH

– MINNEN

– MOTSÄGELSER

– HEMLIGHETER

Friktion mellan olikheter: disparata element, olika enheter. Dessa tre ord – minnen, motsägelser, hemligheter – sammanfattar de rörliga, tidsliga transformationer som jag är intresserad av. De är verksamma bakom kompositionerna i form av glidningar, skiftningar. Bland den musik som ingår i *Linjer* är detta som mest tydligt i *Raivadiado*, *Sand*, *Illusion*, *Lustarnas trädgård*, *Hur går det?* och *Intermezzo*. Nu närmast aktiverat i ett orkesterstycke som jag arbetar med där möjliga kopplingar till en symfoni komponerad år 1804 undersöks, inte främst utifrån hur denna långt tidigare komponerade musik klingar utan istället med lyssnandet inställt på hur motsägelsefulla minnen och hemligheter kan förvandla musiken, både den äldre och den nyskrivna.

2. MUSIK OCH

– TEXT

– RÖST

– TEATER

Textens förhållande till musik (min undersöknings startpunkt) är i fokus för flera av de kompositioner som ingår i *Linjer*. Text finns med rent konkret i *Historien lyder, Kan bara vara intresserad, Hur går det?, Sand* och *Lustarnas trädgård*. I flera andra av mina kompositioner finns text dold i bakgrunden, ohörbar men i allra högsta grad verksam för musiken. Och när mitt ämne för forskningsprojektet *Linjer* smalnade av (till att istället gälla själva relationerna) fanns textens påverkan på min musik ändå kvar i flera av relationerna – inte minst genom den skrivna avhandlingstext som jag har arbetat med under doktorandtiden.

Röstens speciella relation till musik intresserar mig, mest på grund av den spänning som här uppstår mellan det inre och det yttre (och som jag har skrivit om i min avhandlingstext, se exempelvis det femte kapitlet).

Teatern (som idé och form) i relation till musik utgör ett mer uttalat praktiskt perspektiv, där skådespelare, scenrum och allt det som brukar definieras som ”teater” kan ta plats i musiken. Element från teatern som utvecklas till något annat finns här exemplifierat genom kedjan med teatermusik från *Dödsdansen* som ledde vidare till det elektroakustiska stycket *Raivadiado*. Nu har just denna teatermusik även flyttats rent konkret till ytterligare ett sammanhang genom att några stycken från *Dödsdansen* används i en film, som visas i en utställning.²³⁹

Många möjligheter finns till att gå vidare utifrån dessa spår och jag arbetar nu med ett projekt som sammanför dessa tre (text, röst, teater), där röster

239 Några stycken från teatermusiken till *Dödsdansen* används i en film om fotografen Beata Bergström som visas i en utställning på på Musik- och teatermuseet från april 2013 – januari 2014. <http://statensmusikverk.se/musikochteatermuseet/utställningar/aktuella-utställningar/foto-beata-bergstrom/>

från två skådespelare komponeras in i musik för att sedan spelas upp i tjugoen högtalare på Auditorama.²⁴⁰

3. MUSIK OCH

– RUM

Musiken skapar egna rum och förvandlar upplevelserna av det ljudande, det runsliga, det som uttrycks genom att ljuden resonerar i oss. Komposition av ny musik som ett sätt att påverka dessa inre rum.

Men rum kan här också förstås bokstavligt, helt enkelt i betydelsen: det rum som musiken spelas upp i. Det spatiala påverkar såväl lyssnandet som förståelsen och är något som jag har arbetat med på flera sätt, här i *Linjer* är det spatiala verkningsfullt främst i mina kompositioner med flerkanalig surroundteknik: *Illusion* och *Part*. Även *Knot* och *Segreto* (som tillsammans med de två tidigare nämnda kompositionerna ingår i projektet kring arkitektur och musik²⁴¹) är komponerade med grund i spatiala frågor.

Den optimala uppspelningssituationen för min musik är oftast vid konsert i en konsertlokal med god akustik, men flera kompositioner från *Linjer* har flyttats ut från konsertlokalen – vissa redan på idéstadiet i kompositionsstarten och andra utplacerade i annorlunda rum efterhand. Några av mina kompositioner har under de senaste åren spelats på utställningar²⁴², och de speciella situationer som då uppstår kan ofta vara direkt destruktiva för musikens del. Det är dock inte allt i musiken som vid sådana tillfällen destrueras. Vissa element blir inte alls förstörda utan tvärtemot: blir bara än mer livskraftiga när musiken hamnar i ett svårt läge. Vilka just dessa element är, vilka egenskaper

240 Länk till Auditorama där det finns mer att läsa om verksamheten: <http://www.audiorama.se/>

241 Se mer om projektet *Skikt – arkitektur och musik*, där jag arbetar tillsammans med arkitekten Petra Gipp, tidigare i avhandlingstexten.

242 *Bröllopsmusiken/Intermezzo* på Kungliga Myntkabinetet, *Part* och *Knot* på Arkitekturbiennalen i Venedig samt på Färgfabriken, teatermusik från *Dödsdansen* på Musik- och teatermuseet. Se tidigare länkar.

elementen kan tänkas ha och varför de går obrutna ur en sådan process vill jag gärna undersöka vidare.

I april 2013 ordnade jag en konsert²⁴³ där vi spelade flerkanalstycken av tonsättare från flera länder och även en tolvminutersversion av mitt surroundstycke för sju kanaler, *Part*. Samtidigt visades *Part* i sin originalform, integrerad med arkitekturens gjutna struktur en trappa ner i samma hus, och detta var en förutsättning; jag ville att publiken skulle kunna ta del av verket i original men också få lyssna till musiken i en annan form, en konsertversion med ljudsystem av god kvalitet i ett för musiken akustiskt optimalt rum. På konserten spelades utdraget ur *Part* utan arkitekturens rumsliga struktur, men med musikens rörliga, imaginära rum som bildas av de sju kanalernas riktningar och förbindelser. För även om jag har komponerat denna musik till just originalformen – *med* arkitekten – så är det musik som fungerar på ett liknande sätt även *utan* arkitekturens rumsliga struktur i betong, brons, vax och membran. Musikens identitet har skiftat läge, men bara marginellt, eftersom arkitekten här är initialt inkomponerad i musiken. Spåren från arkitekten har alltså inte tappats bort i konsertversionen, utan blir här bara än mer påtagliga eftersom arkitekten som hör till *Part* nu inte *syns* utan bara *hörs*. Experimentet med dubbel uppspelning av *Part*, i både original- och konsertversion, visade att musiken bär med sig sitt ursprung – mycket mer än vad man skulle kunna tro. Detta öppnar upp för fler laborationer där stycken kan spelas upp i annorlunda rum.

Musik utomhus var en startpunkt för projektet kring arkitektur och musik, men än så länge har detta bara realiserats med *Illusion*.²⁴⁴ Här finns mycket att

243 Konsert i takvåningen på Färgfabriken i anslutning till vår utställning *Skikt*, som ett samarangemang med EMS och Färgfabriken. Läs mer om konserten här.

Länk till Färgfabriken: <http://www.fargfabriken.se/sv/aktuellt/item/844>

Länk till Musikverket: <http://statensmusikverk.se/artikel/synth-och-sagklingor/>

Länk till EMS: <https://www.facebook.com/ems.stockholm/posts/518532778204858>

244 *Illusion* visas numera permanent tillsammans med Petra Gipps *Refugium* och i maj 2013 gavs en bok ut med fotografier och texter från Kivik Art Centre's första sju år, där finns även de rader som jag har skrivit om *Illusion* citerade.

Nordgren, Sune och Johansson, Gerry, 7. *Kivik Art Centre 2007-2013, Fotografier av Gerry Johansson*, Åhus och Stockholm: Kalejdoskop 2013.

göra och med den tekniska ljudlösning som nu är under utveckling (utifrån min idé om flerkanaligt, trådlöst ljud utomhus) hoppas jag snart kunna experimentera med musikaliska uppslag, placerade utomhus alternativt i lokaler där man normalt inte kan spela musik. Mitt intresse gäller här två olika inriktningar: dels nya verk där tillägg av både arkitektur och musik görs, dels nya verk där bara musik komponeras och placeras på oväntade platser. I båda dessa varianter är verkens placering i fokus, med relationerna som skapas till de redan existerande miljöerna. Dessa miljöer är möjliga att förändra och omvandla i mötet med musiken, och mitt eget komponerande kan också utvecklas på ett konstruktivt sätt när dessa förbindelser till annat aktiveras.

Nu: musik.

APPENDIX

I. APPENDIXTEXT OM KLUSTER

I forskarmiljön på Konstnärliga fakulteten vid Göteborgs universitet finns ett så kallat "komplittkluster" som samlar författare/poeter och tonsättare/musiker, både doktorander och handledare. Genom vårt gemensamma arbete och genom de samtal som vi har fört i klustret sedan hösten 2008, har min syn på konstnärlig forskning med tänkbara metoder och möjliga resultat utvecklats. Att rent konkret få göra, göra om, visa, diskutera och göra på nytt igen – helt enkelt dela processen med klustret – har fått stor betydelse för formandet av mitt material. Framförallt har klustrets fokus på skrivande varit stimulerande för mig. En konstnärlig undersökning (i mitt fall: vad musikens relationer innebär för komponerandet) kan förstås göras på flera olika sätt, även redovisas på helt skilda vis. Jag har valt att använda mig av essäskrivandet genom hela processen. De frågor (och tänkbara svar) som jag är intresserad av, har jag kunnat undersöka genom att använda mig av ett essäistiskt skrivsätt. Detta undersökande, skrivande arbetssätt har genererat texter som uttrycker delar av såväl undersökningens process som resultat, och bildar tillsammans med musiken avhandlingsarbetets helhet. Texterna är skrivna i arbetet, tillsammans med musiken – inte fristående akademiska texter – och därför finns knappt någon utredande text av typen orsak–verkan med i materialet. Här i detta appendix skriver jag om hur strukturen är tänkt att fungera, annars finns endast glimtvis genom texterna i *Linjer* denna typ av förklarande text. Undersökningens frågor – med analys och problematisering – är inbyggda i avhandlingstexten, och framförallt: integrerade i den musik som jag har komponerat under doktorandtiden. Strukturen rymmer alltså diskursiva element i flera olika former, i text och i musik, tillsammans i avhandlingsarbetet.

