

UTFLYKTER OCH TILLFLYKTER

Ole Lützow-Holm

*som mellan två ljusa tillflykter vars dörrar väl närmad
stilla stängs, väl bortvänd från åter stilla öppnas*

lockad fram och tillbaka och bortvänd
Ur *Ingetdera* av Samuel Beckett
Tolkning: Magnus Hedlund

Någonstans

Musiken är frånvarande i det offentliga samtalet. Det är som om den förväntades vara stum i all sin ljudlighet. Vi talar sällan om hur musik verkar i mer sammansatta situationer, om hur den formar medvetandet, om tankefigurer som föds hos en interpret under loppet av ett tolkningsarbete och hur de smälter in i tekniken och sensibiliteten. Bristen på språkliga strategier kring musikaliskt skapande och lyssnande kan i sämsta fall innebära att traditionen stelnar.

Ändå finns det ingen annan konstform, har man i alla tider hävdad, som så starkt bringar sinnena i rörelse. Och är det nu på det viset att den saknar narrativa system med givna förbindelser till världen omkring, vad händer ifall vi etablerar dialogen som en aktiv arbetsform och låter den bli ett kommunicerande kärll mellan olika konstnärliga verksamheter, mellan praktik och teori?

Uppgiften kompliceras möjligen i det vi vidhåller att musiken *är* abstrakt: En musikalisk grammatik är inte begreppsligt meningsbärande. Toners släktskap med andra toner betingas av inommusikaliska funktioner som knappast refererar till ting i sinnevärlden bortom det klingande. Därmed blir det svårt att hantera paradoxala förskjutningar eller

konceptuella metanivåer, men desto enklare att peka på materialets och kompositionsteknikernas hållfasthet och inre logik. Det är när vi stannar *där* som musiken tystnar. Då förvirrar det motsägelsefulla i stället för att sprida ljus över den mänskliga ordningens bråddjup.

Denna text ger inga svar, men ses förhoppningsvis av den välvillige läsaren som ett försök att ringa in några ansatser, om än ofullständiga. Ty ur själva ansträngningen att inbegripa det motsägelsefulla blir ett språk till.

Från ett annat håll

Man säger ibland lite vårdslöst att det som skiljer västerländsk konstmusik från annan musik är flerstämmigheten – polyfonin. Det är en sanning med flera modifikationer som jag inte ska gå närmare in på här. Insisterar man emellertid på en slik skillnad kan det vara värt att reflektera över ett par saker.

Den västerländska polyfonin var inget spontant fenomen. Med rötter i den gregorianska sången och åtskilliga trevande försök att addera mer eller mindre oberoende motstämmor till en typ av liturgiska melodier som kallades *cantus firmus* (fast sång) tog det hundratals år för vår speciella form av flerstämmighet att växa fram. Den arabiska kulturen spelade därutöver en viktig roll och dess inflytande var stort till långt in i medeltiden. Under denna period, parallellt med utvecklingen av notskriften, mognade polyfonin i experimentella praktiker i såväl kyrkliga som världsliga sammanhang. Kyrkan förstod efter hand det symboliska värdet av en musik som kunde återspegla den gudomliga ordningens mekanik uttryckt genom ett enhetligt, principiellt system och uppdrog åt den tidens musikvetare att utveckla teorier och regler för kontrapunktiken (egentligen: not mot not) som blev den kompositionstekniska termen för hur man konstruerar en polyfon sats. Grovt räknat inträffade en första höjdpunkt med stilen *Ars Nova* vid mitten av 1300-talet och verket *La Messe de Nostre Dame* av poeten och

kompositören Guillaume de Machaut.

