



Musik, mening

Svagt tänkande

Love Carbin

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng
Konstnärligt kandidatprogram i (Komposition)
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet
VT 2024

Författare: *Love Carbin*

Arbetets rubrik: *Musik, mening. Svagt tänkande.*

Arbetets titel på engelska: *Music, meaning. Weak thought.*

Handledare: *Professor Staffan Mossenmark*

Examinator: *Universitetslektor Karl Joel Olov Eriksson*

ABSTRACT

Key words: *music, composition, aesthetics, phenomenology, poetry.*

This work represents a first attempt to articulate my practice as a composer. Through a phenomenological perspective and with the support of the philosophical concept 'Weak Thought', I approach the idea of music as meaning *in itself*, beyond language.

My exploration of these ideas is developed through three perspectives: partly through analysis of my own work, partly through a brief presentation of the concept of 'Weak Thought', and lastly through a series of subject-specific reflections.

Innehåll

Introduktion I	4
Introduktion II	5
Instrument	6
Beröring	7
Randen - <i>Verkstudie I</i>	8
System	10
Romantik	11
Lys - <i>Verkstudie II</i>	12
Lyssna	13
Gräns	14
Svagt tänkande I	15
Svagt tänkande II	16
Och du - Tiden - <i>Verkstudie III</i>	18
Svar	20
Källförteckning	21
Bilagor	22

Introduktion I

Detta arbete representerar en första ansats att artikulera min konstnärliga verksamhet som tonsättare. Jag utforskar ett poetiskt komponerande som alltmer rör sig bortom traditionella modeller för komposition. Mitt arbete placerar varseblivningen och det filosofiska begreppet 'Weak Thought' i centrum av skapandeprocessen. Denna fokus på begreppet 'Weak Thought' reflekteras även i den skriftliga delens form, där det poetiska och ambivalenta sätts i fokus.

Genom att utgå från en praktik som tonsättare, undersöker jag den tysta kunskap som finns implicit i mitt skapande, samtidigt som jag i denna process också utmanar den kritiskt med hjälp av filosofi, poesi och teori. Materialet i arbete blir således tvådelat: dels en praktik grundad i ljud - språklös - och dels en språklig, kritisk undersökning som utmanar det egna skapandet.

Denna process bildar en cirkulär rörelse där språket (teorin) och det språklösa (praktiken) hela tiden speglar varandra, där varje spegling också innebär en förvrängning. Resultatet av denna förvrängning presenteras tvådelat: dels ljudande i form av verket *Och du - Tiden*, samt i språklig form, i föreliggande arbete.

Utan denna tudelning skulle varken *Och du - Tiden* eller detta arbete aldrig tagit de former det har. Processen har även bildat en ny praktik där språket och det språklösa samtalar alltmer sammanvävt och möjliggör ett annat, vidgat, fördjupat komponerande. Vidare är detta åtagande ingen avslutad projekt, snarare markerar det en startpunkt för denna nya konstnärliga praktik.

Introduktion II

Jag vet inte. Det är allt: jag vet inte. Jag försöker visa att jag inte vet, men att det ändå går att komma närmare *utan* att veta. Att det går att skriva sig närmare mellanrummen.

”Ofta är det talade språket en monologisk förmedling av ett budskap om att något ska vara *si* eller *så*, eller *så* är det en retorisk förmedling av ett budskap som vill övertala eller övertyga. Det litterära språket är aldrig sådant - det förmedlar inte, det är mening snarare än kommunikation, det har sin egen existens.”¹

Musik som förmedlar och övertalar. Kommuniserar? Nej: musik bär sin egen mening, sin egen existens.

¹ Jon Fosse, ”Ett Tyst språk”. Föreläsning i samband med utdelandet av Nobelpriset 2023. Översättning av Marie Lundqvist. Stockholm: Nobelstiftelsen, 2023. För länk se källförteckning.

Instrument

Först en uppställning, säg en stråktrio. Där börjar det. I violinens vinande och cellons muller. Strängarna, stråken och friktionen. Tråkroppar som resonerar. Beröringen och koreografin.

I den västerländska traditionen är instrumenten gjorda för att efterlikna sången, rösten. Men fråga dig: *vad kan instrumenten göra?* Andra möjligheter visar sig.