II. APPENDIXTEXT OM TEORIER, FILOSOFER, FÖRFATTARE

De teorier som jag har använt mig av är hämtade från flera olika områden och valda utifrån sina respektive möjligheter att spegla och utmana det tänkande som mitt komponerande bygger på. Kurser som jag följt under min doktorandtid (med nedslag i bl a filosofi, hermeneutik, fenomenologi, vetenskapsfilosofi, kvalitativ metod, kritisk teori, kunskapsfilosofi och musikestetik) har varit värdefulla spår in mot vidare läsning. Några läsningsspår återkommer mer frekvent genom avhandlingstexten, därför en kort introduktion av dessa här.²⁴⁵ Henri Bergson, fransk filosof (1859–1941), skrev tidigt om tid och rörelse på sätt som förändrade förståelsen av begreppen och därför har gett avtryck som sträcker sig in i vår tid. Bergsons tankar om nufföde, rumslighet, succession och samtidighet har varit verksamma på flera sätt i min undersökning, särskilt som hans intresse för intuition och intensitet öppnar mot såväl konstnärligt arbete i stort som direkt mot tankarna kring mitt eget komponerande. Från Bergson går spåret vidare till den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty (1908–1961), där jag har intresserat mig framförallt för *Kroppens fenomenologi*, den del av det franska originalet *Phénoménologie de la perception* (1945) som utgivits på svenska. Merleau-Ponty skriver om hur kroppen kan förstås inte bara som objekt eller redskap, utan tvärtom som vår personlighets subjekt genom vilket vi finns till i världen. Min undersökning berör frågor kring hur konst och liv förhåller sig till varandra, på vilket sätt vi kommer i kontakt med oss själva och det som finns runtomkring, hur vi genom tanke och kropp blir medvetna. Merleau-Pontys tankar fungerar här i avhandlingsarbetet som avstamp in i dessa och andra, ännu mer uttalat konstnärliga, frågeställningar. Från fenomenologin vidare till hermeneutiken och Hans-Georg Gadamer, tysk filosof (1900–2002), med huvudverket *Warbeit und Methode* (1960/1990), som jag intresserat mig för genom det urval texter som utgivits på svenska

245 All litteratur finns samlad i referenslistan sist i texten.

1997 under titeln *Sanning och metod*. Gadamer diskuterar tolkning och förståelse, och han visar på alternativa sätt att tolka och förstå text, mening, sanning – även i ett konstnärligt perspektiv. Helhet och delar i dialog får betydelse i den hermeneutiska cirkeln, och detta har format även tankarna kring mitt eget doktorandarbete. Så kommer Henri Bergsons tankar tillbaka även i nyare texter, särskilt hos filosofen Gilles Deleuze (1925–1995), där *Le Bergsonisme* (1966) i sin engelska översättning (*Bergsonism*, 1991) har inspirerat mig, även *Mille plateaux* som Deleuze skrev tillsammans med Félix Guattari 1980, (översatt till engelska 1987 i *A Thousand Plateaus*) samt andra texter av Deleuze som finns översatta till svenska (bl a *Vecket*, *Öde öar*, *Stammade han...*). Om dessa ovan nämnda filosofer hör ihop, trots sina olikheter, så har jag också intresserat mig för en filosof som har en annorlunda inriktning: den tyske filosofen Ernst Cassirer (1874–1945). Några av Cassirers centrala verk (som finns översatta och utgivna på engelska med titlarna *The Philosophy of Symbolic Forms*, *Language and Myth* och *Essay on Man*) har påverkat mitt arbete eftersom de fokuserar på problem som är i allra högsta grad aktuella i komponerandet: mening, funktion och kopplingar. Tankar på organisation och relevans, både för helhet och delar (där olika beståndsdelar har skilda förutsättningar och relationer) – allt detta spelar roll i komponerandet. Cassirers teman är verksamma för musiken (även om han inte har skrivit explicit om musik) – där finns material att tänka vidare med, även material att arbeta vidare med rent praktiskt. I den litteratursamling som jag har använt mig av i min undersökning finns även annat som mer direkt riktar sig mot musik, exempelvis *A l'écoute* från 2002 (finns översatt till engelska under titeln *Listening 2007*) av den franske filosofen Jean-Luc Nancy (1942–). *Listening* fokuserar på hur vi kan utforska och förstå lyssnandet. Nancy skriver om hur lyssnandet öppnar upp spatialt både inom oss och runtomkring oss, med riktningar och relationer. Detta knyter an till mitt intresse för den musikaliska rörelsen, med lyssnandet som pågående och föränderligt genom ljudets resonans i oss – i våra kroppar. Nancys utredning av upplevelsen som förvandlar och förändrar förståelsen har påverkat min undersökning. Även andra verk av Nancy har varit betydelsefulla för mig, främst

de av hans texter som finns utgivna i engelska översättningar under titlarna *Corpus* (2007) och *The Fall of Sleep* (2008).

Flera andra filosofer och författare har engagerat mig under doktorandtiden och dessa läsningsspår har varit minst lika betydelsefulla – dock syns de inte lika tydligt i avhandlingstexten. Hannah Arendt, Don Ihde, Julia Kristeva, Ludwig Wittgenstein, Helena Granström, Mircea Cartarescu och Gunnar D Hansson, för att nu bara nämna några av dem. Doktorandtidens fyra år är dock en kort tid för läsande och därför grundar sig mitt avhandlingsarbete främst i det som jag inhämtat tidigare, framförallt musikaliskt och i texter kring musik men även i tidigare läsningar som anknyter till de frågor som jag är intresserad av att undersöka. Denna presentation av filosofer och författare som citeras i avhandlingstexten har jag här skrivit in för att ringa in området eftersom jag – i min avhandlingstext – låter citaten fungera som externa röster i den dialog som har iscensatts. Dialogen förs mellan flera olika röster som bär med sig skilda element från min egen text, från min egen musik och utifrån – i vissa fall tankespår i form av citat. Citaten som används fungerar som inpass (och är oftast inte direkt kommenterade av mig själv) i rörelserna mellan mitt eget tänkande (som tonsättare, med fokus i komponerandet av musik) och annat tänkande.

III. APPENDIXTEXT OM METOD OCH REFLEXIVITET

Reflexiv metod, som den beskrivs i *Tolkning och reflektion*²⁴⁶ ligger nära den metod som jag har praktiserat under min doktorandtid. I ett avslutande kapitel om reflexiv metodologi skriver de:

En reflexiv metateori handlar – som vi ser det – ej bara om filosofiska djupsinnigheter. Snarare är det en fråga om att få igång en rörelse mellan olika sådana och andra, mer empirinära element i forskning, vilket medför att man inte fastnar i en viss filosofisk position. Vad vi här

246 Alvesson, Mats och Sköldberg, Kaj, *Tolkning och reflektion*, Studentlitteratur 2009.

föreslår som metateori är således egentligen ingen teori. Det handlar snarare om att få igång och vidmakthålla en rörelse och ge denna en viss struktur och systematik. Reflektion uppstår då en form av tänkande konfronteras med en annan. Metateori är en fråga om en övergripande referensram för stimulering och strukturering av reflektion. Vi kallar vårt förslag till en sådan för reflexiv tolkning.²⁴⁷

Och för att definiera begreppet reflexivitet:

”Reflexiv” har dubbel betydelse, ordet anger också att *skikten reflekteras i varandra*. Ett dominerande skikt kan t. ex. innehålla reflexer av andra skikt och två eller flera skikt kan stå i växelverkan och ömweis utöva inflytande på varandra. Denna dubbla aspekt markerar vi genom beteckningen reflexiv.²⁴⁸

Hur har jag då gjort i mitt eget forskningsarbete? Reflexiv metod har här använts på flera olika nivåer. Rörelsen mellan olika element behöver enligt Alvesson och Sköldberg struktur och systematik. I mitt fall är de aktiva elementen främst det egna komponerandet och de teorier som jag har valt att reflektera komponerandet i. Grunden för undersökningen utgörs av ett urval av mina egna kompositioner, främst verk som jag har arbetat med under doktorandtiden men även tidigare komponerade verk. Urvalet är gjort för att kunna visa på kompositioner där musiken har påverkats av relationer/kopplingar/förbindelser till annat. Med flera kompositioner blir också en jämförelse mellan olika verk möjlig, även om jämförelsen här inte är huvudsyftet. När materialet har undersökts är det inte utifrån en systematik där samma frågor ställts till olika kompositioner – snarare är det olika aspekter som lyfts fram i de kompositionsprocesser som här undersöks. Däremot, systematiken finns i komponerandet och har färgat av sig på resten av undersökningen. Jag arbetar i en kompositionstradition med tekniker som bygger på principer om definiering och utveckling av material med klassificering och strukturering, både för att skapa och för att förändra. Struktur som ett sätt att tänka – även om arbetet

247 Alvesson, Mats och Sköldberg, Kaj, *Tolkning och reflektion*, Studentlitteratur 2009, s 489.

248 Ibid., s 490.

görs fritt och intuitivt. Under min utbildning i komposition på Kungliga Musikhögskolan 1991–97 tog jag del av flera olika tekniker, även inom elektroakustisk musik. Den kompositionsteknik som jag idag använder kan sägas vara en blandning av flera tekniker och förändras utifrån aktuell komposition. Sedan jag började komponera musik har jag främst arbetat i det konstmusikaliska fältet (med kammarmusik, elektroakustisk musik, orkestermusik, vokalmusik) men även skrivit musik för produktioner inom teater, dans, film.