En distinktion man dessutom bör göra på tal om skillnad är att komplex polyfon musik även existerar annorstädes i världen, bland annat i pygmékulturer och på Bali. Då handlar det i regel om en variant av flerstämmighet som går under benämningen *heterofoni*. Det speciella med den är att alla stämmor refererar till och imiterar en gemensam grundstruktur eller -formel, vilket framkallar en texturliknande rörelseklang där yta och djup går i varandra och det kollektiva möter det enskilda. Liksom delar av det europeiska avantgardet under 1900-talet influerats av afrikansk och asiatisk bild-, teater- eller danskonst har kompositörer som exempelvis Terry Riley, György Ligeti och Per Nørgård tagit intryck av utomeuropeisk musik – och intresset för just heterofoni är påfallande. Jag tror jag vet en orsak till varför dessa sinsemellan så olika men med avseende på vertikal orientering ändå korresponderande typer av enstämig flerstämmighet utövat dragningskraft: Det är komplexiteten i det enkla; en interferens mellan kaos och ordning eller, om man så önskar: en sorts naturlighet.

Ur den synvinkeln är det möjligt att se heterofonin som både *verkligare* och mer demokratisk än polyfonin. Nämligen i betydelsen att varenda figur och gest, attack eller fördröjning kan tydas som en rebellisk replik till och ett av otaliga relevanta och fullt ut berättigade sätt att kommentera och reagera på det som stämmornas ögonblickspeglingar *kollektivt* är en ofullständig spegling av. Det skulle vidare innefatta ett erkännande av musiken som kontextbetingad, varmed dess ställning som *absolut* denna gången får hänskjutas till en annan, teoretisk och mer spekulativ diskurs. Eller formulerat med en paradox: I den grad den är vad den är, rymmer heterofonin ett slags fysisk påtaglighet i själva avsaknaden av kropp. Närvaro av frånvaro. En sorg. Medan verket så att säga tickar och går uppmäter tonerna kontinuerligt avståndet till ett ting som oavlåtligt glider undan.

Det senare är måhända en onödig plattityd. Fast den tillåter en

blick som förskjuter perspektivet en aning och öppnar för alternativa tolkningar av en genre som jag mer och mer kommit att intressera mig för – variationsformen. Normalt sett är denna förknippad med en syn på musik som framförallt tidslig och lineär. Om jag i stället väljer att läsa variationsbegreppet utifrån föreställningen om en kroppslighet med heterofonin i åtanke – såsom ett prisma eller kalejdoskop; som rumsliga skiktningar av typologiskt åtskilda förbindelser med ett grundämne: hårda, elastiska, flyktiga, grova, sträva, porösa, eteriska – framträder bilden av någonting som liknar *realism*, där all aktivitet utgör likvärdiga och högst påtagliga apparitioner av rhizomatiska strukturer i en terräng och varje ljud är ingrepp och avtryck på samma gång i ett våldsamt nu. Här finns inte längre plats för en förväntan om narrativa flöden som sluter sig kring sitt material. Jag kommer osökt i tanke om titeln på ett av Helmut Lachenmanns tidiga verk: *Intérieur* för solo slagverk, och erinrar mig samtidigt en poetikföreläsning som Staffan Söderblom höll för några år sedan där han talade om diktens rekvisita med en enträgenhet som skänkte ny mening åt poesin. Jag blev så inspirerad att jag kort därefter svarade med ett seminarium vars ämne var det första provisoriska försöket att lokalisera och närmast artbestämma en samling karakteristiska ingredienser i min musik utan anspråk på analytisk koherens. Det var nog inget vidare djupsinnigt, men jag fick syn på gestaltande mekanismer som jag förr inte varit medveten om.

Där någonstans började jag allvarligt grunna över motsatsparet detalj och helhet och över hur detta – sett från en imaginär position där variationsbegreppet expanderats och omformulerats och konceptualiseringen av musikalisk tid lösts från sina formella band – skulle kunna erövra en ny, ickedogmatisk innebörd. Metaforen för en sådan omformulering är kanske just en interiör – ett inre, avgränsat landskap. Jag inbillar mig att författare som Elfriede Jelinek eller kompositörer som Olga Neuwirth och Chaya Czernowin med sina oregerliga poetiker

rör sig i närliggande marker: Det som ytterst står på spel är kanske, när allt kommer omkring, en fråga om – närvaro.

