

Var börjar musiken?

Ole Lützow-Holm

Musiken börjar där partituret slutar... Nej, det blir för enkelt. Musiken tar vid när jag börjar urskilja och ordna materialet i förhållande till dess sekundära betydelser... Nej, det är för komplicerat. Musiken börjar i det ögonblick jag uppmärksammar att jag *hör* den... Bättre. Då kommer frågan att handla om frihet, beredskap och närvaro snarare än om ett ting. Inte så att jag vore den första att grubbla i dessa banor, men jag undrar vilken innebörd det kan få i utläggningen här – som är en osalig plats, där författaren i utgångsläget känner sig både handfallen och motvillig: handfallen inför uppgiften; motvillig när det gäller att utföra den.

Jag hyser en genant ovilja mot kravet på fotnoter i så kallad akademisk prosa. Speciellt sådana jag förväntas använda i egna texter. Problemet är knappast bristande referenser; jag lånar och stjälar oupphörligt. Inte heller beror det på att jag ifrågasätter nyttan av att låta grundligt angivna källor underbygga en utsaga. Kanske hänger det ihop med att jag först och främst sysslar med konst – en otillförlitlig instans vad gäller objektivitet – och inte vetenskap.

Fastän den senare, när allt kommer omkring, kan vara minst lika nyckfull med avseende på objektivitet, går det icke desto mindre i sammanhang som rör *konstnärlig* forskning en klar demarkationslinje av denna typ mellan två, av allt att döma, oförenliga synsätt. Tyvärr finns ingen medryckande dramatik att vänta sig här, utan motsättningarna präglas av trivialitet och ängslighet och är resultatet av revirpinkande avund på ömse sidor. Med ett uns kärleksfull distans skulle ett bördigt landskap breda ut sig till inspiration och gagn för många.

I flera av mina kompositionsprojekt har jag ställt mig själv en fråga, till vilken denna text är en kommentar: Kan det vara så att det i min musikaliska idévärld råder två parallella, sinsemellan konkurrerande poetiker? En som är *partiturets* och en andra som är *ljudandets* poetik – eller varför inte en lagens (skriftens) mot en revoltens (muntlighetens) poetik?

* * *

Gunnar D Hansson skriver om Stagnelius i essäsamlingen *Var slutar texten?* (Autor 2011, s.104): ”Stagnelius har ofta bråttom. [...] Han ilar genom dikten, staden, parken, livet.

Han hastar. Självupptaget, osocialt. [...] Stagnelius dröjer inte vid stämningar. Han överger dem, liksom han överger sina bilder. Systemlugnande omkväden är inte Stagnelius sak.”

Efter ett seminarium jag höll i Oslo för flera år sedan noterade en yngre norsk kollega: ”Din musik är egentligen ett slags sofistikerad finmekanik. Varje ögonblick tycks liksom slutet inom sig självt, varvid formen blir ett kalejdoskopiskt montage snarare än ett organiskt flöde.” Där satt smockan, mitt i solarplexus, och jag fick mycket att fundera över. Vem fan ville vara finmekaniker? Då kom jag att tänka på Grieg – vars osvikligt lyhörda, poetiska precision kan erinra om en liknande kvalitet – som efter ett fåtal framföranden av sin första och enda symfoni fogade en skarp order till partiturets titelsida: *Må aldri oppføres!* Jag minns att jag förstod och respekterade honom villkorslöst för det. Och eftersom Grieg inte varit ensam om att kämpa med det symfoniska i vår kulturkrets spannar jag vidare.

Först tänkte jag ett tag på finmekanikens eventuella företräden – kärleken till detaljen, fingerfärdigheten, den fokuserade blicken, stillheten som omger görandet, ett slags outröttligt letande och fumlande efter den enda rätta beståndsdelen. Sedan fick jag en plötslig ingivelse:

Kunde det möjligen vara på det viset att min yngre kollega, i stället för en svidande känga, råkat formulera en träffsäker karaktäristik av ett närmast fundamentalt särdrag som i varierande grad betecknar en egenskap i den skandinaviska konstmusikens anatomi? En egenskap som måste vara förknippat med något avsevärt djupare än simpel oförmåga och tafflighet? För det organiska i sig är inte främmande. Det handlar mer om skilda format, om beskärning och synfält, om optik, skärpedjup och förbindelserna mellan detalj och helhet.