De senaste åren har jag intresserat mig för en sorts kombination av flera uttryck där musiken kan samverka med annat på mer lika villkor (än i fallet med exempelvis teatermusik som oftast är komponerad *till* teater, alltså sekundär och framförallt stödjande i sin funktion) och exempel på dessa aktuella försök är kompositioner som ingår i detta avhandlingsarbete, som *Raivadiado*, *Historien lyder* och projektet *Skikt – arkitektur och musik*. Det nuvarande arbetet utgår alltså ifrån dubbla erfarenheter: att ha komponerat både fritt och för ett sammanhang – även om gränsen däremellan många gånger har varit diffus. Arbetssätt, direkta resultat och även konsekvenser på längre sikt skiljer sig, därför betraktas i mina texter flera kompositionsprocesser. *Reflexer* mellan olika kompositioner, mellan olika teorier, mellan olika skikt i respektive arbeten är här i fokus. I min undersökning har de olika momenten under doktorandtiden löst av varandra, även tidsmässigt, och har därför kunnat påverka varandra i en reflexiv rörelse pendlande mellan olika delar i undersökningen. Den övergripande referensramen (som Alvesson och Sköldberg talar om för stimulering och strukturering av reflektion och som de menar är en metateori – reflexiv tolkning) finns här inbyggd i själva framställningsformen genom valet av avhandlingstextens fem tematiska delar – *rörelse*, *identitet*, *tid*, *minne* och *rum*. I arbetets olika faser har jag samlat och tolkat materialet. Genom placering av ett visst material i exempelvis den tematiska delen *identitet* har tolkningen utgått därifrån. Det material som jag är intresserad av att visa har dock ofta kopplingar till två eller flera av de fem tematiska delarna och därför har perspektiven kunnat vidgas när olika aspekter på samma material reflekteras i skilda teman. Tolkningarna är beroende av kontexten och allteftersom helheten ändrats har nya sidor visat sig, med möjlighet till omtolkning och fördjupning av reso-

nemang. I mitt arbetssätt har det, särskilt när den slutliga avhandlingstexten vuxit fram, funnits paralleller till vad som beskrivs i avsnittet ”Några konkreta förslag”:

En möjlighet är, som vi ovan nämnde, att dela in forskningsprojektet i olika faser med avseende på de reflexiva elementen. Man kan då tala om sekventiering av tolkningar på djupare nivåer och reflektion. Genom att i huvudsak koncentrera sig på empiriskt arbete och lägga in några distinkta pass, vari man tolkar sitt eget projekt i kvalificerade reflektiva termer, kan man minska svårigheterna. Detta kan ske t.ex. vid projektets start, mitt i detta, inför sammanskrivning av manus och inför avslutande bearbetning av detsamma. En möjlighet är att sent i arbetet lägga in en serie reflekterande noter, i vilka man visar på alternativa sätt att omtolka och kritiskt förhålla sig till presenterad empiri och framförda tolkningar. [...] den centrala idén är att kunna lyfta projektet, dvs. generera mer intressanta och genomtänkta tolkningar och kvalificerade resultat.²⁴⁹

Det finns just nu, både internationellt och här i Sverige, en stark utveckling av fältet konstnärlig forskning. Metoderna är ständigt utsatta för omprövande. De flesta gemensamma diskussioner som förs inom fältet rör metodfrågor och det görs jämförelser med andra forskningsfält, både för att särskilja konstnärliga forskningsmetoder och för att dra nytta av/inspireras av andra forskningsmetoder. Många möjligheter finns, mer eller mindre konstruktiva och effektiva beroende på ämne och inriktning, och de konstnärliga avhandlingsarbeten som hittills presenterats har visat upp en rad skilda metoder. I mitt konstnärliga avhandlingsarbete är själva rörelsen central, både som incitament, under tiden och vid den punkt där arbetet ska avslutas (men förstås ändå rör sig vidare). Rörelsen – i betydelsen: det rörliga i ett förhållningssätt som kan rymma allt det som pågår, utvecklas, inte avslutas – finns som ett gemensamt drag i både min konstnärliga praktik och i den konstnärliga forskning som jag har arbetat med på doktorandutbildningen. Men där upphör också likheterna mellan det konstnärliga arbetet och det konstnärliga forskningsarbetet som för mig är två från varandra skilda verksamheter, besläktade men separerade.

249 Ibid., s 551.

Konstnärligt arbete och konstnärligt forskningsarbete ser jag som *två parallella verksamheter*, i mening att de är autonoma. Konstnärligt arbete kan bedrivas utan att någon som helst forskning behöver vara inblandad och konstnärligt forskningsarbete kan också bedrivas utan att något eget aktuellt konstnärligt arbete är inblandat, det kan räcka med att ha den konstnärliga erfarenheten och istället betrakta andras verk alternativt egna tidigare skapade verk. I mitt eget doktorandarbete *Linjer* är den konstnärliga gestaltningen integrerad i forskningen och det har varit möjligt genom att mitt konstnärliga arbete (dvs det "vanliga" konstnärliga arbetet, min praktik som tonsättare) har varit aktivt under doktorandtiden. Utan konstnärligt arbete ingen konst och det är just därför som jag ser den konstnärliga forskningen som något som integrerar två parallella verksamheter som förhåller sig till varandra i en ständigt skiftande rörelse där den ena är aktiv medan den andra verkar i bakgrunden för att sedan kunna träda fram när den andra sjunker tillbaka. Om personen är *en*, konstnär och konstnärlig forskare i samma person, kan detta dubbla arbetssätt vara möjligt. Min poäng här är att jag inte tror på att definiera konstnärlig forskning som ett alternativt sätt att producera konst. Däremot är rörelsen mellan dessa två verksamheter (konstnärligt arbete och konstnärligt forskningsarbete) något som enligt min mening kan öppna för helt andra möjligheter. Genom att dessa två parallella verksamheter utförs av en och samma person – som därmed har möjlighet att växla mellan olika synsätt, metoder och tekniker – kan arbetssättet generera både konst och forskningsresultat. Kunskap som redan finns (men inte tidigare har kunnat göras synlig, varken inom konsten eller inom forskningen) kan här ges en chans att framträda just genom att arbetssättet är ett annat, frågorna är andra, den som frågar är en annan. Resultatet av mitt eget doktorandarbete *Linjer*, dvd:n med musik och denna bok med texter, har blivit möjligt genom att rörelsen mellan dessa två verksamheter har satts igång. Sammanfogning av frågor och metoder från flera håll; integrering, koppling som verktyg. Reflexivitet, också i betydelsen: att gå vägen över något annat för att kunna visa det egna.

IV. APPENDIXTEXT OM ANDRA KONSTNÄRLIGA AVHANDLINGSARBETEN, FLERA ÅSIKTER OM KONSTNÄRLIG FORSKNING

Först en blick på det vittförgrenade fält som konstnärlig forskning nu har blivit. Vetenskapsrådet har samlat dokumentation i sin pdf *Doktorander och disputerade inom det konstnärliga området i Sverige 2012*. Det fanns i maj 2012 sammanlagt 104 doktorander inom konstnärliga ämnen, dessutom 62 som redan disputerat. 2006 disputerade den första doktoranden inom konstnärlig forskning i Sverige och innan dess fanns en konstnärlig-kreativ inriktning inom musikvetenskap på Göteborgs universitet som var en föregångare till dagens utbildning och som resulterade i flera avhandlingar. Konstnärlig forskning är dock inte reserverad för akademien och även fritt verksamma konstnärer kan bedriva konstnärlig forskning utanför eller i samverkan med den akademiska världen. Forskarutbildningen är relativt ny och det är alltså inte fråga om några slutna system, tvärtom rör sig många konstnärer mellan dessa världar och det optimala tillståndet för akademien är förstås att dörren till konstvärlden är så öppen som möjligt. Om närheten finns är det också större chans att den utbildning som bedrivs och de arbeten som utbildningen resulterar i blir konstnärligt relevanta och inte bara värderas inom den akademiska världen. När det efterhand blir fler och fler konstnärer som utbildat sig i de tre steg som nu finns (med kandidat-, master- och doktorsexamen) kommer gränsen antagligen att ytterligare suddas ut.

Här följer nu en kort genomgång av några konstnärliga forskningsarbeten som presenterats under de senaste åren. Flera likheter finns men även skillnader, främst med avseende på metod, syfte och framställningsform.

Vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet – där denna avhandling läggs fram – har hittills 35 doktorander disputerat sedan starten för doktorandutbildningen år 2000. För närvarande (i maj 2013) arbetar 37 doktorander vid fakulteten och det finns sammanlagt tolv forskarutbildningsämnen: design, digital gestaltning, filmisk gestaltning, fotografi, fotografisk gestaltning,

fri konst, litterär gestaltning, musikalisk gestaltning, scenisk gestaltning samt konstantverk.

Det finns flera arbeten i musikalisk gestaltning men inom ämnet komposition finns ännu bara några enstaka exempel, bland dem pianisten Sten Sandell som disputerade i Göteborg i mars 2013. Sandell har haft görandet som metod och utforskar rum, tystnad, språk med hjälp av musikalisk improvisation där ljud, text och bild används. Sten Sandell var en av fyra doktorander som ingick när vårt så kallade komplittkluster startade, de andra var poeterna/författarna Helga Krook och Fredrik Nyberg från Litterär gestaltning och jag själv. Tidigare exempel på doktorsavhandlingar från Göteborg med anknytning till ämnet: Per-Anders Nilsson, musiker och tonsättare, har utvecklat digitala instrument för att undersöka möjligheterna för musikalisk improvisation i en ensemble samt Palle Dahlstedt, musiker och tonsättare, som disputerade på Chalmers med ett arbete kring generativa processer och ljudsyntes i en kreativ musikalisk kontext.