Som att utforska deras väsen: den högsta skrapande tonen på en violin, det är på gränsen till hörbart. Eller cellons lägsta skorrande sträng. Även dessa klanger tillhör instrumentens väsen. Vi måste kunna lyssna efter instrumentens skillnad, inte likhet. Vad urskiljer dem från varandra? Det är genom skillnad som vi varseblir världen.

Beröring

Notation är ett sätt att minnas klangen, men även att minnas kroppen, rörelsen och beröringen. Notationen är ett återerövrande. Vi förkroppsligar historien genom hur vi avtecknar dess minne.

Komponera beröringen: munformer, fingertryck, muskelrörelser - notation som koreografi. Att komponera är att utforska instrumentens väsen.

Beröringen tillhör instrumentens väsen. Stråken i kontakt med strängarna: stråkinstrumentens väsen. Men: bruset och skorrandet. Friktionen. Den är alltid där.

Randen - Verkstudie I

*Randen*² är ett slagverkssolo som jag komponerade i samarbete med slagverkaren Daniel Alin.

En grundidé för verket var att lyfta fram Daniels kroppsliga kontakt med sitt instrument. Snarare än att ta för givet att trumskinnets var gjort för att slå på (med trumpinne eller dylikt) undersöktes andra sätt att beröra ett skin: smekningar, skrapande och klösande. Mänskligt, men inte nödvändigtvis igenkännbart i en musikalisk kontext. Friktion, kontaktpunkt mellan kropp och instrument och koreografin som därigenom avtäckte sig blev centrala frågor för *Randen*.

Vidare strävade jag bort från idén om slagverk som bara rytmiskt, istället lät jag fokusera på slagverkets resonans. I detta blev timpanin ett nav. Timpanin kunde med sin justerbara tonhöjd och spända trumskinn växla mellan torra och friktionsstinna ljud till sjungande passager tydligast exemplifierat genom så kallade "superball mallets", som dras med tryck över skinnets. Hastigheten, trycket och timpanins pedal samverkar och låter hela tiden musiken växla mellan friktion, ton och rytm.

Hos Katarina Frostensons poesi fann jag frändskap i att vilja möta världen (eller i mitt fall trumman) på nytt. Jag ville åt ett tillstånd där upplevelsen av ljud inte formas av en språklig ordning där lyssnaren söker igenkänning.

Istället skulle lyssnaren möta ljuden just så som *ljud*, direkta och kraftfulla, eller för den delen väldigt tysta. Inte *retoriska*, man skulle möta ljuden så som vore de *utan språk*. Anders Olsson citerar Frostenson i boken *Skillnadens konst : sex kapitel om moderna fragment*:

"Att ljudet och det hörbara har en särställning i Frostensons dikt blir uppenbart, när hon återblickande talar om sitt uppror mot likheter och sin vilja till ett lika »direkt« som ljudande språk: »Mot metaforer och liknelser, löd ropet. Jag ville skriva fram ett rum där liknelserna var utblåsta, där världen istället skrevs mer direkt, där den skrevs ner utan att omvandlas och där dess ekande hördes; jag ville skapa ett rum för det skallande ljudet att vara i.«"³

Trumman är inte längre en trumma utan en ny sorts relation mellan musiker och instrument formas. Beröringen och kroppen är i fokus. Och klangen - inte språket.

En annan viktig influens för verket är det sätt filosoferna Gilles Deleuze och Félix Guattari beskriver flöden, rörelser och assemblage i *Tusen Platåer*. De formulerar en filosofi som upphöjer komplexa

² Se bilaga "Randens - Partitur" och "Randens - inspelning".

³ Anders Olsson, *Skillnadens konst: sex kapitel om moderna fragment* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2006), 241.

rörelser och tillstånd *i mellan*, i ständig tillblivelse. Hur nås detta i musik? Ett citat ur första kapitlet om Rhizomen var en grundpelare utifrån vilken musikens material skulpterades fram:

"I en bok, precis som i allt annat, finns det artikulations- eller segmentaritetens linjer, strata, territorialiteter; men det finns också flyktlinjer, avterritorialiserande och avstratifierande rörelser. Flödenas jämförbara hastigheter längs dessa linjer för med sig fenomen av relativ långsamhet, av viskositet, eller tvärtom av brådska och brytningar. Allt detta, de mätbara linjerna och hastigheterna, bildar en anordning."⁴

Denna idé om en anordning fylld av inneboende och motstridiga rörelser, som sedan territorialiserar nya områden och innehåller flyktlinjer, försökte jag fånga i musiken. Genom att nedteckna ett antal musikaliska linjer med egna inneboende riktningar och flöden, och sedan 'komprimera' dessa till en anordning, uppstod en intensitet i rörelsen och spelet, som även gav möjlighet för flyktlinjer att uppstå, något som fångas rent visuellt i *Randen* redan i de första takterna.⁵

⁴ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Tusen Platåer*, övers. Gunnar Holmbäck & Sven-Olov Wallenstein. (Stocholm: Tankekraft förlag, 2015) 17-18.

