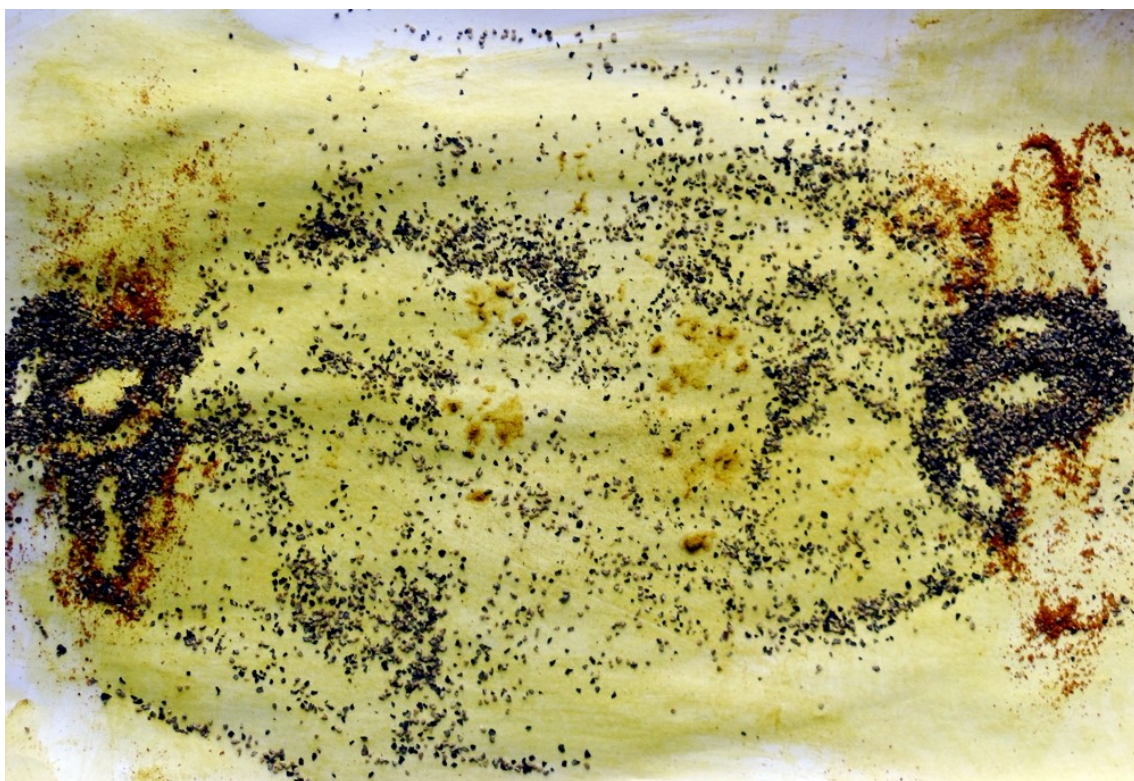




GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

ORDERMUSIKEN

Esaias Järnegard



Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i musik,
inriktning komposition

Vårterminen 2013

Degree Project, 30 higher education credits
Master of Fine Arts in Music, Composition
Academy of Music and Drama, University of Gothenburg
Spring Semester 2013

Author: *Esaias Järnegard*

Title: *Ordermusiken*

Title in English: *the Ordermusic*

Supervisor: *Ole Lützow- Holm*

Examiner: *Anders Hultqvist*

Opponent: *Eivind Buene*

ABSTRACT

Key words:

This thesis strives to demonstrate my increasingly phenomenological approach to musical composition in relation to the extensive body of musical works connected in different ways to the poetry collection ORDER by the Swedish author and play-wright Lars Norén. The hand, the touch, the voice, the space (environment) and its philosophical implications are scrutinised from a poetic perspective (my poetics). The question of language (the word), the sign (text), sound/noise/music and its immanent bodily qualities are focused and questioned in my own work as well as in primarily two case studies of the music of Pierluigi Billone (1960-) and Morton Feldman (1926-1987).

The text reflects the emancipatory process my music has undergone the last 4-5 years: moving away from language and text (representation) to body and sound, although preserving and nurturing the extended idea of the sign (as signification of sound and body) as a possible embodied vehicle in my composing and artistic thinking.

The reader is invited through the extensive use of sketches and work methods to witness and follow this process as a manifestation of the "doing" rather than the presentation or construction of an analysis in an academic sense.

The thesis offers no solution and it fails to encapsulate all of the so-called ORDER-MUSIC (the music that is connected with Norén's collection of poetry) Instead it proposes a possible way of "opening" the process to a basically phenomenological methodology inside the musical field of score based chamber music.

STORT TACK TILL:

Pierluigi.

Ole.

Alla musiker som hjälpt, efterfrågat och levandegjort den musik som häri presenteras:

Richard, Pontus, Karin, Cora, Karolina, Erika, Sergej, Andrej, Malin, Maria, Jacob, Charles, Diego, Ruben, Pablo, Christian, Eugene, David, Sara, Laura och Dustin.

Också stort tack till vännerna Johan J och Linda, som gjort studieperioden meningsfull.

Och till mina vänner, som jag på olika vis involverat och inspirerats av under vägen: Axel, Erik, Hardi, Hugo R, Jagoda, Marielle, Marek, Martin, Johan S, Piaras, Robert, Sasha, Stefan, Tomas och Tristan.

men mest till Lina och Selma och min familj (mor, far, syster och bror), framförallt korrekturhjälp som far min bistod med.

Slutligen ett stort tack till Jonas och Christian genom vilkas deltagande denna musik också fick tillfälle att klinga på Högskolan för scen och musik under min studieperiod.

	INNEHÅLLSFÖRTECKNING	<i>sid.</i>
	A. FÖRORD (beskrivning och disposition)	9-11
	B. PROLOG Yxhugg av mörker	12-17
I.	KONTEXTUALISERING	18-31
	1.1 <i>Inledning och rekapitulation</i>	18-20
	1.2 <i>Kompletterande bilder, begrepp och outhärliga inslag i arbetet</i>	20-31
	1.2.1 <i>Huset</i>	20-22
	1.2.2 <i>Kroppen – rum – lyssnande</i>	22-25
	1.2.3 <i>Om scenisk gestaltning</i>	25-26
	1.2.4 <i>Pontus Langendorf och Erik Jeor</i>	27-28
	1.2.5 <i>Lars Norén och Paul Celan</i>	28-29
	1.2.6 <i>Anselm Kiefer</i>	29-31
II.	POETIK	32-71
	2.1 <i>Kommentar</i>	32
	2.2 <i>Nattarbete</i>	32-34
	2.3 <i>Order, del 1</i>	35-39
	2.4 <i>Psalm, order del2</i>	40-44
	2.5 <i>Stenar – Aska, aska, order del 3</i>	44-48
	2.6 <i>Zürich, vid vattnet, order del 4</i>	48-51
	2.7 <i>Du- / ruinerna, order del 5</i>	51-57
	2.8 <i>Härd, order del 6</i>	57-63
	2.9 <i>Ax, strå, order del 7</i>	63-69
	2.10 <i>Skisser till order del 9</i>	69-71
III.	Morton Feldman och Pierluigi Billone	72-99
	3.1 <i>Introduktion och representationer</i>	72-76
	3.1.1 <i>Introduktion av Morton Feldman</i>	76-81
	3.1.2 <i>Introduktion av Pierluigi Billone Om Händer – essä</i>	81-90
	3.1.3 <i>Konversation med Pierluigi Billone</i>	90-99
IV.	REFLEXIONER och SLUTORD	100-119
	4.1 <i>Texter om kroppen</i>	100-117
	4.1.1 <i>Rum – yta (skinn) – hand – partitur – publik</i>	100-101
	4.1.2 <i>Sår</i>	101-102
	4.1.3 <i>Andning – fras</i>	102

4.1.4	<i>Instrument – kropp</i>	103
4.1.5	<i>Ramtrumman</i>	103-104
4.1.6	<i>Rösten</i>	104-106
4.1.7	<i>Intensiteten – drivet</i>	106-107
4.1.8	<i>Cigaretten</i>	107
4.1.9	<i>Mening</i>	107-108
4.1.10	<i>Kroppen som tecken</i>	108-112
4.1.11	<i>Om Härd</i>	112-113
4.1.12	<i>Realism</i>	113-115
4.1.13	<i>När ordet tystnar – mumlande, mantra</i>	115-116
4.1.14	<i>Aforismer – sammanfattningar</i>	116-117
4.2	<i>Slutord</i>	117-119

	<i>Källförteckning och litteratur/ musik- lista</i>	120-121
--	---	---------

BILAGOR:

A: LJUD (2 CD)

CD 1:

1. *NATTARBETE i version för Paetzoldkontrabasblockflöjt, slagverk och violin (Faint Noise)*
2. *NATTARBETE i version för halv-klarinet och slagverk (Academy)*
3. *ORDER, DEL 1 (Rinn)*
4. *PSALM, order del 2 (Cora Schemeier och Richard Craig)*

CD 2:

5. *STENAR – ASKA, ASKA, order del 3 (Umeduo)*
6. *ZÜRICH, VID VATTNET, order del 4 (Moscow Contemporary Music Ensemble)*
7. *DU-/RUINERNA, order del 5 (Evolution percussion ensemble)*
8. *HÄRD, order del 6 (Vertixe Sonora Ensemble)*

B: PARTITUR

1. *NATTARBETE (2009/2011)*
2. *ORDER DEL 1 (2010)*
3. *PSALM, order del 2 (2011)*
4. *STENAR – ASKA, ASKA, order del 3 (2012)*
5. *ZÜRICH, VID VATTNET, order del 4 (2011)*
6. *DU-/RUINERNA, order del 5 (2012)*
7. *HÄRD, order del 6 (2012)*
8. *AX, STRÅ, order del 7 (2013)*

C: VIDEODOKUMENTATION, LJUD-VIDEOSKISSER (DVD)

1. videodokumentation av **Order, del 1** (*Christian Smith och Annie Gordon*)
2. Video/ljud- skiss, order del 2
3. Celan, Paul reciterar *Psalm* ur *Atemvende*
4. videodokumentation av **Stenar – Aska, aska** (*Umeduo*)

D: LJUDEXEMPEL (CD)

1. Psalm – tidigt ljudmaterial
2. Paul Celan läser Psalm
3. Elektronisk representation av Zürich, vid vattnet
4. Ljudskiss till Härd (sax)
5. Ljudskiss till Härd (Sax)
6. Ljudskiss till Härd (sax)
7. Ljudskiss till Härd (slagverk)
8. Ljudskiss till Härd (slagverk)
9. Ljudskiss till Härd (slagverk)
10. Ljudskiss till Härd (röst – text)
11. Ljudskiss till Ax, strå
12. Ljudskiss till Ax, strå
13. Ljudskiss till Ax, strå
14. Skiss till order del 9

E: REPRESENTATIONER

1. Piano & orchestra av Morton Feldman
2. Quattro Alberi av Pierluigi Billone

*

A

FÖRORD (beskrivning och disposition) *PRESENS*

*"Strå. Strängar.
Stängsel."*

Två saker - i relation till musiken - har upptagit mig mer än något annat de senaste fyra-fem åren. Dels Lars Noréns (f. 1944) diktsamling *Order* och dels den italienske tonsättaren Pierluigi Billones (f. 1960) musik.

Norén², kanske framförallt, för hans användning av materialitet i dikten; hur orden inte enkom blir bilder eller metaforer, utan snarast transformeras och antar snudd på klangliga eller materiella egenskaper. De får en taktilitet över sig. Som läsare *känner* man orden, snarare än att man *förstår* dem.

Och dels Billones poetik som jag igenkänner som en mer eller mindre fenomenologisk undersökning av ljud. Ett taktilt närmande där kropp och instrument – kropp och ljudkälla, utifrån en Merleau-Pontysk horisont, parat med ett sökande utanför vår tradition, öppnar för möjligheten av ett *annat* hörande. En musik där ljudhierarkier bryts ned så radikalt att ljudet kommer emot oss som ur en forntid, som en primitiv urkraft, där vi tvingas omvärdera själva *begreppet* musik.

Vad som i mitt arbete kommer att befinna sig under lupp är just dessa två fasetter av mitt konstnärsskap och i förlängningen vad de kommit att kanalisera och gestalta i mitt skapande.

Det går att formulera de två spåren i varsin relativt distinkt frågeställning med vissa kompletterande underkategorier, vilka jag nedan kommer att precisera. Som jag ser det handlar detta arbete om att finna ett möjligt sätt att svara på dessa frågor genom ett konstnärligt handlande som i samma stund besvarar de båda spåren, men också i sitt svar pekar på just insikten om en poetik som markerar fortsättningen för mitt tonsättande in i en framtid där varken Norén och Billone kan tjäna som karbonpapper, utan måste vara integrerade och därigenom en naturlig del av mitt varande. Något jag därmed kan lämna, utan att berövas det:

Om någon frågar mig huruvida Hill³ påverkat mig svarar jag: Jag behöver inte påverkas av Hill. Jag är Hill.⁴

1. Vad är språk och ord i mitt komponerande? Går det att utifrån Noréns taktila ordanvändning förstå min användning av språket som något annat än

1 Norén, Lars *Order* (Stockholm: Bonnier, 1978), 262

2 Den del av Lars Noréns författarskap som jag framgent kommer att syfta på är diktsamlingarna *Nattarbete* (1976) och *Order* (1978), intet annat.

3 Carl- Fredrik Hill (1849-1911), svensk konstnär.

4 Andersson, Torsten *Torsten Andersson* (Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 2002), 114

strukturellt och meningsskapande? Är möjligen Noréns *Order* ett sätt för mig att till sist komma bort ifrån orden, eller förändra det betecknande till att innehålla en kroppslighet och klanglighet som är överordnad det semantiska?

2. När jag möter ett instrument, nytt eller gammalt, är det då möjligt för mig att försätta mig i en aningslös position; ett kontemplerande tillstånd där jag förhåller mig helt öppen och reservationslös inför ljuden som uppstår av min beröring? Där själva beröringen av instrumentet är lika viktigt som den *rena* tonen? Ett undersökande som därmed har i sin hand möjligheten att skapa en helt ny hierarki. En hierarki som är ett resultat av en beröring, snarare än ett läsande (tillägnande av kunskap om någonting) eller min specifika (och i viss mån ofrånkomliga) position i historien – kulturen.

Själva ansatsen till besvarande kommer inte att ske genom ett teoretiskt studium, utan genom en tvådelad praktik. Den ena i mitt direkt konstnärliga arbete; genom den musik jag komponerar (vilket utläses i del 2), men också i vissa reflekterande texter kring dem och de begrepp eller teman som framkommer under vägens gång (del 4). Det andra är genom att gå in i andra konstnärskap. Genom läsningar av två specifika verk, ett av Pierluigi Billone och ett av Morton Feldman, samt två övergripande introduktioner prövas och fördjupas frågeställningarna implicit (del 3). Vissa gemensamma och kompletterande motiv och teman blir därigenom understrukna som i den större bilden förhoppningsvis skapar en begriplig helhet. Introduktionen av Pierluigi Billone skiljer sig från den av Morton Feldman. Billone presenteras genom en essä och en konversation. Valet att vara mer utförlig kring Billone har två bevekelsegrunder. Först och främst, då Billone varit en central del i mitt liv också på ett rent personligt plan under dessa masterstudier, men även eftersom det finns extremt litet dokumentation eller överhuvudtaget material om hans konstnärskap förutom det som kan läsas i diverse cd-konvolut. På svenska utgör min uppsats den första introduktionen av Pierluigi Billone med undantag av två skivrecensioner införda i tidskriften *Nutida Musik*.

Uppsatsens titel, *Ordermusiken*, får stå som emblem för det ramverk jag satt upp åt kompositionerna. Med undantag av verket *Nattarbete* (som istället hänvisar till diktsamlingen, *Nattarbete*, som föregår *Order*) så ägnas varje komposition en del av Noréns diktsamling (*Order*, del 1, del 2 etc) , som totalt består av nio delar. Till vilken grad texten spelar roll i verken är skiftande. Uppdelningen tjänar som ett gemensamt fiktivt rum där musiken äger rum. Inte heller kronologin är central. Noréns poesi är överallt och ingenstans; den är i mitt blodomlopp. Mina tinningars pulserande är lika mycket ett vittne om hjärtats liv som Noréns text är för musiken; ett symptom och en nödvändighet.

Uppsatsen inleds med en essä, där läsaren kastas in i den process som skulle komma att resultera framförallt i styckena *Nattarbete* och *Order, del 1*. Texten⁵ är av betydelse då den rymmer centrala beskrivningar av hur min egen process tog sin början i dialog med Noréns dikter. Essän är visserligen något passerat när den *egentliga* uppsatsen tar sin början, men inramningen den ger är mångbottnad; dels en process *före* ljud och dels som ett förevisande av tillägnelse – och därigenom ett oumbärligt sätt att förstå den skillnad och ändå

5 Texten "Yxhugg av mörker" publicerades i tidskriften *Nutida Musik* nr1-2 2009. Den föreliggande versionen innehåller ett fåtal ändringar.

relativa stringens poetiken inrymmer, vilken diskuteras i uppsatsens avslutande del.

Prologen följs av en första del där en viss rekapitulation kring *ordermusiken* görs, samt ett framåtblickande via vissa begrepp (framförallt kropp och rum) som kommer att utvecklas i den avslutande delen (4).

Andra delen visar *görandet*. Komponerandet av de i arbetet inkluderade verken förevisas genom dels beskrivande texter och dels obearbetat skissmaterial.

I uppsatsens tredje del möter så läsaren kompletterande texter och läsningar av Pierluigi Billone och Morton Feldmans musik.

Uppsatsen avslutas med en filosofiskt reflekterande del utifrån de teman som arbetet med *Ordermusiken* gett upphov till som har en förtäckt form av fenomenologisk poetik – där uppsåtet är såväl personligt som allmänt.

I arbetet kommer det fortlöpande hänvisas till partiturer och inspelningar. Dessa återfinns i bilagor (A-D) till arbetet. Musiken och partituren, som utgör arbetets kärna, bör troligen studeras och lyssnas till i anslutning till andra delen, där verk för verk går igenom. Texten är tänkt att vara ett möjligt sätt att komma djupare in i bevekelsegrunderna för komponerandet av musiken, även om den också i sin egen rätt bör ha existensberättigande som del i en utvidgad musikalisk diskurs.

Textens stil, språkliga nivå och skiftningen emellan subjektivitet och försök till att objektivt granska är medvetna beståndsdelar för att på också understryka praktiken från de musikaliska verken ända in i det reflekterande arbetet, som jag igenkänner som två sidor av samma ansats; att vidga perspektivet.

*

B

PROLOG

FÖRFLUTET och INTRODUKTION

YXHUGG AV MÖRKER

ATT LYSSNA TILL DET INNERSTA RUMMET

NÄRMANDE – KLARGÖRANDE

»Språket är inte ett
hem, jag kan inte
stryka ut mig själv«⁶

Jag förstår detta citat som en röd tråd i Noréns 70- tals diktning. Att språket inte kan liknas vid ett hem. Att byta ut möblerna, att byta ort, att vara rotlös, att söka det stillösa, att på det viset stryka ut sig själv räcker inte – språket, och det sätt på vilket det alltid bebor det *innersta rummet*, överger dig inte. Istället låter Norén ana i den ovan citerade diktsamlingen *Order* från 1978 att språket (och då i betydelsen, den ton, eller det särdrag som utmärker ett konstnärskap) är *något annat* än ett konstnärligt hem (förstått som estetik/stil eller för den delen genre eller kultursfär). Språket kan *ställföreträda* ett hem, språket kan i någon bemärkelse *liknas* vid ett hem, men det språk, den ton, som du som konstnär kanske hela livet letar efter är något du aldrig heller kan undkomma. Språket kan inte förnekas, det kan inte bytas ut, men det måste bli medvetandegjort, *inse*.

I *Order* avlägsnas minnet, emotionen – rörelsen. Istället söks en kataton orörlighet⁷. Subjektet blir konfronterat som i en spegel och låter sig betrakta och betraktas. Orörlighet som form används för att på något vis se ursprungligare, se sannare vad som egentligen konstituerar det utsägliga, det som inte går att stryka ut.

»redskapen förändras
i mina händer, de
är själva ångesten att
hålla dem kvar«⁸

OM ORDER

Sensommaren 2008 drabbades jag av *Order*. Jag hade tidigare läst en del av Noréns diktning (även delar av *Order*), men det var genom läsningen av *En dramatikers dagbok*⁹ som en helt annan förståelse för Noréns konstnärskap kom till mig. För mig kändes dagboken kongenial och som ett oundvikligt steg i en författargärning, som redan under 70- talet i viss mån kan sägas vittna om

6 Norén, Lars *Order* (Stockholm: Bonnier, 1978), 15

7 Katatoni: ett dysfunktionellt muskulärt tillstånd där patienten antingen befinner sig i en total orörlighet eller i dess motsats: ett maniskt, intensivt och uppreparande rörelsemönster.

8 Norén, Lars 1978, 11

9 Norén, Lars *En dramatikers dagbok* (Stockholm: Bonnier, 2008)

dagboken och den personliga erfarenhetens omisskännliga betydelse för konstverket. Efter att under några år snarare ha sysselsatt mig med den personliga erfarenhetens irrelevans i konstverket så blev jag alltmer fixerad vid idén att via Norén konfrontera subjektet, inte minst till följd av den estetiska valfrändskap som jag upplever i Noréns författarskap, den estetiska ingångsskiljelinjen till trots; en skiljelinje som kanske mer är en fråga om generationsväxling, om helt olika positioner i två tider; om helt olika former av emotionell barlast.

Order består av 263 sidor, ca 140 dikter (beroende på hur man räknar) i nio delar. Jag beslöt mig för att ge mig i kast med en närläsning av dessa. Att skriva *Orders* musik. Jag föreslog denna idé för *Rûin* (Richard Craig, flöjt och Pontus Langendorf, slagverk) och de sade inte bara ja, utan har genom reflexioner och förslag gjort sig själva totalt oumbärliga för stycket. Vi har kommit en bra bit in i detta arbete. Vi är inte säkra på lokal, tid och exakta omständigheter. Vi har vissa aningar om december 2009. Det kommer att krävas en del utommusikaliska element och elektronisk utrustning. Stycket i fråga är tänkt till ca 50 minuter. Tiden från verkets början (Januari 2009) till idag har, för min del mestadels inneburit ett sökande efter ingångar i diktsamlingen, ett sökande efter ljuden, såväl som alla olika undermeningar och påtagligheter som översköljer texten. Ett arbete för att komma in i *Orders* musik och ett arbete i att försöka förstå hur en sådan musik skulle kunna *se* ut. Det som följer nedan är en överblick av tankens gång i detta arbete. Jag vill understryka att det aldrig har förekommit en avsikt att tonsätta *Orders* dikter, ingen föresats att låta musiken understödja en sjungen, talad eller på annat sätt hörbart reciterad återgivning av texten. Vad som har sökts, och söks, är ett sätt att höra och därmed nedteckna den musik jag någonstans skulle vilja likställa med den djupt konstnärliga upplevelse läsningen är och har varit. Jag talar här om att vilja skriva *Orders* musik så som den låter i mitt inre. Inte att skriva *Orders* musik så som den rent fonetiskt ljuder, eller skriva *Orders* musik i enlighet med de tablåer den nedtecknar. Jag vill åstadkomma ett avlyssnande där alla spår av överföring i så stor utsträckning som möjligt är avlägsnade. För mig innebär detta att skapa ett antal filter eller etapper, där jag sakta suddar ut ursprungstexten och försöker behålla kvar essensen. Nästa steg blir därmed ett, i viss mån distanserat, arbete med att försöka hålla kvar textens doft. Ett återkommande sätt att göra detta på är för mig att vid textanalyser eller notutkast hela tiden låta materialet gå ett varv till, och sedan ytterligare ett. Om jag, exempelvis, skriver ner några anteckningar om sida 9 i *Order* så skulle det, nej, så står det så här:

*»Staden ligger mycket längre bort
än inresan på 10 mil*

*På morgonen smakar kaffet
som stillbetens drog*

*flera veckor att läsa
tre sidor i boken*

Stormen slungar fåglarna långt bortom ängen dämpad hi- hat. Hur allting kallnar. Det

FÖRSTA LÄSNINGEN sida 9

Avståndet. Vad saker och ting i ett och samma ögonblick kan ha dela avstånd. 10. Håller på. Någoting tidigt. Kaffe. Veckor. Ett stycke med fragmentariska durationer. Att dela det orörliga. *Det tar* Centralt. Omkväde, hänga upp sig på. Att avlägsna sig själv, och därigenom bli mer ursprunglig. Slagverk: cymbal,

*Det finns en stillhet
omkring mig just nu
som jag kan dela med något skapat*

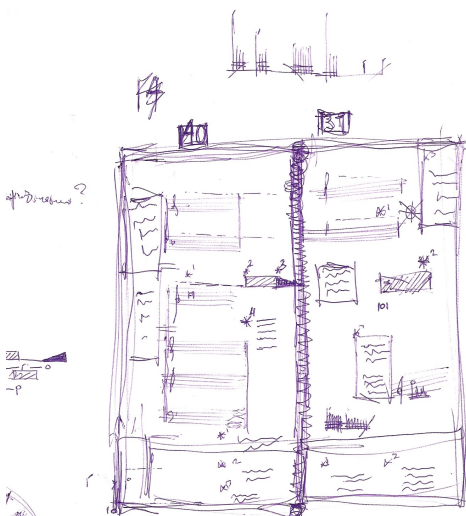
*Där du är
släpper min närvaro*

*Ju djupare jag tränger
in i dig utan ansikte
desto mer återstår av mig själv*

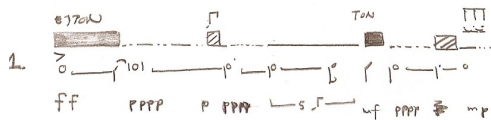
*Där du är
släpper mitt liv*

*Benen sparkar till
i dödens moderliv*

– Rummet och kaffet är kallt¹⁰



partiturskiss av läsning 1, sida 9



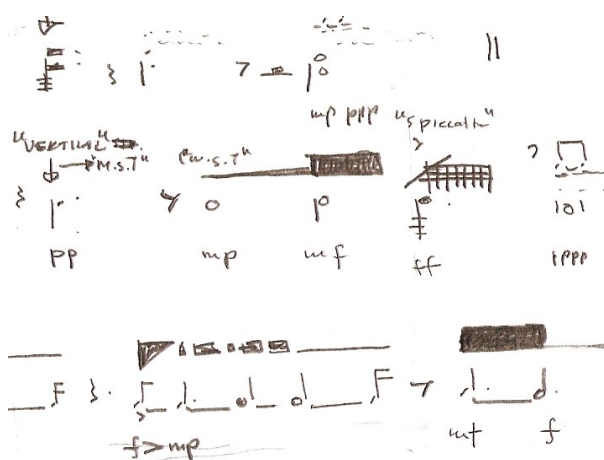
Ur partiturskiss av läsning 2, sida 9

omgivande, objekten.