Vid Konstnärliga fakulteten, Lunds universitet har tre doktorander disputerat i ämnen som rör komposition. Gitarristen Stefan Östersjö har intresserat sig för musikerns konstnärliga praktik i arbetsprocesser med interpretation av nykomponerade verk med speciellt fokus på de relationer som uppstår mellan musiker, verk och tonsättare. Musikern Henrik Frisk har undersökt interaktion mellan människa och dator i musikalisk improvisation. Hans Gefors, som är operatonsättare, skriver om operans dubbla tidsförlopp och beskriver utifrån musikedramaturgi hur musiken och dramat har gestaltats i en radioopera. Gefors arbete är det som tydligast rör komposition och hans arbete är tvådelat: bilradiooperan *Själeens rening genom lek och skoj*, som han komponerade under doktorandtiden, samt avhandlingstexten. Bilradiooperan får exemplifiera i den diskussion som Gefors för kring förhållandet mellan drama (handling) och musik. Gefors ställer upp sju frågor som spänner över flera områden. Frågorna gäller hur opera kan ha två förlopp (musik och handling), hur man kan analysera de steg/knutpunkter för förändring som finns i operans handling och musik, hur dramaturgens logik påverkar det musikaliska tänkandet, hur lyssnaren förstår operan (både hur musiken påverkar förståelsen av handlingen

och hur musikens rytmiska kontinuitet påverkar förståelsen av operans händelseförlopp), skillnaden mellan konsertmusik och det som Gefors kallar ”musik till handling”, samt vilka musikaliska konsekvenser en tonsättares val av en viss estetik får. Gefors beskriver tillvägagångssättet i sin forskning som att ”läsa och tänka” och poängterar: ”Mitt mål är inte att studera kreativitet, utan att vara kreativ.”²⁵⁰

Hösten 2011 startades i Sverige en nationell konstnärlig forskarskola som samlar doktorander, anställda vid olika högskolor, och bland dem finns flera svenska tonsättare med komposition som ämne. Vid Göteborgs universitet arbetar just nu Åsa Stjerna, ljudkonstnär och doktorand, som intresserar sig för ljudkonst som ett alternativ till konstnärlig utsmyckning i det offentliga rummet och skriver om hur platsspecifika ljudkonstverk kan skapas och förstås. Några svenska tonsättare har disputerat utomlands, bl a Paulina Sundin, Lars Bröndum och Catharina Palmér, fler är på väg. Konstnärlig forskning som fokuserar på komposition kan sägas befinna sig i ett tidigt skede, även internationellt sett. Fältet är på väg att skapas. Det finns just nu flera traditioner för konstnärlig forskning i komposition, där såväl metoder som resultat skiljer sig markant mellan olika länder och olika universitet. Det är inte nödvändigtvis så att nya arbeten refererar till tidigare arbeten, och i mitt fall har även avhandlingsarbeten inom andra konstnärliga områden varit relevanta att förhålla sig till.²⁵¹

Formerna utvecklas i takt med att intresset för konstnärlig forskning växer och fler avhandlingsarbeten presenteras. Det finns redan en stor bredd i valet av frågor, även i hur dessa frågor behandlas. I de allra flesta fallen är framställningsformen nyckeln till avhandlingen. Med det menar jag att själva *formen*, med konkreta val av vissa aspekters exponering i de konstnärliga arbeten som ligger till grund för forskningen, blir avgörande. En avhandlingstext, om än aldrig så lång, kan bara rymma en bråkdel av det arbete som ligger bakom

250 Gefors, Hans: *Operans dubbla tidsförlopp. Musikdramaturgin i bilradiooperan Själens rening genom lek och skoj*, Lunds universitet 2011, s 25.

251 För förteckningar över avhandlingsarbeten inom konstnärlig forskning i stort, se exempelvis tidigare nämnda pdf från VR, som kan hämtas på <http://www.vr.se/genvagat/konstnarligforskning.4.5adac704126af4b4be280008981.html> och även hemsidan för European Art Research Network EARN <http://www.artresearch.eu>

undersökningen; det är oundvikligt att urval måste göras innan arbetet presenteras. Därav följer att det blir fundamentalt vilket material som väljs ut att användas, och i förlängningen: än mer betydelsefullt vilka aspekter av detta material som faktiskt visas. Sidor som tidigare varit dolda kan bli synliga, processer som tidigare varit utan insyn kan visas och diskuteras, tekniker som är under utveckling kan granskas och utvärderas. Vanligt är att den konstnärliga forskaren betraktar den egna konsten, det egna konstnärliga uttrycket och den egna konstnärliga arbetsprocessen med syfte både att förbättra de egna metoderna och att förmedla dessa till andra. När de egna synsätten blir synliga kan dessa konfronteras med andra sätt att tänka vad gäller exempelvis frågor om mening, sanning, metod, kommunikation, konsekvenser, möjligheter till utveckling.

I bästa fall kan ett konstnärligt avhandlingsarbete tillföra något som inte tidigare varit synligt. Ett tillägg – inte primärt *till* utan framförallt *utöver* det konstnärliga arbetet – där en extra öppning kan framträda. Denna öppning som springer ur konsten är att se som en möjlighet, som sedan i sin tur kan generera impulser till fortsatt skapande och fortsatt forskande.

Konstnärlig forskning har definierats på flera sätt, oftast som forskning *genom* konst men även som forskning *i, för, på* och/eller *med* konst. Henk Borgdorff skriver i *The debate on research in the arts* 2006:

The article that Christopher Frayling published in 1993 entitled 'Research in Art and Design' introduced a distinction between types of arts research which has been referred to by many ever since. Frayling differentiated between 'research into art', 'research for art' and 'research through art'. I, too, will employ this trichotomy, albeit with a slightly different twist. I will distinguish between (a) research on the arts, (b) research for the arts and (c) research in the arts.²⁵²

Borgdorff för sedan ett resonemang om vad dessa tre varianter kan ge för resultat. Men vad är det för skillnad på konstnärligt arbete och konstnärlig forskning; vilka är kriterierna som kan omvandla det ena till det andra? Borgdorff ger följande definition av hur det som han benämner ”art-practice-as-research” kan särskiljas från ”art-practice-in-itself”:

252 Borgdorff, *The debate on research in the arts*, Amsterdam School of the Arts, 2006, s 5.

Art practice qualifies as research if its purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation in and through art objects and creative processes. Art research begins by addressing questions that are pertinent in the research context and in the art world. Researchers employ experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific artworks and artistic processes. Research processes and outcomes are documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public.²⁵³

Henk Borgdorff är internationellt verksam (professor of Research in the Arts at the University of the Arts, The Hague) och sedan 2010 även gästprofessor vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet. Han har skrivit om konstnärlig forskning, nu senast i artikelsamlingen *The Conflict of the Faculties*, utgiven 2012. Borgdorff är engagerad i flera nätverk, även i tidskriften JAR, som syftar till att utveckla den konstnärliga forskningens internationella diskurs.

Inom Sverige har diskussionerna kring konstnärlig forskning pågått länge, mer intensivt sedan 1990-talet och framåt. År 2009 skriver Staffan Söderblom, författare och professor i litterär gestaltning, i Vetenskapsrådets årsbok om ansatserna till konstnärlig forskning inom det litterära området, till en början inte helt oproblematiska eftersom modellen för redovisning av konstnärlig forskning kanske inte passar litteraturen:

[...] själva den modell som anvisades för den konstnärliga forskningen och dess redovisning. Denna modell består i sin enklaste form av ett *verk* och en *kommentar* (dokumentation, reflektion). Lika användbar som den modellen kan vara för andra konstarter, är den problematisk för litteraturen, eftersom såväl det litterära verket som kritiken består av språk. Gestaltning (av något slag) och reflektion (av något slag) kan ofta nog vara oskiljaktiga i den litterära texten, ett slags utfall av varandra. Inte varje litterär text mår väl av att utnämnas till metatext, men en metanivå är i princip alltid avläsbar i litteraturen, oavsett genre, och djupt verksam i läsarens möte med texten. Skulle litteraturen utan vidare anamma den erbjudna modellen för konstnärlig forskning, kunde det lätt leda till en artificiell uppsplätning av sådana element i texten som litteraturen under mycket lång tid integrerat inom sig. Därav följer också en risk

253 Ibid., s 18.

att den separerade metanivån, eller självreflektionen, skulle framstå som primitiv, eller rent av irrelevant, vid en jämförelse med den som finns inskriven i det litterära verkets egen struktur.²⁵⁴

Med två texter som exempel, *Kompositionens filosofi* från 1846 och *Leviatan från Göteborg* från 2002, skriver Staffan Söderblom här om både tveksamheter: ”Enda haken med Edgar Allen Poes konstnärliga forskning är att den är oanvändbar.”²⁵⁵ och möjligheter: ”Men – en vinst för litteraturen skulle det kanske vara om den konstnärliga forskningen tillät ett slags ”ny” genre att uppstå, eller ett ”nytt” utrymme *mellan* de traditionella genrerna, [...] En ”ny” genre, besläktad med essän och poetiken, men med en egen integritet?”²⁵⁶

Inte bara litteraturen brottas med risken att den konstnärliga forskningen extraherar element av reflektion – som sedan länge integrerats i den konstnärliga skapandeprocessen – och istället placerar dem i en separat behållare, kallad forskning. Mitt eget område, komposition, rymmer redan utan den konstnärliga forskningen många nivåer av reflektion som är inbyggda i det konstnärliga arbetet. Konst uppfattas ofta – både av den som skapar och den som upplever – som *hel*, särskilt när upplevelsen är stark och drabbande. Vad behöver då förklaras? Konsten har i själva verket en egen unik förmåga att *visa* för att få oss att förstå något mer och det den konstnärliga forskningen kan tillföra är, enligt min mening, att utveckla former för att göra denna kunskap tydlig.

Art's epistemic character resides in its ability to offer the very reflection on who we are, on where we stand, that is obscured from sight by the discursive and conceptual procedures of scientific rationality. Noteworthy in Adorno is that thoughts and concepts are still always needed – thoughts and concepts which, as it were, assemble themselves around a work of art, in such a way that the art object itself begins to speak under the lingering gaze of the thought.

254 Söderblom, Staffan, *Anteckningar om sensfärdigheten – om ansatser till konstnärlig forskning inom det litterära området, i Konst och forskningspolitik – konstnärlig forskning inför framtiden*, Årsbok KFoU 2009 Vetenskapsrådet, s 63.

255 Ibid., s 65.

256 Ibid., s 74.

Herein may lie a key to exploring the relationship between the discursive and the artistic in artistic research.²⁵⁷

Och i fotnoten till detta parti fortsätter resonemanget, där Borgdorff skriver:

The debate on the relationship between the discursive and the artistic, between the verbal and the demonstrable, often centres on whether the research process should be documented in writing and whether a verbal interpretation can be given of the research results. A third option is perhaps more interesting: a discursive approach to the research which does not take the place of the artistic 'reasoning', but instead 'imitates', suggests, or alludes to what is being ventured in the artistic research.²⁵⁸

Hur dokumenteras ett konstnärligt forskningsarbete som innehåller både konst och forskning? Ska konsten och/eller forskningsresultaten visa på reflektion? Är en skriven text att föredra när det gäller att förmedla resultaten? Resultaten ska visas; hur göra? En vanlig uppfattning är att reflektionen redan finns inbyggd i konsten – därmed kan forskningens uppgift bli att bara *visa* på konstens reflektion: i det fallet blir texten helt enkelt en dokumentation av den konstnärliga reflektion som redan finns i de konstverk som har skapats inom ramen för just det aktuella forskningsarbetet. Är det att se som forskning? De konstnärliga avhandlingsarbeten som hittills presenterats i Sverige befinner sig på en glidande skala mellan å ena sidan en text som ren dokumentation (av de konstverk som ingår) och å andra sidan en teoretisk text, med reflektionen samlad, där tyngdpunkten ligger i det skriftliga (och inte i de konstverk som ingår). Viktningen konst–forskning är högst individuell. Och hur förhåller sig egentligen den konstnärliga forskningen till annan forskning? Henk Borgdorff ger följande svar på vad akademien anser vara forskning:

In the world of academia, there is broad agreement as to what should be understood by research. Briefly it amounts to the following. Research takes place when a person intends to carry

257 Borgdorff, Henk, *The Conflict of the Faculties*, Leiden University Press, 2012, s 154.

258 Ibid.

out an original study to enhance knowledge and understanding. It begins with questions or issues that are relevant in the research context, and it employs methods that are appropriate to the research and which ensure the validity and reliability of the research findings. An additional requirement is that the research process and the research findings be documented and disseminated in appropriate ways.²⁵⁹

Uppfyller konstnärlig forskning dessa krav? Hur är förhållandet mellan akademien och konsten?