Vad är det Stagnelius gör? Han går otåligt vidare. Han nuddar lätt vid sina bilder – ger dem namn, kontur och temperament i ett flyktigt sammanhang – innan han skyndar till nästa. Vad betyder det? Att han sviker dem? Inte alls. Att han är ointresserad? Knappast. Det är som vore Stagnelius rädd att desarmera stämningen han just laddat med onödigt prat; som *började dikten* i det samma han vidrört bilden med text. Inte lättja, utan skärpa och vördnad alltså.

* * *

Jag står på tröskeln till ett kompositionsarbete. Det är tyst i rummet. En bländare liksom sluter sig och stänger världen ute – i varje fall skenet av den. Jag försöker koncentrera mig på några dova dunsar: ett oskarpt, lite trasigt ljudklotter, djupt inne i gropen vars mörker är till för att skingras eller åtminstone färgas. Det förefaller i det närmaste omöjligt att börja.

Jag testar ett fåtal omsorgsfullt valda klangfigurer – frågar mig hur de kan bringas i rörelse utan att vara bundna till en i förväg kategoriskt utstakad färdriktning men ändå ha en tydligt definierad spelyta, bestämd utifrån vissa gränsvärden: Mobila gestalter som interagerar efter överenskomna regler, antingen i relation till andra medspelare eller som en individuell modulationspotential. Åtskilliga sektioner i stycket bör rimligen kunna navigera efter en sådan karta, medan andra består av genomkomponerade pregnanta passager, vars inbördes kronologi i stället blir föremål för planerade eller spontana ommöbleringar. Just tanken på en

terräng eller topologi gäcker, där verket blir en diskursiv plats för existentiella undersökningar – varmed begreppet *tolkning* erövrar en motsägelsefullare och mer elastisk räckvidd.

Skulpturala objekt: elementära, komplexa; glänsande, dunkla; stela, smidiga; hårda, porösa; kraftfulla, svaga – som bryts mot varandra i sekvenser av dröjande och utforskande kretslopp. Böljande homofona ackordförflyttningar i tremolodrivna, luftigt återhållsamma nyanser. Vid och öppen harmonik med skeva kvinter och oktavnära intervall i två eller flera olika långa cykler lagda ovanpå varandra. Avskalat, odramatiskt. En bärande tidsmarkör är upprepning, avbrott och stillhet i en växelverkan som dirigenten, ibland musikerna själva, koordinerar. Ljudandet pendlar mellan organiska flöden och brant synkroniserade accenter med skarpskurna konturer och gravitetisk tyngd, ofta som repeterande mönster eller texturer. Verket vevas igång av en bred, utdragen aggregatklang, förankrad i ett fränt basmuller och en lågmäld, vibrerande koralmeander i diskanten. Skärpedjup, intensitet och styrfart pendlar oavbrutet till följd av diskreta förskjutningar i ljudmassans inre.

Jag vill att stycket ska heta *exposition – reprise*. Vet inte riktigt varför, bara att det har med en sorts utsatthet och upprepning att göra. Exposition är ju den musikaliska termen för sonatformens inledande parti när materialet presenteras. Kanske hänger det ihop med att musiken jag står i begrepp att skriva vägrar att låta sig tyglas i ett dialektiskt spel med konflikter, motsatspar, negationer, teser och antiteser, metamorfos- och variationsteknik, utveckling, trångföring och coda och allt det där som jag lärt och behärskar till fulländning?

* * *

Kära orkestermedlemmar i Musica Vitae

Ett par ord om exposition – reprise som ni snart ska uruppföra... I mitt första brev berättade jag att materialet ni har fått består av ett antal fristående fragment numrerade från A till O, att den inbördes ordningen inte på förhand är fastlagd och att det blir fråga om både strykningar och omtagningar samt ändringar i artikulation, klangfärg, tempo och dynamik. Det nyskrivna verket fungerar som ett slags repliker eller passager i form av associativt tänkta överledningar mellan några av satserna i Benjamin Britten's variationer. Dessförinnan spelar ni en sammanhängande version av stycket.