Bland skisserna till denna text hittar jag följande anteckning: *Den ryske språkteoretikern Michail Bachtin tycks ha sett litteraturen, skrivandet såväl som läsandet, som en djupt existentiell mänsklig erfarenhet där oavslutadheten – en upprorisk vägran att fullkomna – blir ett nyckelbegrepp vilket utmanar läsakten och gör den till ett ansvarsfullt arbete, fullt jämnt med författarens eget.*

Försök med dikotomier

Man måste föreställa sig att kompositionen överskrider verkligheten; att artefakten rymmer uttryck som är både personliga och allmängiltiga, att den förmedlar både känsla och förstånd, närhet och distans. Det är när dessa approximationer råkar i konflikt som uttrycksfullheten blir meningsbärande.

Tidsbaserad konst – och med det menar jag musik, teater, film, dans – pendlar i sin gestaltning, avsiktligt eller oavsiktligt, mellan två huvudsakliga lägen: upprepning och variation. Det vill säga mellan *likhet* och *olikhet*. Ibland, när det ena blir mer framträdande än det andra och dominerar varseblivningen, kan effekten gå mot det *monotona* respektive *kaotiska*. Drivna till sin spets konvergerar de båda karaktärerna i en närmast identisk upplevelse.

Det finns inga recept för hur dessa värden kalibreras. Monotoni och kaos utgör som bekant estetiska kategorier inom konsten i minst lika hög grad som det noggrant avvägda, det dramatiskt balanserade och systematiskt genomförda.

Man kan således utgå från att en slumpmässig, osammanhängande yta inte automatiskt betyder att verkets komposition lider någon brist på vare sig djup eller konceptuell klarhet eller att ett fragmenterat gytter skulle hindra överföringen av ett känsloladdat stoff som får betraktaren

att skratta eller gråta. Däremot blir vi misstänksamma (tänker jag och får genast panik) om slumpmässigheten och irrationaliteten saknar en strukturell skärpa, om det de betecknar kan liknas vid ointresse. Jag vidhåller att stringens i någon form är helt avgörande i arbetet med musik och att denna stringens förutsätter en engagerad, ja ömsint dialog mellan ett ur en viss synvinkel begränsat antal formaliserbara variabler.

Oaktat musikens abstrakta, flyktiga framtoning försiggår komponerandet – sammanställningen av rytmer, klanger och figurer – med stöd av konkreta verktyg som kvantifierar och distribuerar materialet. De är i flera avseenden allmängiltiga, oberoende av innehåll och stil. Hantverket tillhör därmed en rationell kategori vilken i huvudsak är definierad; dess ljudande avtryck låter sig preciseras och beskrivas i form av strukturella funktioner. Annorlunda förhåller det sig med de *inre bilderna* som ljuden och deras klangliga, dynamiska och rytmiska gestaltning tar avstamp i. Här visar sig verktygen vara oändligt mycket trubbigare.

Även om en fritt vald passage härbärgerar identifierbara strategier och system, är olika musikaliska situationer ändå i varierande grad tillämpliga som pedagogiskt förklarande exempel. Man kan säga att *metoden* lämnar mer eller mindre tydligt förnimbara spår i det klingande och att det har med syntaktiska kvaliteter att göra, med hur gestalterna fogas samman till förlopp. Uppträder de som urskiljbara entiteter, eller är de tvärt emot inbegripna i en kontinuerligt pågående alkemistisk brytning eller steglös metamorfos?

Hur det än må vara med allt detta undrar jag om inte följande har giltighet beträffande analys när vi frågar efter betydelsebärande kategorier i musik: Vill vi begreppsligt närma oss musikens interiör är vi hänvisade till att redogöra för de enskilda byggstenarnas – rekvisitans och andra detaljers – beskaffenhet så omsorgsfullt och grundligt som möjligt. För endast om det kan vi tala.

Jag vet. Jag motsäger mig. I inledningskapitlet slår jag fast att musiken

tystnar så fort vi nöjer oss med att hänvisa till materialets och teknikens uppfyllande av kraven på hållfasthet och logisk konsekvens. Nu påstår jag tvärtom att *det* är det enda vi kan tala om. Hur hänger det ihop? Vad menar jag egentligen? Jag vet inte. I texten som här håller på att skrivas tycks allt som oftast ett *jag vet inte* lura under ytan. Måhända är det strängt taget dess enda sanning.