The expression 'artistic research' connects two domains: art and academia. Obviously the term can also be used in a general sense. Every artist does research as she works, as she tries to find the right material, the right subject, as she looks for information and techniques to use in her studio or atelier, or when she encounters something, changes something, or begins anew in the course of her work. Artistic research in the emphatic sense – and as used in this chapter – unites the artistic and the academic in an enterprise that impacts on both domains. Art thereby transcends its former limits, aiming through the research to contribute to thinking and understanding; academia, for its part, opens up its boundaries to forms of thinking and understanding that are interwoven with artistic practices. These specific 'border violations' can spark a good deal of tension. The relationship between art and academia is uneasy, but challenging.²⁶⁰

Gunnar D Hansson är författare, docent vid Litteraturvetenskapliga institutionen och professor i litterär gestaltning vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet. Han är en av dem här i Sverige som tidigt formulerade sig kring vad konstnärlig forskning skulle kunna innebära, för konstnären och för akademien. Hansson skriver om konstnärliga avhandlingars eventuella bidrag (till konsten, till akademien) och om essän som framställningsform i *Behövs poetik? Finns det regler? Är essäer konst?*, publicerad i Art Monitor 2007. Här infogas nu ett längre citat från denna text eftersom texten tar upp flera frågor, både tillbaka- och framåtblickande, som kan sägas sammanfatta den konstnärliga forskningens faror och möjligheter:

259 Borgdorff, Henk, *The Conflict of the Faculties*, Leiden University Press, 2012, s 160.

260 Ibid.

Diskussionen om konstnärlig forskning har i mycket handlat om möjligheterna att skapa en ny syntes av traditionella konstnärliga och vetenskapliga arbetsformer. Med detta sammanhänger också frågan om hur man vinner acceptans och legitimitet för ett nytt och vidgat kunskapsfält. Hur förena konstnärliga och vetenskapliga moment på ett sätt som så att säga äger dubbel relevans? De flesta som yttrat sig om saken tycks mena att några färdiga former för sådant inte finns – och att något nytt och aldrig tidigare skådadt måste till. Så kan det tyckas. Men perspektivet kan också bedra. [...]

Det är lätt att fastna i frågan om akademiska former för kunskapsproduktion, om vad som redan finns och florerar, om vad som "godkänns" som vetenskap inom andra ämnesområden. Men om man började diskussionen i en annan ända? T.ex. utifrån poetikbegreppets tillämpbarhet inom olika konstområden – eller utifrån den framställningsform eller ständigt pågående innovation som kallas essä. Inte på grund av att poetikfrågor – eller frågan om essän och dess historiska förvandlingsfaser – omedelbart kan tillämpas på alla de problem som kan identifieras inom det svårdefinierade området "konstnärlig forskning". Men essän – eller rättare sagt: diskussionen om essän – visar på en potential av nytänkande och frihet, på frågor om form och icke-form, om konst och ickekunst, om konstnärlig forskning och forskande konst.

Essän är historiskt sett en hybridform som blandar vad som enligt äldre genreläror inte borde blandas. Essän kan på samma gång tala om jaget och om världens beskaffenhet. Ett jag som sista instans. Skriften och analysen finns till på lika villkor. Ofta framhålls essäns samtalskaraktär som dess främsta sär- och kännetecken. Essän är ett slags litterär förvandling av tanken under skrivandets gång. Processen är viktigare än målet, den skrivande är på spatsertur i ett ingenmansland mellan konst och vetenskap; gamla och nya gränser går tvärs igenom den skrivande. [...]

Essäns didaktiska grundprincip har ända sedan Montaigne varit att framställningsättet är ett slags självupplärande i konsten att granska grunderna för det redan inlärd. Det är också utgångspunkten hos Lukács – och Adorno: "Gestaltung des Gestalteten", gestaltandet av det gestaltade, formandet av det redan formade. Och däri ligger också en provokation: att verksamheten överskrider vad samtiden håller för att vara god smak. Det är där vi befinner oss: i ett läge där vi riskerar att överskrida vad som skulle kunna kallas "den goda smaken inom vetenskapen". Prövningen och den kritiska potentialen måste följa andra regler än för normal vetenskaplig konsensus, eftersom det avgörande kriteriet kommer att ligga i den språkliga

utformningen, i kompositionen och i redovisningssättet. Täl ämnet överhuvudtaget skrift? Täl skriften ämnet? Överlever förståelsen den verbala kodifieringen? [...]

Essäns självranakande och undersökande verksamhet visar påtagliga likheter med den konstnärliga kunskapsbildningen. Metoder, kritiska ställningstaganden och reflektioner kan finna stöddepunkter och inspiration från skilda håll. Essän befinner sig i ett gränsområde. Andra framställningsformer som brevet, artikeln, den vetenskapliga texten, avhandlingen, förordet, citatet, dagboken, den episka eller lyriska kortformen är hela tiden närvarande. Och jag föreställer mig att samma förhållande gäller den konstnärliga kunskapsbildningen och äger relevans för det som kallas "konstnärlig forskning". I varje fall för det slag av "konstnärlig forskning" som syftar till att på ett mer djupgående sätt undersöka estetiska förhållningssätt, ett konstverks framväxt och relation till andra kunskapsformer.²⁶¹

Enligt Gunnar D Hansson finns det mer än ett slags "konstnärlig forskning". En liknande syn återfinns på Konstnärliga fakultetens sida. De frågeställningar som doktoranderna antas arbeta med under forskarutbildningen är:

frågeställningar som fötts i den egna konstnärliga praktiken och som reflekteras i en kunskapsbildningsprocess där praktiskt-konstnärliga och teoretiskt-vetenskapliga inslag samverkar. Resultatet presenteras i form av en doktorsavhandling, där skriftlig framställning och konstnärlig gestaltning blandas på olika sätt. Konstnärliga avhandlingar skiljer sig därför ofta till sin yttre utformning från traditionella doktorsarbeten. Därtill kommer att de konstnärliga avhandlingarnas utformning även sinsemellan kan variera avsevärt, något som återspeglar den mångfald av kunskapstraditioner som finns inom det konstnärliga området.²⁶²

Detta, menar jag, är ett tydligt ställningstagande. Genom denna formulering framhålls mångfald och olikheter som nödvändigt för att konstnärlig forskning ska kunna bli relevant. En mall – där konstnärlig forskning måste bedrivas enligt vissa metoder och där vissa resultat måste uppnås, dessutom presenteras på vissa sätt – kan inte bli annat än en återvändsgränd.

261 Hansson, Gunnar D: *Bebövs poetik? Finns det regler? Är essäer konst?*, Art Monitor Nr 1 2007, s 61-63.

262 <http://www.konst.gu.se/utbildning/forskarutbildning/>

Det är inte helt oproblematiskt för en konstnär att ge sig in i konstnärlig forskning; risk finns att tappa sitt eget, eller kanske till och med förstöra det som är själva grunden för den konstnärliga processen genom att konsten hackas upp eller tillrättaläggs för att passa in i ett format. Integritet är grundläggande för konstnärligt arbete. Om kompromisserna blir för många kan arbetet förskjutats till att bli något som ligger alltför långt borta. För att konstnärligt forskningsarbete ska kunna bli meningsfullt behöver den konstnärliga erfarenheten tillvaratas. Först då är det möjligt att arbeta vidare i andra former och fördjupa, utveckla, förmedla.

Åter till Göteborgs universitets sida där Konstnärliga fakulteten skriver följande om sin forskarutbildning under rubriken Omvärldsrelationer:

[...] Samtidigt står den konstnärliga forskningen i en livsnödvändig relation till den konstnärliga offentligheten och det omgivande samhället i stort.²⁶³

Här betonas att konstnärlig forskning behöver relationerna. Kopplingarna till ”den konstnärliga offentligheten och det omgivande samhället i stort” är absolut nödvändiga för den konstnärliga forskningen.

Tillbaka till mitt eget avhandlingsarbete, *Linjer*. Den metod som jag här har använt mig av är en reflexiv rörelse mellan undersökningens olika delar. Syftet är att visa på relationerna mellan musik och det som inte är musik, eftersom en förståelse av hur dessa relationer fungerar verkar vara konstruktiv för komposition av ny musik. Frågan: *hur kan förändringarna, som relationer mellan musik och det som inte är musik ger upphov till, skapa möjligheter för komposition?*

Mitt avhandlingsarbete redovisas i tvådelad form:

- dvd:n *Linjer*, med musiken i sexton kompositioner samt
- boken *Linjer*, med inledning och avslutning tillsammans med de fem tematiska delarna *rörelse, identitet, tid, minne* och *rum*.

²⁶³ <http://www.konst.gu.se/utbildning/forskarutbildning/>

ENGLISH SUMMARY

Linjer. Musikens rörelser – komposition i förändring (Lines: Music Moving – Composition Changing) is a dissertation that focuses on relationships in music. The main question posed in this dissertation is: How does music relate to what is *not* music? Through an artistic inquiry, *Lines* addresses the act of composing with particular focus on connections that are in motion and that change, where the results that are produced are traces – *lines* – that are also in motion and that change, and by doing so, connect the music with what is *not* music.