⁵ Se bilagor "Randen - Partitur" och "Audio 2 Randen - inspelning [3 juni 2023]"

System

Vi behöver alltid ett system, för att ta beslut och komma vidare; för att komma åt något. Ett system blir ett sätt att få syn på saker, ett sätt att lyssna och ett sätt att vara i ljud.

Men vi får inte *tro* på systemet. Snarare bör vi värja oss mot det! Det finns inga system som är bortkopplade från historien, omvärlden och nutiden. Systemen är sammanlänkade med sin samtid, som Luigi Nono⁶ skriver:

"The tendency to seek abstract refuge in a scientific principle or a mathematical relationship without regard for the when, the why, and the function of such principles, deprives any universal phenomenon of its basis for existence, by canceling its historical distinctiveness as a document typical of its era. One thus lapses back into the medievalism of dogmatic systems."⁷

Ett system: säg, en hållfast väv. Sprätta upp den. Knyt samman trådarna igen med nya trådar. Vissa kommer att lossna, andra att hänga fritt. Låt dem göra det. Det handlar om att visa andra vägar, andra varanden. Inte att fullborda.

⁶ Luigi Nono (1924-1990) var en italiensk modernistisk tonsättare.

⁷ Luigi Nono, "Historical Presence of Music Today", i *Nostalgia for the Future*, red. Angela Ida De Benedictis och Veniero Rizzardi, (Oakland: University of California Press, 2018.) 267.

Romantik

I E.T.A. Hoffmanns text "*Beethovens Instrumental Music*"⁸ reflekterar han över romantiken i musik. Han menar att romantiken når sin höjdpunkt inom instrumentalmusiken – detta när den lyckas uttrycka musikens (konstens) specifika natur på ett fulländat sätt. Eftersom instrumentalmusiken är en språklös konst (åtminstone i bemärkelsen ordlös), som inte heller har någon efterbildande funktion i en aristotelisk mening (den kan inte lära oss något), representerar den konstarten som befinner sig närmast en romantisk idé om konsten.

Hoffman menar till och med att musiken är den enda genuint romantiska konsten, eftersom "dess enda ämne är oändligheten"⁹, och vidare att musiken ensamt har förmågan att gestalta okända världar, väsensskilda från den sinnliga världen som människan befinner sig i.

Men är inte det otroliga med musik, att vi *inte* befinner oss i okända världar, att vi fortfarande befinner oss kvar i vår sinnliga värld – och just att ljud kan ge nya perspektiv åt vår enda värld?

När jag skriver att musik är mening *i sig* är det inte denna romantiska idé om någon slags oändlighet jag talar om. Tvärt om är det ändligheten, det förkroppsligade och det immanenta som är centralt. Det Maurice Merleau-Ponty skriver om måleri gäller även för musikens sinnlighet:

"If many painters since Cézanne have refused to follow the law of geometrical perspective, this is because they have sought to recapture and reproduce before our very eyes the birth of the landscape. They have been reluctant to settle for an analytical overview and have striven to recapture the feel of perceptual experience itself."¹⁰

⁸ E.T.A. Hoffmann, "Beethovens Instrumental Music" i *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity to the Romantic Era*, red. Oliver Strunk, (London: Faber and Faber. 1952.), 775-781.

⁹ Ibid. 775. (Min översättning).

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *The World of Perception*, övers. Oliver Davis, (London: Routledge, 2004.), 53.

Lys - Verkstudie II

Under våren 2023 komponerade jag verket *Lystra / Stilla* för piccoloflöjt, basklarinett, piano, gitarr, violin och cello.