Interiörmusik

Det är slående hur musikalisk tolkning å ena sidan bygger på en ofta komplicerad vördnad för partituret som den primära källan till verket, å andra sidan på otillförlitliga föreställningar om verkets intentionsgrund.

Tidigt på åttitalet skrev jag ett ambitiöst och omständligt pianoverk som jag kallade *Chiaroscuro* – ljusdunkel. Jag minns att jag hade stora förhoppningar om att dess rigorösa konstruktion – med finurligt gömda anspelningar på klassisk form och tonalitet i ett på ytan otvetydigt modernistiskt idiom – skulle bli en begåvad replik till tidens just då alltmer påträngande och, som jag såg det, kvalmiga nyenkelhet inom konstmusiken. Föga överraskande var stycket rätt misslyckat på den punkten. Däremot rymde det ett schema vars fördröjda effekt efter hand kom att radikalt inverka på min föreställning om musikens inneboende dramaturgi. Jag upptäckte att *Chiaroscuro*, bakom fasaden av fragmenterade, yvigt spretiga gester, snarare var en villkorlig serie noggrant nedtecknade skisser som alla varierade ett specifikt rum, än ett hermetisk format narrativt flöde. Det gav upphov till idén att man som besökare och interpret skulle kunna skapa sin egen interiör genom att byta perspektiv, flytta på eller plocka undan möbler, ändra ljus- och färgsättning; rummet är det samma och likväl ett annat! Jag blev alldeles till mig av hänryckning och funderade på en lämplig respons. Småningom resulterade upptäckten i att jag till noterna fogade

instruktionen: *Betrakta partituret som ett provisoriskt arrangerat material och gör av detta en personlig läsning med strykningar, tempoförskjutningar, återtagningar, till och med ändringar i kronologin om så behövs. Således blottläggs förbindelser som annars kan vara svåra att fånga, eller får spelet mellan långa linjer och vertikala ackordblock ny laddning när olikheterna i stycket konvergerar.* Numera är det även öppet för annan musik, ljud eller störningar att blanda sig i ett framförande.

Men vad är kvar av det traditionella verket, kan man undra? Jo, rekvisitan, några ingredienser, ett tydligt klotter, omisskännliga dofter, ett särskilt ljus mellan trädstammarna, glimten av en slänt eller ett bråddjup. Fragment och summa i ett. Allt är närvarande, fast ohörbart i vissa lägen och olika mycket för var och en. Genom att lämna formella luckor och avstå från en slutgiltig kronologi ställs verkbegreppet i fokus. Interpretationen får då tillgång till en annan öppenhet än vad som normalt anses giltigt och kan aktualisera frågor som berör grundläggande premisser för konstformen generellt av typen: Vem äger partituret? Var slutar stycket och när börjar tolkningen? Hur vet vi att den fullbordat respektive överskridit sitt uppdrag? Har tolkningen överhuvud en definierad räckvidd och är dess gränser i så fall meningsfulla att försvara och upprätthålla?

En terräng

Verket är, även oavsiktligt, bärare av idéer som pekar utanför det klingande självt. Dessa kan vara mer eller mindre tydliga, men måste i varje ny tolkning levandegöras utifrån en öppen, obunden dialog med kompositionen.

Föranledd av tankar kring översättning och topologiska aspekter på musik komponerade jag en tid tillbaka ett soloverk för marimba. Materialet har av någon anledning varit i ofullständigt skick sedan dess, trots att interpreten jag skrev det för har spelat stycket flerfaldiga gånger.

Nu står jag äntligen i begrepp att färdigställa ett förord till partituret. Såhär ser det ut just nu:

Jag har funderat mycket på hur upplevelse av identitet i ett musikverk formas. Vad är det som gör det igenkännbart? Vilka utmärkande drag, tonfall, gester kommer vi ihåg och varför? Vilka beståndsdelar i harmoniken och texturen framkallar en stämning eller en doft som är karakteristisk bland alla andra stämningar och dofter? Kan man påträffa det som har avgörande betydelse för varseblivningen i ett fragment, en skärva, eller är det tvärtom i det övergripande skeendet, i konturen av helheten, som det särskilda uppträder?