This inquiry embraces the following five themes: *movement, identity, time, memory* and *space* – which all relate to each other, and which, through composition, change, transform, and recreate meaning as well as expression. A reflexive movement between the different parts of the inquiry produces the method used in the dissertation, and the question addressed here is: *how can the changes that come into being through relationships between music and what is not music, create opportunities for composition.*

The aim of this study is to demonstrate the relationships that are activated between music and what is not music, since an understanding of how these relationships work seems to be constructive for the composition of new music.

The dissertation takes the shape of:

- a DVD entitled *Linjer*, comprising the music in sixteen compositions, and
- a book entitled *Linjer*, with an introduction and ending, and five thematic parts entitled: *movement, identity, time, memory* and *space*

The material can also be found on the following website: <http://www.kimhe-das.se>, under the tab: *lines*. A picture of how the material that makes up the dissertation is structured can be found inside the book cover, and also in the third chapter of the dissertation – where I write more about the connections that exist between the different parts. The music has been played in concerts, exhibitions and performances during the course of my doctoral studies; more

information with regard to these events can be found in the textual part of the dissertation. Parts of the music will also be played at the public defence.

In an accompanying appendix I also describe the practical conditions behind my doctoral project, i.e. the importance of the cluster that I have been part of and the reflexive method that I have used. (The cluster was made up of doctoral students and supervisors from Musical Performance and Interpretation, and Literary Composition, Poetry and Prose.) This appendix also includes a presentation of the philosophers, writers and theories that have been of importance during the course of this doctoral project. I have also written a brief review of previous research in the field and of different perspectives on artistic research.

In retrospect, a review of the five thematic sections (*movement, identity, time, memory* and *space*) will now follow: This review will focus on a few key points in each section, and the compositions included in each section are also listed.

The five thematic sections of the dissertation – in retrospect:

I. MOVEMENT———LINES, DIRECTIONS, RELATIONS

Raivadiado (2008), electroacoustic piece

Sand (2006), for mixed choir

Theatre music from *Dödsdansen* (2007), for quartet

Music in motion, in flow: the music moves beyond the actual boundaries of the room, moving beyond time – leading on, far beyond the boundaries of its own musical act of sounding. The music changes the room, changes time, changes itself, as music, in that it is constantly in motion.

The composition method tested in this dissertation is: to compose music based on music moving, by allowing the music to be defined and shaped in relation to other things, in relation to *what is not music*. To knowingly allow what is not music to be activated in the music, to willingly choose to approach the other. Something happens – to the composition process, to the composer, and to the *composition itself*. Chains of events come about, lines are drawn, and relationships are activated when the music ends up closer to the other. What *the music* does and what *what is not music* does, is to change, transform and recreate both *the music* and *what is not music*, at the same time as a moving structure with a complex system of directions that are reflected, multiplied and superimposed, also arises. All the directions the structure takes – which occur simultaneously and affect each other in constant interaction – can be characterised as relationships; and by way of these relationships, music is linked to what is not music.

II. IDENTITY———UNDETERMINED POSITIONS

Kan bara vara intresserad (2009), for ensemble and voice

Bara (2009), for ensemble

B till GDH (2011), for ensemble

Historien lyder (2012), for three musicians and three actors

The following could be said to be true here: *music occupies undetermined positions midway between modes*. That something is not fixed, determined, and constant, maybe complicates matters if you want to observe, monitor, and describe; however, opportunities are also enabled.

In the case of artistic research, the following is enabled: the opportunity to examine certain selected examples of music, in order to learn more about the undetermined positions of a particular example, in order to then be able to observe, listen, and possibly understand something more about the music

without locking it in a determined form, state, or position – which, in turn, enables the opportunity to actively let the music be this vague, evasive, free something it is.

With regard to composition, the following is enabled: if music occupies undetermined positions midway between modes, this ambivalent positioning becomes something that is possible to experiment with, so as to explore what happens if the act of composing follows along in the shift towards another state, or what happens if the act of composing consciously moves music to another position.

Thus, if undetermined modes of music are not regarded as something inexact or inadequate, but as an opportunity, this may enable further studies that provide more relevant answers, from an artistic perspective.

III. TIME _____ CHANGES

Illusion (2011), electroacoustic piece

Segreto (2011), electroacoustic piece

Intermezzo (2010), electroacoustic piece

Under lufjen (2002), for quartet

Så snart (2005), for quartet

We continue to be – but we are changing, too. And we are changing the other.

Time is, but the music is on the run. On the run from what can easily be said, on the run from clear determinations of time, place, directions – constantly on the run, and constantly in motion. A room for music has no definite shape, and perspectives also shift as the music takes on a new shape. The music can still, without being the subject in a general sense, give an appearance of actually being somewhere, as well as seeming to be able to act on its own behalf, through the very self of the music finding, surrendering, seeking or

being on the run – and composition as a way to follow the lines of the music, to continue the music, and to enable change.

The possibility to imagine yourself different, to make yourself different (for your very self) in the creative process, to envision change and to actually transform, first yourself and then the composition, in order to continue, is also enabled.

The topic of my dissertation is related to change: how composition can be enabled and created by the changes that arise as the result of the relationships between music and what is not music.

IV. MEMORY—ORIENTATION TOWARDS THE POSSIBLE

Lustarnas trädgård (2009), for soprano, recorder and lute

Hur går det? (2008), for vocal quartet

In order to be able to talk about change and about the ongoing act of music in the dissertation project, change and the act of the ongoing also need to be present in the form the presentation takes, that is – the aspects of motion and moving modes exist in both the music and the text that make up this dissertation. The identification of a topic as *being whilst changing* also means that the beginning is an opening and the end is not a point of closure – and that this is quite in order. We cannot know everything – neither first nor last. And such a paradox that what is most elusive in the music (meaning: that we cannot clearly say what the music is made up of, what it says, how it fits together, how it works, or why it is changing) is also its main asset.

The elusive *and* the practical come together here. My subject may be on the run, but my dissertation is aimed at something as concrete as a practical act of application: the composition of new music.

Time is not a line we can return to; but we can turn around, in our memory. In our memory we can see the lines that branch off in different directions,

and we can also choose other paths. Time is not a line, but we can be moved to other places, go through a process of change by allowing the lines of our memory to lead us forward.

V. SPACE—SHAPES CREATED AND BLOWN INTO PIECES

Part (2012), electroacoustic piece

Knot (2012), electroacoustic piece

Composing as a desire to see how things fit together, can be detached from each other, or can be put together again in a different way, as a desire to assemble these shapes oneself.

That which is diffuse and blurred is a necessity in order to be free in the act of composing, and that which opens up is usually more important than that which maintains and proves. Explaining music cannot stop at words; instead, we understand the music best through music itself. What is puzzling, indefinite, elusive in the music, obtains a form of solution in the music itself. So the answer therefore is music.

This something – that is music – can be created out of nothing. This claim is valid for a conception of music where the closeness to silence is what shapes the enigmatic, the ambiguous, the elusive in the music. The silence is both the background and the room or space through which the music moves, and silence is what the sounds come from and what they return to. But everything has its beginning somewhere, how hidden and uncertain the starting point may seem. It starts somewhere, and out of something you can create something else. What is to become music, may not be music from the beginning, but something completely different. The relationships between music and what is not music bring about changes that enable opportunities for composition. Continue now to change, transform, and reshape – compose music.

From the ending:

A) SURVEY: CONNECTIONS AND CONTRADICTIONS

Moments, presence, resonance, the place for listening, what can be understood as personal (in the sense: experienced by a particular person) and that which can be understood as something that exists regardless of whom it resonates in. The ongoing (that which already exists) and that which is being added. How it interacts. The links, connections and relationships between what is music and what is not music. Examining this *through* music, *through* composing.

Contradictions that exist in the question of the non-spatial and the spatial can be productive. In my dissertation, there is a transfer from the non-spatial (in this case: the musical relationships that change and create opportunities for composition) to the spatial (in this case: documentation of an artistic research project). Discontinuity between ideas, *difference*, become the material to work with here. The contradictions that inevitably exist between music and that which is not music is an asset for my composing, and an asset for my writing of this dissertation text.

B) CONSTRUCTIVE LINES TO CONTINUE WORKING ON

The composition method that has been tested in this dissertation is to compose music based on music moving: to define and shape the music in relation to other things, in relation to what is *not* music. I want to actively let composition change in encounters with what is *not* music because I see opportunities for composing: that is, that music can actually transform both itself and the other. How I have worked with my subject is demonstrated in my compositions and in my dissertation text, which, together, form a whole, form the dissertation: *Lines*. Finally, I have listed the lines that now provide direct opportunities to

continue composing. These lines have been collected into three groups, each with a short description of why these very lines have proved to be constructive.

1. Music and

– memories

– contradictions

– secrets

Friction between differences: disparate elements, different entities. These three words – memories, contradictions, secrets – sum up the moving, temporal transformations that interest me. They operate behind the compositions in the form of moves and shifts. Among the compositions included in *Lines*, this is most active in *Raivadiado*, *Sand*, *Illusion*, *Lustarnas trädgård*, *Hur går det?* and *Intermezzo*, as well as in an orchestral piece that I am working with at present, where possible links to a symphony composed in 1804 are examined, not primarily on the basis of how earlier composed music sounds, but with listening directed towards how contradictory memories and secrets can transform the music, that is, both the older and the newly written music.

2. Music and

– text

– voice

– theatre

Text in relation to music (the starting point of my inquiry) is the focus of several of the compositions included in *Lines*. Text is present, in concrete terms, in

Historien lyder, Kan bara vara intresserad, Hur går det?, Sand and Lustarnas trädgård. In several of the other compositions, text is hidden in the background, is inaudible, but still operative for the music to a great extent. And as the topic for *Lines* was narrowed down (to addressing relationships per se) the text's influence on my music was still present in many of these relationships – not least through the written dissertation text that I have worked with during the course of my doctoral studies.

The special relationship between voice and music also interests me, most of all because of the tension that occurs between the inner and the outer (which I have written about in my dissertation text, see Chapter 5, for example).