Med hjälp av kompositionsmetoder som jag tidigare funnit i *Randen* skulpterade jag fram klanger som likt *Randen* befann sig i gränstillstånd, i ständiga transformationsprocesser. Dessa instabila klanger lät jag sedan kontrasteras gentemot mer statiska ljud som sällan tidigare förekommit i min musik.

Vidare användes rytmiska element i pianot och gitarren som en slags utlösare för klangernas rörelser och linearitet. Klangvärlden var noga utmejslad, men beslutet att använda logiska orsakssamband ledde till en musik som bar för många spår av retorik.

I *Lys*¹¹ valde jag att dekonstruera *Lystra / Stilla* till sina beståndsdelar. Jag ville undvika en *inre logik* i musiken för att komma åt en *inre poetik*.

Lys betar sig oberäkneligt. Violinen spelar våldsamma utbrott - till synes oberoende av de andras spel. Sedan kan den stanna upp i långa passager av total stillhet. De perkussiva elementen som i den tidigare versionen fungerat som orsakssamband är nu i ruiner - kvarlämnade men utan påverkan på musiken. Alla instrument växlar mellan ton och brus, alltid instabila.

¹¹ Se bilagor "Lys - Partitur" och "Audio 1 Lys - inspelning [28 juli 2023]"

Lyssna

Det är svårt att *verkligt* lyssna. Jag talar om en radikal närvarohandling. När vi lyssnar står vi inför varseblivningen. Men med system som lämnas intakta, med melodier eller harmonik, reduceras inte lyssnandet till språk, till kommentar på världen?

När vi istället låter ljuden peka tillbaka på sig själva, snarare än till ett tonspråk eller någon liknelse, vad händer då? Är vi utelämnade åt lyssnandet i världen? Litteraturkritikern Susan Sontag skriver i essän *Against Interpretation*:

"The world, our world, is depleted, impoverished enough. Away with all duplicates of it, until we again experience more immediately what we have."¹²

Världen öppnar sig i vår rörelse bort från den språkliga, bestämda världen och in i den *upplevda världen*. Katarina Frostensons poetik gestaltar denna rörelse genom språket, inte minst genom att *visa* den upplevda världen. Denna programförklaring ur dikten *Negativ Tindra* lyder:

"Jag vill jaga dig ut till den randen / Där bildhinnan brister."¹³

Låta ljudhinnan brista. Hur.

"Det är inte av en tillfällighet som vi säger, när vi inte har hört »rätt«, att vi inte har »förstått«. Hörandet är konstitutivt för talandet. Och liksom det språkliga yttrandet har sin grund i talet, har det akustiska förnimmandet sin grund i hörandet. Att höra på ... är tillvarons existentiella öppenvaro som medvaro för den andre. [...] Tillvaron hör, eftersom den förstår."¹⁴

Om tillvaron hör det den förstår, omöjliggör det att *höra* det vi inte förstår? Kan vi höra skillnad? Kan vi höra på något annat än oss själva?

¹² Susan Sontag, *Against interpretation: and other essays*, (New York: Penguin Classics, 2009) 7.

¹³ Katarina Frostenson, *Joner*, (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1991), 10.

¹⁴ Martin Heidegger, *Vara och tid*, övers. Jim Jakobsson, (Göteborg: Daidalos, 2013.), 188.

Gräns

Leta efter annat än det som kommer naturligt. Efter någon annan än dig själv. Efter en poetisk distans till det givna. Träng in dig i ett hörn – fastna eller hitta en ny väg ut. Upprepa inte. Begränsa.

1900-talets konstmusik handlar om begränsningar. Oftast prosaiska begränsningar: toninnehåll, rytm eller statistik. Begränsningar och sedan en 'lösning' på problemet. Fråga, svar. Varför denna insistering på svar? Varför inte låta musiken stanna i det olösliga och pågående? Som i Luigi Nonos sena verk. Jonathan Impett citerar honom när han beskriver sin inställning till sitt komponerande:

"I always enter the Freiburg studio with 'no idea'. No programme. This is fundamental because it means the complete abandoning of logocentrism, giving up the notion that there must be an idea that precedes the music, the idea as that which must be realised or expressed in the music or the story that must be told 'in music'."¹⁵

Musiken är inte längre ett 'bevis' på en 'lösning'. Musiken säger inte någonting, den är.

¹⁵ Jonathan Impett, *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*, (London: Routledge, 2019), 453.