Konserten utgår från ett forskningsprojekt där vi undersöker olika sätt att umgås med noterad musik som öppnar för både pejlande, kluvna och provisoriska utsagor. Det kan jämföras med hur man inom teatern gör nya läsningar av såväl klassisk som samtida dramatik med omfattande bearbetningar som en självklar del av tolkningen, eller hur jazzkompositioner fortlever genom ett aldrig sinande, nomadiskt omskapande.

Det som vid första anblicken väcker förvåning i stämaterialet till exposition – reprise är att det ofta är noterat i partiturform. Man skulle kunna få för sig att det beror på ett missförstånd eller att ni har att göra med en tonsättare som inte begriper hur det borde se ut. Men jag kan försäkra er om att jag inte är en slarver, och att jag grunnat

fram och tillbaka på alla upptänkliga lösningar. Saken är den att ensemblespelet i stor utsträckning är avhängigt av att ni har koll på vad som sker i övriga stämmor och att ni därigenom – från ett annat håll – blir delaktiga i musikens utformning. Det är fullt möjligt att jag har fel, och kanske måste vi i slutändan klippa och klistra.

Jag ser fram emot samarbetet med er!

Varma hälsningar

* * *

Hit kommen i texten får jag betänkligheter och har svårt att hitta en väg vidare. Jag är rädd att några av reflexionerna kan kännas oförlösta, att de andas tankspriddhet, idyll och en lite andfådd öppenhet som blir missvisande och kontraproduktiv. Men vet också att de inte är överflödiga, att de är medtagna av särskilda, om än dolda, anledningar och har betydelse för helheten. Låt oss därför vända på optiken, justera format, skärpedjup och beskärning för att undersöka om det finns någonting värt att förmedla – kanske några spridda iakttagelser som underlag för en meningsfull diskussion. Må det så vara ett material *i kris*, balanserande på en knivsudd mellan fiktion och verklighet, mellan idealism, utopi och ren villfarelse. Bara det hjälper tankarna att färdas mot en sorts klarhet. Jag byter plats med mig själv, intar en dialogisk spegelposition, och ser ifall det går att spåra latent förbindelser:

Vad är det egentligen som står på spel? Författaren till denna text och även upphovsman bakom ett nyskrivet verk för kammarorkester brottas uppenbarligen med en rad svårhanterliga begrepp, av vilka de flesta tycks förknippade med ett slags frihetsprojekt. Det talas om *poetik* och om en tillsynes oförlöst dikotomi mellan *skriftligt* och *mundligt*; det talas om *beredskap* och *närvaro*, om *bearbetning* (översättning?) och *nya läsningar*, om *nomadiskt omskapande*, om förbindelser mellan *detalj* och *helhet* och en underförstådd konflikt mellan konst och vetenskap; ja, även begreppet *demarkationslinje* förekommer (som om det vore krig).

För att vi ska kunna närma oss en koncentrerad punkt i den splittrade framställningen måste vi uppsöka en, åtminstone hypotetiskt, trovärdig källa för dess tillkomst. Vi måste helt enkelt bege oss till ursprunget för det som ser ut att vara en ambitiös fast oroväckande skakig ansats att nagelfara, problematisera och rentav kanske rubba spelreglerna för en djupt rotad konvention. Bland all bråte hittar vi följande anteckningar, här återgivna i redigerat skick:

”Forskningsprojektet *Mot ett konstmusikens utvidgade fält* syftar till ett fördjupat erkännande av konstmusikens roll och innebörd som konstnärlig praktik och diskursivt fält. Det innehåller musikalisk komposition och instudering, konsertframföranden och seminarier, symposier och texter om musik. Projektet karaktäriseras av en strävan att vitalisera ett kritiskt medvetande. Det gäller frågor som rör hur meningsbyggandet av ett verk växer fram, vilka specifika motiv och intentioner som är avgörande för hur, när och under vilka förutsättningar

skapande och uttolkande konstitueras. Som principiell utgångspunkt i arbetet framhålls vikten av ett experimentellt och utvidgat lyssnande för det konkreta mötet med ett musikaliskt verk.