ANDRA LÄSNINGEN Sida 9 Att lyckas kallna och ändå förbli alert. Om jag väntar på något så är det på autonomi. Jag vill bli självklar och samtidigt undvika orden. Slippa känna skammen av minnet. Jag vill verkligen inte lämna ut något, få dig att förstå det jag skymmer, täcker. Ibland undrar jag om mitt skydd egentligen handlar om dig. Att jag inte vill höra. Att du inte får berättas, framförallt inte antyda din historia. Ju mindre jag vet, desto bättre. Får jag reda på ett fragment så vill jag ha sammanhanget. Undvik brottstycken, jag vill inget veta. Det är bara genom att skapa en distans mellan min emotion, mitt ansikte och min delaktighet som jag lyckas bibehålla en förhoppning. Jag vill tränga in, men jag vill inte att mitt inre ska bli kvar. Jag måste sluta mig för att kunna göra något. Det är därför jag stannar i tornet. Häruppe ser jag ljusen, inte minst nu vintertid vid femtiden, hur staden vaknar. Den faktiska kylan som får mig att klä mig i sockor, morgonrock (fodrad) stör mig, jag hade velat stå naken med kaffe i handen. Inte ens cigaretten tilläts längre. Det är som om alla attribut måste väck. Jag är så extremt rådvill kring vad jag egentligen vill åt. Och jag läser som en svältfödd. Hör ingenting längre, ser bara tramsiga resonemang om ytlighet. Vaknar upp med ångestfylld känsla av att bloggandet är en sanning jag inte förstått. Att storhet består i att inte ha någon vetskap och ändå förstå. Det gör mig sjukt oroligt att tänka på kopplingen mellan min idealistiska syn på kvalitet och bloggarnas rättfärdigande. Det går inte att tänka så. Tänk istället på rumslighet. Det finns ingen tillstymmelse till utvidgande av rummet i dagens kulturklimat. Man drar sig för att inse ytan. När jag tänker mig min musik så måste jag höra rummet, oavsett hur slutet det är. Det är omöjligt att tänka sig en dämpad hi-hats storhet genom datorn

¹⁰ Norén, Lars 1978, 9

(elementärt, banalt). jag måste tänka inåt där, verklig-en dra fram situationen. Hur allt stannar av och Pontus bara sitter där, på knä och bankar fram en ojämnhet, en vaghet till uttrycket. Richard, som etsad vid flöjten; likt en osynlig Billone tränger in i ljuden. Skaver.



TREDJE LÄSNINGEN,

AXPLOCK sid 7- 263

1. (specifikt sida/ dikt)

Nu när jag gått in djupare i detta så kan jag inte hjälpa att jag upplever det som besvärande. Jag vill ju inte arbeta med metaforer mellan text och musik. Det som dock är det intressanta och träffande är min känsla/ aning om att min erfarenhet, min subjektiva läsning av livet är

Ur partiturskiss av läsning 3, sida 9

det som hela tiden ger till känna min musik. Detta avstannande och grå som jag sökt i flera stycken är en direkt bild av en situation som i mångt och mycket har beröringspunkter med jaget i *Autisterna*, Stig Larssons debutroman från 1979. Jaget som där i ett av kapitlen väntar in en absolut nollpunkt, en plats full "av intighet". I Larsson och även Norén går ett stråk av utrensning. En vilja att undvika för många dubbeltydigheter. I Larssons senare texter paras detta på ett intressant sätt med hans vilja att hela tiden fylla raden. Det blir inte en fråga om att använda så få ord som möjligt, utan snarare att använda tillräckligt många tecken. En lite vag balansgång. Detta bryter fram också i *En dramatikers dagbok* men då i form av en kamp mellan det som skrivs och det som inte skrivs. Jag läser i Van Reis Norénavhandling angående pjäsen *Orestes*: »Jag vill inte så mycket/.../berätta någonting eller återge någonting utan vad jag vill är att visa någonting/.../presentation av materialet/.../Jag tar inte med mig språket för att skapa distans, jag tar med mig språket för att gå in i någonting.«¹¹. För mig känns det centralt att inte arbeta med för få toner/ ljud, men jag vill samtidigt undvika att mätta materialet. Jag vill, likt Larsson, skriva varje rad med 56 tecken¹² och aldrig sluta med en punkt och därigenom få texten att hela tiden skjuta sig själv framåt, få läsaren att hela tiden vara på spänn. Nu, nej, kanske nu. Ja.

»Det finns ingen människa längre
i mina dikter«¹³

*

2. (specifikt sida/ dikt, numrering 3-7 – dito)

Förut, när jag satt i gungstolen, såg jag för min ögon en stor (2X3 meter) tavelduk som jag noggrant fyller, eller avstår från att fylla, med färg. Målandet tar plats i rummet och färgen stelnar till noter. Nästa dag gör jag om samma sak igen, samma duk, men denna gång målar jag över. Det är något väldigt efemärt jag vill åt. Jag skulle helst inte vilja skriva ned några noter, jag skulle vilja måla dit dem.

11 Van Reis, Mikael *Det slutna rummet* (Stockholm: Brutus Östlings förlag 1997), 257.

12 Något Stig Larsson nämner för mig när vi ses i februari 2008 på Rosa Drömmar på Lilla Essingen, Stockholm.

13 Norén, Lars 1978, 7

*

3.

Jag känner att när jag skriver så rör jag mig hela tiden närmare och närmare, men finns det en gräns? Kommer det till en passus där jag plötsligt har skrivit för långt; där tonerna inte längre fyller en funktion, där det istället handlar om nästa stycke?

*

4.

Det som tilltalar mig djupast med musiken är den totala abstraktionen, att jag inte behöver konfronteras med mening. Horace Engdahl citerar Jesper Svenbro som antyder en avvikande uttolkning av jagformen hos grekerna; att jag inte nödvändigtvis uttrycker ett mänskligt subjekt utan även kan åsyfta objektet¹⁴. Det är intressant och i linje med vad jag försökte nå till i min [kandidat]examensuppsats (*Kring en dubbelkonsert – det mest kritiska lyssnandet*). Min musik blir inte per automatik subjektiv. Man kan även tala om musikens subjekt som skiljt från mig och verkligen mena det.

*- håller en sten
av förintelse
i handen, stilla obörligt
i det ljusa rummet¹⁵*

*

5.

Det är inte det att jag skyggar för mening. Det är idén om den affekterade meningen jag undviker. Den idealism jag dröjer mig kvar vid är tanken om en väldigt ren konst, en konst där det som urskiljer kvalitet är en fråga om ett skärskådande seende, ett intensivt lyssnande.

*- Mot en
orörlighet som kan tilltalas¹⁶*

*

6.

Den här platsen jag talat om är väl något jag bör tala om, men jag upplever en viss osäkerhet, eller snarare motvilja. Så fort platsen blir tydlig blir den också tömd på sitt innehåll, eller snarare så *blir den* ett innehåll och därmed en verklighet; en redan uttömd plats. Den platsen (det går inte att bli mer konkret), som jag åsyftar, är förstås redan tömd i viss mening, men laddningen den bär inom sig består av inbillning, fantasi och förmågan till total likgiltighet. Jag måste nå den oberörd och aldrig lämna den.

*Men jag kan inte öppna mig längre,

där ditt ansikte
har blivit
mitt rum,*

14 »Jesper Svenbro har observerat att ordet ”jag” i antika grekiska inskriptioner ofta hänvisar till det föremål på vilket det står skrivet – en, gåva, en gravsten – och inte till någon människa [...] När någon stannade [...] och läste upp en minnesristning för sina följeslagare, ansågs det vara stenens röst som ljud genom besökarens mun för att återkalla minnet av den bortgångne.« (Engdahl 2005, 32)

15 Norén, Lars 1978, 15

16 Ibid, 62

*där också du, som jag söker,
störtar undan i ljuset.¹⁷*

*

7.

Det är något hos känslan av att vara vid en punkt, vid en plats. Känslan av att bara stå, stilla och lugnt, och blicka. Försöka komma ner på nivåer där lyssnandet inåt och utåt börjar läcka över i varandra. En avdomnad situation som ändå till sin karaktär är extremt vibrerande och faktiskt, hur mycket jag än vänder mig mot detta, nostalgisk. Åtminstone arkaisk. Hur drar jag ut det, hur får jag den känsla av ett nu att också bli levande i något definierat av tid? Stig Larsson talar om att de bästa verken är de med perioder av total tristess. Ett domnande som förbereder euforin i det plötsliga an-slaget, eller det plötsliga tilltalet. Kanske tänker jag på intonation, ja, så som Stefan Thorsson lade fram det¹⁸: att intonera verkligheten och sedan, i ett kognitivt limbo, vrida om inte ett varv, två. Ja, det räcker så.

*vi skrapas från
dina hand-
leder,*

*vi skrapas från dina rågångar
i det oskiljbara,
från ditt djupa
stängsel,
ut ur
dina ord:*

*vi är utom
räckhåll, utan
förbindelser;*

*att inte vara till
räcker inte, när
oss inte.¹⁹*

17 Norén, Lars 1978, 103

18 Thorsson, Stefan *Dialogmusik* (Göteborg: Högskolan för scen och Musik), 6

19 Norén, Lars 1978, 263

*

I

ORDERMUSIKEN - KONTEXTUALISERING

1.1 *Inledning och rekapitulation*

One of the problems with *kunst* is that it's not concerned with the medium, it's concerned with itself, that the idea is ego. And the minute we take away the ego, we have to find other things to substitute for the ego and we don't know what it is.²⁰

Som prologen till denna uppsats visar återfinns upprinnelsen till det jag kallar *ordermusiken* i ett sökandet efter ett eget ”språk”. Omlokaliseringen av min musik skedde inte över en natt och Noréns texter var inte startpunkten. Snarare kom Norén att bli den som visade ett möjligt sätt att nå dithän. Det handlade om en process som i mångt och mycket tog sin början i ett stumt landskap. I en tystnad. Till en början enkom textläsning. Om och om igen, men också anteckningar – och först att då börja öppna upp för ljud; att börja läsa högt. Till en början Noréns, men allteftersom även min egen reflekterande och speglade text. Jag lät Noréns poetiska trauma bli en form av terapi. Jag behövde den omvägen. Det blev ett sätt för mig att skjuta tanken om musikalisk form, om musikaliska koncept på framtiden. Något som alltsedan Stig Larssons *Natta de mina* envist dröjt sig kvar:

”som jag tolkade som att jag SKULLE
BRY MIG SÅ LITE SOM MÖJLIGT OM FORM,
I BETYDELSEN
EN FÖR MITT ÖGA
OMEDELBART ERFAREN GESTALT;”²¹

Visst fanns där olika givna idéer, som att arbeta med Noréndikterna, men själva tillvägagångssättet blev ett sökande efter vad som skulle komma att fällas ut.

Tanken om att formen skulle förhålla sig organiskt, det vill jag framhäva var viktigt. Och själva impulsen, hur jag skulle nå fram till den i balansen mellan att arbeta med noter och samtidigt upprätta en direkt relation till ljudet och instrumentet, på den punkten var jag villrådig i avseende på metod eller strategi.

Men ansatsen, att nå fram till instrumenten var central ifrån början. Återigen ekar Feldman, som ett stöd, en tröst och samtidigt med en formulering av något som borde vara självklart:

Instruments are the answer to the cul-de-sac, not ideas. At least I found it, and found it because no one was interested in instruments, you know, no one was interested. And I said to myself, ”Why aren't

20 Feldman, Morton *Give my regards to eight street* (Cambridge: Exakt change 2000), 192

21 Larsson, Stig *Natta de mina* (Stockholm: Bonnier 1997), 40-41

people interested in instruments?” And they are not, unless the instruments could demonstrate the idea.²²

Instrumenten resulterar dock inte bara i en händelse – konserten – eller ett objekt – partituret – utan det finns ett reflekterande arbete som måste till. Vad är det som fällt ut, vad går jag vidare med? I fallet med *ordermusiken* kom det starkaste intrycket av styckena *Nattarbete* och *Order, del 1* att vara känslan av en *undertryckt virtuositet*. En intensitet som också i det ljudande hade en kvalitet av att ifrågasätta något. Vad? Jag upplever det som en plats, eller ett rum – en del av en större byggnad. Hur musiken genom den intensiteten gestaltade min ambition att lämna rummet, eller att snarast lämna ett stängt rum för att kunna bege mig (för att fortsätta i ett metaforiskt resonemang) ut i den omgivande rymden. I *Nattarbete* och *Order, del 1* fanns en brutalitet lindad kring detta. En känsla av raseri. Hur den katatont frenetiska envisheten med våld försökte slå sig ut ur rummet. Även om klangligheten hade en implicit mångfacettering (inte minst genom en noggrant klanglig notation) så befann sig instrumenten, klangen hela tiden på *en* plats. Själva raseriet och försöket att nå andra sidan... i det fanns något av uppgivenhet – det gick inte att slå sig igenom. Åtminstone är det så som jag nu ser det. Rummet blev på det viset i viss mån sterilt och framförallt blev spänningen förbrukad. Jag kunde inte nå längre än vad jag gjorde i *Order del 1* – jag var tvungen att finna en ny strategi för att komma längre.

Samtidigt fanns där en myriad av företräden och insikter. Även om både *Nattarbete* och *Order, del 1* har en viss påtaglig scenisk kvalitet (av snarast rituell karaktär) upplevde jag alltid verken som rakt igenom ljudande. Själva spannet av uttryck var så begränsat att möjligheten till differentiering krävde ett extremt fokuserat lyssnande. Ett lyssnande som jag aldrig innan upplevt att jag kommit åt. Det skruvade ned uttrycket till en nästan syntaktisk nivå, där musiken blev nästan som ett slags primitivt urspråk, utan adjektiv (ornament). I *Order, del 1* blev det extra tydligt, de två musikerna bankar fram sina rytmer till den grad att det framstår som kommunikation, ett bistert, smått autistiskt talande. De två musikerna gestaltar närmast Simone Weils *Metaxy*: objektet för deras separation (musiken) utgör samtidigt deras enda kommunikativa medel:

Två fångar i celler intill varandra som samtalar genom knockningar i väggen. Väggen är det som skiljer dem åt men också det som gör att de kan tala med varandra. [...]Varje skiljemur är ett band..²³

Gränslinjen, väggen/muren, är här och orienteringen mot den *andra sidan* kan påbörjas...

Jag vill mena att *ordermusiken* i sin helhet kretsar kring Weils *Metaxu*, men detta att varje separation är en länk är något vars *betydelse* under arbetet kom och kommer att skifta fokus. I *Order, del 1* är det svårt att se *metaxy* annat som en bild av musiken: musiken *för* det inte vidare, får inte väggen att bli annat än i bästa fall en metafor. I arbetet som följer blir utmaningen den att ta om hand om kroppen. Kroppen som är det som sträcker ut sig, utvidgar rummet, men därigenom öppnar för möjligheten till omfamning; till att komma samman.

22 Feldman, Morton *Give my regards to eight street* (Cambridge: Exakt change 2000), 192

23 Weil, Simone *Tyngden och nåden* (Stockholm 1978/1952), 145

Hos den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty är rummet inte ett enkelriktat perspektiv, utan oändligt. En utvidgning som utgår ifrån kroppen. Rörelsen med vilken mitt lyssnande och kännande avläser, ja, *ordermusiken*, handlar någonstans om att komma till den insikten – att förstå att lyssna till den insikten: att min skrivande hand också är en lyssnande hand, en hand som inte bara preciserar *en* plats i rummet, utan i varje ögonblick är i relation till *bela* rummet. *Ordermusiken* är en medveten akt där målet är att nå, inte ett avgränsat, utan en möjligt oändlig rörelsefrihet inom det tunga och ofta oinsperande arbete som utgör konstens tillblivelse – poetiken.

Huset självt är inte ett hus som är sett från ingenstans, utan ett hus som är sett från alla håll. Det fullbordade föremålet är genomskinligt, det genomträngs från alla håll av en aktuell oändlighet av blickar som skär varandra i dess djup och inte lämnar någonting osett i det.²⁴

1.2 *Kompletterande bilder, begrepp och oumbärliga inslag i arbetet*

I den förevisning av arbetsprocesser och specifika musikaliska frågeställningar som detta arbete framgent kommer att söka skildra förekommer mängder av implicit kunskap, ibland teoretisk, men ofta rent praktisk: mina erfarenheter går in i verken utan att avkräva en litteraturlista – de gör det som förkroppsligad kunskap. I sektionen 1.2 vill jag för läsaren glänta på dörren till en del grundläggande moment, element och beaktanden som utgör en basal fond för tankar och strategier som jag i framförallt verkbeskrivningar och den mer reflekterande delen (4) kommer att fördjupa och föra vidare.

Överlag utgör denna sektion en möjlighet till jämförelse. Mellan ett då (studiernas början) och ett nu (de sista två verken *Härd* och *Ax, strå* samt den fjärde delens allt tilltagande vidareledning av de i sektion 1.2 grundade tankarna), men framförallt ringar den in ett antal mänskliga och konstnärliga möten som haft en avgörande inverkan på *ordermusiken*: Pontus Langendorf, Maurice Merleau-Ponty, Erik Jeor, Anselm Kiefer och Paul Celan. Dessa har inte inte, likt Billone, någon annanstans fått tillbörligt utrymme inuti detta arbete.

Med dessa kortare avsnitt hoppas jag kontextualisera och rota läsaren i *min* värld. Texternas form och stil växlar mellan poetiska betraktelser (exempelvis 1.2.1) till mer redogörande texter om de inslag i arbetet som jag ser som oumbärliga (som i 1.2.4 till exempel).

1.2.1 *Huset*

POETISK BETRÄKTELSE:

Huset är en metafor och en verklighet. Källare, undervåning, övervåning, vind - allt är i samma stund en del av psyket såväl som en bild av arbetsprocessen. Vi närmar oss huset som barn - oskuldsfullt. Hur många rum som finns, hur de fogas samman och övergår i varandra, vet vi inte.

I en belysning som är ömsom dunkel, ömsom plågsamt ljus rör vi oss

24 Merleau-Ponty, Maurice *kroppens fenomenologi* (Göteborg: Daidalos 2006/1945), 15

runt i rum efter rum. Ofta känner vi igen rummen; de känns, luktar och tycks likartade, men vi finner alltid något som distinkt skiljer dem åt. I vissa tornar upp sig eller hänger stalagmit och stalaktitliknande skulpturer. De tycks sväva eller åtminstone vara vagt inbegripna i långsamma rörelser. De snarast pendlar fram och åter i ultrarapid. Väggarna som sluter sig kring oss är oftast svagt perforerade, och när vi rör oss närmare avtecknar sig spår och gåtfulla gestalter. Ibland märker vi hur väggarna är transparenta. Hur vi plötsligt kan stirra in i det angränsande rummet – genom figurationernas raster – i vad som vi då, eller alltmer, upplever som något verkligare.

I alla rum dröjer sig resonanser kvar. Ljud som i ojämna impulser tas om och om igen. Men beroende på var vi står, åt vilket håll vi vänder oss, märker vi hur ljuden tycks röra sig i olika hastigheter. Vi märker att ju djupare in i huset - desto mer skiktas de. Det är som om vissa blir kvar i rummen. Andra följer oss likt ekon och kolliderar med andra som rör sig emot oss. På det viset skapas efterhand en osäkerhet kring ljudens plats i både rum och tid. Lyssnar vi till det som sker nu, eller är det spåren, ekona av något redan passerat – eller föreställer vi oss bara det som komma skall?

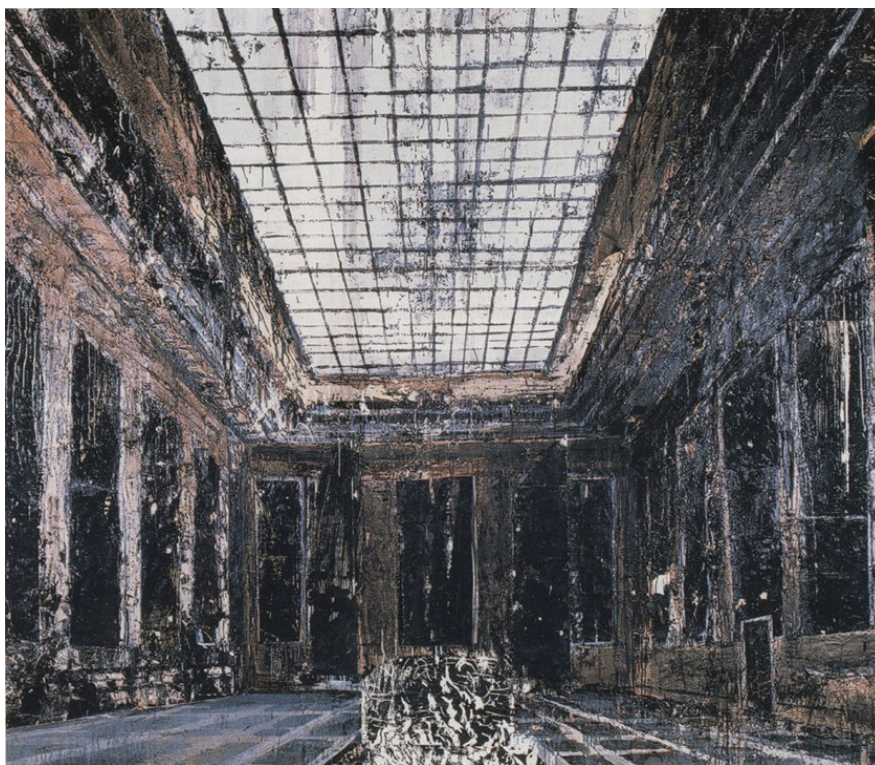


Bild 1: *Anselm Kiefer, Innenraum (1981) olja, akryl, shellac och emulsion på duk*

Det blir alltmer en labyrint, vi märker hur vi om och om igen återkommer till samma rum. Upprepningen blir till slut tematisk och på det viset fördjupas upprepning; skapar skillnad. Vi rör oss alltmer självständigt, sprids åt olika håll. Och vi börjar stanna upp, dröja oss kvar. Åtskilda från varandra av väggar som alltmer upplöses, blir genomskinliga, verkar vi i dunkel och i ljus, i rörelse och i stillhet - men alltid i ett pågående.

Vid den vänstra sidan står Den andre. Det glanskade, hårda golvet delar sig i en skarvlös, vinkelrät, planad

skärning. Hörnen täcks av rundade, jämna, glanslösa, tenngrå lister. Han ställer ifrån sig den tunga otympliga tavlan. Fältets grova linjer skimrar i det starka, vita ljuset. Taket höjer sig mot ett glänsande, vitt, pyramidiskt fönster. Galleriets sträckning löper över en kubformig sal i vilken en rad trappor reser sig mellan två röda väggar vars glänsande ytor täcks av planmässiga, vita tecken; deras täta former bildar fasta, gentagna sekvenser.²⁵

Allt detta skulle kunna vara klang. Olika ljudförnimmelser. Kännandet öppnar upp för lyssnandet. Huset som metafor eller rummet är också en möjlig plats att sluta ögonen inuti. Att utforska på ett annat vis. *Seendet...* för att verkligen genomföra ett paradigmskifte till *hörande...* det måste finnas en gräns där jag kan lämna metaforen, huset. Genom ljud når vi också en annan möjlighet: den poetiska övergången Lotta Lotass i citatet ovan förmedlar, där språket i rummet blir ett sätt att gestalta hur kontinuerliga och i viss mån genomkorsade alla förändringar blir om vi sluter ögonen och *lyssnar av* tillvaron verkligare. På sätt och vis kanske det just är det Lotass gör: beskriver och för till *seendet* det hon hör?. Jag citerar Jacques Lusseyran (som beskriver hur hans uppfattning av verkligheten radikalt förändrades då han plötsligt för en kort stund fann sig blind):

Sounds had the same individuality as light. They were neither inside nor outside, but were passing through me. They gave me my bearings in space and put me in touch with things. It was not like signals that they functioned but like replies...

But most surprising of all was the discovery that sounds never came from one point in space and never retreated into themselves. There was the sound, its echo, and another sound into which the first sound melted and to which it had given birth, altogether an endless procession of sounds...²⁶

1.2.2 Kropp – rum – lyssnande

(RUMMET)

Utän rummet stummar musiken. Den blir lika platt som papperet noterna är nedskrivna på. Ändå finns rummet latent även i representationen. Tonsättaren som föreställer sig och suggererar fram klanger – försöker hitta en minsta gemensam nämnare mellan sättet att skriva ned det på och det sätt på vilket en musiker ska kunna förstå det. Och i den tolkande musiken så finns där också en berörare, en som med händer, mun – kropp, tar sig an noterna. Läger till, drar ifrån, förverkligar och misslyckas. Exakt alla dessa företräden och tillkortakommanden utgör en väsentlig del av musikens rumslighet. Hur fingret darrar på violinsträngen, hur stråkhastigheten pendlar mellan nästintill orörlighet och espressiv yvighet. Uttryck som under det sena 1900-talet kommit att vara kvaliteter snarare än begränsningar hos framföranden. Tonsättaren Luigi Nono försöker i sina sena verk att få uttrycket nära något extremt osäkert: en skörhet, som gränsar till att uppfattas som amatör-

25 Lotta Lotass *Den svarta solen* (Stockholm: Bonnier 2009), rum 142

26 Christoph Cox, Daniel Warner, *Audio culture: Readings in Modern Music* (London: Continuum 2004), 67-68

ism..."men han/hon kan ju inte spela". Men när Luigi Nono går ned på de nivåerna, i en nästan Stig Larssonskt uttunnad gråhet²⁷, laddar han musiken med en nerv som är omisstkännlig. Det är en kvalitet som i sitt uttryck bär en dubbel riktning, en repellerande och en inbjudande. Det är en musik som i sin oklarhet för den ouppmärksamme kan tyckas...ja, rörig, men i detta ligger också utmaningen och uppmaningen till ett kritiskt lyssnande. Det är ingen musik som ägnar sig åt att presentera en redan given mening, utan en musik vars mening produceras av/hos en kritiskt lyssnande lyssnare.

Det är i de ögonblicken, när lyssnandet blir akut som musikens rumslighet blir som mest uppenbar. Musikens objekt (för Nono ligger det närmast att tänka sig detta som klang) får en viss genomskinlighet. Örat kringgår ögats tvådimensionella blick mot partituret, och hör just så som man ser ett objekt i rummet. Stolen vi ser framför oss, ser vi inte bara från ett perspektiv - utan i fenomenologisk anda genomkorsas stolen av även andra perspektiv; bakom, från sidan, underifrån – föreställningen om objektet vidgas, det är rummet som kommer till oss. Klangen får en upplevelse av avstånd, av både närmanden och fjäranden. Av skiktningar och restklanger i relief. Hos Nono är musiken i mångt och mycket sinnebild av detta.

(LYSSNANDET)

Lyssnande är ett tänkande. Därmed är det också något definierat av vår kulturella position (tidsliga, rumsliga, sociala etc.). Ett lyssnande i vår kultur är inte detsamma, som i, säg, en *tibetansk* kultur. Lyssnande, tänkande, hur vi *ser* något, *känner* något – avgrunden gentemot ett *annat* är oöverskådlig, men att inse det, inse den begränsningen är också en utgångspunkt för att öppna för *möjligheten* att gå *in* i ett annat tänkande. Att gå *in*, att komma i kontakt är *inte* samma sak som att *förstå*, men det är öppen position – ett ödmjukt frågande.

(KROPP)

Kropp. Musiken måste ha kropp. Partituret har under 1900- talet kommit att alltmer handla om kropp. Partituret utsäger alltmer hur man berör instrumentet. Klangen är inte längre en fråga om sammansättning av toner, utan också rörelse, men framförallt motståndet hos instrumentet.

Kropp. Kroppen är en plats i rummet. Sättet på vilket kroppen förlängs i instrumentet (såsom med röst) är rumsdefinierande: placeringen, vinkeln och akustiken.

Rummet. Platsen där tid, klang och kropp blir ett. I detta också en ständig överföring då det är tiden och det klingande – det som kroppen låter resonera – som ger rummet dess gestalt. En gestalt som aldrig kan uppfattas av ett tvådimensionellt lyssnande, lyssnandet måste också ha djup. Lyssnandet måste *söka* det djupet.

