

TIDEN I MUSIKEN OCH TIDEN I KOMPONERANDET

Kim Hedås

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?

För mig 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, som jag, 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, så jag vill här ge bara en glimt av mina egna erfarenheter av tiden i musiken. Jag tänker visa hur jag tidigare använt tankarna på tid i min musik och eftersom detta är en text och inte musik, får jag göra det 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 växelsvis krympa och förstora skeendena, 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 grunden är stilla men har ett snabbt flöde på ytan. 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 byggstenarna ser ut och hur de påverkar musikens flöde.

Namnet Diorama är ett ord som förekommer inom musei-världen och betyder helhetsbild där verkliga föremål och dekorationer sammanställts 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 ostinatolikt. 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 uppe 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 över huvud taget 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? Längre, längre. 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 ljusglimten som hade förfört och fascinerat mig var upplösta, försvunna, och jag kunde inte hitta dem längre.¹

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 föraning 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.

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

1. Citaten från Federico Fellini är hämtade från *Fellini om Fellini* av Giovanni Grazzini (översättning: Sara Michaëlsson), Alfabet, Bokförlag 1986.

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 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, sinnesförnimmelser, 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.

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.

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. 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 hände. 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 verkcommentarer, 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 ritardando 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 idén 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.