Avsikten bakom den samtalets metod som forskningen prövar är idén om förflyttning över gränserna. Detta har lika mycket med livsbetingelserna i det nya århundradet som med rent estetiska överväganden att göra. Etablerande av alternativa strategier för hur vi kan förstå musikens grundmaterial är centralt, med särskilt fokus på traditionella koncept för vad som definierar ett noterat verk. Vem äger partituret? När slutar stycket och var börjar tolkningen? Hur långt är den senares uppdrag och räckvidd bestämda av entydigt givna konventioner? Vad händer när vi vill överskrida eller omförhandla dem? Projektets primära ambition är att låta musiken kollidera med andra diskurser, andra läsformer, och att uppgradera lyssnandet till en kritisk metod – en ansvarsfull, aktiv handling i omedelbar dialog med verket som öppnar sig för språklig och kommunikativ mångtydighet. För konstmusiken kan inte betraktas åtskild från samhället i övrigt. Situerad och invävd i tidens paradoxer och estetiska förskjutningar är den i konstant behov av revidering, ambivalens, ingrepp och lekfulla sabotage. Komplexiteten är kopplad till dessa oberäknliga rörelser vars ombrytning av perspektiven gör förhållandet mellan tradition och förnyelse *osäkert* och *konstnärligt produktivt* på en och samma gång. Projektet handlar om tron på konstens kritiska potential, om övertygelsen att skapandet hör ihop med ett dialogiskt förhållningssätt – där *experimentet* bildar själva drivkraften.”

Det förklarar saken – i varje fall i någon mån. Textarbetet ingår i ett forskningsprojekt, vars föresats det är att med stöd i en experimentell praktik rikta uppmärksamheten mot det partiturbundna musikaliska verkets ontologi, dess historiskt betingade topos samt potentiella utsträckning och tillgänglighet. Forskningen bedrivs genom konkreta försök att aktivera så att säga sovande eller dolda egenskaper i det noterade, som öppnar för olika former av respons, dialog och interaktion. För att komma ytterligare ett steg närmare en eventuell brännpunkt zoomar vi in det omtalade verket, *exposition – repris*, som är komponerat för femton stråkmusiker: nio violiner, tre altfioler, två celli och en kontrabas.

Partituret består av femton, i bokstavsordning A till O arrangerade, delar eller satser. Man bör kanske undvika att benämna dem fragment – men ingen av delarna omfattar mer än fyra sidor (flertalet faktiskt bara en eller två) vilket tyder på en vilja att formulera sig med viss koncentration och pregnans. Det framgår av ovan citerade brev till orkestermusikerna [...] *att den inbördes ordningen inte på förhand är fastlagd och att det blir fråga om både strykningar och omtagningar samt ändringar i artikulation, klangfärg, tempo och dynamik.[...]* Stycket rymmer med andra ord ett element av *ofullbordan*; det avstår från att vara slutgiltigt och överlåter åt musiker och dirigent att kalibrera, fylla i, blanda, lägga om och ta bort. Vi kan antingen se detta som ett utslag av ansvarslöshet, eller också tolka det som en uppfordran till medskapande. Närpå alla satserna är, som man brukar säga, monotematiska. De berättar, handlar, om en sak i sänder. Detta, tillsammans med att texturen är präglade av ett relativt lugn och en påfallande transparens, ger ett intryck av lättillgänglighet. Musiken avtecknar sig

ofta homofont i koralliknande formelartade mönster, med undantag för ett fåtal polyfona eller på annat sätt flerskiktigt strukturerade avsnitt. Den är stundtals melodiös och enkel (närmast naiv, kan man tycka) i linjeföringen. På många ställen i parturet förekommer repristecken. De är inte så vanliga i modern konstmusik och ska antagligen läsas som karaktäristiska för verket – en detalj som signalerar ett avvikande beteende. Harmoniken är genomgående diatonisk med inslag av mikrotonalitet, vilken främst beror på den flitiga användningen av naturtoner eller så kallade flageoletter (engelska: *natural harmonics*). Just denna klangvalör genererar en ibland beslöjad färgskala. Den kan för tillfället vara ämnad att ge upphov till iriserande bilder av intighet, betecknande exempelvis för melankoli – ett slags korridorer som förbinder rum med en mer dramatisk och energimättad musik som har avsevärt mycket större utväxling.