Att visa en musiker ett partitur är att erbjuda en intrikat kodad text. Det är inte en fråga om att "peka" på tonen A - det handlar snarast om att ge tonen A en viss gestalt. Att få en punkt att bli ett pågående och ett görande, men fram-

27 "Länge hade jag burit föreställningen om en plats av fullständig intighet, om en gata, ett torg eller en grässlätt där jag i vilken riktning jag än böjde mig inte kunde uppfatta en lukt, där inget ljud överröstade de andra, där allt sammanföll till ett jämnt muller, en uttunnad gråhet" (Stig Larsson *Autisterna* (Stockholm: Bonnier 1979), 105)

förallt att ge det en *kropp* och därmed en plats i tiden och rummet (att *existera*).

(TRÅNGFÖRING)

Tiden är i musiken – mycket genom minnet – inte (i utvidgad mening) en räckta händelser, linjärt staplade. Tiden blir ett slags spel med minnet och lyssnarens lyhörddhet.

Mötet med instrumentet är en historia i rörelse. När jag som tonsättare närmar mig det har det i det givna ögonblicket en viss karaktäristiska, präglad av både min och det "allmännas" perception av ljud. En perception omöjlig att skilja från den kultur och det sätt på vilket historien kommit att prägla det. I den meningen finns där redan något givet. Samtidigt, innan jag fått det att börja klinga, är just detta något okänt. Att faktiskt beröra instrumentet är en fenomenologisk process. Sakta får jag det att förändras. Genom att tillämpa olika perspektiv, olika närmanden, spelsätt etc. I dessa moment skapar jag också en egen relation till det. I den meningen öppnar jag för – för mig – nya dimensioner med avseende på ljud, rytm, kropp – klang. I detta finns hela tiden spår, framförallt spår av mänskliga och kulturella upptäckter. Inte bara mina egna, utan mina fördomar...det som skulle kunna kallas det kollektiva, givet en viss kulturell kontext. Vad som sker är ett sakta uppbyggande av identitet och ursprung relaterat till mitt långsamma, nästan arkeologiska utforskandet, av denna förlängning av min egen kropp.

Att komma i kontakt med nya ljudande platser, med nya ljudande egenskaper hos instrumentet hänger nära samman med detta taktila närmande av instrumentet parat med ett intensivt lyssnande. Tiden fungerar här nästan cykliskt. Jag återkommer hela tiden till en viss punkt. En grundläggande punkt där själva beröringen får anses vara navet. Varje utforskande beger sig därefter längre och längre ut i allt vidare cirklar.

Till slut kommer jag att hamna i ett visst rum. En plats där jag alltmer blir hemmastad. Jag hamnar i en viss representation av mitt möte med instrumentet. Det är en plats som slutligen definieras av ljud, kropp, lyssnande, rum och den plats i tiden/historien/kulturen som jag befinner mig i. Jag vill se denna plats som en identifiering av olika gränser, gränser som till slut inte kan tillskrivas minnet av "hur jag gör" utan till sist *är* det jag gör.

Det är ett rum, som *är* givet min position i historien. Ja, men det är också ett *börsammande*²⁸ av ett förgånget. Det är ett sätt att möta nuet med det passerade. Jag föreställer mig att jag måste blicka ned på mitt rums vidgande som Walter Benjamin ser på Klees *Angelus Novus*²⁹; med ryggen mot framtiden ser jag

28 I en Heideggersk mening. Jfr med sida 14-15 och vidare i *Identitet och differens* (Stockholm: Thales 1996/1957). Enkelt uttryck: tänkande och existens som identitet, som en del av en helhet – inte två *olika*. Historien och nuet som *ett*.

29 Walter Benjamin skriver i tes 9 i *Filosofihistoriska teser*: "Det finns en bild av Klee som heter *Angelus Novus*. Den framställer en ängel, som ser ut som om han stod i begrepp att avlägsna sig från något som han stelt betraktar. Hans ögon är uppspärade, hans mun står öppen, och hans vingar är utspända. Historiens ängel måste se ut på det sättet. Han har sitt anlete vänt mot det förgångna. Där en kedja av händelser träder fram inför våra ögon, där ser han en enda katastrof som oavlatligt hopar ruiner på ruiner och slungar dem för hans fötter. Han ville nog gärna dröja kvar, uppväcka de döda och sammanfoga det som slagits i stycken. Men en storm blåser från paradiset, som gripit tag i hans vingar och är så stark att ängeln inte längre kan sänka dem. Denna storm driver honom oemotståndligt in i framtiden, som han vänder ryggen,

historiens ruiner. Lämningarna och spåren har tagit plats i mina händer, i mina öron - i min kropp. Det är då jag släpper taget, det är då jag låter historiens storm blåsa mig in i framtiden med ryggen emot den. Gränserna är då till för att brytas, men jag vill inte förutse dem. Jag tror inte man kan ha den blicken på "det nya", utan jag förs ovetande in i nya rum.

Jag måste ha en tilltro till att jag på detta vis låter mig bli öppen för andra sätt att tänka. Ett möte som är det enda ur vilket ett nytt tänkande kan äga rum. Ett nytt tänkande som förutsätter uppkomsten av ett nytt lyssnande och vice versa, om och om igen.

Tiden, minnet och dess representation är här omisskännligt sammanförda till en kropp. Och – för mig – är nu mina händer det som måste på något vis skriva ned det. Och objektet som jag gör det på, papperet, är inte något jag lägger min hand vid, utan något som integreras *i* mig. Det är en del av min lyssnande och tänkande kropp.

1.2.3 Om scenisk gestaltning

Musik är ett sätt att kommunicera på. För mig sker det i sista hand via någon form av partitur. I det momentet träder en interpretation vid. En gestaltning av papperets former, punkter, noter, bilder och ibland även färger. Det är en gestaltning som äger rum på scenen. Ofta i en viss kontext. Kontexten definierar i hög utsträckning hur musiken lyssnas till. En barmiljö, en konsertsal, en black-box, en inspelning etc. Alla har sina egna specifika implikationer. Samtidigt är inte interpretationen den enda gestaltningen, eller den första. Den första äger rum i mitt inre, ibland som respons på ett aktivt arbete med ljud, ibland som introspektion. Det är ett väldigt sårbart förhållande mellan *min* gestaltning och den som *musikern* (vilket i vissa fall också kan vara jag) i en viss given kontext framför. När jag för första gången började arbeta med slagverkaren Pontus Langendorf (medlem i Hidden Mother, Kroumata etc.) var väldigt snart frågan om den sceniska gestaltningen i fokus. Väldigt snabbt handlade det inte bara om vad han skulle göra med partituret, utan om en hel del kringliggande moment som: var? när? i vilken riktning? etc. Pontus hade en väldigt tydlig integritet. Det fanns i den integriteten en väldigt stark aversion mot, låt oss kalla det, den borgerliga konsertformen. Den åsikten delade jag. För mig blev det väldigt snabbt ett av de nav kring jag föreställde mig *vår* musik. På något vis fick det mig att tänka mig musiken redan innan den fanns i situationer, i olika rum snarare än i ljud – klang. Istället blev platsen en scen där ljud började sippra in. Stämningar började intensifieras. För mig kom det att innebära ett långt större fokus vid gestaltningen än vad jag tidigare gjort. Till en början, vilket kanske är det enklaste vägen att gå, genom negation: det fanns ingen gestalt. Musiken var obönhörlig, envis – kataton (jfr. *Order, del 1* och *Nattarbete*). Vi talade länge om att inte ens framföra det publikt, eller om vi gjorde det att göra det annorstädes...vad nu det är för plats? Om att spela i bländande ljus, eller bakom skynken, murar.

Den sceniska gestaltningen kom att framträda i ett nytt ljus för mig i denna

alltmedan ruinhögen framför honom växer upp till himlen. Det som vi kallar framåtskridandet är denna storm.”

process. Redan föreställningen om gestaltningen bar påtagligt klangliga kvaliteter, inte bara ett hänvisande, utan själva platsen bar själv ljudet. Var musikern befann sig blev centralt för vilka ljud han eller hon kunde frammana och framförallt hur de kunde *spela* med omgivningen. Gestaltningen som en process att också *skapa* ljud.

Endast när gestaltningen grundas inte som *metafor* utan *verklighet* även i komponerandet kan den sceniska förlängningen också bebo det rummet som musiken avlyssnar och ger existens. Jag måste *göra*, inte bara tänka.

Detta om metafor kontra verklighet. Ofta i en konstnärlig process kommer bilder och infall till liv. När de tänks högt ligger metaforen nära till hands. Ofta handlar det om att ladda en idé eller ett koncept med bärkraft nog att gå till verket och skapa. Musiken, i detta fall, överför bilden till instrumenten (eller dyl.), metaforen får då liv. Ofta stannar det inte här. I vårt teknologiska tidevarv finns också ett utrymme att realisera vissa idéer. Exempelvis spatialt, eller med video eller annan elektronisk utrustning. Om man tänker sig ett ljudande hus (vilket i detta fall har en viss relevans) kan man suggerera fram det med olika tekniska hjälpmedel, överlämna själva relationen ljuden skapar till *omständigheter*. De kan vara exempelvis spatiala (kanske till och med olika rum), en publik blir tillvisad en viss plats eller, i vissa fall, en möjlighet till att röra sig fritt. Att låta örat träffas från nya vinklar etc. För mig börjar då ett tvivel gro. En misstanke om att överlämnandet sker för tidigt. Att det är i just *det* momentet, när musiken börjar öppna upp sig, som mitt *formande* bör äga rum. Det är då jag måste gå in i den musikaliska sfär som jag inventerar och komponera ut det jag genom externa medel kan *överlämna*. *Överlämnandet* (för det finns alltid med i en konstnärlig, ja, överhuvudtaget mänskligt givande situation) skjuts upp. Det är inte förrän jag förmår att göra det musikaliska rummet verkligt, som jag kan genomföra överlämnandet. Det är inte förrän jag *jordar* metaforen eller bilden och gjort den verklig och greppbar som dess *mening* kan börja skönjas.

För mig bottnar det i ett slags ansvar gentemot det material jag arbetar fram. Det är kanske en konstnärlig etik i mindre skala. Det betyder inte att det första överlämnandet i sig är *fel*. Det handlar om att det är en dimridå och istället bör förstås som den första instansen där musiken börjar leva, den första instansen där musiken börjar bli verklig. Den verkligheten vill jag åt. Det är då jag kan börja följa mitt musikaliska material, börjar tala med det. Att låta det fly undan vore att inte ha tillräcklig tilltro till *vikten* av det jag gör, att inte våga ta diskussionen och framförallt att riskera att musiken inte blir mer än en idé, en yta. Något som inte kan eller vill insistera.

”Ideas are given. Concepts are given, everything is given. How do you orchestrate it? That's not given. That's not in the books. We must make that decision. That's the only decision [...] So, there are two things that composers don't think about: they don't think about orchestration, and they don't think about orchestrating it.
[...] Instruments are like James Bond, you know, takes a ”shhhh”, he gets out of the building, instruments are like James Bond. Crazy Karlheinz is after you, the automobile goes ”krchh”. Instruments are like that, they get you out of situations which you should not be in.”³⁰

30 Feldman, Morton *Give my regards to eight street* (Cambridge: Exakt change 2000), 191

1.2.4 Pontus Langendorf och Erik Jeor

Jag kan inte nog understryka den centrala roll i mitt komponerade som slagverkaren Pontus Langendorf fyllt ända sedan vårt första samarbete kring soloverket Uttal, som ägde rum under årsskiftet 2008/2009. Fortfarande är det ofta Pontus händer eller hans sätt att närma sig ett instrument som jag har som sinnebild när jag greppar tag i ett instrument eller för den delen sitter inbegripen i ett notationsarbete. Även Pontus sätt att genom instrumentval leda mitt tänkande har varit centralt. De instrument som Pontus tagit fram under åren med *ordermusiken* är tätt knutna till hur det musikaliska klanglandskapet brett ut sig.

Ingången till *Du/-ruinerna* (order del 5) var inget undantag. I februari 2010 gjorde Pontus en ny version av mitt stycke *Nattarbete* där det enda instrumentet var en ramtrumma, en ramtrumma som slogs an med händer och en så kallad *friction-mallet*³¹ (en studsboll fäst på en ståltråd, eller annat böjligt material, med vilken man genom att dra över ytor framkallar en klang som är svårkontrollerad men där såväl friktionsljudet av boll över yta och en vibrerande tonhöjd är effekten. Tonhöjden påminner, i viss mån beroende på vilken sorts yta man utför det hela, om en tillbakahållen röst). Men även rummet användes. Träplankorna användes som resonans, men också rösten mot trummans skinn.

Det var en tolkning som blev en uppenbarelse. Dels genom att det var just det som jag vid den tidpunkten höll på att arbeta med i anslutning till stycket *Stenar – aska, aska* (ett arbete som i sin slutform kanske varit otänkbart utan denna demonstration av en tidig form av *ordermusike* på ramtrumma), men också det faktum att Pontus tangerade något som på många vis betytt så oerhört mycket för mig under åren – som nostalgi: minnet av min mors schamantrumma (som är en ramtrumma) på väggen och hur den ibland togs ned, trummades på. Ofta med en implicit magisk användning, som den gången min syster föddes; för att få henne att vända sig rätt.



31 Framgent kallad, det inte helt lyckade men allmänt vedertagna, studsbollsklubba.

(föregående sida) Erik Jeor, diverse målningar i hans ateljé

Pontus ramtrumma, studsbollsklubban och användandet av rummet blev, som sagt, centralt för ingången till Du/-ruinerna, men också Erik Jeors måleri, hans fantastiska och alltså oftast gigantiska abstrakta akvareller. Erik, en konstnär, som även han introducerades av Pontus genom deras tidigare samarbete kring Morton Feldmans *The king of Denmark*: Erik Jeor hade under en längre tid arbetat med en serie målningar under ett konstant lyssnade på Feldmans musik. De väckte ett omedelbart gensvar hos mig genom sin dova, avskalade men ändå dock mönstertäta hantering av stora format. Att betrakta dem är som att befinna sig i ett rum inuti tavlan. Stora, höga skugglika gestalter som jag i ett slags ömsom bländande, ömsom dunkelt ljus blott anar. De är inbegripna i något, oklart vad – men det pågår.

I samband med Feldmans *The king of Denmark* upptäckte Pontus även något som kom att utgöra det kanske mest grundläggande i komponerandet av *Härd* (order del 6): ett svagt bi-ljud. Hans bastrumma började resonera av sig själv. Orsaken var en rundgång som uppstod mellan en mikrofon och en aktiv sub-bas belägen i närheten av bastrumman. Vibrationerna av rundgången satte igång bastrummans skinn, vilket resulterade i ett lågt muller som växlade mellan ton och puls. Slumpen gav plats för ett universum av möjliga ljud. I *Härd* (order del 6) kom jag att placera sub-basen under en uppåtvänd bastrumma (*gran cassa*) med en kondensator-mikrofon som överhäng. Att enbart röra mikrofonen över ytan skapade fantastiska ljud, för att inte tala om när man vidrörde skinnen i vidare mening. Det är ett instrument vars möjligheter – troligen – även framgent kommer att ha stor påverkan på mitt komponerande.

1.2.5 Lars Norén och Paul Celan

Mina läsningar av Lars Norén gav en allt större insikt om Paul Celans³² betydelse för Noréns *orderpoesi*, en betydelse som än idag framstår som tämligen unik i svensk poesi och i allra högsta grad om man ser på svensk 70-tals lyrik³³. I *Order* är det efter ett tag explicit, som exempelvis i dikterna betitlade just ”Celan”:

Utarmningens konst; gott och
ont efter ogiltigförklaringen;
tängerna, böjda mot
ljuset, i dem
lever förseglingen; hålens och dikenas
krukor; benådningens
konst.³⁴

Celan finns även närvarande i sättet Norén hanterar metaforerna: de blir till objekt, till ljudande material vars hännyftning hela tiden associeras vidare med en distinkt känsla för klang och dynamik. Ugnen, krukor, stenar, blod, jorden,

32 Paul Celan (1920-1970), tyskspråkig poet, som intar en central roll i den Europeiska efterkrigsposin.

33 ”[...]men det är i Lars Noréns poesi som den [Celans poesi, min anm.] når djupast [...] [det är] i synnerhet Paul Celan som är Noréns Hermes till underjorden.” - Reis, Mikael van 1997, 295.

34 Norén, Lars 1978, 182

ärjan, plogen, tinningen, ådern, ordern. Allt bildar ett nät som i sekvenser återkommer och leder läsaren allt djupare in i ett sökande, inte efter betydelse, utan till ljudande och texturmässiga rum, där man efter ett tag – allra främst i reciterandet – hela tiden förs än bakåt, än framåt, än åt sidan i ljudbilden. Hur orden placerar sig i munhålan blir också en sekvens av omärkliga förändringar. Det är som om orden efter ett tag får en alltmer öppnande karaktär. Dikten blir ett öppnande av munnen.

Det var jord i dem, och
de grävde

De grävde och grävde, så gick
förbi deras dag, deras natt. Och de lovade ej Gud
som, så hörde de, ville allt detta,
som, så hörde de, visste allt detta.

De grävde, och hörde ej mer;
de blev inte visa, fann ej på någon sång,
uppfann sig intet slags språk.
De grävde.³⁵

Jag kom att alltmer läsa Celans och Noréns poesi mot varandra. Alltmer upptäckte jag hur deras strofer uppvisade fler och fler släktdrag, men också de avgörande skillnaderna; fraslängden. Noréns mer grova, korthuggna, men konstant malande, Celans mer utdragna och caesurrika text, där läsaren bjuds in att vila på ett annat vis. Omtagningen hos Celan är också mer återkommande, allitterationen mer påträngande, medan det hos Norén rör sig om en mer manisk upprepning i sak. Celans tungsinthet tar plats i en resignation för vad vi hör, vad vi ser, Noréns vill inte ens ge plats åt det vi försakar. Hos Norén utarmas texten, hos Celan drar den sig undan i ett mörker.

1.2.6 *Anselm Kiefer*

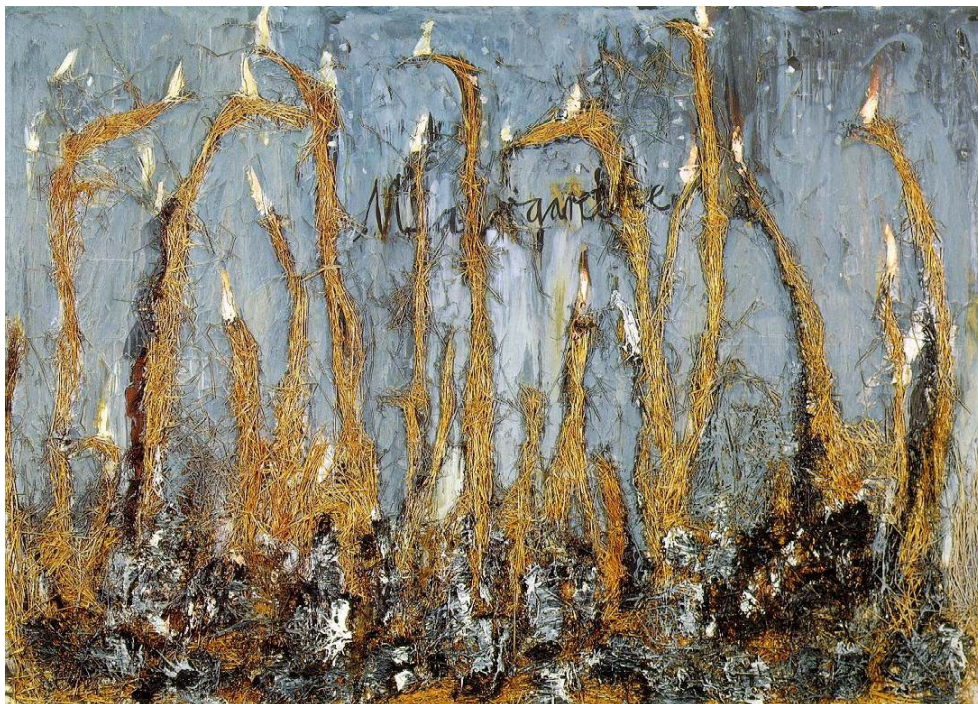


35 Celan, Paul *Den stora tidlösan* (Stockholm: ellerström 2011/1963), 61

(föregående sida) Anselm Kiefer, *Palmsonntag*, 2006. Installation. Blandat material.

Sommaren 2009 besökte jag Tate gallery i London. På väg till Joseph Beuys-utställningen, som då visades, passerade jag ett rum i vilket en större installation av Beuysleven, den tyske konstnären Anselm Kiefer (f. 1945) stod att se. Den etsade sig fast i minnet: på golvet en omkullvräkt palm, omgiven av ett stort antal tavlor på vilka naturmaterial såsom halm, hår, aska, lera, bly etc. var måleriets material och dess fernissa. Här och var förekom inskriptioner, framförallt Celanpoesi, men även enstaka hebreiska ord (företrädesvis från Jesajas bok ur Gamla testamentet) och termer som inte kunde göra annat än att anspela på den judiska mystiken, Kabbalah (som även kom att påverka Celans poesi under framförallt de sista 10 åren av hans liv). Taktiliteten och det nästan skrämmande religiösa allvar som vilade över rummet...och därtill Celan, överallt Celan. Så begynte ett intresse för Anselms Kiefers konst och inte minst dess koppling till Celan, tysk efterkrigstid och i förlängningen till den judiska kulturen, som än idag växer sig allt starkare hos mig.

I mitt textliga arbete med *ordermusiken* kommer Anselm Kiefers konst aldrig explicit att skärskådas, men Kiefers närhet och rent fysiska användning av materialet – och framförallt kanske den omväg som jag i vissa av verken går via Celanladdade bilder som aska, hår, is, halm och grässtrån – blev i mångt och mycket levandegjorda men också påtagligt placerade i en kontext genom studiet av Kiefers tavlor.



Anselm Kiefer, *Margarethe*, 1981. Olja och halm på duk; 280X380 cm.

I tavlorna *Margarethe* (ovan) och *Sulamith* (se nästa sida), som i samma ögonblick anspelar på Celans dikt *Dödsfuga*³⁶, Gamla testamentet, Goethe, fångas den tyska kulturen i ett järngrepp. I *Margarethe* ser vi en duk fylld av

36 "dein goldenes Haar Margarethe/dein ashenes Haar Sulamith"
Ditt gyllene hår, Margarete/ditt askgråa hår, Sulamith"

halmstrån och dolt där bakom, *Margarethe*, inskrivet. Halmen, den gula blir sinnebilderna av det tyska landskapet, men även en bild av nazismen – Margarethes *blonda* hår.

Detta i bjärt kontrast till *Sulamith*. *Sulamith*, den mörkhåriga (askhårsfärgade) judiska kvinnan. I Kiefers tavla är hon förpassad till en nästan otydlig inskription i övre vänstra hörnet på en tavla som annars framställer en dystopisk – av aska skuggad – återgivning av nazistarkitekten Willhelm Kreises aldrig förverkligade *Soldatenhalle* (där krigets martyrer skulle vila i ett slags helgedom). En parafra som transformerar det heroiska till snarast ett minnesmärke över de judiska offren:

[...] a black, sooty, ashen residue, covers the upper half of the painting, out of which emerges, in the upper left corner [...] the name Sulamith. Here, in linguistic inscription only, is Margarethe's other, the dark-haired woman of the Song of Songs, forever transformed by Celan's verses into an ashen symbol of the destruction of European Jewry [...]³⁷



Anselm Kiefer, *Shulamith*, 1983. Olja, akryl, emulsion, harts (shellack), halm och trä på duk; 290X370 cm.



Wilhelm Kreis *Soldatenhalle*, den tänkta kryptans utformning.

Den tyska kulturen, det judiska, Förintelsen...Det är inte händelser som jag aktivt för in i min musik. Kanske är det därför jag grep efter Norén. Vad han gör, känns igen i mitt förhållande till Celan. Vad Norén hittar i Beuys påminner om vad jag finner i Kiefer. Det han tar upp hos Weil är också vad jag ser. Sedan är vi åtskilda av generationer, men ändå; konst(en) är frigjord från *händelsen*, men, och detta är viktigt, varje tillhandahavande av den måste innehålla ett medvetandegörande av historien. Av det som laddat materialen, ty då – och detta är än viktigare – vad vi till sist gör med vår kropp är att leda vidare historien med ett anspråk och ett avlyssnande efter något oåterkalleligen nutida och, förhoppningsvis, tillför vi en ny aktualitet – som både minne och transcendens med detta – åt framtiden.

37 Saltzman, Lisa *Anselm Kiefer and art after Auschwitz* (Cambridge: Cambridge university press 1999), 29

*

II

ORDERMUSIKEN – VERKEN

2.1 *Processen – de enskilda verken*

2.1.1 *Kommentar*

Huset, rummet, kroppen (beröring), tid, minne och partitur (representation); ramar in det väsentliga i mitt komponerande. En del av orden finner påtagliga paralleller i min musik, andra har en mer perifer tillvaro och närvarar kanske främst som en *önskan* om att ta plats.

I detta arbete hoppas jag lyckas klargöra hur *gången* i mitt komponerande under arbetet med att föra samman framförallt kroppen och musiken i rummet blir till en praktik och inte en teori. I mötet med mina stycken kommer jag därför att låta analyserna vila, istället låter jag varje verk (de färdiga såväl de som vid denna uppsats inlämnande ännu bara är påtänkta) närvara som textlig reflexion/meditation över vad jag igenkänner som centrala lärdomar eller utgångspunkter för komponerandet av de respektive verken. Genom att jag inkluderar ett tämligen rikligt skissmaterial (obearbetat sådant) kommer jag även vid varje enskilt verk att visa en *gång* i skisserna. Från en tidig skiss, via ett mer tydligt stadium till ett utdrag ur det slutgiltiga partituret. På så vis kan läsaren, om än genom ett strikt urval, få en viss inblick i tillkomsten, men framförallt genom att jämföra verk för verk se hur processen sakta – förhoppningsvis – förändras. De flesta verken har tillhörande ljudspår på antingen bilaga A (2 CD), bilaga C (DVD) eller D (CD). Materialet på bilaga A, vilket är inspelningar av de färdiga verken bör avlyssnas antingen före eller i direkt anslutning till respektive verktext. I bilaga 2 föreligger alla partiturer i sin helhet. Som avslutning av varje enskilt verkavsnitt så skrivs den tillhörande verkkommentaren ut.

2.2 *Nattarbete (2009, red. version: 2011) för solo/ ensemble*

The image shows a musical score excerpt for 'Nattarbete'. It consists of several staves. The top staff has a long horizontal line with a black rectangular block above it, and an arrow pointing right labeled 'm.s.p.'. Below this are several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as 'mp', 'mf', 'ff', 'pp', and 'f'. There are also performance markings like 'pppp' and 'mf' with arrows indicating changes. The notation includes various note values and rests, with some notes having stems and beams. The overall layout is typical of a musical score for an ensemble or solo instrument.

Partiturutdrag, sida 3, *Nattarbete*

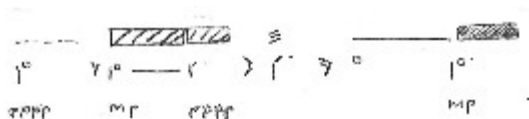
Nattarbete utgörs av horisontala fraser, likt raderna i en diktsamling. Fraslängderna följer inte diktsamlingen, utan har en inre cyklisk logik (se texten om *Order, del 1* nedan) Utförandet, hur man växlar rad, påminner om växlingen i Noréns diktning som jag *bör* som ett obönhörligt malande med pauser minimerade till caesurer eller korta andningar:

Stenarna
 inburna till
 ett mjukt
 ljust golv
 ligger som om deras
 mörker kunde
 lösas upp. Ljuset
 stiger från
 den varma
 marken bakom
 de övergivna
 kronotorpen
 där en dörr
 står öppen
 in mot de mörka
 skogarna utan
 tid.³⁸

Notbilden jag slutligen bestämmer mig för definierar tid, dynamik, gestik, men tonhöjd, klang – och i en vidare mening – hur allt ska låta måste uttolkas av varje enskild musiker utifrån instrumentidiomatiska försättsblad. Detta är instruktioner, vars omfattning för varje år utvidgas. Numera omfattar instruktionssidorna tvärflöjter, Paetzoldkontrabasblockflöjt, halv-klarinet, ackordeon, slagverk och stråkar.