Svagt tänkande I

Aristoteles betonade i sin filosofi den estetiska upplevelsen. I "Om diktkonsten" presenterar han ett slags regelverk för den lyckade tragedin, vilket för honom blir ett sätt att upphöja det poetiska till en *rationell teknik* med regler, snarare än enbart irrationellt 'tal till begäret'. Värdet i diktkonsten ligger således i dess förmåga att lyda regler (och genom att efterbilda sannolika händelseförlopp som kan lära oss något).¹⁶

Men redan hos Aristoteles går allt fel, i varje fall enligt Friedrich Nietzsche, vars genombrottsverk *Tragedins Födelse* undersöker detta 'rationalitetens felsteg' under antiken. Genom att - med regler - 'lysa upp' de vråer där poesin ter sig obegriplig tränger han in poesin i ett rationellt upplyst fält. Med Nietzsches ord heter det att man aktivt försökte undergräva de inneboende dionysiska - mörka och obegripliga - upplevelserna i konsten genom att argumentera för värdet av en apollinisk - det vill säga rationell och strukturerad - konstsyn, markerad av klarhet och ljus.¹⁷

Det Nietzsche gör är att försöka återerövra det dionysiska, det irrationella 'talet till begäret'. Nietzsche vänder på Aristoteles sätt att uppvärdera det poetiska, genom att framhäva om det sinnliga och kroppsliga. Sven-Olov Wallenstein skriver i essän "Nietzsche och konstens sken" om dennes bejakande av detta:

"Om vi skulle tillgripa en konsthistorisk analogi, kunde vi förstå Nietzsches perspektivism, hans bejakande av det sinnliga och av perceptionens kroppsliga bundenhet och ändlighet, som ett närmast cézanskt projekt att reducera alla de gängse och vedertagna sanningarna om tingen till föremål för en djupare sanning. [...] Nietzsches filosofiska nedstigande i kroppen, affekterna, viljans aktiva och reaktiva element, skulle kunna vara just en sådan perspektivering av förnuftet, där det återbördas till sitt faktiska fundament, till sin *inkarnation*."¹⁸

Nietzsches filosofi handlar delvis om att ifrågasätta sanningsbegreppet och visa på *andra* sanningar genom att lyfta fram perceptionen som förkroppsligad. Det vill säga förnuftet och *sanningen* som förkroppsligad. Inte något som existerar som ting-i-sig, utan snarare existerande i mötet mellan oss och världen: alla sanningar är fiktion.

¹⁶ Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, (Stockholm: Alfabeta, 1994).

¹⁷ Sven-Olov Wallenstein, *Bildstrider - föreläsningar om estetisk teori*. Stockholm: Alfabeta, 2001), 103-119.

¹⁸ Ibid. 105.

Svagt tänkande II

En grund för '*Weak Thought*', eller *det svaga tänkandet*, är att det inte finns någon grund. Relativism, osäkerhet och mångfald är centrala tankar. Sanningen är historiskt betingad och '*verkligheten*' skapas av språket. Nietzsches inflytande är tydligt. Viktigt för *det svaga tänkandet* är språkets tillkortakommanden och en skepsis kring metafysiska ramverk.^{19,20}

Sanning blir, i *det svaga tänkandet* inte en metafysisk eller logisk sanning, utan snarare en lingvistisk och retorisk process. *Det svaga tänkandet* möjliggör samexistensen av en mångfald av filosofiska traditioner genom att föreslå ett tänkande som inte är bundet till logik och retorik, utan till poesi.

Det förgångna ses som ett nätverk av relationer, vars kopplingar är möjliga att omskriva genom andra perspektiv. *Det svaga tänkandet* söker efter någon möjlig - verkningsfull - uppgift för tänkandet, i filosofins ruiner, där teorier inte längre finner någon given legitimitet.

"Weak thought, then, understands the task of thinking to be primarily:

- a. ordinary interpretive distortion (Vattimo)
- b. semantic slippage, redundancy (Marconi, Ferraris)
- c. symbolic residues (Vattimo, Rovatti)
- d. ontologically and historically inessential (Rovatti)
- e. focusing on cultural leakages, background noise (Eco, Rovatti)
- f. the undecidability of the referent vs. reconciliation of humans with nature (Dal Lago)
- g. indeterminacy in the collective (Dal Lago, Crespi)
- h. poesis, narration (Dal Lago, Costa, Vattimo, Rovatti)
- i. exploring the crossroads of Being and becoming (Vattimo, Rovatti)
- j. critical discourse and evaluation arise from a set of canons constituted historically by art and taste (Vattimo)
- k. the event is never stable or unique, engages experience (Vattimo, Costa, Rovatti)

¹⁹ 1982 släpps antologin *Il pensiero debole* (Weak Thought, eller svagt tänkande) som är ett representativt inlägg för den italienska postmoderna tankeströmningen (företrädelsevis representerad av Gianni Vattimo).