Theatre (as idea and form) in relation to music embraces a more pronounced practical perspective where actors, performance space and all that is usually defined as theatre can claim space in the music. Elements from the theatre that develop into something else are exemplified here through the chain of theatre music from *Dödsdansen* which led on to the electroacoustic piece *Raivadiado*. This particular piece of theatre music has now also been moved, in a concrete sense, to another context, since some pieces from *Dödsdansen* are now being used in a film shown in an exhibition.²⁶⁴

Many possibilities exist in order to move on – with text, voice and theatre as a point of departure – and I am now working on a project that brings together these three, where the voices of two actors are composed into the music to then be played up through twenty-one loudspeakers at a specially designed acoustical space called Audiorama.²⁶⁵

264 Link to the exhibition: <http://statensmusikverk.se/musikochteatermuseet/utstallningar/aktuella-utstallningar/foto-beata-bergstrom/>

265 Link to Audiorama: <http://www.audiorama.se/>

3. Music and

– space

Music creates its own spaces and transforms experiences of the sonic, the spatial, and what is expressed through sound resonating in us. The composition of new music is one way of influencing these inner spaces.

But space here can also be understood literally, in the sense of: the space that the music is played up in. The spatial affects both the listening and the understanding, and is something that I have worked with in several ways; in *Lines* the spatial is in focus mainly in my compositions using multi-channel surround sound techniques, as in *Illusion* and *Part*. Also *Knot* and *Segreto* (along with the two previously mentioned compositions that are also part of the project on architecture and music²⁶⁶) are composed with mainly spatial queries as the point of departure.

The optimal venue for playing my music is usually at a concert in a concert hall with good acoustics, but several compositions from *Lines* have been moved out of the concert hall – some as early as the point in time when ideas were being conceived for a composition, and some have been situated in rooms of a somewhat different character afterwards. Some of my compositions have, in recent years, been played at exhibitions, where the special situations that arise in these contexts can often be directly destructive as far as the music is concerned. However, not all of the music is destroyed on these occasions; on the contrary, some elements of the music become even more vital when the music ends up in a difficult position. What these elements are, what characteristics the elements may have, and why they remain undestroyed after having gone through such a process, is something I would like to investigate further.

266 For more of the project *Skikt – arkitektur och musik*, where I work together with architect Petra Gipp, see earlier in the dissertation text.

In April 2013, I arranged a concert²⁶⁷ where we played multi-channel compositions by international composers, and also a twelve-minute version of my surround piece for seven channels, entitled *Part*. Simultaneously, *Part* was shown in its original form, integrated with the moulded structure of the architecture, in the basement of the same house, and this was a requirement I chose, since I wanted the audience to be able to experience *Part* in its original form, but that they would also be able to listen to the music of *Part* in a different mode, as a concert version with good audio quality in a room with optimal acoustics. In the concert, the excerpt from *Part* was played without the architectural spatial structure, but with the music's imaginary room in a process of motion, and which is shaped through the seven channels' directions and connections. And although I have composed this music *with* the architecture, in its original form, the music works in a similar way even without the architectural spatial structure of concrete, bronze, wax and membranes. The music's identity has shifted position, but only marginally, since the architecture here is initially composed into the music. The traces from the architecture have not disappeared in the concert version, but only become even more distinct, since here, the architecture belonging to *Part* cannot be *seen*, but *heard* only. This experiment, which consisted of both the original and the concert versions of *Part*, showed that music carries its origins with it – and does so much more than expected. This opens up for more laboratory work where pieces can be played up in rooms that are of a somewhat different nature.

Music outdoors was a starting point for the project on architecture and music, but so far only *Illusion* has been enacted and performed.²⁶⁸ In this area

267 Concert at the top floor in Färgfabriken in connection with our exhibition *Skikt*.

Link to Färgfabriken: <http://www.fargfabriken.se/sv/aktuellt/item/844>

Link to Musikverket: <http://statensmusikverk.se/artikel/synth-och-sagklingor/>

Link to EMS: <https://www.facebook.com/ems.stockholm/posts/518532778204858>

268 *Illusion* is now permanently shown together with Petra Gipps *Refugium*, and in May 2013, a book was released with photos and texts from Kivik Art Centre's first seven years; here are quotations from the texts that I have written about *Illusion* Nordgren, Sune och Johansson, Gerry, 7. *Kivik Art Centre 2007-2013, Fotografier av Gerry Johansson, Åhus och Stockholm: Kalejdoskop 2013.*

there is much more that can be done regarding technical solutions related to sound, which I am now trying to develop (based on my idea of multi-channel, wireless sound outdoors) so that I can experiment with musical ideas, located outdoors or in buildings where one cannot normally play music. Here I would like to adopt two different approaches: first, to compose new works, where both architecture and music are added, and second, produce new works where only music is composed and situated in unexpected places. In both of these variants, *where* the compositions are situated, is to be in focus, together with the relationships that are activated in the existing environments. These environments can experience change and transformation through their encounter with the music, and my own composing can also develop in a constructive way when these connections to other things are activated.

Now: music.

REFERENSER

Avhandlingstexten utgår från musik. Kompositionerna har hänvisningar direkt i fotnot på respektive ställe i formen. Detsamma gäller för länkar till exempelvis konserter, utställningar, föreställningar, hemsidor eller tidningsartiklar, där mer information kan ges på nätet. Referenslistan här nedan samlar alltså bara tryckta, textliga källor.

A

- Alvesson, Mats och Sköldberg, Kaj, *Tolkning och reflektion*, Lund: Studentlitteratur 2009.
- Ariosto, Ludovico, *Den rasande Roland* [1516-21], övers. Carl A. Kullberg, Stockholm 1870.
- Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, Göteborg: Daidalos.
- Arendt, Hannah, *Människans villkor: vita activa*, övers. Joachim Retzlaff, Göteborg: Daidalos 1998.

B

- Beckett, Samuel, *Cascando*, pjäs [1961], manus till en uppsättning på Teater Hydra 1995.
- Beckett, Samuel, *Eh, Joe*, pjäs [1965], manus till en uppsättning på Teater Hydra 1995.
- Bergson, Henri, *Materia och minne: en undersökning av kroppens förhållande till själen*, övers. Algot Ruhe, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1913.
- Bergson, Henri, *Tiden och den fria viljan*, (1889), övers. Algot Ruhe, bearb. Jenny Sylvan, Nora: Nya Doxa 1992.
- Bergendal, Göran: *33 nya svenska komponenter*, Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademiens skriftserie, 2001.
- Borgdorff, Henk, *The Conflict of the Faculties*, Leiden: Leiden University Press 2012.
- Borgdorff, *The debate on research in the arts, Amsterdam School of the Arts 2006*, publicerad Bergen: Kunsthøgskolen 2006.
- Bruhn, Siglind, ”Musikalisk ekfras”, övers. Sven-Erik Torhell i *Intermedialitet*, Lund: Studentlitteratur 2002.
- Bucht, Gunnar, *Rum mänskliga musik*, Kungl Musikaliska Akademiens skriftserie del 117, Stockholm: Atlantis, 2009.

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

C

Cassirer, Ernst, *Essay on Man* [1944], New Haven and London: Yale University Press 1992.

Cassirer, Ernst, *Language and Myth* [1946], translated by Susanne K. Langer, New York: Dover Publications, 1953.

Cassirer Ernst, *The Philosophy of Symbolic Forms*, London: Yale University Press 1996.

Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze – en introduktion*, Göteborg: Bokförlaget Korpen 2010.

Cartarescu, Mircea, *Orbitör – Vänster vinge*, övers. Inger Johansson, Stockholm: Panache, Albert Bonniers förlag 2004.

Cartarescu, Mircea, *Orbitör – Kroppen*, övers. Inger Johansson, Stockholm: Panache, Albert Bonniers förlag 2006.

Cartarescu, Mircea, *Orbitör – Höger vinge*, övers. Inger Johansson, Stockholm: Panache, Albert Bonniers förlag 2007.

D

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus*, transl. Brian Massumi, London: Continuum 2004.

Deleuze, Gilles, *Bergsonism*, transl. Hugh Tomlinson, New York: Zone 1988.

Deleuze, Gilles, *Vecket – Leibniz & barocken*, översättning och förord av Sven-Olov Wallenstein, Göteborg: Glänta 2004.

Deleuze, Gilles, "Stammade han...", *Deleuze*, Göteborg/Stockholm: Aiolos nr 24 + Glänta 4.03-1.04 2004.

Deleuze, Gilles, *Öde öar [Causes et raisons des îles désertes]*, övers. Mats Rosengren, opublicerad.

Derwinger, Love, *Godnatt, Stockholm: DIALOGER Vetenskap och konst* 2010.

E

Ekdahl, Lina, *Vad är det som skall utföras?*, Stockholm: Wahlström och Widstrand 2005.

F

Fagerström, Linda & Haglund, Elisabeth, red., *Plats, poetik och politik. Samtida konst i det offentliga rummet*, Malmö: Bokförlaget Arena 2010.

Forssell, Lars, *Röster*, Stockholm: Bonniers 1964.

Foucault, Michel, *Diskursens ordning*, övers. Mats Rosengren, Brutus Östling bokförlag Symposion, Stockholm/Stephag 1993 (1971).

G

Gabrielsson, Catharina: "Hemkomst", *Deleuze*, Göteborg/Stockholm: Aiolos nr 24 + Glänta 4.03-1.04 2004.

Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod*, urval o övers. Arne Melberg, Göteborg: Daidalos 1997.

GDH, red. Dick Claesson, Christer Ekholm, Lotta Lotass, Staffan Söderblom, festskrift till Gunnar D Hansson 65 år, Göteborg: Autor 2007.

Gefors, Hans, *Operans dubbla tidsförlopp. Musikdramaturgin i bilradiooperan Själens rening genom lek och skoj*, Lund: Lunds universitet 2011.

Granström, Helena, *Alltings mått*, Stockholm: Ruin 2008.

Granström, Helena, *Osäkerhetsrelationen*, Stockholm: Natur & Kultur 2009.

Grazzini, Giovanni, *Fellini om Fellini*, översättning Sara Michaëlsson, Stockholm: Alfabetas Bokförlag 1986.

H

Hammarén, Maria, *Skriva - en metod för reflektion*, 2.a upplagan, Stockholm: Santérus förlag 2007.

Hansson, Gunnar D, *Behövs poetik? Finns det regler? Är essäer konst?*, Göteborg: Art Monitor Nr 1 2007.

Heidegger, Martin, *Varat och diden*, övers. Richard Matz, Göteborg: Daidalos förlag 1993.

Howell, Tim, ed. (with Jon Hargreaves and Michael Rofe), *Kaija Saariabo: Visions, Narratives, Dialogues*, Farnham: Ashgate 2011.