Antalet musiker som ska framföra musiken är även det flexibelt. Det finns ingen egentlig övre gräns. Gränsen utgörs snarast av hur långt man kan sträcka formen utan att tappa det katatona uttrycket; pendlingen mellan manisk besatthet och total avdomning, som musiken växlar emellan.

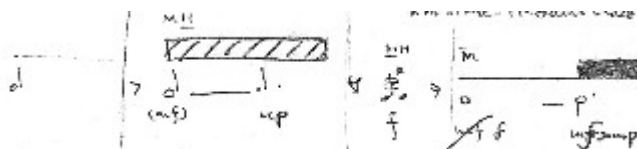
I själva arbetet med musiken koncentrerade jag mig på grafiken. Den utgjorde *känslan* för klangen eller dess *bild*. Från början fanns där bara stråkar, slagverk och flöjt. Mycket av materialet, det rent klingande (den inre ljudbilden jag bar på) kom från två andra verk: stråkkvartetten *Utmarker* (2008) och slagverkssolot *Uttal* (2009). Själva tecknen, grafiken, signalerade ofta skeenden eller minnen från de styckena. Själva instrumenten arbetade jag i egentlig mening inte med, eller snarare: jag arbetade inte *på* ljudet, utan *med* ljudet. Samtidigt som den rörelsen begränsade utfallet, lät den mig behålla beslutet öppet om *vad* tecknet avsåg att vara:



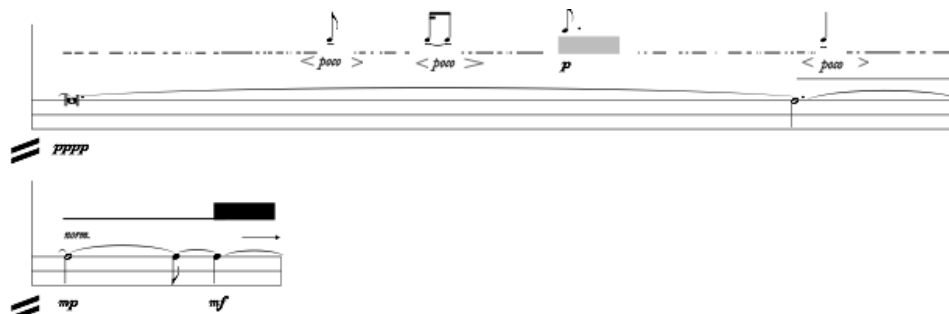
Ovan en tidig skiss, följt av (överst på nästa sida) en senare variation av samma

38 Norén, Lars 1978, 45

fragment:



Och här slutligen samma gest, så som den kan ses i det nuvarande partituret:



Utdrag ur *Nattarbete*, fras 2-3

Skiss 1 och 2 påbörjas exakt i mitten av den övre frasen i ovanstående partiturutdrag.

I appendix B inkluderas två olika inspelningar. Dels en version av den amerikanska ensemblen *Academy* (till vilka *ordermusikens* sjunde del skrevs), som här framför stycket i version för halv-klarinet (en klarinett utan såväl munstycke som första röret) och slagverk samt en version för Paetzoldkontrabasblockflöjt, slagverk och violin framförd av den svenska ensemblen *Faint Noise*. Instrumentkombinationerna och de olika valen av slagverkinstrument, växlingen mellan solo, duo, trio i de specifika läsningarna av stycket visar här förhoppningsvis med all tydlighet hur notationen sin öppna form till trots bär på ett omisskännligt uttryck. *Nattarbete* är en kataton musik, ett ömsom mumlande, ömsom skrikande. Öde, envist och skört. Det eroderade landskap som det ger plats åt är *ordermusiken*, en övergång som känns igen från Norén. I diktsamlingen *Nattarbete* förbereds *Order*.

VERKKOMMENTAR:

Titeln är namne med Lars Noréns diktsamling från 1976, en diktsamling där poesin är på väg mot något som Mikael Van Reis i sin avhandling *Det slutna rummet* skulle komma att kalla *orderpoesin*; ett katatont språk, som tar full form i diktsamlingen *Order* (1978). Katatoni: ett dysfunktionellt muskulärt tillstånd där patienten antingen befinner sig i en total orörlighet eller i dess motsats: ett maniskt, intensivt och upprepande rörelsemönster. I både Noréns och mitt *Nattarbete* är denna domning och intensitet på väg att ta form. Det finns fortfarande spår av emotion. I stycket *Nattarbete* är partituret i många avseenden öppet, men klangen, doften och känslan är förhoppningsvis omisskännlig.
(stycket skrevs till Adina Sabin, Karin Hellqvist, Pontus Langendorf och Richard Craig)

2.3 ORDER del 1 för flöjt och slagverk (2010)

Order, del 1:s tillkomst och process är det som står i blickpunkten i prologen till denna uppsats. Det var det mest omfattande arbete jag gett mig i kast med och det var även den kompositionsprocess där jag befunnit mig närmast musikerna på en både emotionell och rent praktisk nivå. Den stora skillnaden gentemot *Nattarbete* är att partituret är genomkomponerat:

1. ...jag går snabbt
genom dörrarna av mörker
...I walk swiftly
through the doors of darkness

♩ = 108-120

Flöjt

Percussion

Första takterna ur *Order, del 1*

Radbytenas laddning är här, som synes, utkomponerade. Materialet är mer hårt hållet och istället stätt i en konstant subtil variation. I princip finns det bara i grunden 25 relativt opreciserade, men ändå tidsbundna fraser (se skissutdrag på sida 37) som under styckets gång (vilket är uppdelat i 24 mer eller mindre i attacca följande satser) tas om och om i olika permuteringar där utförandet hela tiden sakta skiftar fokus framförallt med avseende på klang genom en förskjutning av teknik, dynamik och duration.

Själva processen var i mångt och mycket pragmatisk. Jag gjorde ett antal val, både med avseende på vilka instrument som skulle användas, vilka multiphonics som flöjten skulle använda sig av och framförallt skrev jag mig fram till de för stycket så viktiga 25 fraserna, som alltså permuteras genom dessa trettio minuter med extremt subtila medel. Aldrig samma följd och fraserna har alltid någon skillnad (med enbart ett uppenbart undantag i sjunde satsen). Antingen är den relaterad till tonhöjd, duration, dynamik eller förstås den konstant subtilt skiftande klangen.

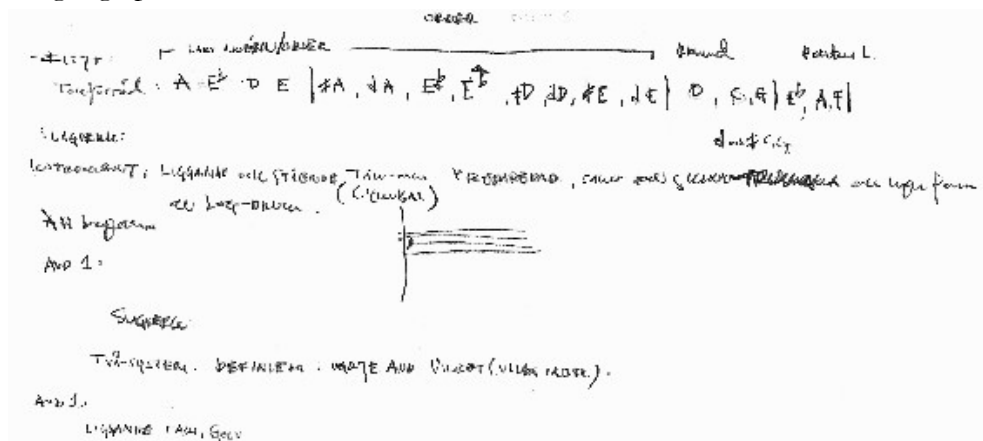
Det viktigaste momentet i tillkomsten var troligen dock några dagar på Öland, där jag, Richard och Pontus umgicks med en väldigt rå version av *Order*, långt gången, men i sak mest ett skelett. Det var där och då, som den fick kött:

The first rehearsals of ORDER took place on Öland, August 2009: a thin strip of land, off the southern east coast of Sweden, in a small cottage that had just been renovated. The solemn stone grey of the new plaster of the room was a propitious beginning for the piece and undoubtedly an influence on the eventual staging of the premiere, notwithstanding the bleached limestone and barren nature of the coastline facing out to the Baltic. The most enduring recollection of that time is the silence, or muteness of the island- a weight that intensified the scraping and whistling of ORDER del 1.

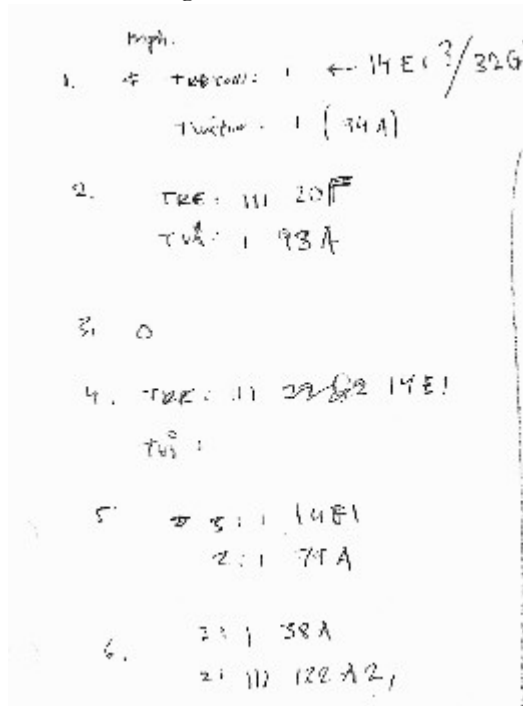
Sonically, the limitations which are imposed upon the palette of sounds are in themselves a feat if one thinks of the various

possibilities and temptations that a composer faces when writing for flute. The question is then, why is there such a rigorous, almost maniacal control over sonority in both instruments? As the performer my answer would be that ORDER erodes away any hope and security of a familiar language or signpost en route; instead there is a conscious forging of a new syntax: focused, sharp and uncompromising. The musicians are left to carve away the structures both physically and mentally, etching a shape with incessant tapping gestures – one could say that it was akin to an excavation or uncovering of an archaeological find; the form of which became encrusted and contorted over time, slowly being returned to something resembling the original object.³⁹

På följande sidor kan man se ett antal skisser från ett tidigt stadium till det slutgiltiga partituret.



Ovan, en tidig utfästelse över tonmaterial. I princip är det noterna i mitten



(högt A till lågt E i opreciserad – fri – oktavplacering) det som kom att utgöra slutmaterialet. Vokaliseringen som sakta letar sig in i stycket kom dock att ligga utanför alla system. Och ju längre bortifrån den ursprungliga 25- frasen stycket kommer, ju längre ifrån alla hårt hållna regler kommer man. Den organiska (lyhörda) kvaliteten var extremt viktig. Katatonin var kanske snarare ett sätt att hålla den i schack så länge som möjligt. Att verkligen tänja på gränserna för vad materialet tålde innan det helt förlorade mening och uppgick i sig själv.

Till vänster ses en tidig nedteckning av merklangsmaterialet (det består av ca 26 olika in alles) till flöjstämman. Numren syftar på det system Pierre-Yves Artaud använder i sin bok *Flûtes au présent*. Till sist kom merklangerarna att

³⁹ www.richardcraig.net/order

ändras utifrån hur väl de fungerade med slagverket, men i princip före-kommer 26 olika merklanger i stycket.

The image shows a handwritten musical score for 25 phrases, numbered 1 to 25. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. The phrases are arranged in three columns. The first column contains phrases 1-10, the second column contains phrases 11-20, and the third column contains phrases 21-25. There are some handwritten annotations and corrections, particularly around phrase 17 and phrase 26. The score is written on aged paper with some ink bleed-through from the reverse side.

Här (ovan) ses de ursprungliga 25 fraserna. Varje fras kan sägas representera en (1) diktrad. I själva tonsättningen följer musiken just detta: antalet rader i varje dikt. En dikt bestående av tre rader innehåller således 3 fraser, medan en dikt med 36 rader innehåller 36 fraser. Alltså: när en permutation av en 25-fras är till ända påbörjas en ny. I de fall en dikt i sin helhet enbart är minimalt längre frångår jag permutationen av fraserna och låter istället ett slags ostinato avsluta (det är det som syns i bilden ovan: de två sista fraserna, nummerade 26 och 27). I stycket förekommer inga permutationer som är den andra lik, även om jag stundom frångår permutationen och låter vissa nummer falla bort, och andra upprepas.

På de två följande sidorna ses hur dikt 2 koncipieras. Först den permutation som används, därefter dess första och sedan dess andra och slutliga genomföring.

(24 19 8 17 22 16 1 5 10 9 6 15 7 7 18 27 12 11 25 14 20 17 21)

L. E. LUND
KTH

Överst på sidan inom parentes syns de fraser som används och den permutation som föreligger. Sedan ses på sidan själva skissutskrivningen av dem, vilket om man jämför med de ursprungliga 25- fraserna hela tiden innehåller någon form av variation.

10
2. ...Staden ligger mycket längre bort
...The city is much further away

FX
Perc.
T. Alt

FX
Perc.
T. Alt

I exemplet ovan är fraserna markerade och nedan ses den slutliga formen:

2. ...Staden ligger mycket längre bort
...The city is much further away

Järnegard, ORDER - del 1, 2010

FX
Perc.

FX
Perc.

VERKKOMMENTAR:

Stycket tar itu med den första delen av diktsamlingen Order (från 1978) av den svenske författaren och dramatikern Lars Norén. Poesin är stram och katatonisk, musiken speglar i mångt och mycket detta. En bild som fanns implicit i poesin och som kom att tillta i vikt för musiken är konceptet *metaxy'* såsom mystikern Simone Weil framställde det:

Två fångar i celler intill varandra som samtalar genom knackningar i väggen. Väggen är det som skiljer dem åt men också det som gör att de kan tala med varandra.
[...]Varje skilje- mur är ett band. (Simone Weil *Tyngden och Nåden*)

(Stycket skrevs till Pontus Langendorf och Richard Craig)

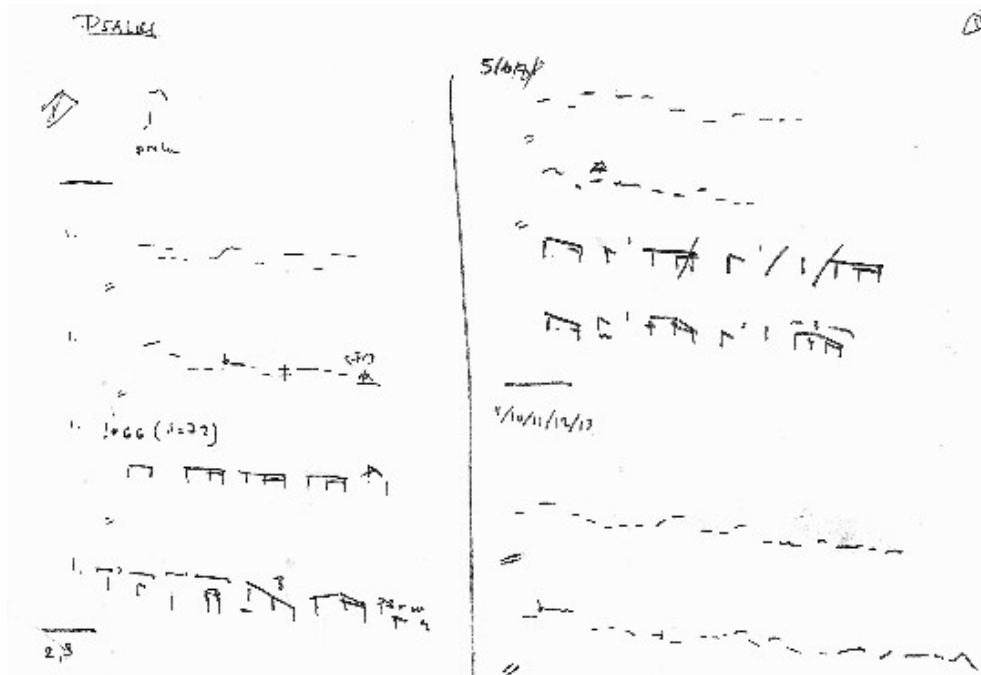
2.4 PSALM, order del 2 för röst och kontrabasflöjt (2011)

Psalm kom att bli det första försöket att föra samman Noréns och Celans texter. Inte utifrån deras betydelse. Just detta, vad saker betydde, vad saker pekade på, upplevde jag som ett passerat stadium, eller åtminstone något som arbetet med *Order, del 1* för tillfället hade tömt ut. Vad jag var intresserad här var att återgå till Noréns text i par med Celan så som ljud, som uppläst text. Att ur inte *tysta* läsningar, utan *höga* läsningar dra fram rytmer, klang och dynamik. I skisser och ljudexempel kommer man att kunna följa stegen ur vilka musiken kom att ta form. Hur musiken lyfter från rytmer, kläs med klang (kropp) för att slutligen i en mer fri genomföring paras ihop med speltekniker som det parallella arbetet med instrumenten (rösten och kontrabasflöjten) öppnat upp för.

Till skillnad från *Order, del 1* och *Nattarbete* inleddes arbetet med *Psalm* i och med instrumenten. Rösten, där kom jag själv att vara i centrum. Cora Schmeiser som jag skrev för, bodde i Rotterdam och jag hade enbart tillgång till hennes röst i inspelad form. Vi hade viss mejlkorrespondens, men främst var det min röst jag utgick ifrån. I fallet med flöjten var Richard outhärlig (det var återigen Richard Craig jag skrev flöjstämman för). Kontrabasflöjter finns ännu inte många av. Jag hade framförallt en längre session med honom i Glasgow (där han då bodde) tidigt i processen, där jag mer eller mindre bad honom skapa en katalog av möjliga (och omöjliga ljud), jag spelade in det hela och det var, kan man säga, det jag umgicks med under flera månader. Det tidigaste försöken att komma in i stycket gjordes med inspelat material. Jag arbetade med det inspelade flöjtmaterialet i ett ljudprogram där jag även infogade vissa egna röstinsatser samt fältinspelningar från det öländska landskap som jag vid den tiden vistades i. I bilaga C kan man lyssna och se det arbetet. Varför jag valde att även arbeta med film har en naturlig förklaring; då jag vid denna tid (januari-mars 2011) hade en liggande beställning för just video, men för violin och tape därtill. Det man hör är tämligen långt ifrån det som skulle komma, men den entonighet och den vila som materialet här bär på, är, och det vill jag understryka, något som går som en röd linje i mer eller mindre allt förarbete till *ordermusiken*. Ett sätt att finna balans, men också för att enklare få kontakt med instrumenten, gesterna eller vad det än må vara.

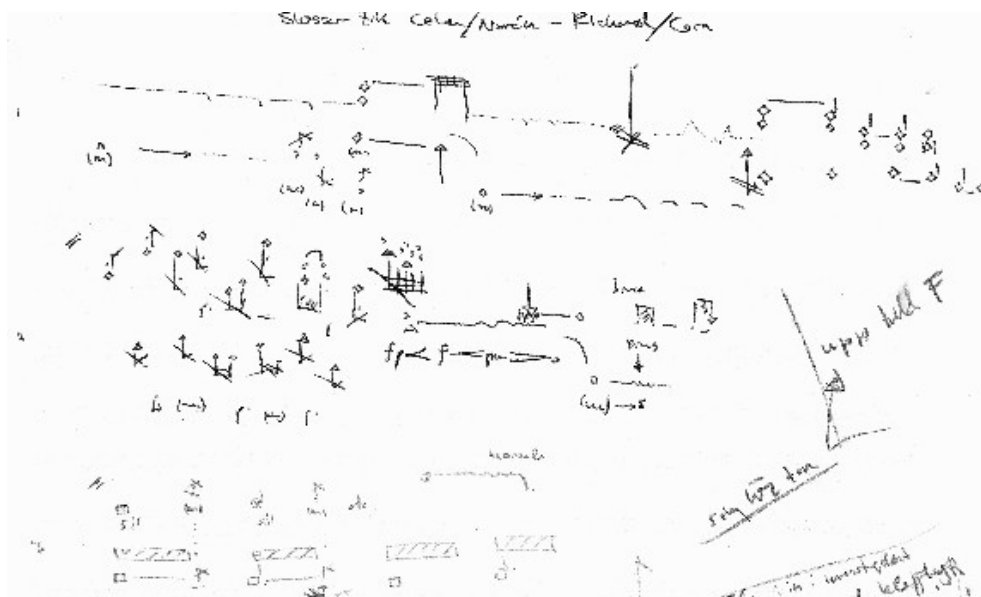
Det var först när jag på allvar började gå in i texten tillsammans med de flöjtljud som jag arbetat med som stycket började ta form. Genom upprepade uppläsningar av Celans och Noréns dikter började stycket sakta snävas in, jag hittade vissa, låt oss kalla det, melodiska fraser i uppläsningen. Som titeln antyder blev dikten *Psalm* av Paul Celan central⁴⁰, och inte minst hans egen uppläsning av dikten (och som går att lyssna till på bilaga C). Jag påbörjade ett slags rytmrelaterat grafiskt arbete med att nedteckna uppläsningen (se överst på nästa sida):

40 ”Ingen knådar oss åter av jord och lera,/ ingen besvärjer vårt stoft./ Ingen.”
Inledningsstrofen till Paul Celans dikt *Psalm* i översättning av Lars-Inge Nilsson, ur *Den stora tidlösan* (Stockholm: Ellerström 2011), 67



Utdrag ur tidig rytmiskiss av Psalm.

Ett skissande som parallellfördes med ett mer notorienterat material, där flöjten och viss klanghantering var mer central:



Utdrag ur skiss till Psalm.

Till höger i skissen finns en viktig anteckning om tonen F (tvåstrukna). Det blev en ton som kan sägas vara central, då den kom att utgöra den övre frekvensgräns (den nedre: ca en kvint ned) där kontrabasflöjt och flöjtistens möjliga sång var den kanske mest resonerande händelsen. Där, och just där kunde Richard och flöjten bli ett.

Processen gick sedan ut på att hitta skärningspunkter mellan flöjten och det

ljud som gjorde textläsning till ton och framförallt sång (se bilden nedan):

1. Röst + klang + ljud + KLAPP Ljud.
2. ~~SÅNG~~ + KLAPP Ljud.
3. TONSTRUKTUR + SÅNG (2:a strukturen)
4. SÅNG + KLAPP Ljud
5. Klapp i CRASC. (pp ← f)
6. KLAPP Ljud i de "KITARR", "HÖR", TONSTR.
7. Låga mummelningar TONSTR.

Detta blev en skärningspunkt som skapade två skilda strategier. Den ena expansiv, den andra dess motsats. Å ena sidan en musik som söker uttryck, röst och gemenskap, och å andra sidan en musik som reduceras allt hårdare.

1. INLEDNINGEN MED KLAPP I G.F.N. FÖRSTA STAVELSEN. Inledningen "SÅNG" + TONSTR.
2. ENA STRUKTURER TONSTRUKTURER MED 2:a strukturen som "KLAPP Ljud"
3. STUKRANINGEN - LÅGARE TONSTRUKTUR (ORANJESTRUKTUR)
4. LÅGARE TONSTRUKTURER MED KLAPP Ljud CRASC.
5. ENA KLAPP "KITA-SKUFFELSTRUKTUR" med CRASC. (pp ← f) (pp ← f)
6. KLAPP Ljud i de första "KITA" faseren är strukturen - bara klapp - klapp klapp

(Ovan) två utdrag ur skisser till Psalm

Just att vrida ned styrkan i materialet kom att bli det mest centrala; hur jag utifrån ett slags möjligt klangligt landskap reducerar både flöjt och röst till olika former av andning, där åtskrivning stundom *pressar* fram ton. Det var en åtskrivning av uttrycket som jag även igenkände i såväl Celans som Noréns poesi, hur deras ord liksom *skruvas* åt⁴¹. Inte för att egentligen skapa en lågmäld poesi, utan snarast för att genom att åtskrivningen förstärka det som i någon mening blir förintat. Den klangliga progressionen i båda diktarnas gärning är långsam. Oavsett om diktens dynamik slår av och an, oavsett om den stundtals skriker hör jag klangen som snäv, stillastående. Det finns en återhållsamhet i texterna som snarare vänder sig inåt, som just rör sig kring det jag i inlednin-

41 I Mikael Van Reis Norénavhandling "Det slutna rummet" utläser han en nedskrivning av Noréns poesi i tre faser, där Orderpoesin utgör den sista nedskrivningsfasen: "Varv efter varv skruvar sig Norén ner mot den ort där minne och erinring förvandlas till ett ursprungligt rum för födelse och separation, men som i dikten till sist också är platsen för en "ursprunglig" skrivakt." (Reis, Mikael Van *Det slutna rummet* (Stockholm: Brutus Östling 1997), 199)

gen kallar *Order, del 1:s* musik: *en undertryckt virtuositet*. I *Psalm* blir den undertryckta virtuositeten det som hela stycket i någon mening bygger på. Gesten kommer i större utsträckning i fokus än *Order, del 1:s* mer pardonlösa hårda aktionsbetingade musik.

Här följer en skiss av inledningen och sedan samma parti i sin slutliga form:

The image shows a progression from handwritten sketches to a printed musical score. The sketches at the top are filled with blue and black ink, showing various musical notations, dynamics, and performance instructions. The printed score below is for a piece in 4/4 time with a tempo of ♩ = 52. It features four staves: Air/speech, "bitche", AIR - fl, and Key sounds. The lyrics are: "Nie (m) (m) - s (s) Er (m) (m)(m) Leh Ni (m) (s) s(s - i - o) (f)". The score includes detailed performance instructions such as "B.C = with closed mouth", "social-cord vibrato", "end the cresc. by slipping the tongue against the roof of the mouth (tongue ram)", "pronunciation", "the stopped cresc. indicates tongue ram", and "the key-sounds should affect the upper staffs colour and rhythm".

Mot slutet av *Psalm* uppstår ett slags försoning, eller måhända en resignation. Båda musikerna samt flöjten blir till *en* kropp. Gränsen dem emellan suddas ut. I min egen kompositionsprocess var slutet där jag i någon mening började söka efter en minsta gemensam nämnare instrumenten emellan. Stycket slutar i det jag till en början inte kan visa, men som instrumenten försöker nå fram till under styckets gång. Att bli *ett* kräver inte ett expressivt uttryck, utan en rörelse *inåt*.

This image shows the final section of the musical score. It features three staves: air/sp., o-b.fl., and Key sounds. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The lyrics are: "(m) (m)". Performance instructions include "tremolo by gently beating the palm of your hand on your chest" and "rim. etc.". The score ends with a final key sound.

(Föregående sida) Partiturutdrag ur *Psalm*

VERKKOMENTAR

I stycket finns så mycket av möten. Paul Celans och Lars Noréns poesi, in- och utandning, röst och resonans, men också jag och mina försök att tränga in i poesin, i instrumenten. Hur allt detta möts, försöker göra sig hört; få röst. Men så mycket misslyckande i allt detta. Misslyckande, och med det ekar Beckett ständigt: "misslyckas bättre". Om och om igen. Samma sak, om och om igen. Försöka, försöka. Det ohörda, det undertryckta som redskap för att få någonting att framträda.