Värt att observera är hur den frekventa avsaknaden av tempoanvisningar, dynamik och artikulation formar partituret och faktiskt bidrar till att skapa ambivalens. Vi tvingas ta beslut på ett lite annorlunda sätt och göra subjektiva (riskfyllda...?) val utan säkerhet. I den bästa av världar bidrar det till att skärpa uppmärksamheten och ge tonen i framförandesituationen en sorts *kritisk* eller *akut* närvaro. Iögonenfallande är även temperamentsskillnaderna mellan de olika satserna. Man får lust att relatera till dem som en typ av roller (karaktärer) eller rekvisita (rumsliga objekt) vilka väntar på att försättas i rörelse eller placeras i en avgränsad interiör: några mer framträdande och kanske högljudda än andra; några allvarsamma, gravitetiska – andra ombytligt lekfulla; några avvaktande eller stillastående – åter andra massivt drivande. Sammantaget indikerar dessa omständigheter att verket i fråga öppnar sig för vitt skilda läsningar. Men fungerar det? Svårt att säga. Ser vi till den förhållandevis stora ensemblen, dess traditionella hierarkier och ovana att agera utifrån individuella impulser, i kombination med en institutionell tröghet, är utsikterna inte särskilt goda. Däremot, skulle upphovsmannen färdigställa ett generöst och pedagogiskt tilltalande förord med ett urval exempel på hur man hanterar friheten i projektet, kan *exposition – repris* komma att avsätta minnesvärda spår i sinnevärlden. Med detta förbehåll, låt oss till sist höra versionen från uruppförandet.

Då detta inte är platsen för en fullödig analys får vi nöja oss med ett par iakttagelser i marginalen och rikta fokus mot det vi hör och ser: Ett spontant intryck är att musiken verkar eftersträva en enkelhet. Det kan bero på att de enskilda delarnas kondenserade format gynnar ett förtätat lyssnande, vilket underlättar orienteringen i den variationsrika terrängen. Stycket har en avskalad och ganska flärdfri framtoning. Stilen är okonstlad, effektiv och rak, nästan saklig ibland; klangbilden skiftande, tidvis slående vacker (för vad det är värt) – dock kanske inte i första hand originell; den mestadels diatoniskt modala harmoniken riskerar att bli lite enformig i längden. I vissa avsnitt där flageoletter utgör det huvudsakliga klangmaterialet tycker man sig hos orkestern märka ett slags grundläggande kunskapsbrist vad gäller nutida instrumentaltkniker, och ett ljudligt pappersprassel i pauserna mellan satserna, antagligen orsakat av ett osmidigt stämmaterial, skulle kunna rubba koncentrationen. Men engagemanget

är stort, och framförandet speglar en hög professionell nivå både individuellt och kollektivt. Dirigenten Staffan Larson leder ensemblen med en artikulerad och chosofri plasticitet.

Vår uppgift här är emellertid inte att skriva en recension – och de ovan refererade kommentarerna gäller för det mesta ytligt svepande observationer. De gör sin nytta som en uppräkningslista av relativt lättåtkomliga sinnesförmågor mottagna i stunden. Då är det i stället frestande att fråga vad de döljer – eller snarare: inte avslöjar. Vart tog frihetsprojektet vägen? Den klivna och pejlande öppenheten som utlovades? Vad blev det till med delaktighet och omskapande? Vi anar exempelvis att det finns möjligheter i den uppbrutna arkitekturen som inte förmedlats fullt ut, antingen via partituret eller under instuderingsarbetet, och att detta kan vara en orsak till att det nu förefaller som om orkestern, lite omotiverat, överger sin närvaro på scenen *i musiken* så fort denna tillfälligt avstannar. Å andra sidan är *närvaro* ett ansvar som också åligger den som lyssnar: För är inte att höra bortom (o)ljuddans bräckliga och sköra yta i sig en emancipatorisk handling? Och kan inte det klivna, det dialogiska, utsattheten i själva mötet, vara tillstånd som är både instabila och ofullgångna, och ibland försvinnande små egenskaper? Kunde de inte det vore de väl någonting annat. Det som inte visar sig vid denna konsert där *exposition – reprise* spelas bör således kanske inte tolkas som ett tecken på förlust, utan helt enkelt på hur oavslutad en frihet är, både i teori och praktik. Vad stycket utlovar är en plats – inte så mycket mer – att vrida och vända på optiken.