I

Ihde, Don, *Listening and Voice: Phenomenologies of sound*, [1976] second edition, New York: State University of New York Press 2007.

J

Johnson, Mark L/Larson, Steve, "Something in the Way She Moves" – *Metaphors of Musical Motion*, METAPHOR AND SYMBOL, 18(2), 63-84, Lawrence Erlbaum Associates 2003.

K

Kristeva, Julia, *Främlingar för oss själva*, övers. Ann Runnqvist-Vinde, Stockholm: Natur och Kultur 1991.

L

Lane, Cathy, ed., *Playing with words: the spoken word in artistic practice*, CRISAP, London: RGAP 2008.

Liedman, Sven-Eric, *Stenarna i själen. Form och materia från antiken till idag*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2006.

Lilja, Eva, "Metrik och intermedialitet", *Intermedialitet*, Lund: Studentlitteratur 2002.

Lund, Hans, red., *Intermedialitet*, Lund: Studentlitteratur 2002.

Lundgren, Hjalmar, "Nu lyser julens stjärna klar", ur sångsamlingen *Nu ska vi sjunga*, Stockholm: Wahlströms & Widstrands förlag 1943.

M

Malm, Magdalena och Wik, Annika, red., *Rörlig konstproduktion. Mobile Art Production*, Lund: Propexus 2010.

Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi*, översättning William Fovet, Göteborg: Daidalos 1997.

Massey, Irving J., "The musical dream revisited: Music and language in dreams", *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 5:1, 2006.

N

Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, translated by Richard A. Rand, New York: Fordham University Press 2008.

Nancy, Jean-Luc, *Listening*, translated by Charlotte Mandell, New York: Fordham University Press 2007.

Nancy, Jean-Luc, *The Fall of Sleep*, [2007] translated by Charlotte Mandell, New York: Fordham University Press 2009.

Nijinskij, Vaslav, *Vid kanten av ett stup. Dagbok 1918-19*, övers. Mikael Ejdeymyr, Borås: Poesiförlaget 1978.

Nordgren, Sune och Johansson, Gerry, *7. Kivik Art Centre 2007-2013, Fotografier av Gerry Johansson*, Åhus och Stockholm: Kalejdoskop 2013.

O

Oliveros, Pauline, *Deep Listening – A Composers Sound Practice*, Lincoln: iUniverse 2005.

Olsson Jesper, *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, Göteborg: OEI Editör 2005.

P

Programblad för en konsert i Berwaldhallen 23 februari 2001.

R

Ricoeur, Paul, *The Rule of Metaphor*, [1975], translated by Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello. SJ, London: Routledge 2009.

Rimbaud, Arthur, *Oeuvres poétiques*, Paris: Imprimerie nationale 1986.

Rosengren, Cecilia: *Conway*, Logos Pathos nr 11, Göteborg: Glänta produktion 2009.

Rosengren, Mats, "Immanens och geopolitik", *Deleuze*, Göteborg/Stockholm: Aiolos nr 24 + Glänta 4.03-1.04 2004.

Rosengren, Mats: "Doxology and Symbolic Forms" – opublicerat kapitel.

S

Sacks, Oliver: *Den enarmade pianisten. Berättelser om musiken och hjärnan*, översättning Ingemar Karlsson, Stockholm: Brombergs 2009.

Saariaho, Kaija: *L'Amour de loin*, i förordet *Why an opera – why this story?*, dvd video, Deutsche Grammophon 2004.

Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press 1997, omtryck 2009.

Scruton, Roger, *Filosofi för den moderna människan – en ingång till tankens värld*, översättning Birgit Lönn, Stockholm: Svenska Förlaget 1996.

Schoenberg, Arnold, *The fundamentals of musical composition*, [1937-1948] New York: St. Martins Press 1967.

Stagnelius, Erik Johan, "Vän! i förödelsens stund", *Liljor i Saron*, Stockholm: 1821.

Stern, Daniel N., *Ögonblickets psykologi, Om tid och förändring i psykoterapi och vardagsliv*, översättning Gun Zetterström, Stockholm: Natur och Kultur 2005.

Strindberg, August, *Dödsdansen*, pjäs [1900], manus till en uppsättning på Dramaten 2007.

Stålhammar, Börje, *Musiken tar gestalt : professionella tonkonstnärers musikskapande*, Stockholm: Gidlunds förlag 2009.

Söderblom, Staffan, "Anteckningar om senfärdigheten – om ansatser till konstnärlig forskning inom det litterära området", *Konst och forskningspolitik – konstnärlig forskning inför framtiden*, red. Torbjörn Lind, Årsbok KFoU 2009, Stockholm: Vetenskapsrådet 2009.

T

- Tolokonnikova, Nadezjda, *Slutplädering*, övers. Johan Öberg, Stockholm: Norstedts 2012.
- Tolstoj, Lev, *Anna Karenina*, [1866-69, 1877], översättning Ulla Roseen, Stockholm: Norstedts 2007.
- Tolstoj, Lev: *Mörkerets makt*, pjäs [1886], manus till en uppsättning på Dramaten 2009.

U

- Ullén, Fredrik, text från konvolutet till cd-skivan *György Ligeti: The Complete Piano Music, Vol. 1 – Fredrik Ullén, piano*, BIS-CD-783, 1996.

V W

- Wallerstedt, Cecilia, *Att peka ut det osynliga i rörelse*, Göteborg: Art Monitor 2010.
- Vaz de Camoes, Luis, *Lusiaderna*, 1572. Hämtad ur *Litteraturens klassiker i urval och översättning. 6, Renässansens litteratur: prosa och epik*, red. Lennart Breitholtz, 3. upplagan, Stockholm: AWE/Geber 1970.
- Wikander, Ola, *Orden och Evigheten: tankar om språk, religion och humaniora*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 2010.
- Wittgenstein, Ludwig, *Blå boken och Bruna boken* [1930], översättning Lars Hertzberg och Aleksander Motturi, Stockholm: Thales 1999.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], översättning Anders Wedberg, 1992, tredje tryckningen, Stockholm: Thales 2005.
- Wittgenstein, Ludwig, *Filosofiska undersökningar* [1945-49], översättning Anders Wedberg, 1992, tredje tryckningen, Stockholm: Thales 2012.
- Wittgenstein, Ludwig, *Särskilda anmärkningar* [1914-1951], övers. Lars Hertzberg, utgiven av G.H. von Wright i samarbete med Heikki Nyman, Stockholm: Thales 1993.
- Wulff, Thorild, *Resa till Kina år 1912*, Wettergren & Kerbers förlag [1966], faksimilutgåva, Stockholm: Rekolid 1988.

Å

- Åberg, Sven, *Speglingar*, Stockholm: DIALOGER Vetenskap och konst 2011.
- Åhlén, Carl-Gunnar, *Jón Leifs: kompositör i motvind*, Stockholm: Atlantis 2002.

Doktorsavhandlingar och licentiatuppsatser utgivna vid konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet:

1. Monica Lindgren (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 Vikøren (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 (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 (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 (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 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 (musikpedagogik)
Musiklärarens val av undervisningsinnehåll. En studie om musikundervisning i ensemble och geho rs- och musikl ra inom gymnasieskolan
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-5-5
11. Brynd s Sn bj rnsd ttir (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 (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 Stenstr m (musikalisk gestaltning)
Free Ensemble Improvisation
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-8-6
14. Ragnhild Sandberg Jurstr m (musikpedagogik)
Att ge form  t musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av k rledares multimodala kommunikation i k r
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009
ISBN: 978-91-977757-9-3

15. David Crawford (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 (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 (fri konst)
You Told Me – work stories and video essays / verkberättelser och videossäer
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-8-5
20. Sven Kristersson (musikalisk gestaltning)
Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Täube
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010
ISBN: 978-91-977758-9-2
21. Cecilia Wallerstedt (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 (musikpedagogik)
Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-1-1
23. Andreas Gedin (fri konst)
Jag hör röster överallt – Step by Step
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
ISBN: 978-91-978477-2-8

24. Lars Wallsten (fotografisk gestaltning)
Anteckningar om Spår
 ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
 ISBN: 978-91-978477-3-5

25. Elisabeth Belgrano (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 (estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap)
Arljésamtalets utmaning – ett bildningsperspektiv
 ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011
 ISBN: 978-91-978477-5-9

27. Katharina Dahlbäck (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 (fri konst)
the sky is blue
 Kning Disk, diss. Göteborg, 2011
 ISBN: 978-91-976667-2-5

30. Per Anders Nilsson (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 (musikalisk gestaltning)
Thinkst thou to seduce me then? Impersonating female personae in songs by Thomas Campion (1567-1620)
 ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011

32. Lena Dahlén (scenisk gestaltning)
Jag går från läsning till gestaltning – beskrivningar ur en monologpraktik
 Gidlunds förlag, diss. Göteborg, 2012
 ISBN: 978-91-784484-0-1

33. Martín Ávila (design)
Devices. On Hospitality, Hostility and Design
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012
ISBN: 978-91-979993-0-4
34. Anniqa Lagergren (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 (musikalisk gestaltning)
På insidan av tystnaden
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-3-5
37. Per Högberg (musikalisk gestaltning)
Orgelsång och psalmspel. Musikalisk gestaltning av församlingssång.
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-4-2
38. Fredrik Nyberg (litterär gestaltning)
Hur låter dikten? Att bli ved II
Autor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979948-2-8
39. Marco Muñoz (digital gestaltning)
Infrafaces: Essays on the Artistic Interaction
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-5-9
40. Kim Hedås (musikalisk gestaltning)
Linjer. Musikens rörelser – komposition i förändring
ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013
ISBN: 978-91-979993-6-6

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: 978-91-977758-0-9

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



Kim Hedås är tonsättare och bosatt i Stockholm.
Linjer. Musikens rörelser – komposition i förändring är hennes doktorsavhandling vid Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet.

Linjer. Musikens rörelser – komposition i förändring är en konstnärlig undersökning som fokuserar på musikens relationer. Hur förhåller sig musik till det som inte är musik?

Avhandlingsarbetet redovisas i form av en dvd och en bok med musik, bilder, filmer och text. På <http://www.kimhedas.se> finns allt material från *Linjer* samlat.

ArtMonitor

ISBN 978-91-979993-6-6



9 789197 999366