(stycket skrevs till Cora Schemeiser och Richard Craig)

2.5 STENAR – ASKA, ASKA order del 3 för slagverk och cello (2012)

Stenar – Aska, aska är nära förbundet med *Psalm* i fråga om själva arbetsgången. Den största skillnaden består i ett flertal moment (som var av snarast koreografisk och visuell karaktär) som jag under en lång tid arbetade med i anslutning till *Stenar – Aska, aska* men som däri aldrig kom att förverkligas. Moment som framgår ur det brev jag infogar nedan. Vissa beslut var av rent praktisk art (även om de också kom att få en ideologisk vikt), men främst blev upptäckten av en så kallad "spring-drum"⁴² (i fortsättningen kallan *åsktrumma*) styckets kanske mest väsentliga genombrott. En ljudkälla som skulle komma att inrymma två stora musikaliska material vilka jag under en lång tid i arbetet haft för "öronen". Jag infogar utdrag ur en tidig lägesrapport till musikerna under arbetet (mars 2011) inför en planerad work-shop i april 2011 (som kom att ske i juni, 2011).

Till Erika och Karolina.

Jag tänkte att jag kunde beskriva stycket. De noter jag har, de rytmer och liknande känns överflödiga att skicka. Eller, att skicka nästintill oläsliga rytmer och anteckningar huller-om-buller känns bara tramsigt [...]

Stycket, som jag föreställer mig, består av två i viss mån friställda (men rent konstnärligt integrerade) stationer. Den ena består av er två, den andra utgörs av en (hitintills oklar) uppställning av objekt och slagverksinstrument. Jag börjar med att beskriva den senare stationen:

1. ISEN

Bakom er båda (eller ja, bakom er i alla fall) står en slagverksram (en sådan man brukar hänga gongar från) i vilken isblock är upphängda. Ovanför dessa fästs en slags droppanordning med vattentillförsel (dvs vattenflödet kan kontrolleras). Under isen placeras alt. hänger ett antal cymbaler. Vattnet (rinnande och smältande vatten) slår under styckets

⁴² En spring-drum är enkelt förklarat ett rör (tub) med ett skinn nedtill (den varianten jag använde hade skinn i rörets båda öppningar) i vilket en metallfjäder är fästad. Genom att röra och dra i metallfjäders så börjar skinnen resonera i röret och framkallar ett åskliknande muller. Instrumentet har i olika varianter använts som teatereffekt och finns ofta i leksaksaffärer och liknande. Orkesterns "Lions roar" (ett snöre fäst i en trummas skinn, som när man drar i det får skinnen att vibrera med ett likartat åskljud, dock utan åsktrummans mer metalliska klang) är en mer klassiskt etablerad klanglig släkting.

gång emot cymbalerna. Allteftersom stycket framskrider är tanken att både vattenflöde och ismältning ska intensifieras.

Exakt hur detta ska realiseras är inget jag löst. Jag har precis lyckats få ett par droppslangar från ett sjukhus i Stockholm och hoppas kunna göra vissa försök med dem. Droppslangarna etc. är inget som är tänkt att synas för en publik. Is, den smältande, är dock tänkt som ett visuellt moment.

[...]

2. CELLO och SLAGVERK

Rent formellt arbetar jag utifrån en tämligen tvådelad form. Styckets inleds i ett högt tempo. Cello och slagverk spelar extremt tätt både rytmiskt och klangligt. Om jag går in på rent strukturella element så är det jag suttit främst och arbetat med rytmer från å ena sidan Celans poesi (dikten *Engführung*) och Lars Noréns tredje del i diktsamlingen *Order*. Ni kommer att spela varsin diktsamling rent rytmiskt. Dock tillrättalat och integrerat.

Det handlar om korta, avbrutna, distorderade, ömsom spröda ljud. Karolina växlar mellan flageoletter, dämpade strängar, stråktrycksvariationer och vanlig tonbildning. Erika arbetar företrädesvis med händer ovanpå skinn, men även i viss mån med klubbor och vissa "redskap" på cymbaler och skinn. Kortare rörelser varvas med längre. Jag tänker mig en skinntrumma av schamantyp, dvs öppen nedtill (bl a). Jag är långt ifrån säker på den punkten. Hursomhelst ska alla slagverksinstrumenten befinna sig tätt kring dig Erika, på armlängds avstånd. Notationen för slagverket är än så länge på en beskrivande nivå. Där notvärden kompletteras av ljudpreciseringar med hjälp av ord. Jag ser framför mig hur du sitter ned och spelar.

De nästan syllabiska rytmer och insprängda längre toner som ni spelar är till sin form svagt repetitiva. Rytmer går igen och framförallt metriska mönster går igen. Allteftersom stycket framskrider blir just den metriska repetitionen alltmer påtaglig och efterhand "översätts" också rytmerna till allt starkare och mer distinkta ljud.

Det är en process som ska leda fram till ett fåtal gestiska fraser som fixeras till en viss metrik, där just taktarten så att säga spelar roll (betoningar osv). Exakt hur detta går till är otroligt svårt att svara på. Det är något komponerandet bara kan ge svar kring, men det finns ett moment som någonstans ska ske, nämligen ett byte av instrument för dig, Erika. Från dina skinn och metallinstrument övergår du till såg. Ja, en såg och stråke.

Styckets slut är denna metriska loop, som hela tiden innehållsligt trasas sönder och fragmenteras av er två. Karolina alltså på cello och du Erika, spelande såg (med företrädesvis stråke).

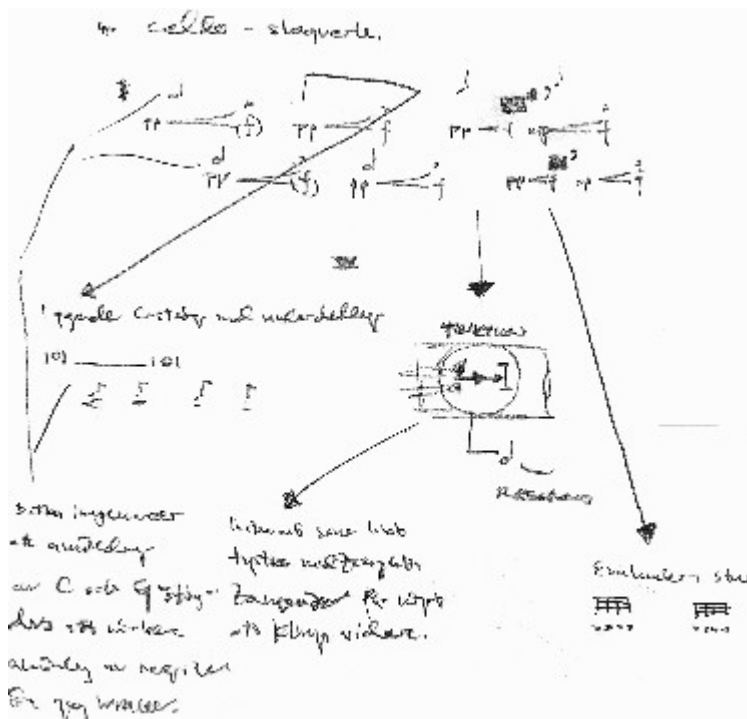
I fonden droppar alltså vattnet ned mot cymbaler. Ett droppande, som helst redan ska ha börjat innan ni äntrar scenen. Hur det snöps av, ja, det är också alltså ett frågetecken.

[...]

Nedan kan man se vissa utsnitt ur tidiga skisser, inte minst framgår tydligt rytmprogressionen (3 och 4), men även mer klangliga skisser (1 och 2)



1. Utdrag ur tidig skiss till Stenar – Aska, aska



2. tidig skiss till Stenar – Aska, aska

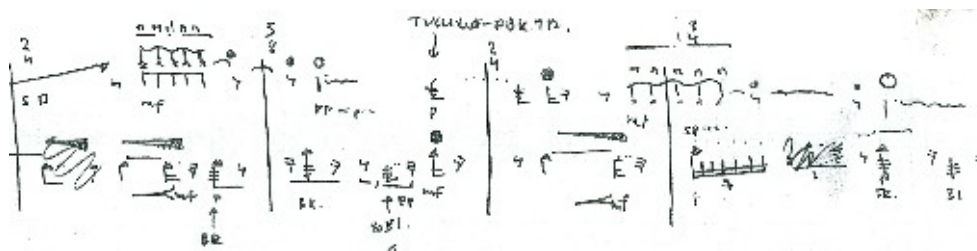


3. Tidig rytmiskiss till Stenar – Aska, aska

4. Tidig rytmiskiss till Stenar – Aska, aska

Man kan här se en viss likhet i rytmförloppet från *Order, del 1*. Det fanns även en sådan tanke i den tidiga delen av kompositionen. Sakta försvann den i takt med att jag blev mer medveten om vilka ljud jag arbetade med. Inte minst *åsktrumman* förändrade radikalt relationen mellan rytm (text såväl som klanglig rytm) och ljud. I nedanstående skiss förekommer i princip ingen relation till de textrytmer jag till en början arbetade fram. Eller snarare – rytmerna har getts utrymme att veckla ut sig utifrån rörelser och instrumentegna omständigheter.

Rytmerna är på sätt och vis mer närvarande i det upphackade; på de platser de inte längre finns kvar, där musiken istället är resonans (cymbaler, åsktrumma) eller hållen tystnad (cellons frysta aktioner, eller slagverkarens dämpande):



Ovan, relativt sen skiss till Stenar – Aska, aska. Och nedan, korresponderande plats i partituret:

Som det går att utläsa i den personliga texten till Erika och Karolina, fanns i denna kompositionsprocess en explicit idé om att inkorporera ett visuellt element. Kanske – så ser jag det nu – blev detta en viktig genomgång av det visuella i min musik; slutligen blev visualiteten enkom en metafor; ett sätt att finna en ingång till det som är (*var*) det centrala: ljudet, klangen. Men att i arbetsprocessen verkligen konkretisera objekten hade en rent *pedagogisk* poäng utifrån det sätt jag alltmer kommit att uppleva skärningspunkten emellan Norén och Celan; taktiliteten, klangen och tyngden i orden och givetvis – när frågan ställs till poesin – deras konnotationer. Noréns konnotationer går att utläsa just utifrån Celan, betydelser som å ena sidan har med det judiska och å andra sidan med genuint konstnärliga egenskaper, egenskaper som i min musik kom att handla om friktion, klangfärg och resonans och om objekt/ ämnen som krukor, taggtråd, hår, halm, aska, vatten och stenar. Objekten, likt den smältande isen i texten till Erika och Karolina (ovan), kom att sippra in i verket som, för att återigen låna Mikael Van Reis analysverktyg av Noréns 70- tals poesi, nedskruvningar⁴³.

Musiken kom att handla om att söka integrera ljuden instrumenten emellan, att få dem att andas tillsammans, som olika register av samma klang. Det blev en musik där små ljudande celler förs fram i repetitiva mönster, en klanglig variation vrider och vänder sakta materialet mot olika dynamiska och klangfärgsmässiga gestalter. Denna musik kännetecknas likt Celans poesi av ett intensivt tempo. I musiken är andning inte bara en fråga om paus eller frasslut,

43 Reis, Mikael Van 1997, 199

utan också om musikalisk gestalt; en knappt hörbar (men däremot formad) caesur.

I *Stenar – Aska, aska* uppstår en konkretisering av en insikt som i *Psalm* kommit att växa sig stark: ombärligheten av att söka efter en mer *preskriptiv* notation. Jag ser framför mig ett partitur som med hjälp av anvisningar för kroppen inte bara beskriver ljudet utan också visar på den fysiska aktionen och på den fysiska kroppens närvaro i partituret och ljudet:

The image shows a musical score excerpt for 'Stenar – Aska, aska'. It consists of three staves. The top staff has a 4/4 time signature and includes a performance instruction 'release the cymbal' with a diagram of a cymbal being struck. The middle staff has a 4/4 time signature and includes dynamic markings *f*, *pp*, *mp*, *mf*, *p*, and *f*. The bottom staff has a 4/4 time signature and includes dynamic markings *pppp*, *mp*, *pppp*, *mf*, *mp*, *pp*, and *f*. There are also performance instructions like 'III *col legno tratto* *orol.*' and 'II *flaut.* *s.f.* *arco*'. The score is divided into measures with time signatures 4/4, 5/8, and 1/8.

Partiturutdrag ur *Stenar – Aska, aska*

VERKKOMMENTAR:

Jan. 2011, på gården; blickande ut över det svagt belysta vinterlandskapet. Snöhögarna, ljudet av fotsteg. Den sakta smältande isen i den närlägnade bäcken. Det avlägsna minnet av en Hamlet-uppsättning av Eimuntas Nekrošius. Jag hörde ljudet av metall, av distorsion, isande flageoletter och handrörelser över ytor. Den avlägsna resonansen av böndernas arbete. Fram och tillbaka. Det växte, växte in i en töandets musik. Av material som blev kvävt, naket och kargt. Töande. Och i centrum: Celans och Lars Noréns poesi. Inget uttalat, allt hållet inombords. Sakta avtäckandes. (Stycket skrevs till *Umeduo*: Erika och Karolina Öhman)

2.6 ZÜRICH, VID VATTNET, *order del 4* för klarinett, accordeon och cello (2011)

I såväl *Psalm* som *Stenar- Aska, aska* och *Zürich, vid vattnet* står ett slags underliggande struktur att finna i arbetet med att ställa Norén och Celans diktning mot/jämsides med varandra. Där *Psalm* använder texten som ett slags abstraktion som söker ge röst, blir dikterna i *Stenar – Aska, aska* mer metaforiskt laddade – som objekt, bilder som vrids till att bli klang. I *Zürich, vid vattnet* är det istället det talade ordet som har en mer framträdande roll. Dels explicit som en aktion i musiken (se nästa sida):

1 *Add* 5
4 *voice* 8

1 3
8 8

pp > pppp

8^{va} [F] [SI - O - I - O]

1 5
4 8

Air noise
pp

Krause min-ze
spoken, on the brink of whisper

min-ze

1 3
8 8

m.s.t s.t

1 2
8 4

pp speak extremely soft in a high cello-like register

f pp

vår form
(our shape)

krau - se

-5-

Partiturutdrag ur *Zürich, vid vattnet*

Dels återfinns dikterna i en väldigt tydlig strukturell idé i form av ett hörspel; varje musiker ”reciterar” med sina instrument (och då ibland till och med förlängt med rösten, som ovan) textens rytm. Noréns och Celans texter är sammanförda, uppbrutna och placerade i en fragmentarisk form mellan de tre musikerna:

KLARINETT (vänster) 119	ACCORDION (center) 119	CELLO (höger) 119
Du A	tvärtade dödens ugn A	
mot den B lyser du av	frånvarande lampan B	frånvarande, som öppnar dörren, B
<i>Vom Zerstört war die Rede</i> A	som har	tänt dag;
dag; C	dörren stänger C	
lägger dig öhörd D	inom eller utanför språket: <i>Von</i> D/A	och ordet: <i>von Zerstört</i> D/A
<i>Und Aber Du</i> A	<i>Du</i> (C/A)	tillbaka igen
i döden hos det otid (D)	<i>was</i>	och
<i>Heiligkeit</i> (C)	innesluter dig i döden <i>der Trübung durch</i>	som du nyss
	som du nyss	var ett med <i>Heller, von</i>

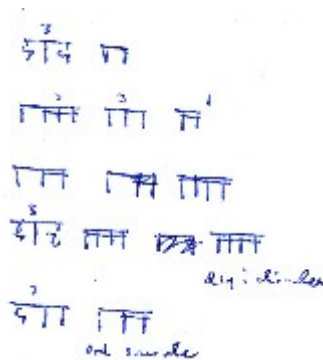
Utdrag ur skiss till *Zürich, vid vattnet*

Bokstäverna syftar till en viss symmetrisk harmonik, som ligger som ett cykliskt raster i olika hastighet i de tre rösterna, men också mellan Celans och Noréns text:

Handwritten musical sketch showing a sequence of notes on a staff with corresponding letters A through Q written below. The notes are arranged in a rhythmic pattern, and the letters are placed under specific notes, illustrating a cyclical harmonic structure.

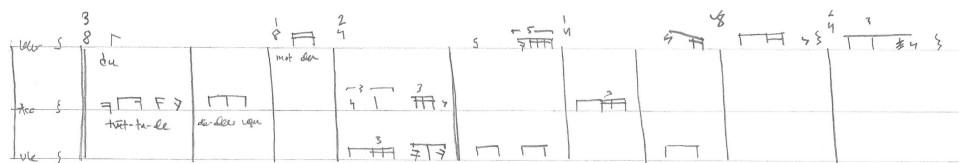
(Föregående sida) Det harmoniska grundmaterialet i Zürich, vid vattnet

Harmoniken och hörspelet (texten) var något som användes långt in i kompositionsprocessen (i bilaga D finns även inkluderat en elektronisk representation av texten i inläst form parat med harmoniken. En harmonik som där framförs av överlagrade kontrabasflöjtsstämmor). Hörspelet kläddes med rytmer (se bild till höger och nedan), rytmerna med harmoniken, men allteftersom eroderades harmoniken ut och rytmerna började slå sönder. Exempelvis: i klarinetternas fall gick den, i kompositionsprocessen, från att ljuda *normalt* till att slutligen sakna munstycke. Kvar var bara rösten som möjlig väg att åstadkomma ton.

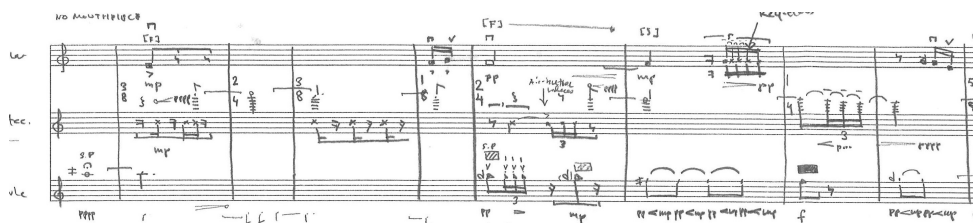


(Ovan) Utdrag ur rytm/s dikt till Zürich, vid vattnet

Texten gör till viss del en motsatt resa. Det dröjer länge innan ren textrecitering kommer in i processen. Men i takt med att rytmer och harmonik avlägsnas i skissarbetet, börjar rösten och ordet "återkomma", men nu tänkt som en knappt hörbar förstärkning eller medresonans av instrumenten. Ett mumlande, men ändå...där.



(Ovan) Hörspelet klätt med enklare rytmer.



(Ovan) Samma passage, men i en mer orkestrerad form. Relativt sen skiss.



(Ovan) Samma passage som i bild X och X, men här i det resulterande parti-

turet.

För att också visa hur harmoniken och rytmer sakta eroderas ut så visar jag nedan även ett stadium i skissarbetet där relativt mycket harmonik fortfarande finns kvar. Skissen följs av samma passage i det färdiga verket:

The image shows three musical staves. The top staff is a sketch with handwritten notes and markings. The middle staff is a printed score for a string instrument (likely Violin) in 2/4 time, with measures 1, 4, and 16. It features dynamics like *mp*, *pppp*, and *pp*, and includes a section marked [S]. The bottom staff is a printed score for a string instrument (likely Viola) in 2/4 time, with measures 1, 4, and 16. It features dynamics like *pp*, *pppp*, and *pp*, and includes a section marked [F].

Trots att texten här har en långt mer explicit roll i själva partiturarbetet, och trots att texten i allt högre grad påverkar de musikaliska aktionerna så finns här också ett motstånd. Gesterna och musikerna hålls i större utsträckning tillbaka. Instrumenten används hela tiden i ett slags expressivitet där snävheten i uttryck är essentiell; de kan inte klä texten med klang. Musiken blir bara restprodukter, skuggor och ljudet av själva det fysiska arbetet på instrumenten. De klanger som ändå dröjer sig kvar i korta partier, framstår snarast som en öppning mot ett konstant pågående extremt svagt gnissel:

The image shows a musical score for three instruments: B♭ Clarinet (Cl), Alto Saxophone (Sax), and Violin (V). The score is in 2/4 time and consists of three staves. The top staff (Cl) has measures 150 and 1. The middle staff (Sax) has measures 150 and 1, with dynamics like *pppp*, *pp*, and *p*. The bottom staff (V) has measures 150 and 1, with dynamics like *pp*, *f*, and *pppp*. There are also markings for *slow bow* and *II*.

Partiturutdrag ur *Zürich, vid vattnet*

VERKKOMENTAR

Ovanför floden Limmat, i Lindenhof. Svag belysning. Andningar.
Försöker tala, men saknar ord. Bara händer åt varandra.
(Stycket skrevs till Moscow Contemporary Music Ensemble)

2.7 *DU-/RUINERNA*, order del 5 för slagverkstrio (2012)

I *Du-/ruinerna*, order del 5 har jag lämnat Celanspåret. Det som nu står i fokus är händerna, kroppen – att ge akt på att ljud är något som uppstår genom beröring. En beröring och relation som inte i varje ögonblick är konkret utan också återfinns i en meditativ sfär där jag drar klangen in i kroppen och låter också mig själv vara en resonansbotten – ett inre rum:

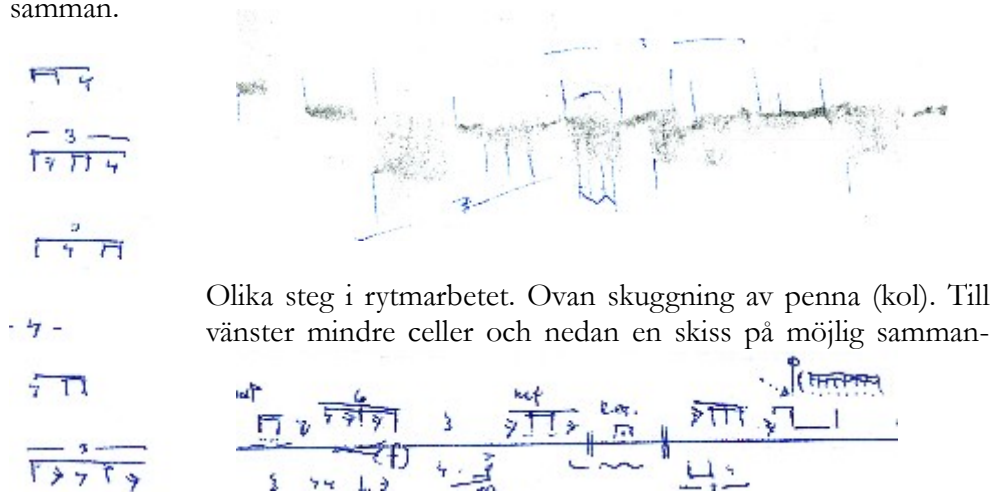
[...] meditationskänslan; hur jag sluter mina ögon, fokuserar och beger mig bortåt. Det är en väldigt stark känsla av rörelse bakåt, nedåt och uppåt, inte framåt. [framförallt] färdas [jag] - illusoriskt - mot en punkt inåt. En känsla [som] får känsla av djup. Ljud och rörelse rör sig inåt. Och i detta är det en strävan uppåt och bortåt. Jag lämnar kroppen. Jag beger mig till en punkt där jag avlägsnar mig själv, för att kunna blicka. För att se mig själv utifrån. Nancy⁴⁴.

Jag har känslan av hyperventilation, av att andas snabbt, intensivt. Jag hör som korta ljud av in- och utandningen - mestadels distat. En bild av två flankerande musiker med studsboll på ramtrumma. I mitten; en med såg. Ihållande, men konstant avbrutna toner.⁴⁵

Som jag i 1.2.4 nämner förekommer ett nytt moment, Erik Jeors måleri. Det är ett måleri påverkat av Feldmans liggande, långsamma klanger. Egentligen har inte Erik något med *Norén* att göra, men jag behövde något, något *annat* för att komma vidare. Erik Jeors målningar blev detta något. Bilden, istället för metaforen. I retrospektiv ser jag det som ett eventuellt sista försök att dröja mig kvar i en representation. När rytmerna, som jag till slut ändå använder även i detta verk, började tömmas på mening, fann jag inget att bygga tanken om *partituret* på. Jeors målningar blev, till viss del omedvetet, substitutet. Ett substitut som ändå visade vägen till något annat; överlagringen och en större mobilitet i formen.

Erik Jeors måleri är centralt för verkets tillblivelse, vilket kommer att framgå ur skisser nedan, men även *rösten*. Rösten, blev ett mantra. Att försöka få röst i *varje* ljud.

Samtidigt, som sagt, närvarar *Norén* i allra högsta grad. Jag skriver mig, likt i *Stenar – Aska, aska*, igenom dikterna, men låter själva notationen ske genom pennans varierande tryck mot pappret. Alltså, jag låter rösten gå tillsammans med pennan, avtrycken mot papperet blir till rytmraster, som jag sätter samman.



Olika steg i rytmarbetet. Ovan skuggning av penna (kol). Till vänster mindre celler och nedan en skiss på möjlig samman-

44 "Kant wrote [...] that the 'self' is without substance and without concept, that it is 'only sentiment of an existence' [...] he doesn't say a sentiment, or the sentiment, but 'self' is sentiment of an existence. 'Self' is sensing an existence [...] Self being is necessarily being outside, on the outside, being exposed or extended. That is what Heidegger tries to [...] say: *Dasein* is being the there (*da*)."
Nancy, Jean-Luc, *Corpus* (New York: Fordham Univ. press 2008), 132.

45 privata anteckningar ur arbetet med *Du-/ruinerna*

sättning.

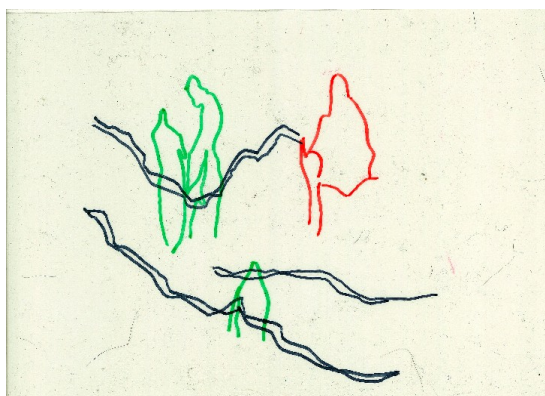
Ovanpå rytmerna placerar jag ut transparensen av Erik Jeors målningar. På transparenserna har jag markerat ut områden, figurationer eller bara linjer som jag upplever som, ja, tavlans *blick*. De rytmer som "råkar" befinna sig där inunder klipper jag ut. Nedan kan man följa de tre stegen:



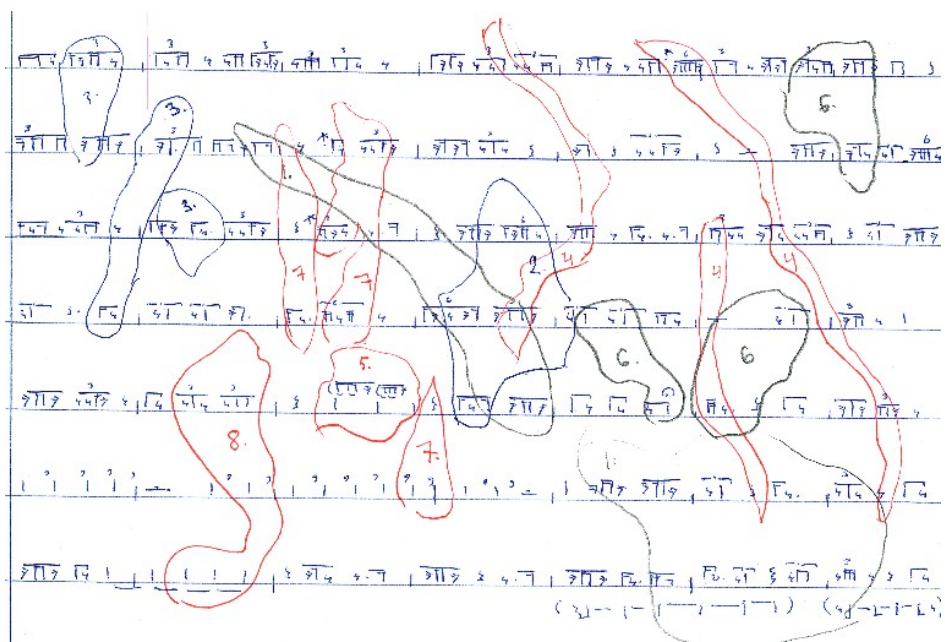
Två målningar ur sviten "The King of Denmark" (nr 2 och 7) av Erik Jeor. T.v: akvarell på papper, 192X145 cm. T.h: akvarell på papper, 180X152 cm .