Rhyme and Pairs för marimba är inspirerat av liknande frågeställningar. Den noterade musiken fungerar som ett material. Det är gestaltat men har en öppen kronologi. En instudering fordrar att du gör egna val i förhållande till när och hur någonting spelas. Stycket kan jämföras med en park eller en terräng utan givna riktningar. Det inbjuder till irrfärd – till att gå kors och tvärs eller cirkla, långsamt eller snabbt, metodiskt eller slumpmässigt. Du kan dröja kvar i en passage, skynda förbi, ta en annan väg och har även fria händer att agera impulsivt i konsertögonblicket eller följa ett redan förberett spår.

Partituret består av nio blad eller kapitel numrerade från A till I. Du bestämmer själv om materialet ska utnyttjas i sin helhet eller endast delvis. Varje blad rymmer ett antal sekvenser vars inbördes ordning är arrangerad men inte obligatorisk. Det innebär att du kan ge dig in var du vill i stycket, eller framföra en sida med och utan ommöblering eller bara en eller några av sekvenserna. Likaledes kan du återvända till ett kapitel under spelets gång.

En interpretation kan innehålla både rituella, poetiska och berättande avsnitt – eller tvärtom fördjupa och renodla en karaktär. Med rituell menas en betoning på återtagning och upprepning. En poetisk läsart ger utrymme åt agogik, tystnader och koncentration. En berättande princip

lyfter fram flödet, vilket kanske får till följd att större delen av materialet tas i anspråk.

Emellanåt saknas tempoangivelser i noterna, och det är sparsamt med ledtrådar vad gäller dynamik och artikulation. Partituret säger heller inget om vilken sorts klubbor som är tänkta att användas. Instruktionerna antyder vissa villkor och tendenser, men kan också bilda utgångspunkt för en mer fabulerande, vindlande eller motsägelsefull tolkning. Du har möjlighet att skapa oförutsedda situationer med hjälp av omtagningar och förskjutningar, tvära inbromsningar eller täta växlingar mellan två eller flera segment ur olika kapitel. Dessa kan vara planerade såväl som uppkomma spontant. Instuderingen speglar med andra ord en idé om att ständigt utforska, ifrågasätta och pejla musikens skilda betydelser ur en subjektiv erfarenhet. När du håller fast vid erfarenhetens berättigande skapas musiken på nytt.

Om *Rhyme and Pairs* är en terräng blir tolkningen till en resa som varken utlovar en försonande slutpunkt eller ger sken av att referera och avbilda varenda liten detalj. Dess provisoriska form växer fram ur ett samtal som i många avseenden påminner om en inre monolog.

Stycket besvarar på inget vis frågorna jag ställde i början. Ett framförande kommer antagligen inte heller att kunna göra det. Men varje gång du spelar *Rhyme and Pairs* tar frågorna spjörn mot förvandlingar i minnets brus.

Överskridanden

Ursprungligen hade jag en konkret avsikt med detta textarbete. Jag ville pröva om orden medelst närgångna vridningar och tånjningar kunde fås att utveckla osmotiska egenskaper i relation till ljuden. Jag fantiserade om en belägenhet där ett flortunt, metaforiskt membran skulle locka betydelser att överskrida gränsen och obehindrat flyta i båda riktningar. Det är förmodligen omöjligt att med säkerhet verifiera experimentet.

Trots det och trots att vem som helst när som helst kan göra pannkaka av dem låter jag ändå följande rader stå kvar som prov på ett försök att närma mig en musik från andra hållet:

I skuggan av det närsynta detaljarbetet laddas fragmenten undan för undan av en magnetism. Vid en bestämd tidpunkt kommer de första bitarna att dras mot varandra och falla på plats i ett avgränsat mönster vilket dock genast visar sig vara tillfälligt och bara ett bland flera möjliga. Sorteringen sker under starkt inre tryck men vägrar framstå som slutgiltig. Kombinationen av tvingande, fast outredd konsekvens och en till synes ansvarslös mångtydighet inverkar på helheten och blir metod och gestalt i en och samma skepnad.