²⁰ Weak Thought, red. Gianni Vattimo och Pier Aldo Rovatti, övers. Peter Caravetta, (New York: SUNY Press, 2012).

- l. dealing with plurivocal subjectivities (all)
- m. speaking against any totalizing, closed, "strong" logocentrism (all)
- n. intrinsically interpretive, relational, and ethical (all) ²¹

Det svaga tänkandet som koncept var en hemkomst, inte bara för föreliggande arbete utan även det verk som komponerats parallellt med detta: *Och du - Tiden*. Det representerade en möjlighet att lyfta fram poesin och det osäkra. Att utforska musikens *skillnad* utan att nödvändigtvis ha någonting att säga. Ett rättfärdigande för det att jag inte vet.

²¹ Ibid. 29-30.

Och du - Tiden - Verkstudie III

Friedrich Hölderlins²² originalförlaga för dikten *Die Nympe / Mnemosyne* upptog mitt intresse redan innan jag stött på det svaga tänkandet.

”Ett tecken är vi, otydbart,
Utan smärta är vi och har nästan
Förlorat språket i främmande land.
Ty när strid står i himlen
Ovan människor och stjärnornas gång
Är våldsamt, är troheten blind, men när
Den bäste vänder sig mot jorden blir det levande
Eget, och anden finner en
Hembygd.

och skriften ljuder och
Ekarna vajar intill
Isarna. Förr när nämligen
De dödliga avgrunden. Alltså vänder det, ekot,
Med dessa. Lång är tiden,
Ändå sker
Det sanna. [...]”^{23,24}

Diktens tillblivelseprocess har belysts genom analyser av poetens handskrift.²⁵ Originalförlagan har inneburit svårigheter för uttolkare då pappersarket är överfyllt med ord - överlagrade och överskrivna. Den kompakta ordmassan har historiskt inte tagits i beaktning för tolkare som istället gjort urval ur textmassan för presentation. Aris Fioretos urval (se ovan) reducerar dikten till likhet, till en läsning av Hölderlin (där verket reduceras till att likna en 'typisk dikt'). Om verket i sin manuskriptversion är närmre

²² Friedrich Hölderlin (1770-1843) var en tysk poet och filosof.

²³ Friedrich Hölderlin, *Kom nu, eld!*, övers. och red. Aris Fioretos, (Stockholm: Ersatz, 2015), 188.

²⁴ Dikttolkningen på originalspråk:

”Ein Zeichen sind wir, deutungslos
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.
Wenn nämlich ein Streit ist über Menschen
Am Himmel, und gewaltigen Schritt
Gestirne gehen, blind ist die Treue dann, wenn aber sich
Zur Erde neigt der Beste, eigen wird dann
Lebendiges, und es findet eine Heimath
Der Geist.

und die Schrift tönt und
Eichbäume wehn dann neben
Den Firnen. Nämlich es reichen
Die Sterblichen eh'an den Abgrund. Also wendet es sich, das Echo
Mit diesen. Lang ist die Zeit
Es ereignet sich aber
Das Wahre. [...]”

²⁵ Katalog der Hölderlin-Handschriften. 307/91 För länk se källförteckning

en öppen mångfald, så stänger dessa urval verket genom att skapa en slutgiltig version. Kan vi betrakta verket som ett öppet verk utan att reducera det till logik?

Handlar det om att lyssna till verket - att höra skillnaden?

Under processen med att komponera *Och du - Tiden* ville jag åt någonting liknande som Hölderlins manuskript. Det vill säga: hålla verket öppet så länge som möjligt. Lyssna på det. Inget skulle berättas eller kommuniceras. Nonos ord ekade: ingen idé bortom ljud. Stråkorkesterns klanger skulle befinna sig i gränstillstånd, *i mellan*, alltid instabilt.