Ovan ses overheadkopior där jag märkt ut vissa områden på samma målningar.



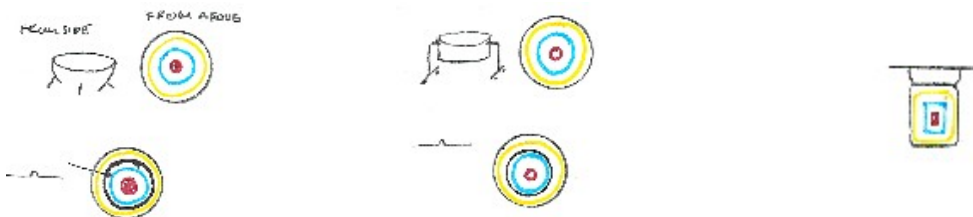
Ovan (föregående sida) ett exempel på hur overheadbilderna överlagrades (här tre olika målnin-gar). Nedan hur det kunde skapa celler ur ett rytmiskt material:



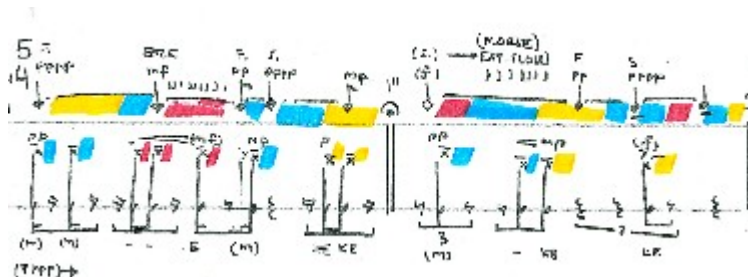
Materialet som togs fram på det sättet isolerades och sattes i en metrik. Inuti dessa celler började jag arbeta med slagverksytorna. Cellerna växte i omfattning och började instrumenteras. Själva formen blev ett sökande efter olika sätt att sätta de olika cellerna samman. Det fanns en idé om att på detta vis komma fram till en möjlighet att arbeta med musik som arbetade i olika hastighet; som en konsekvens av överlagringen. Nedan ses vissa tidiga utkast till omskrivningar av notvärden och laborering med olika tempi:

$72 \rightarrow 102 = 0.67$	$72 \rightarrow 96 = 0.875$
$F \neq \overline{\overline{F}} (F \neq)$	$F \neq \overline{F}$
$F \neq \overline{\overline{F}} \overline{\overline{F}}$	$F \neq \overline{F}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$
$\overline{\overline{F}} \neq F$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$
$\overline{\overline{F}} \neq \overline{F}$	$\overline{\overline{F}} \neq \overline{\overline{F}}$

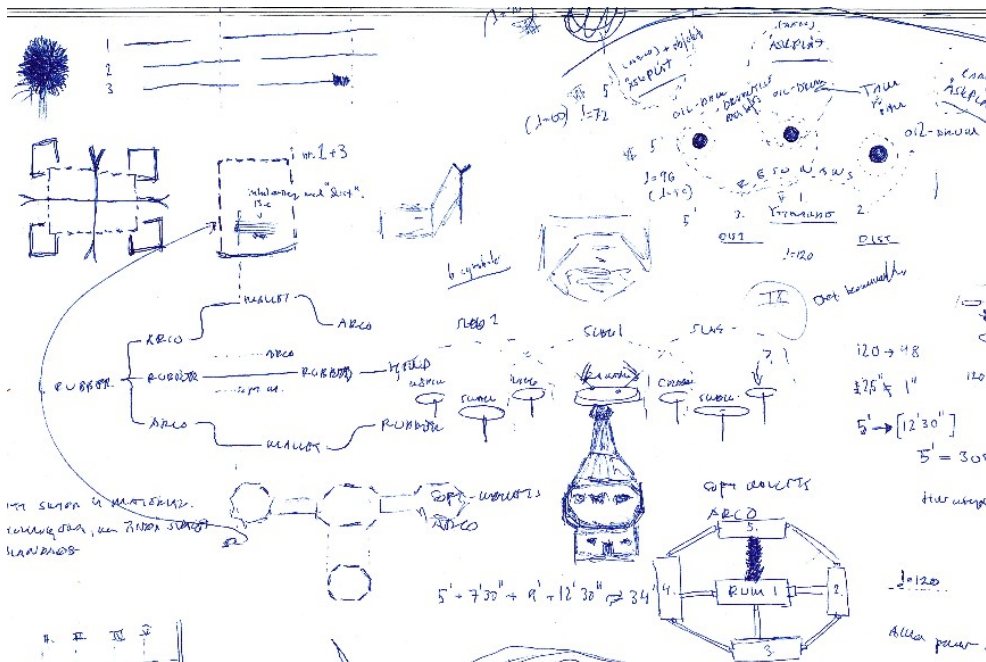
Färger blev explicita verktyg för att orientera mig över ytorna, ett sätt att även i partiturarbetet kunna uppleva en taktilitet – hur jag i själva utskrivningen också rörde mig över ytor:



Bilderna ovan visar de tre slagverkarnas instrument (puka, bastrumma och aluminiumplåt), där färgerna utgör olika områden på instrumentens ytor och sedan, nedan, ett utdrag ur en skiss där man ser färgernas närvaro i en notation.

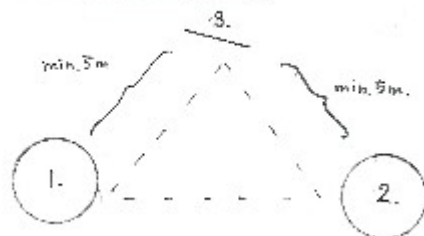


Med beröringen, idén om en meditativ kontakt med klangen och en vilja att skapa en större dimensionalitet i ljudet blev också det spatiala satt mer i fokus. Jag ville få instrumenten att bli skilda åt i avstånd för att de i rummet, i en större utsträckning, skulle *lyssna* till varandra – något som då naturligt skulle vara centralt i kompositionsprocessen – varje ljud färdades hela tiden i rummet:



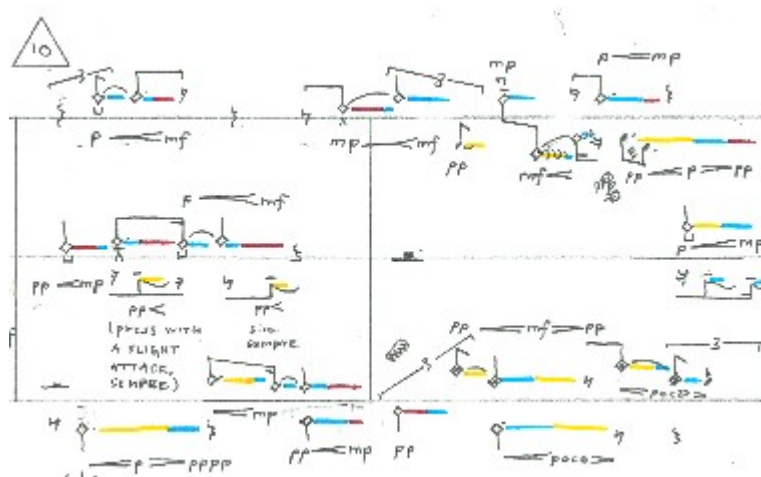
Ovan (föregående sida), som antytt, en tidig skiss av stycket, där just arbetet med tanken om klangen i olika rum, eller som olika färgade resonanser kan skönjas. Det finns här en större klangpalett (fler instrument), något som senare kom att arbetas in i stycket. Exempelvis genom att jag placerade cymbaler på skinntrummorna och använde alla ytor på instrumenten. På så vis kunde jag inkludera, trä, metall, skinn, gummi och röst i *en* kropp uppdelad på tre åtskilda platser i rummet:

PERCUSSION PLACEMENT (rough draft)



slagverkarnas placering i rummet

Den mest centrala i själva arbetet med ljuden blev att försöka mana fram *röst* ur musiken. Och detta oavsett beröringsform; studsbollsklubbor, cymbaler, händer, trum-stockar, kammar mot skinn, metall och trä; tryckande, smekande och bankande – men alltid, i någon form, satt i något släktskap med – röst.



partiturutdrag *Du-/ruinerna*

VERKKOMENTAR

Handen känner
 inget, utom jaget
 i handen

Lägger deras hål
 på nageln, ljuset,
 bilden

Sedan kommer mina
 ögon av texten

som måste ligga där⁴⁶
(Stycket skrevs till Ensemble Evolution)

2.8 HÄRD, order del 6 för barytonsaxofon, el-gitarr och slagverk (2012)

Bodies aren't some kind of fullness or filled space (space is filled everywhere): they are *open* space, implying, in some sense, a space more properly *spacious* than spatial, what could also be called a *place*. Bodies are places of existence, and nothing exists without a place, a *there*, a "here", a "here is", for a "this". [...] the body *makes room* for existence [...] that the essence of existence is to be without any essence. That's why the *ontology of the body* is ontology itself [...] The body *is* the being of existence.⁴⁷

Jean-Luc Nancy som jag citerar ovan, inte för första och inte för sista gången, är en filosof vars verk jag framförallt kom att fördjupa mig i under arbetet med *Härd*. I böckerna (textantologierna) *Corpus* och *Listening* är Nancys lyhördhet inför ljudet och kroppen anmärkningsvärd. Jag finner den väldigt nära det jag brottas med. Samtidigt är den bara ord och formuleringar, Nancy gav mig inga svar men ingav mig en känsla av eller aning om att det, precis som jag misstänkte, *fanns något där*:

The body is neither a "signifier" nor a "signified." It's exposing/exposed [...] an extension of the breakthrough that existence is. An extension of the *there*, [...] through which *it* can *come in from the world*.

Nancy får fenomenologin att omfamna det ljudande och därmed länka samman den med en form av existentiell fenomenologi som tar form hos Heidegger och leds vidare av Sartre, men framförallt: Maurice Merleau-Ponty. Den metod Heidegger använder i *Varat och Tiden*, som i korta ordalag går ut på att applicera Husserls transcendentala fenomenologi på *verkligheten* – det vill säga analysera vår (människans) existens inte som en reducerad verklighet utan som en del *i världen*⁴⁸ och därmed *inkludera* i fenomenologin det som Husserl sökt *exkludera*.

Existensen blir att vara i världen, att närvara blir ett tänkande Hos Nancy formuleras hur kroppen *är* detta tänkande och därigenom vår existens' grund; att vara kropp är att existera, och i förlängningen är att vara en form av tänkande; "being and thinking are the same thing"⁴⁹ – citerar Nancy Parmenides. Jag måste på något vis i min musik göra detta *verkligt*.

Min ingång i *Härd* var pragmatisk. Jag skaffade el-gitarr, lånade saxofon och laborerar med slagverksinstrument, övade och undersökte. I bilaga D infogas några exempel på tidigt skissarbete. En del av saxofonmaterialet (det på barytonsaxofon) spelas av min studiekamrat, saxofonisten Johan Jutterström, som var en outhärlig hjälp när det gällde att komma in i barytonsaxofonens

46 Norén, Lars 1978, 151

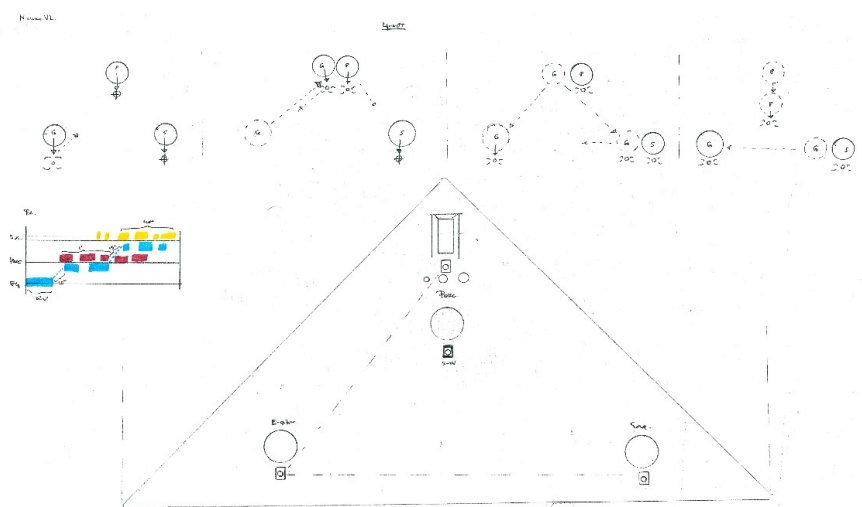
47 Nancy, Jean Luc *Corpus* (New York: Fordham University press 2008), 15

48 jfr med Martin Heideggers text *Min väg in i fenomenologin* där han på ett förvånansvärt enkelt vis ger uttryck för den misstro mot den transcendentala fenomenologins idé om subjektet (eller egot) som på sätt och vis fick honom att skriva "Varat och Tiden".

49 Nancy, Jean-Luc 2008, 113

klang. Ljudexemplen är tämligen esoteriska. Själva arbetet på instrumenten dokumenterades endast sporadiskt. Bastrumman och dess sub-basaptering står Pontus Langendorf för.

Det jag i *Härd* börjar i är det som jag identifierar som både lärdomen från *Du-/ruinerna*, men också det mest kroppsligt förankrade ljudet jag kan arbeta med: rösten. I samklang med de grundläggande instrumentstudier jag för påbörjar jag ett arbete med riktade meditationer, antingen som en förberedelse till en praktik (i meditationen *föreställer* jag mig det jag ska *göra*), eller som en reflexion av något utfört. Alla *meditationer* görs i relation till något fonem; ett ljud där praktiken på ett instrument också ska kunna fångas med rösten. Nedan skrivs ett axplock av dessa ut. Bilden (nedan) som föregår meditationer visar på hur jag föreställde mig placeringen och relationen i rummet i ett tidigt stadium. Placeringen kom genom meditationerna att sakta ändras, roteras och problematiseras:



MEDITATIONER KRING EL-GITARREN

Nnnnne. V

1. (V)

DET LIGGANDE BRUSET. ÖMSOM ÖVERTONER, SOM GLITTRANDE DLAMANTER I ETT KOLSVART MÖRKER

Vokaliserandet av (V)- ljudet gav mig ett fokus. Men jag hör inte mycket mer än förlopp, eller snarare likartade fraser (andningar), dvs jag hör inget mer än vad det är. Brusljuden är enkla att förändra med tungan. Växla mellan att öppna upp luftströmmen och att stänga den. Att förändra tonhöjden förändrar för mycket fokus, men öppnar upp för möjligheten att öppna och stänga fraser på ett mer melodiskt vis.

Det som finns, finns inuti monotonin. Enbart en skiftning, en förskjutning. Överlagringen. Hur filtreringen svarar, omlokaliseras i rummet.

Bankar svagt emot gitarren, håller ljudet vid liv. Trycker med foten mot pedalen. Skingrar och sprider ut ljudet i rummet. Distorsion.

NnnnnE. V. L.

2. (m)

RUNDGÅNG MED INSLAG AV LÅGA FREKVENSER, MULLRANDE - SOM LJUDEN FRÅN JÄRNVÄGEN UTANFÖR FÖNSTRET NÄR GODSTÄGEN RULLAR IN

Jag låter tänderna snudda vid varandra. Tillsammans med ett konstant m-ljud (och ju mer, desto högre tonhöjd), bildas ett gnisslande, distat bi-ljud. Det påminner om gnisset från hjulen mot järnvägsspåren, om än i en mer lågmäld variant. Hur jag ska hitta den där tonen i gitarren och hålla den utan e-bow, blir en utmaning. Själva distorsionen som gränsar till rundgång är mindre abstrakt. Små, ömma rörelser som imiterar retningen mellan tandraderna. Fingret som rör sig nära strängen, på avstånd med hjälp av stråkens nederdel som stabilt hålls emot sjätte strängen och sakta rör sig upp, ned och åt sidan. Ett svagt knastrande brus, som avbryts när den andra handen tar tag i strängen, med såväl fingrar som slide.

MEDITATIONER KRING SAXOFONEN

7. ssssv(m)

IN FÖRS EN HÖG TON (BITER I RÖRET). ÅTERIGEN STÄNGDA KLAFFAR, SAKTA ÖPPNANDE OCH SAMTIDIGT BÖRJA BLÅSA IN I INSTRUMENTET. LUFTLJUDEN BÖRJAR GÅ ÖVER I SÅNG. TRE STÄMMOR SOM ÄR TYDLIGT URSKILJBARA, MEN SAKTA FÖRS DE NÄRMARE OCH NÄRMARE. KLAFFLJUD OCH LUFT INTENSIFIERAS OCH FLER OCH FLER TONER TRÄNGS – MERKLANGER TAR ÖVER

8. ssssvRrrrr

INGET MUNSTYCKE. BLÅSER RÄTT IN I MUNSTYCKET. STÄNGDA KLAFFAR. ÖPPNAR SAKTA NÅGRA AV DE NEDRE, GÅR UPPÅT. STABILA, TÄTA LUFTLJUD. SEDAN; FALSETTSÅNG IN. DE ÖVRE KLAFFARNA I MÖNSTER. FÄRGAR TONEN. NÅGRA AV DE ANDRA KLAFFARNA, OCH SEDAN NEDÅT; STÄNGER IGEN INSTRUMENTET. IN-ANDNINGSSÅNG, SOM BÖRJAR DISTA OCH SAKTA BLI MERKLANGER. SLUTAR I DET TUNNAST MÖJLIGA AV SÅNGLJUD, ÖVERGÅR I BRUS. KLAFFARNA SLUTS. NU BÖRJAR TUNGAN SLÅ MOT RÖRET. KLAFFARNA RÖR SIG UPP OCH NED. MUNHÅLAN, LÄPPARNA, TUNGAN FÖRÄNDRAR SIG KONTINUERLIGEN. LJUDET DENSITET OCH SPEKTRUM ÄR STADDA I STÄNDIG FÖRÄNDRING

MEDITATIONER KRING SLAGVERKET

Nnnnne. V.L

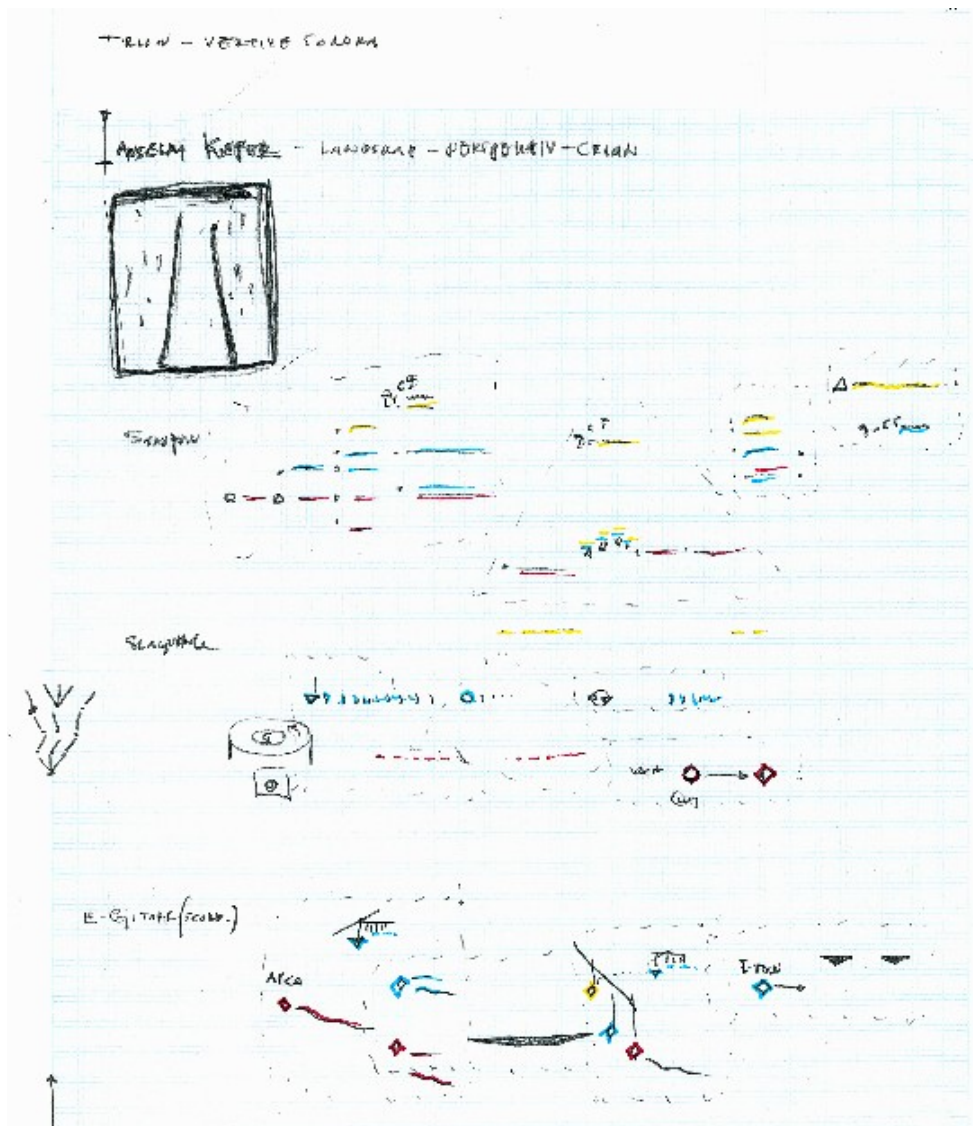
1. E

STUDSBOLLEN FÖRD ÖVER ALUMINIUMPLÅTEN. I LÄTT BÖJDA RÖRELSER, MEN ÄVEN KAMMEN, SOM GNISSLANDE RELIEF. ÅTERIGEN LJUDET FRÅN BANGÅRDEN NÄR GODSTÄGEN I SAKTA MAK PASSERAR

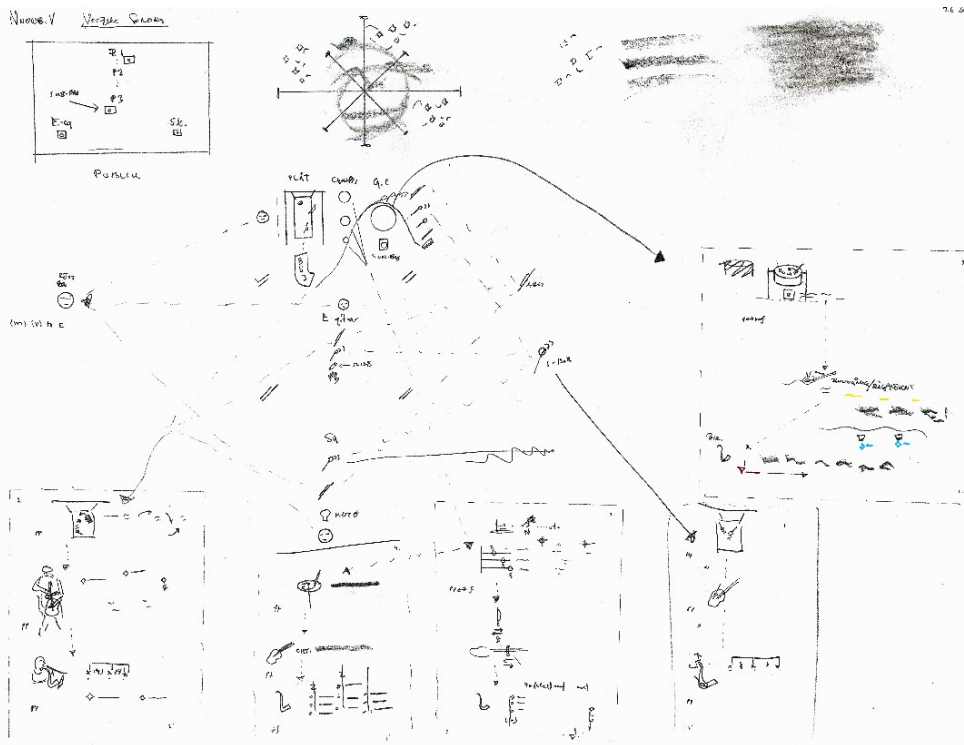
4. (V)

STUDSBOLLAR OCH HÄNDER MOT BASTRUMMANS SKINN.
INUNDER DEN DEN AKTIVA SUBBASEN, SOM SVARAR
STUNDOM NÄR OBJEKT OCH HÄNDER RESULTERAR I
RÄTT FREKVENSER, I RÄTT TRYCK MOT SKINNET

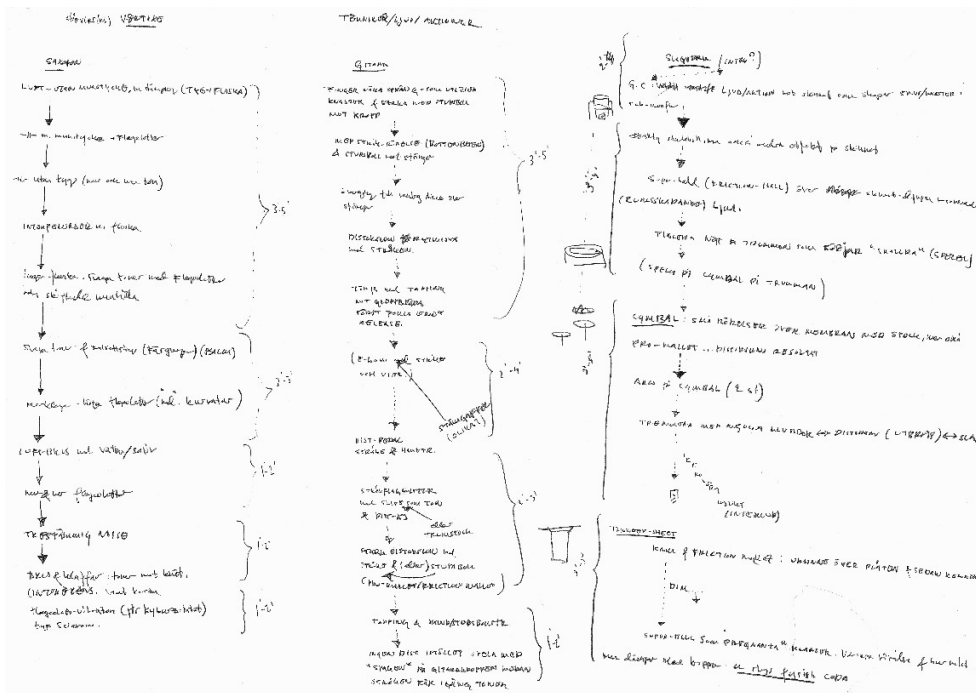
Meditationerna gav ett antal gester, klanger och aktioner. De gav en konkret verklighet åt ljuden. I dessa arbetar jag länge med att framförallt hitta kopplingar mellan de olika instrumenten, rösten och sättet att använda kroppen på för att *ljuda*. Parallellt skissar jag mer notorienterat. I *Härd* finner sig mötespunkten för att skriva *partituret* och de ljud jag arbetade fram väldigt sent. Här nedan, en tidig grafisk skiss av någon slags idé om klanger, främst utifrån bastrumman med den aktiva sub-basen som jag nämner i 1.2.4.