En musik utan taktsträck... Visserligen hittar man här och var en antydning till metriska grupperingar men de kan rubbas och omtolkas fortlöpande. Modellen påminner om ett mekaniskt urverk med olika långa, cykliska förlopp lagda ovanpå varandra. Den bildar utgångspunkten för vidlyftiga improvisationer som antingen expanderar materialet in absurdum eller reducerar det tills endast ett fåtal toner återstår. Ur friktionen mellan hastigheterna uppstår en spiralliknande turbulens som alstrar en kluvenhet där musiken liksom kanar iväg på sina tidsförskjutningar och rör sig både framåt och i cirkel. Jag är intresserad av en mångfacetterad klangbild, ett sound som är orkestralt men ändå nyanserat med plats för tydliga valörer och karaktärer och vill därför att ensemblen, i likhet med varje instrument för sig, uppsöker frekvensbandens ytterområden där extrema register exponeras – stundtals dränkta i knaster och brus. Jag vill särskilt testa ett genuint kollektivt spelsätt som innehåller såväl polyfoni som virtuositet när det är motiverat men avstår från egenkära solistiska utsvävningar. Och det får absolut inte bli idylliskt. Här finns ytspänning, ett inre skav och utrymme för konflikt. Men också för magi – som när alla i ett andlöst ögonblick stannar upp och lyssnar till bruset.

Av många skäl vore det frestande att arbeta utan en formell disposition men jag är osäker på hur det fungerar med tanke på styckets säregna betingelser. I alla händelser hör jag hellre ett myller av spröda kaosvirvlar mot en minimalistisk ljudvägg än en klassisk bågform med kulminationen i gyllene snittet.

Jag inbillar mig att musiken har en stark kinetisk energi där gestalter möts och glider isär med betoning på de individuella fraseringsmönstren. I botten ligger ett pulserande beat. Det tjänar som motor, omvandlas och växlar tempo enligt vissa givna proportioner eller markerar tiden i ultrarapid med snabbare underdelningar i varierande reliefer. Artikulationen kan fragmenteras och urholkas men flödet är framträdande, massivt och insisterande eller fjäderlätt i krusningar på en raspig yta. Den framåtlutade energin förstärks av de olika långa perioderna som överlappar varandra asymmetriskt och skruvar fram musiken i ett perpetuum mobile. Ett annat särdrag är den luftiga kaskaden med endast få toner som blandas och dunkas i dialogiska sjok, alternerande mellan snäva klusterbildningar och vidöppna intervall. Den är modal, färgad av mikrotonala böjningar och in- och utsvängningar mellan rena och distorderade ljud.

Stycket står och faller med graden av inbördes rörlighet och ett utvecklat sinne för den övergripande temporytmen – för hur formdelarnas proportioner interagerar och framkallar en kontur. Spelet pendlar således mellan plastiska, poetiskt genomskinliga texturer och dynamiskt mättade, orkestrala klangvågor. Och det gäller att inte tappa energi och fokus i övergångarna, speciellt i lägen när ljuden tunnas ut eller sjunker tillbaka i ett pianissimo.

En grundläggande tankefigur bygger på ett minutiöst utforskande av vad som krävs för att improvisera i de överlagrade tidsskikten. Jag önskar att musiken kunde börja oförmedlat, med ett tveklöst anslag, som om den redan funnits ett tag. Att den bars fram av en obeveklig ström,

inte minst när den tappar riktning och går djupt in ett slags roterande, hypnotiska speglingar runt sin egen axel med malande omtuggningar av trasiga motiv eller loopar av tungt utsträckta sounds. Den är obstinat och samtidigt blottställd, närmast skör. Ur långsamheten frigörs hastiga, efemära förlopp och omvänt. Det oväntade kan när som helst bryta in. Musiken speglar en kollektiv process med stora spänningar. Spiralrörelse, interferens och styrfart är centrala metaforer.