* * *

Nu är ögonblicket inne för att bryta tillbaka och återta det personliga *jag* som inledde texten. Idén bakom försöket att introducera ett mer objektiva *vi* var i huvudsak att få reda på huruvida en låtsasfrämmande röst kunde framkalla relevanta, oväntade perspektivbrytningar i en strävan att syna min tvehågsenhet inför det musikaliska verket som *autonom* kategori. Några klagande djupdykningar har utförts som eventuellt skänker materialet viss stadga. Men jag måste erkänna att jag är aningen besviken, hur väl rösten än bemödat sig om att vara både neutral och konkret. För jag inser att jag mycket hellre vill vara förvirrad än tvärsäker – och haverera, för den delen, med alla sinnen på vid gavel i en karnevaliskt renande meningsflykt – så länge ordningen uppväcker en befriande och oförbehållsam undran.

Den som till äventyrs känner sig lurad beträffande titeln på min essä och dess inledande fråga (och kanske rentav tror att jag driver med läsaren) ska således veta att jag inte för en sekund önskat kamouflera eller vilseleda. Så snart begreppet *frihet* står i centrum för ett undersökande, uppenbarar sig en prismatisk mångfald av strategier och tolkningar. I det här speciella sammanhanget har jag mest funderat runt en frihetsförståelse som aktualiserar några pragmatiskt förenklade motbilder till en viss typ av auktoritär och förstelnad vördnad för det musikaliska partituret. En förståelse, vars tillämpade konsekvenser kan påminna om civil olydnad. Den förutsätter ansvarstagande, öppenhet och ett osjälviskt engagemang baserat på icke-våldsliga sabotage, med motivationen att utvidga den konstmusikaliska platsens estetiska

horisont till att rymma en *förändringspotential*, vilken sträcker sig bortom det av historiska institutioner normerade verkkonceptet som sublimerad (patriarkalisk) individualitet.

Och kanske är det där musiken börjar! – förvillande nära den tanke om en *motståndets estetik* som Peter Weiss utvecklade i sin romantrilogi med samma namn för över trettio år sedan. I min egen värld får föreställningen om civil olydnad karaktären av en delvis lekfull, delvis allvarsam handling. Den framkallar en lust att gå emot, att vara ohörsam och besvärlig. Ett aktivistiskt förhållningssätt som inspirerar till att konstruera provisoriska identiteter och situationer som främjar en lyssnandets, komponerandets och utövandets poetik i ständigt pågående, oberäknliga rörelser mellan det lagbundna och det upproriska, mellan skriftligt och muntligt, mellan inre och yttre verkligheter. Jag kan inte avgöra i vilken grad *exposition – reprise* förmått införliva och aktivera enstaka beståndsdelar i en sådan poetik. Men jag har avsiktligt velat exponera en rekvisita som haft betydelse för mig i tidigare arbeten i syfte att osäkra, destabilisera, ett personligt material och minnesförråd. Inte av sentimentala skäl utan tvärt om, för att konfrontera ett slutet och idealiserat stoff med en egensinnig dröm om ett överskridande mellan *då* och *nu*... eller om ett till-liv-kommande genom osmotiska läckage mellan känsla och förnuft. Jag vet inte. Tänker att jag med en krispigt vaksam närvaro kan få dessa förrådsrester som rymmer domnad, brinnande kärlek att rycka till, vakna upp och bråka med mig. *Då*: Den passionerade svagheten för minutiöst utmejslade gester, för återtagning, cykliska förlopp och rytmiska proportioner, motsägelsefulla kontraster och glasklara snittytor – och *Nu*: Största skillnaden är dramaturgins oavslutade konstruktion. Det handlar om en sorts blindhet, om att låta musiken lyssna på ett sätt som liknar hur jag gör när jag sitter vid pianot. Det vill säga ett tålmodigt nötande av några få isolerade klangfigurer, fram och tillbaka, som låter frasering, artikulation och tempo fortlöpande varieras, språng- eller stegvis. Här finns tillfälle att arbeta med en typ av ömtålighet, en sensibel monotoni kännetecknad av en ickelinjär logik, där ambivalens, tystnad och fördröjningar laddar lyssnandet.

Ole Lützow-Holm, april 2012