Först ett system som genererade instabila klanger. Resten av processen handlade om att *lyssna*. Det vill säga avveckla systemet. Viktigt för verket blev de individuella stämmorna, de enskilda musikerna, rummet och rörelser i rummet. Och beröringen på instrumenten: stämmorna är skrivna koreografiskt. Om ett instrument har två insatser inskjuts däremellan en rörelse som förbinder dessa.

Som tidigare nämnt handlar det om att höra *skillnad*. Att visa instrumentens väsen. Violinens vinande, cellons mullrande.

Rummets vidd.

Bifogat i bilagorna finns en skiss av *Och du - Tiden* där verket ännu inte är färdigställt. Istället befinner det sig likt Hölderlins dikt i ett öppet tillstånd, där musikens potentialitet lever kvar.²⁶

²⁶ Se bilaga "Och du - Tiden - Skiss"

Svar

Tillbaka till det inledande citatet:

"Det litterära språket är aldrig sådant - det förmedlar inte, det är mening snarare än kommunikation, det har sin egen existens."²⁷

Musiken är mening i sig. Det betyder inte att vi är oförmögna att tala om den, men frågan är hur. Vi reducerar ofta musikens skillnad till likhet, precis som man läser Hölderlindikten. Hur lär vi oss höra skillnaden? Det som skiljer, det som inte är oss själva - där vi inte känner igen oss.

Är det möjligt att *höra* det vi inte förstår?

Eller behöver vi omvärdera vad det innebär att förstå? Representerar det svaga tänkandet en möjlig väg? Där poesin är central, där vi möter skillnaden.

Jag har försökt skapa musik där skillnaden gör sig hörd. Där man inte känner igen sig. Där systemen bryts och formerna spricker.

Och när jag blickar tillbaka representerar *Randen*, *Lys* och *Och du - Tiden* mina första, om än stapplande, steg mot ett svagt tänkande i musik.

²⁷ Jon Fosse. Nobelföreläsning. För länk se källförteckning.

Källförteckning

Fosse, Jon. "Ett Tyst språk". Föreläsning i samband med utdelandet av Nobelpriset 2023. Översättning av Marie Lundqvist. Stockholm: Nobelstiftelsen. 2023. Länk: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/215872-nobel-lecture-swedish/> (hämtat 2/4-2024)

Olsson, Anders. *Skillnadens konst: sex kapitel om moderna fragment*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2006.

Deleuze, Gilles och Félix Guattari. *Tusen Platåer*. Översättning av Gunnar Holmbäck och Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Tankekraft förlag, 2015.

Nono, Luigi. "Historical Presence of Music Today". I *Nostalgia for the Future*. Angela Ida De Benedictis och Veniero Rizzardi, redaktörer. Oakland: University of California Press, 2018.

Strunk, Oliver, redaktör. *Source Readings in Music History: From Classical Antiquity to the Romantic Era*. London: Faber and faber, 1952.

Merleau-Ponty, Maurice. *The World of Perception*. Översättning av Oliver Davis. London: Routledge, 2004.

Sontag, Susan. *Against interpretation: and other essays*. New York, Penguin Classics, 2009.

Frostenson, Katarina. *Joner*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1991.

Heidegger, Martin. *Vara och tid*. Översättning av Jim Jakobsson. Göteborg: Daidalos, 2013.

Jonathan Impett. *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*. London: Routledge, 2019.

Aristoteles. *Om diktkonsten*. Översättning av Jan Stolpe. Stockholm, Alfabet, 1994.

Sven-Olov Wallenstein. *Bildstrider - föreläsningar om estetisk teori*. Stockholm, Alfabet, 2001.

Gianni Vattimo och Pier Aldo Rovatti redaktörer. *Weak Thought*. Översättning av Peter Caravetta. New York: SUNY Press, 2012.

Friedrich Hölderlin. *Kom nu, eld!*. Aris Fioretos redaktör och översättare. Stockholm, Ersatz, 2015.

Katalog der Hölderlin-Handschriften. 307/91 Länk: <https://homburgfolio.wlb-stuttgart.de/handschrift/307-91> (Hämtat 2/4-2024)

Bifogade ljudfiler

Audio 1 Lys - inspelning [28 juli 2023]

Audio 2 Randen - inspelning [3 juni 2023]

Bifogade partitur

Lys

Randen

Och du - Tiden (skiss)