Avsides

Jag sa att jag ville skriva mig fram till en möjlig musik. Skriva mig runt och förbi hindren, fallgroparna. Med hjälp av list och tålmod tänkte jag det kunde ske. Med hjälp av inbillning och en portion lögn och bedrag. Ändå klarsynt, befriat från självömkan. Det skulle exempelvis skrivas om plågsam ringrostighet. Om de fumliga försöken att väcka någonting till liv på notpapperet. Om vändorna och tvivlen – stumheten som ett skruvstäd när jag vaknar i natten och kallsvetten på mornarna. Om musik jag gillar gillade har gillat. Om vad jag hör och inte hör när jag blundar; en barnsligt enkel melodislinga, en oväntad tystnad i en passage, ett motsträvigt sound eller återigen denna förrädiska ljudvägg som ett avlägset mummel. Om min hemliga förtjusning över små saker, små tilldragelser, knappt hörbara förskjutningar och rubbningar. Eller varför inte om alla orimliga självkrav som för varje reservation, varje ny klausul ökar avståndet, och om den neurotiska kluvenheten i förhållande till stort sett allt i tillvaron. Det blir fort personligt på det klaustrofobiska sättet. Enfaldigt. Men vad finns det för språkliga strategier som inte bara kastar ljus över olika sinnesstämningar utan har generativa egenskaper som gör själva *letandet* till matris?

Varken eller

Teoretiska övningar kring musikförståelse orienterar sig efter två

horisonter: Antingen formuleras tolkningens rum som ett igenkännande av symboler där det är fråga om att identifiera och karakterisera det bekanta i det främmande med hjälp av innehållsliga modeller vars be-
svärande reproduktion av konventioner framstår som oundgänglig. Eller också förklaras verket i termer av konstruktion och tillverkning; kompositionstekniker registreras och dokumenteras. Det senare leder till ett förtingligande av musikens material och betonar skriftens – partiturets – betydelse som överlägsen alternativa, kanske mer filosofiska eller konceptuella referenser till kunskap om verket. Av resonemanget följer att konstmusiken i huvudsak skulle göra sig gällande antingen som bärare av emotionellt laddade tecken eller som språkmaterialistisk rationalitet, men vara märkligt frånvarande i egenskap av just *konst* – eller för den sakens skull: tät uppmärksamhet.

Nu ska man inte överdriva detta med konsten, och vad jag menar med ett *tät uppmärksamhet* är, uppriktigt sagt, gåtfullt. Poängen är att reflektionen får mig att tänka på en speciell formprincip som i sin *poesis* assimilerar föreställningar om det främmande, om det andra, genom att iscensätta ett existentiellt drama baserat på kontraster, spänningar, friktion och transcendens. Jag syftar till en musikalisk 1700-tals-uppfinning vars tillkomst måste ha inspirerats av Upplysningstidens idéer om demokrati och jämlikhet – sonatformen. Dess skapande av inre, dialogiska sammanhang med hjälp av ett sinnrikt system av temporala och harmoniska förskjutningar anknyter på ett utmanande sätt till min egen taffligt formulerade frihetslängtan.

Det intressanta med nyss nämnda association är hur sonatens idé hanterar det kluvna, hur den – trots programmatiska bearbetningar som formellt avser amalgamering och balans – faktiskt *gestaltar* det motsägelsefulla, låter det vara oförlöst. Man förstår att det fordras en osviktig, nästan påfrestande klarhet för att ro i land detta amorfa samtal mellan oöverensstämmelser.

Fortsättning följer

Därmed är jag framme vid någonting som liknar ett slut. Men såsom kapitlen i *Rhyme and Pairs* kan genomkorsas på tvären och på längden är även denna text möjlig att läsa i skiftande kronlogier. Och frågan jag ställde – som var den första eller den sista eller endast en ingivelsens ofrivilligt episodiska undran – om sannolika gränsvärden för verket och tolkningen, den är (inte helt oväntat) obesvarad. I arbetet med att artikulera spridda närmanden finns i stället början till en musik vars mest spektakulära attribut är dess vägran att fullkomnas.

En sådan egenskap ger sig främst till känna i det dolda, är diskret och lågmäld, men gynnar en typ av vänligsinade sabotage som stör den allmänna ordningen. Och under inga omständigheter ska den förväxlas med obeslutsamhet.