Vad jag för med (och leder vidare) från meditationerna är att försöka åskådliggöra för mig själv hur de tre instrumenten och de olika ljud och tekniker som jag arbetar fram skulle kunna samsas, både i rumslig relation till varandra, men framförallt klangligt. Nedan (överst på nästa sida) ses ett exempel på en sådan sammanföring av olika tekniker, ljud och placeringar:



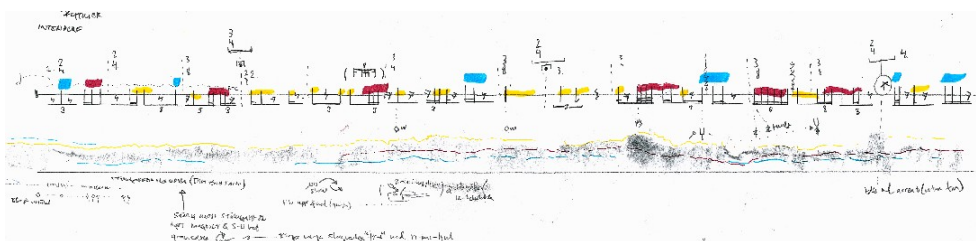
Konstellationerna ovan sätts ihop utifrån de genomgångar jag gör av varje instrument. Här nedan (på nästa sida) visas exempel på hur jag arbetar med varje instrument. Pilarna visar på progressioner mellan ljud, parallelliteten mellan kolumnerna (de olika instrumenten) visar på en möjlig sammankoppling av ljuden.



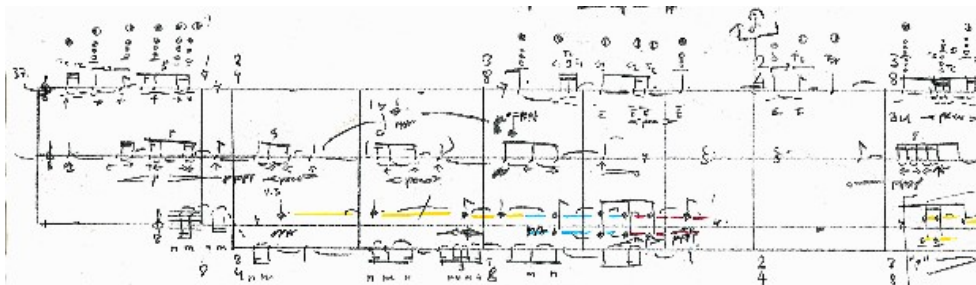
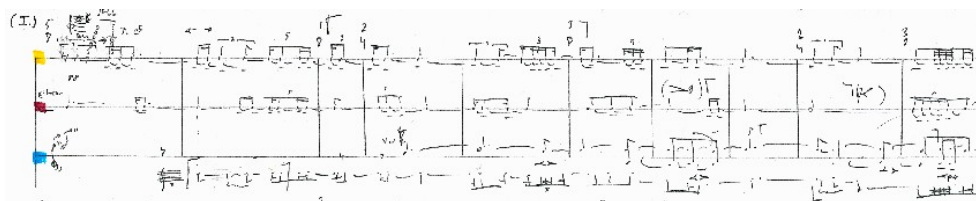
Det är svårt att utläsa ovanstående bild, men i princip beskriver den olika

aktioner eller ljudtyper i en relativt linjär process.

Någonstans behövde jag fylla musiken med någon rytmisk eller åtminstone metrisk – helt enkelt noterad – form. I gesterna fanns en viss övergripande rytmik, men jag ville åt (eller kunde inte förstå inte hur jag skulle gå vidare och arbeta med eventuella transkriptioner av dem) en gemensam nämnare. Vad jag kom att göra var att jag läste in den sjätte delen av *Order*, men utan att uttala orden. Istället lät jag munnen växla som i meditationerna mellan olika tekniker, framförallt med stängd mun. Själva dikterna närvarar som betoningar. Det blir ett mumlande. Jag transkriberade sedan rytmerna relativt exakt och började skugga rytmen med de tre instrumenten. Ett exempel på detta visas nedan, där färger och grafik visar på något slags klangmässig tillhörighet (ett exempel på inläsning kan höras i bilaga C):



Enkelt uttryck blir rytmen sedan det som rösten förvaltar. Rösten är den gemensamma nämnaren i alla instrumenten. Alla musiker använder eller försöker få sina instrument att *få/ta/bli* röst. Nedan visas pedagogiskt hur rytmtranskriptionen som ses ovan förs vidare i två skissnivåer och sedan in i slutpartituret:



18. The body's simply a soul. A soul, wrinkled, fat or dry, hairy or callous, rough, supple, cracking, gracious [...] The soul is an accordion, a trumpet, the belly of a viola.⁵⁰

VERKKOMENTAR

Ljudet som *där-varo*. En existens, en utsträckning i rummet (världen) definierad av kropp(ar)/en. Munnen som en ljudande plats för sam-existens. Den plats där ljude(t)n blir *samman*. (Stycket skrevs till Vertixe Sonora Ensemble)

2.9 AX, STRÅ, order del 7 för piano, slagverk och el-gitarr (2013)

Rösten var den gemensamma nämnaren i *Härd*. I *Ax, strå* började arbetet likaledes i att försöka återskapa en möjlig gemensam nämnare, men denna gång ur instrumenten; att hitta den gemensamma nämnaren i ett ljud dem emellan, inte i rytm eller text.

Jag kom att börja med pianot. Pianot...det satt långt inne att ge sig i kast med ett piano. Jag känner väldigt lite fascination inför detta instrument och hade svårt att ens förnimma hur jag skulle kunna använda det. För att kunna finna något blev jag tvungen att verkligen angripa pianot som ett barn. Ett perspektiv, som jag visserligen rent poetiskt hade fantiserat kring i *Härd*, men här var jag tvungen till det för att överhuvudtaget kunna bygga en *egen* relation till pianot, som inte hade en direkt koppling till den tunga repertoar som definierar pianot, eller alla timmar jag själv ägnat pianot i yngre år.

Jag satte mig helt enkelt vid flygeln och påbörjade en undersökning:

1. Jag sitter framför pianot. På stolen. Alla lock är stängda.
2. Jag slår med öppen hand mot pianot. Med knuten näve. Med knogar. Jag smeker, drar över kroppen. Letar efter skillnader i ljud. Jag slår med handen som har vigselring, växlar emellan olika slag.
3. Jag gör samma sak, men laborerar mer med olika fingerslagtekniker och börjar även trycka ned pedalerna. Till en början bara av eller på,

⁵⁰ Nany, Jean-Luc 2008, 152

sedan mer rytmiskt och då med tonvikt på, till slut enbart, sustainpedalen.

4. Jag lyfter upp resonanslådelocket. Jag använder enbart pedalen (sustain). Använder olika dynamiska nivåer, olika accenttyper. Starka accenter tvingar fram en tydlig dov rytmik i det lägre registret som påminner om den resonans och rytm som blir till genom att slå på pianokroppen till vänster (inte på locket) med öppen hand (träffar pianot med handflatans "kudde")

5. Jag lyfter upp tangentlocket. Jag gör guirorörelser med fingrarna över såväl svarta som vita tangenter. Både från ovan (normalt) och från "sidan" (det vill säga tangenternas kortsida, den som befinner sig i 90 graders vinkel från min kropp) Med köttet och med naglarna. Naglarnas högre spektrum är ett hitintills tämligen annorlunda ljud. Guiro med köttet, inte minst tillsammans med pedal är mer homogeniserande.

6. När jag pressar tummen mot tangenternas kortsida och drar nedåt eller uppåt längs med tangenterna så kan jag, om jag pressar tillräckligt hårt, få fram ett gnisslande eller brummande ljud, som med hjälp av pedalen kan bli till en resonans. Det bränner i tummen.

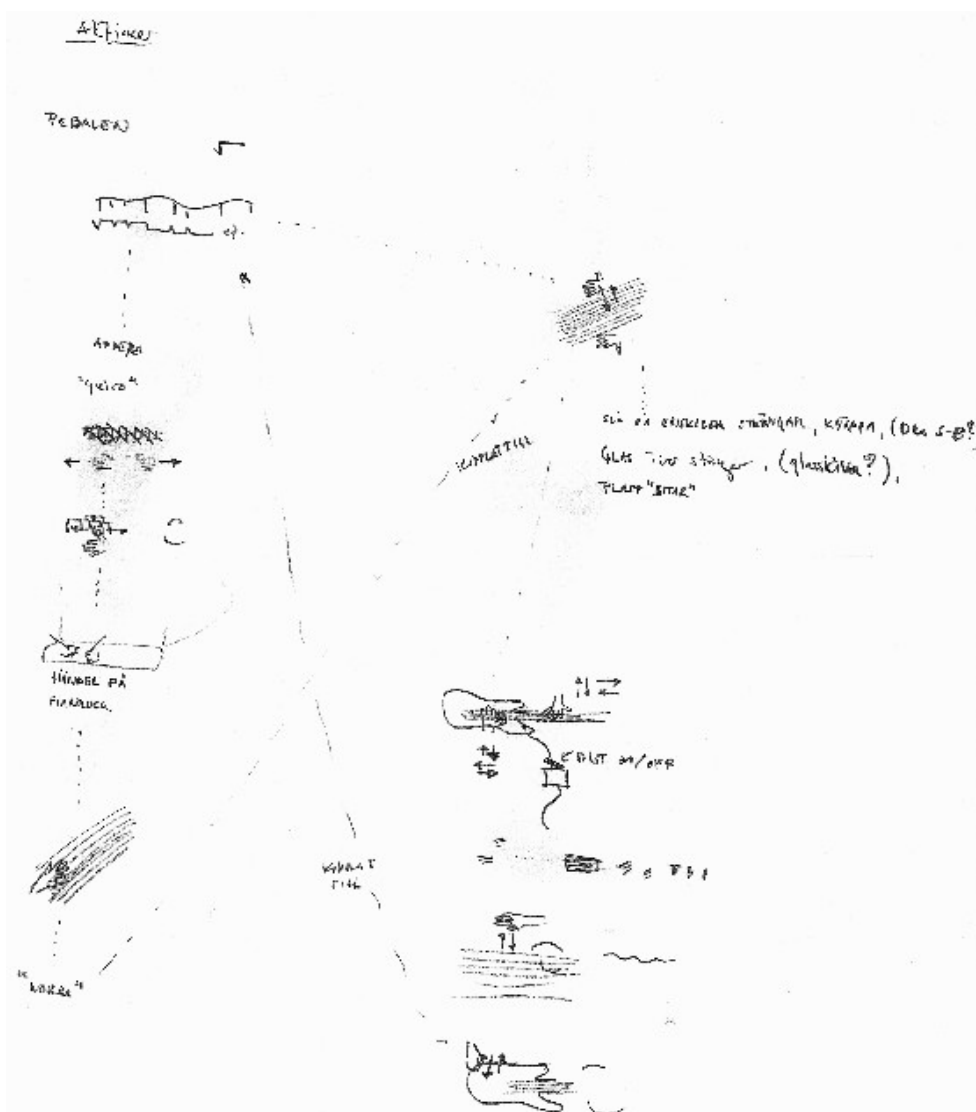
7. Jag prövar att väta tummarna. Det blir mycket enklare och ljudet blir mer distinkt och generellt av ett högre spektrum.

8. Jag börjar väta alla fingrar och spela på olika delar av pianot. Olika delar låter olika. Det är möjligt att skapa en registerskala, där tjockleken på materialet (tätheten) avgör hur lågt eller högt spektrum som ljudet ger. Hur hårt jag trycker påverkar givetvis också. Pedalen blir ett extra rum.

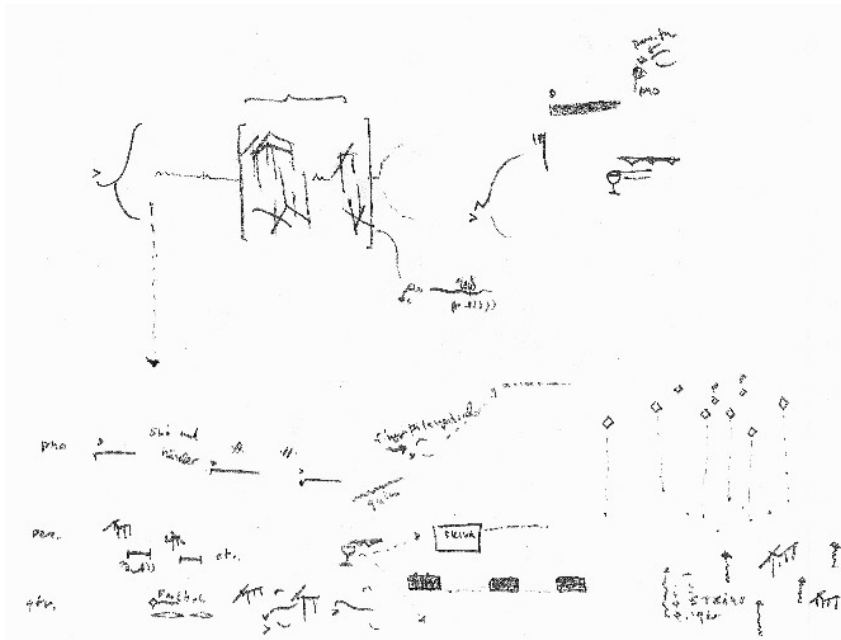
9. Jag arbetar alltmer med pedalen. Jämför position, dynamik och rörelsemönster av våtfingerrörelsen och dess effekt på resonans med hjälp av pedal. Exempelvis en kort, hård attack med tummen på tangentens kortsida skapar en låg resonans med svaga övertoner, men ju "högre" upp i register på tangentkortsidan förändras mängden urskiljbara höga toner. Ju högre upp, desto högre toner.

Ovan ses de nio första momenten i undersökning som omfattar ett antal sidor med olika former av aktioner. I övergången från tangenter till strängarna inuti pianot som så småningom sker uppstår "genombrottet" för stycket. Jag låter pianot bli styckets resonanskropp för hela ensemblen. Slagverkaren tar plats *inuti* pianot, pianisten vid tangenterna och allra sist: el-gitarristen placerar förstärkaren inuti pianot. Det faller ut ett antal kontaktpunkter, först och främst genom händerna. Pianisten använder händerna på tangenterna, visserligen i en utvidgad form (genom naglar, tyst nedtryckta tangenter, våta fingrar som dras över ytor etc.), men likväl är händerna i fokus. Slagverkaren har sina inuti pianot; på strängarna framförallt. Genom att nästan hela tiden vara i beröring med strängarna blir han ett slags port för pianots resonans. En port som i sin tur öppnas och stängs av pianistens användande av de olika pedalerna. En specifik poetisk punkt uppstår när beröringen på strängar och tangenter sammanfaller, alltså när en tangent slås an och berörs av slagverkarens händer.

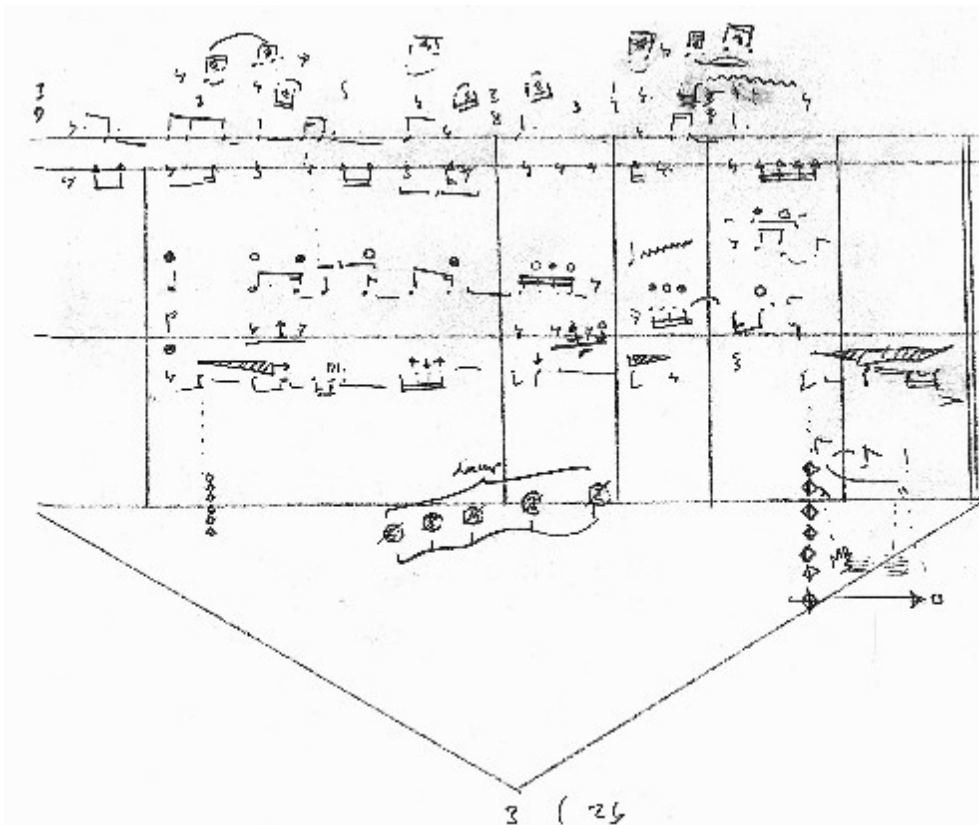
På liknande vis griper jag mig an gitarren. Jag stämmer om den tills dess att den lägger sig nära de frekvenser över vilka jag placerat förstärkaren. På liknande vis som slagverkaren berör pianosträngarna berör gitarristen till en början gitarrsträngarna. Handen slår, dämpar, gnider, drar etc. på strängarna. Jag börjar arbeta med volym och distorsionspedaler. Någonstans här uppstår ett nytt moment – jag beslutar att placera gitarrpedalerna hos slagverkaren. Till en början är det av rent praktiska skäl. Det är inte, i egentlig mening, en gitarrist jag skriver för, utan en elektronisk musiker. Att jag överhuvudtaget drar in gitarren äventyrar hela projektet, men i den här stunden blir det rent praktiska överskuggat av vad som nu uppstår: slagverkaren blir navet för både piano och gitarr. Gitarren kan aldrig höras (annat än rent akustiskt) om inte volympedalen trycks ned, lika litet som pianotonen kan klinga fritt om inte slagverkaren låter pianosträngarna vara. Det hela skapar mängder av beröringspunkter mellan instrumenten; vilket instrument jag än använder så påverkar jag både direkt och indirekt de andra på en rent praktisk nivå: genom hur de är kopplade till varandra.

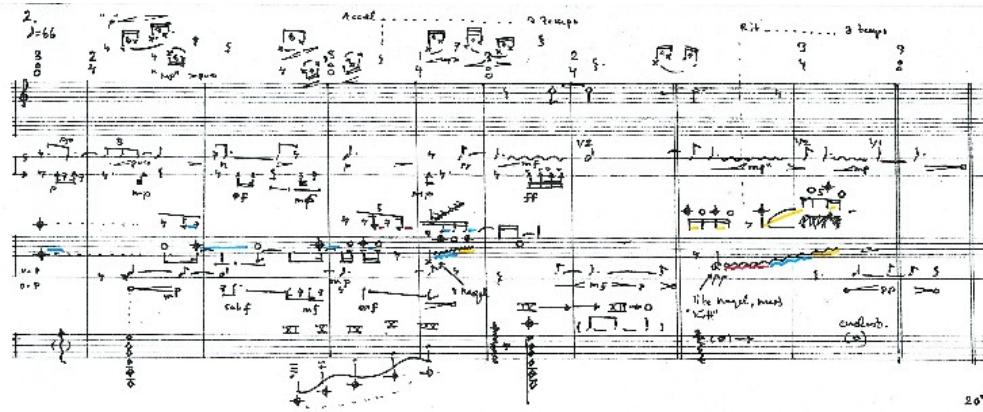


Ovan, begynnande kontaktpunkter i skissarbetet. Nedan (överst på nästa sida), skiss där jag börjar arbeta i en mer konkret sammansättning av ljud:

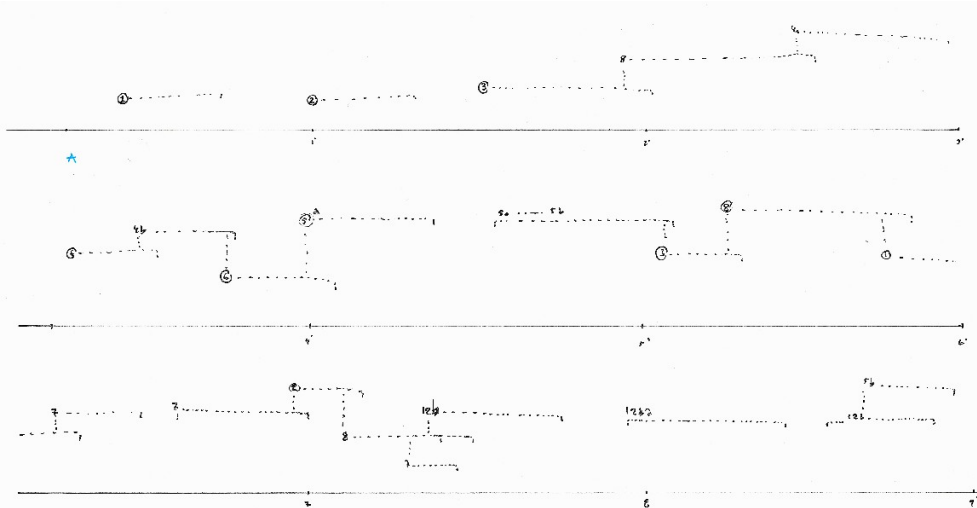


Jag fortsätter länge att arbeta med ljuden. Försöker hitta fler och fler möjliga kontaktpunkter. Guiro på tangenter blir plektrum på gitarren, både som vanligt anslag såväl som skrapande längs med strängen. Inuti pianot skrapas med nageln och strängar plockas med plektrum. De våta fingrarna längs med pianotangenterna och sedermera över lock och pianokropppyta blir gnidande på olika vis inuti piano och på gitarren. Viktigt blir också den extrema separationen: när alla pedaler sätts ur spel och alla tre instrument separeras. De olika teknikerna, eller klangsätten, börjar jag sakta sätta samman i mindre celler. Cellerna är av olika längd, men generellt följer de ett ljuds utveckling från dess början till dess slut. Totalt rör det sig om 13 olika "ljud". Nedan visas ett av de "ljuden" i olika skisstudier:

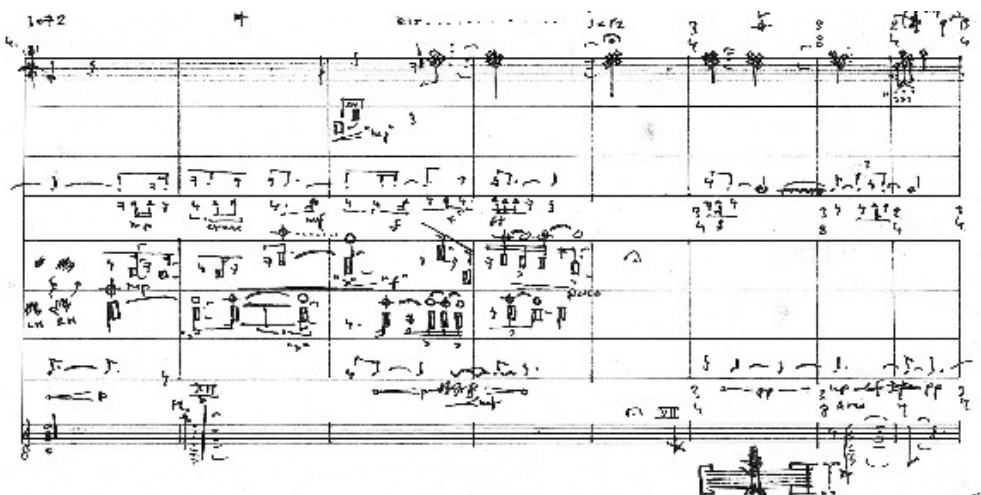




Till slut börjar sammanfogandet. I princip dröjer jag mig kvar så länge som möjligt i "spelandet". Jag sätter samman de olika cellerna i flera möjliga varianter, framförallt genom att jag kopierar dem på liknande sätt som i *Du/ruinerna*, på transparent papper, för att på så sätt kunna kombinera och "släcka ut" ljud med ett mer övergripande perspektiv. Till slut bestämmer jag mig för en viss konstellation:



I genomskrivningen uppstår och förändras cellerna, vid vissa överlagringar utelämnas vissa saker, andra blir dubbelt eller rentav tredubbelt överlagrade. Det som försvinner eller det "nya" som uppstår blir fokuset och jag skriver igenom stycket tre gånger innan den slutliga *texten* är på plats:



På föregående sida (längst ned) ses första genomskrivningen.

Handwritten musical score for the first system. It includes staves for piano (pno.), percussion (perc.), and electric guitar (E-Gitar.). The score is marked with dynamics such as *f*, *mf*, and *ff*. There are tempo markings like $\text{♩} = 66-72$ and $\text{♩} = 52$. The piece is in 3/4 time. The score is densely written with notes, rests, and articulation marks.

Andra genomskrivningen (ovan).

Handwritten musical score for the second system. It features staves for piano (pno.), percussion (perc.), and electric guitar (E-Gitar.). The score is marked with dynamics like *f*, *mf*, *ff*, *mp*, and *pl.*. Tempo markings include $\text{♩} = 66-72$ and $\text{♩} = 52$. The time signature is 3/4. The notation is complex, with many notes and rests, and includes some performance instructions like "Reklam" and "PL.".

Tredje genomskrivningen (ovan).

Där *Härd* hade rösten som existensmodus, är *Ax, strå* mer komplext. Pedalerna utgör en länkning, men samtidigt är inverteringen av material kanske än viktigare. Pianisten trakterar pedalerna på samma vis som han/hon vanligtvis spelar på tangenterna och vice versa. För slagverkaren är avlägsnandet av handen från en yta snarast viktigare än anslaget och el-gitarren spelar oftast i "intet", volympedalen går av och på, men oftast *efter* en attack, endast ibland – och just då som ett öppnande – spelar gitarr och volympedal "tillsammans".

Beröringen av instrumenten är också här mer central än tidigare i *ordermusiken*, i mångt och mycket överordnad det som faktiskt låter. Hur jag berör instrumenten och varför (beröringens koppling till de andra) är viktigare än att

hitta ett *snyggt* ljud. Det är på det viset jag i detta stycke försöker nå fram till en röst, men inte en mänsklig sådan utan instrumentens egen. En röst som dock enbart uppstår *genom* kontakt. Och enbart genom en *mänsklig* sådan.

VERKOMENTAR:

Ax, strå
gnistrande, lent
[...]
Brödet, fuktigt av
realism,
matteus-
lampan⁵¹
(*Stycket skrevs för Academy*)

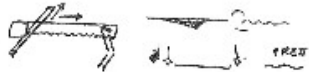
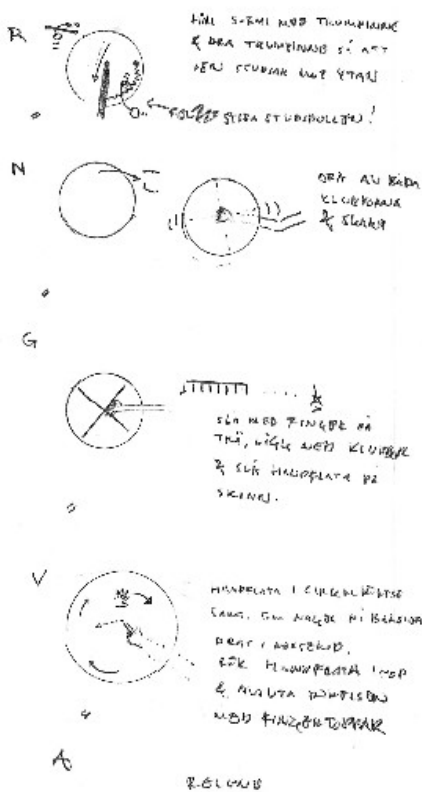
2.10 ORDER DEL 9, *skisser för slagverkstrio*

Detta arbete kommer inte att vara fullbordat. Även del 8 låter vänta på sig. Att den nionde delen skrivs för slagverkstrion *Hidden Mother* är sedan länge bestämt. *Hidden Mother* i vilken Pontus Langendorf är en av musikerna blir en sammanfattande slutpunkt i flera avseenden. Pontus kommer åter i fokus, men också tre viktiga instrument under de tidigare delarna: ramtrumman, som förekommit som återkommande nav i flera av verken, åsktrumman som i mycket vände fokuset från aktion till resonans i min musik och sedan också *sågen*. Det senare är ett instrument som jag i flera av verken använt som ett slags möjlighet, men som aldrig letat sig in i det färdiga (jämför med sida 27-28). I *Order, del 9* är det de tre instrumenten som utgör instrumentariet uppdelat på tre musiker. Alltså ett instrument åt varje musiker. Vid datumet för denna uppsats' inlämnande är verket påbörjat. I bilaga C går det att lyssna på en tidigt inspelad skiss där jag spelar ramtrumma och såg. Ramtrumman spelas med studsbollsklubba och händer. Sågen trakteras på två olika vis. Det ena är mer konventionellt (med stråke och genom att göra en "s-böjning" för att få sågen att *sjunga*), den andra metoden mer noise-orienterad, då jag placerar sågen på två träregelskonstruktioner, en under handtaget och en under spetsen. På den liggande sågen spelar jag med plastmaterial och stråke. Jag använder också rösten i alla tre stämmorna. De är inspelade och sedan mixade. En grov mixning, men samtidigt är det också linjärt: de är spelade "tillsammans" även om de rent fysikaliska omständigheterna gör att jag enbart kan spela in en i taget.

Vad gäller det musikaliska materialet och dess bearbetning fortsätter jag här metodiken från *Ax, strå* och *Härd*. Jag arbetar med att bygga upp ljud och leta beröringspunkter. Till en början relativt schematiskt, men ju längre in jag går – desto mer sammansatt:

51 Norén, Lars 1978, 211

Nedan, sågaktioner.



"LJOS" ÅREN (ZADNOD) I ADELN PÅNDRISNING (OLKAV) UTAN HJÄLP

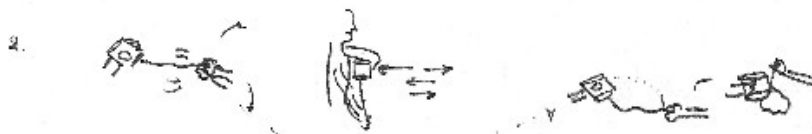
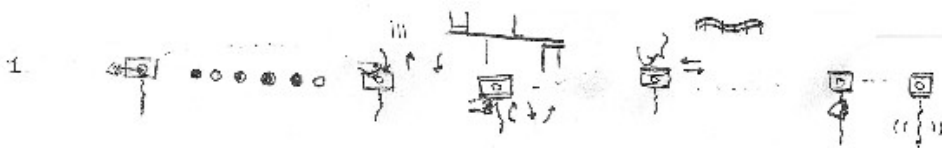
K-ET 472ACK W. KURVISE

Ovan, ramtrumma.

Nedan, åsktrummeaktioner.

SPRING DØRRA

AKTIONER

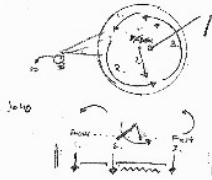
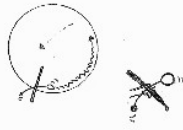


Och slutligen, nedan (på nästa sida), mer utförliga skisser till arbetet på ramtrumman:

LAATUMINÄÄ

ESKOPHONIA 2 ONSK. 2007

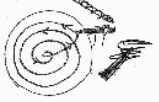
R 1.



STUDIOLUOKA: "TAPPAA LÄNGE AINA KANTON."
 KÄE TUUNTOLOKON ALOITUS SÄ OIKAS
 S-TALL EN AINAKA KIRJAS UVA ÄÄ KIRJAIT.

2. VARMATA TÄMÄ, ANTIQ AIN TÄIKÄ AINO HV:Y KUPA KÄI YHÄ (KÄLLEIN) TRANSFORMEET: tulkki jänkeä $\frac{1}{2}$ di kylläsi jänkeä
3. KÄE TUUNTOLOKON ALOITUS 7-TIETOGRADUUN ALOITUS
4. VIO KOMPACT 3 LÖY TUUNTOLOKON ALOITUS SÄ SAUT TUUNTOLOKON

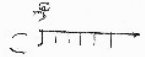
||



MA) KÄE TUUNTOLOKON ALOITUS 7-TIETOGRADUUN ALOITUS
 KÄE TUUNTOLOKON ALOITUS SÄ OIKAS
 S-TALL EN AINAKA KIRJAS UVA ÄÄ KIRJAIT.

||

G



sä sä tulkki.

||

E



KÄE TUUNTOLOKON ALOITUS 7-TIETOGRADUUN ALOITUS
 KÄE TUUNTOLOKON ALOITUS SÄ OIKAS
 S-TALL EN AINAKA KIRJAS UVA ÄÄ KIRJAIT.

||

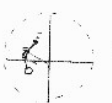
V



KÄE TUUNTOLOKON ALOITUS 7-TIETOGRADUUN ALOITUS
 KÄE TUUNTOLOKON ALOITUS SÄ OIKAS
 S-TALL EN AINAKA KIRJAS UVA ÄÄ KIRJAIT.

||

A



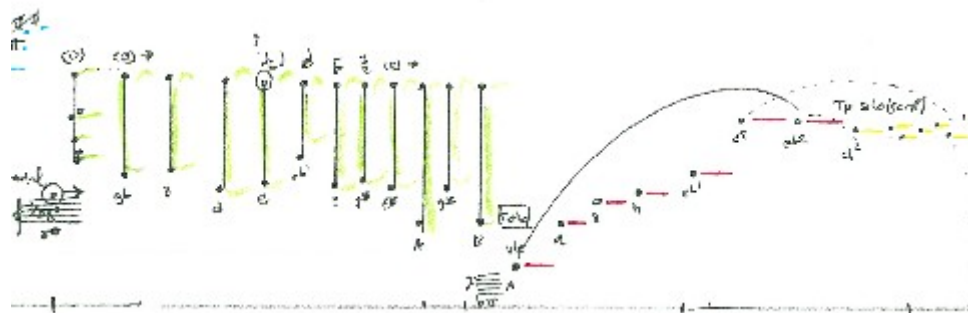
KÄE TUUNTOLOKON ALOITUS 7-TIETOGRADUUN ALOITUS
 KÄE TUUNTOLOKON ALOITUS SÄ OIKAS
 S-TALL EN AINAKA KIRJAS UVA ÄÄ KIRJAIT.

*

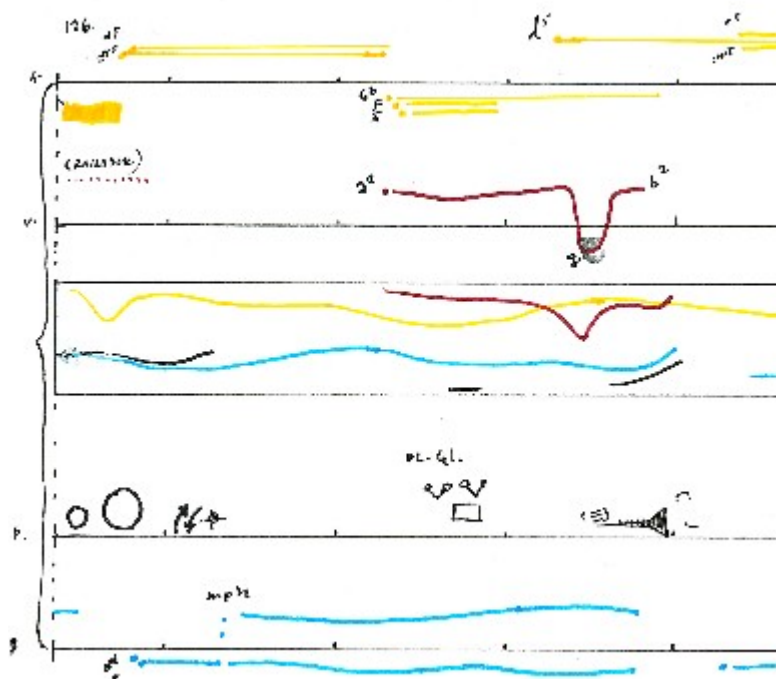
III

MORTON FELDMAN och PIERLUIGI BILLONE

3.1 Introduktion och strategi



Ur min representation av Piano & orchestra av Morton Feldman



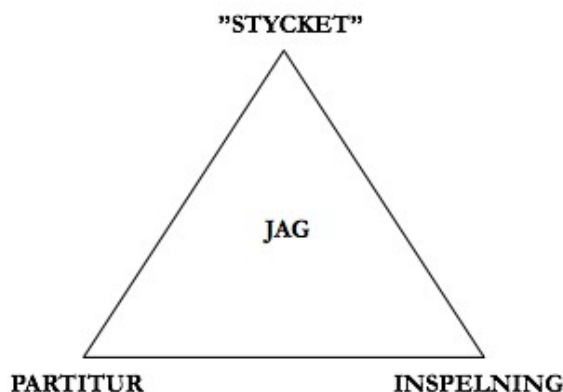
Ur min representation av Quattro Alberi av Pierluigi Billone

Det går inte att komma ifrån att vi som människor lånar av andra, inspireras, vägleds men även naglas fast av det vi har omkring oss. Mängden musik som känns outhärlig för det jag gör är en ständigt växande, oöverskådlig väv. En del saker går jag djupare in i, annat följer ytligt med. Under den period som *Ordermusiken* omsluter är det främst Pierluigi Billones musik jag ständigt återkommit till, men det är långt ifrån det enda. I denna del av arbetet kommer jag att visa på en process som varit central för mig parallellt med mitt eget komponerande, en process där jag sysselsätter mig med att göra en specifik form av grafiska representationer av musik som intresserar mig. I detta arbete

låter jag Morton Feldmans *Piano & Orchestra* och Pierluigi Billones *Quattro alberti* bli två exempel på detta, två tonsättare vilkas konstnärsskap må vara till ytan åtskilda, men beger man sig in i deras verk finner man beröringspunkter. Även om jag inte aktivt kommer att försöka visa på denna koppling, vill jag mena att mycket hos Billone kan anas i Feldmans musik. Det handlar om övergripande, men ändå centrala delar; hur de närmar sig frågan om vad ljud är, vad klang, harmonik och kanske framförallt det taktila, som musiken kräver för att få mening. Det är först när vi *arbetar* med (eller snarast *på*) ljudet som musik kan uppstå. Och där, i det arbetet, finns möjligheten att upptäcka och komma åt något väsentligt.

Att jag berörs är viktigt men jag måste också förstå *varför*? Jag måste ta det på allvar. Jag måste tro att det som jag anar som något väsentligt även är det för andra. Och detta att förstå...för att verkligen förstå något så måste vi *göra* det. *Grunda* det i vår egen kropp. Att bara betrakta, eller att bara lyssna...det blir inte *verkligt* förrän vi också *känner* det eller förmår *dra* hela upplevelsen till att åtminstone *upplevas* som kroppslig. Det att *förkroppsliga* något – hur går det till i musik? Hur kommer jag i kontakt och beröring med musikens väsen? Jag vet inte, men jag måste ställa frågan. Då den egentliga frågan i sig är obekant, måste mitt arbete börja med något ytterst grundläggande, med att ställa frågor till den minsta beståndsdelen – noten, eller den enskilda musikaliska aktionen som får noten att ljuda. I en noterad musik finns det två fält att rikta uppmärksamheten emot: det inspelade (alternativt konserthändelsen) och texten (partituret). I partituret finns de här minsta beståndsdelarna synliga och åtkomliga. I det klingande är det annorlunda. Jag kan visserligen *skilja ut* tonerna, instrumenten osv, men de är redan inbegripna i en relation, en tidlig, rumslig och mer personligt färgad kontext (både från exekutör och lyssnare, genom våra olikartade rent personliga perspektiv).

För att komma i kontakt med musiken går jag in i texten. Jag skriver mig igenom verket. Jag skriver det på nytt, men inte bara från papper, utan också utifrån det klingande, men jag hittar en ny modell – jag gör en representation av musiken där det grafiska understryker en annan hierarki än den hos partituret, en hierarki som utgår från mitt lyssnande och läsande. En hierarki som inte nödvändigtvis understryker det mest väsentliga men som skiftar fokus. Jag skriver mig igenom varje not, varje ton, klang och hittar ett sätt att representera det på (det är viktigt att poängtera att det jag eftersträvar *inte* är ett spectrogram eller ett lyssningspartitur, även om det finns tydliga skärningspunkter).

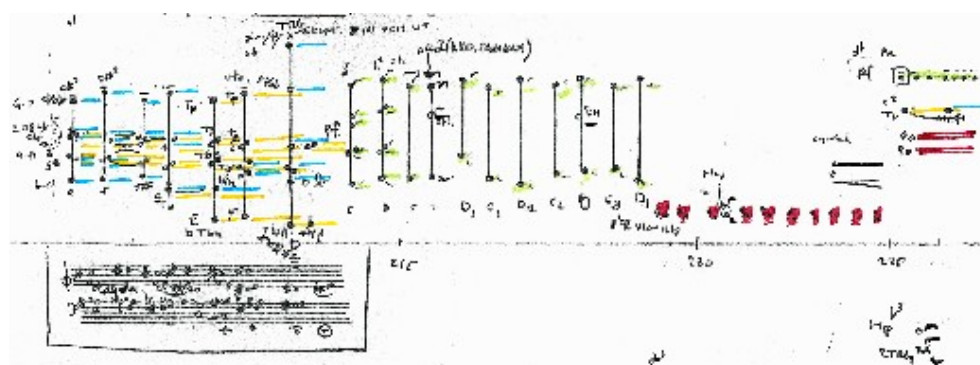


Det är nu, när också *jag* skrivit stycket, som ett nytt perspektiv kan träda in. Jag är nu – det är åtminstone tanken – i kontakt (*in touch*) med musiken genom en modell där det jag gör är ett försök att skilja perceptionen *från* stycket genom att skriva mig *igenom* det. Genom den åtskillnaden kan jag upptäcka de två kategorierna (perceptionen *av* stycket och stycket-i-sig) var för sig.

Det mest fantastiska med detta är att jag inte förväntar mig ett svar som är *mer* än det, utan förväntningen går inte utöver det jag förväntar mig att göra: nämligen att komma i kontakt med musiken genom att gå in i den som vore den min egen, ett tillvägagångssätt där *jag* samt och slutligen måste bli den alierade och det specifika stycket sakta bli den nya referenspunkten. Det är en rörelse eller en skapad distans till det konstnärliga som blir till en av de *gordiska* knutar som poetiken i denna uppsats måste försöka förhålla sig till: kan en förkroppsligad musik överhuvudtaget lyckas skilja jaget från ljudet?

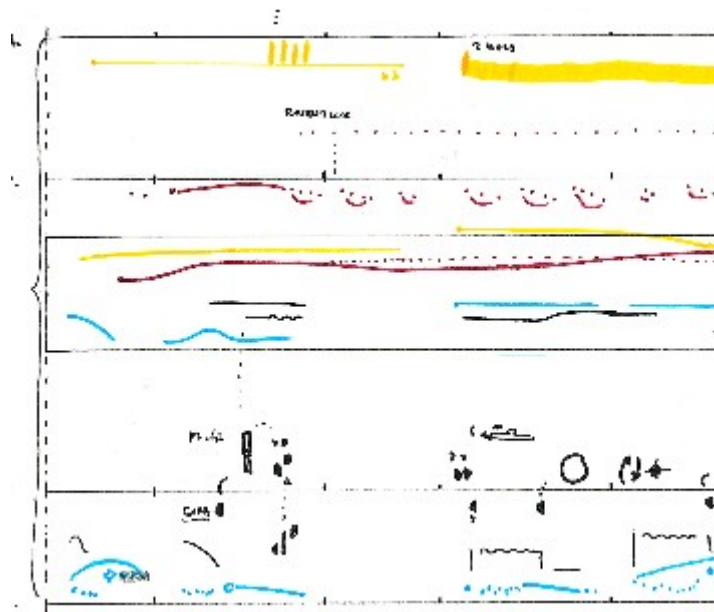
I både fallet med Feldmans *Piano & orchestra* och Billones *Quattro Alberi* gör jag denna *avläs/lyss/ning*. I de grafiska representationerna förekommer ”allt”. Allt från partituret, men också avvikelserna från framförandet, samt det allra viktigaste: genom användandet av färg och genom att verkligen närvara i varje del av verket så skriver jag någonstans in mig själv och därmed en egen *läsning* av verket.

I Feldmans fall är orkestergrupperna indelade i fyra färger. Stråkarna är rött, träblåset blått, brasset gult, solopianot grönt och slagverk samt orkesterpianot svarta:



Ur min representation av Feldmans *Piano & Orchestra*

I Billoneverket är det återigen fyra färger. Rött för rösten, svart för slagverk, gult för accordeon och blått för fagotten. I *Quattro Alberi* finns det också ett centralt beläget fält där närheten till ljudet är inskriven. Närheten är inte bara styckets dynamiska fluktuation, utan även en bild av hur olika frekvenser, olika tekniker och olika sammansättningar av ljud skapar olika auditiva upplevelser av ljud, även när inte aktionens dynamik speglas i resultatet:

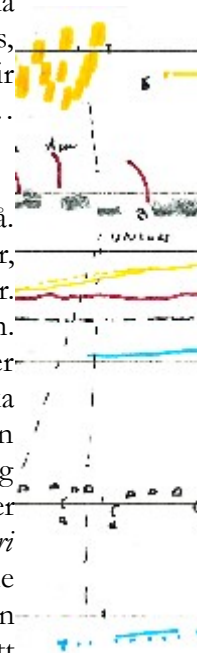


Överst ackordeon, sedan röst, sedan det "dynamiska" fältet, därunder slagverket och längst ned, fagotten.

Billones *Quattro Alberi* är kammarmusik och långt mycket mer detaljerat, jämfört med Feldmans musik, i varje ögonblick. I representationen därav visas därför också ofta hur gesten görs, exempelvis sättet fagotten använder klaffarna, framförallt växlingen mellan öppna och slutna klaffar, men även slagverkets rörelser, såväl som sångarskans ofta förekommande användning av handen som slås mot bröstet med en ibland knappt märkbar andning och ändå; ljudet lägger sig i framkant.

I *Quattro Alberi* blir det ett sätt att få *syn* på gesterna, hur ljudens bild också är ett sätt att *spela*.

Till höger (i styckets sista skälvande tutti) är exempelvis alla ljud intrikat sammanförda, men de kan inte ha samma plats, deras *harmonik* är av en annan form. Sammansättningen blir ett specifikt ögonblick där de är tillsammans, men som ljud... åhöraren hör klangen som *ett*.



Jag väljer i det här arbetet att inte driva analysen längre än så. Jag kommer inte att systematisera tabeller över vilka toner, eller vilka former av klanger, gestiska motiv som förekommer. Det mesta finns i representationerna, som bild/tecken. Läsaren kan i bilaga E ta del av representationerna. Jag låter det stanna där. Längre går jag inte heller med de musikaliska verk som bifogas denna text. De finns där, de är själva kärnan i arbetet, men det finns nivåer av dem, som ännu inte låter sig förklaras, men delen de har i den väv av kunskap eller erfarelser som jag gjort under åren, är viktig. *Quattro Alberi* och *Piano & orchestra* är inte mina verk, men för en tid var de det. Detta att låta sig själv bli ett annat verk, en annan konstnär för ett ögonblick, har alltmer kommit att bli ett extremt centralt sätt på vilket jag kan vidga mitt kunnande, mitt kännande, mitt

lyssnande och mitt vetande. Jag kan aldrig nå det yttersta målet, men i den rörelsen kan jag uppleva en distans till mig själv. Just *den* distansen är det jag vill åt, för det är där jag blir varse något som är större än mig och något som jag förhoppningsvis kan närma mig med tiden. Genom att påbörja den processen ger jag läsaren en möjlighet att följa. Läsaren är inte tvungen, hon kan låta det jag *säger, skriver, ritar* bli en avbild, men hon ges också en möjlighet att själv bli en del av det. Framförallt ser läsaren *görandet*.

För att kontextualisera och spegla på vilket sätt jag ändå, på en väldigt basal nivå, närmar mig Feldman och Billones verk väljer jag att i avsnitten nedan ge kortare introduktioner av dem båda. Jag väljer att göra det på två skilda vis. Feldman skildrar jag mera linjärt och sakligt genom att låna Feldmans egen röst (avskrifter av föreläsningar och utdrag ur Feldmans egna texter) och den möjlighet till retrospektiv som ett nu förgånget tonsättarliv gör möjligt. Billone skildras i en essä där jag snarare låter Billones musik framträda i samtal med min egen erfarenhet, men också i ljuset av framförallt Maurice Merleau-Ponty. Att det blir Ponty är ingen slump. Ett välnött exemplar av *Phenomenology of Perception* ligger alltid framme på ett mindre bord bredvid Billones skrivbord, det var en av de första detaljer jag la märke till när vi första gången sågs i hans Wienbostad i mars 2012.

3.1.1 *Introduktion av Morton Feldman (1926-1987)*

It was this 'in-between' world that attracted me or rather captured me. It was Varèse, with his dictum of organized sound and not an organized system of sound, that I then began to explore. I realize that the term 'organized sound' is ambiguous. Someone I know kept asking Varèse for years what it meant. He never got an answer. I think what's implied is that sound is given sole emphasis in a musical composition and that everything else is subservient to it. Varèse's contribution, outside of the music itself, was that he was the first contemporary composer to evolve a musical process empirically.⁵²

De flesta som läser denna text kan troligen anses vara väl medvetna om vem Morton Feldman var. Oavsett detta kommer jag att genom en personlig läsning av Feldmans ”karriär” – med god hjälp av utdrag ur partitur och framförallt föreläsningar och texter av Feldman själv – teckna en komprimerad bild av Feldmans tonsättargärning. Den kommer att präglas och färgas av mig och i stora delar kommer den att bli svepande. Detta arbete ger sig inte ut för att skriva vare sig Feldmans, Billones eller min egen biografi för eftervärlden.

DE TRE PERIODERNA

Den taktila egenskapen hos Feldmans musik är omisskännlig. Att i läsningen om och av hans konstnärsskap hela tiden återföras till en diskurs som oftare handlar om måleri än musik är därför föga överraskande. Materialet i Feldmans musik är inte en fråga om något som konstrueras eller sätts i system, utan snarare är det på alla sätt och vis motsåndet *gentemot* det. Att ge vika för strukturer och utommusikaliska hierarkier var för Feldman i samma ögonblick att diskvalificera ljudet. Det var att inte ha tillräcklig tilltro till ljudet, och kanske en fingervisning om att tonsättaren inte klarade av att befinna sig i

52 Slee lecture 20 November 1972 vid Buffalo Universitet (USA), Morton Feldman:
<http://library.buffalo.edu/music/special-materials/morton-feldman/lectures.html>

kontakt/beröring (touch) med ljudet.

I grund och botten kan man urskilja tre perioder i Feldmans konstnärsskap. Gränserna är flytande, men grovt delar jag in det i följande:

1. Grafisk musik (musiken skriven på millimeterpapper, men också till sin karaktär ”grafisk”, dvs en musik som lämnar över mycket av besluten till den enskilde musikern). (50-60- tal)
2. Precis notation och för större format (orkester) (70 -tal)
3. Enorma former (ofta timslånga verk), mönster, kammarmusik. (80- tal)

De tre perioderna griper in i varandra. Exempelvis noterar Feldman musik (i traditionell mening) genom hela sitt liv, och på samma vis följer hans millimeterpapperkomponerande honom genom, i princip, hela livet.

Den första periodens grafiska komponerande är kanske det enda som väsentligen – åtminstone ibland – skiljer sig i uttryck från det vi vanligen förknippar med Feldmans musik. I en del 50- talskompositioner finner vi stark dynamik, ett nästan seriellt förfarande (gehörmässigt), alternativt slumpbaserad musik:

INTERSECTION 3

Morton Feldman
(1953)

□ = 176

10 20 30

5	1	7	4	2	9				1	3	11	4	3		7	2				1
3	6	4	3	1	4	1	3			2	11	5	2		3	5				
4			1	3	5		1			4	5	1	4		1					6

Utdrag ur Intersection 3 (1953) för solopiano

I *Intersection 3* (1953) exempelvis väljer pianisten själv vilka toner som spelas. Feldman definierar tre register (høgt, mellan, lågt). Han definierar också den mängd toner som trycks ned (se siffrorna i rutnätet) och durationen (tempot för varje ruta är 176, alltså ca 0,3 sekunder per ruta). Numren är fibonaccibaserade⁵³ (om än på ett övergripande vis):

De första tre rutorna innehåller 21 toner, nästa tre 13, den tredje treperioden förlängs till två perioder innehållande 34 toner. På likartat, lite oregelbundet vis fortlöper systemet även med avseende på ”fraser”; 13 insatser, sedan paus, därefter 3, sedan 5, sedan 2 etc.

Under 50- talet och 60- talet skruvas sakta musiken och notationen åt. I *De Koonig* från 1963 kan vi fortfarande se hur duration och metrik är frånvarande men redan här är Feldmans patenterade pianissimo närvarande och framförallt: klangen hos instrumenten är central:

53 Matematisk formel bestående av idel heltal där varje tal är summan av de två föregående fibonaccitalen. Startpunkten är talen 0 och 1. Det ger alltså följande begynnelse på talserien: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 etc. <http://en.wikipedia.org/wiki/Fibonacci>

DE KOONING Morton Feldman

The image shows a musical score for 'De Kooning' by Morton Feldman. The score is written on graph paper and consists of five staves: HN (Horn), PERC (Percussion), PN (Piano), VN (Violin), and VC (Viola). The title 'DE KOONING' is written at the top, and 'Morton Feldman' is written in the top right corner. The score is divided into two measures, labeled '1' and '2'. Various annotations are present throughout the score, including 'Sord.' (Sordano), 'A.C. #4', 'CH.', 'B.D.', 'A.C.', 'CEL.', and 'PN.'. The notation is sparse, with many notes connected by dashed lines, indicating a focus on pitch and dynamics over rhythm.

Utdrag ur *De Kooning* (1963) för ensemble

I *De Kooning* möter vi en musik som både grafiskt, men också i klingande är som punkter i rummet. De streckade linjerna indikerar ljudens sekvens, de heldragna pilarna markerar simultana attacker. Allt spelas i en väldigt svag dynamik och med ett minimum av attack. Musiken blir som en cyklisk rörelse, musiken blir nästintill som en långsam, drömlig bergochdalbana. Den höjer sig, sänker sig. Återkommande är en hög, svävande ton som hela tiden byter plats mellan instrumenten (i rummet) och går ned till en låg dov ton, vanligen i cellons pizz eller bastrummans mullrande. Ljudens uttoning och deras placering i rummet – deras yta och djup blir det man som lyssnare dras in i. Det går runt, runt. Den ofta anförda Feldmanska ytan i hans komponerande framträder här. Det är som om musiken målas på en duk, lager på lager.

Feldman säger själv, i en föreläsning från 1973, följande om sitt tidiga komponerande:

In 1950 I began writing a music that gave the choice of pitches to the performer. The music was written on graph paper indicating time and register, though I allowed the performer to choose whatever pitch he wanted in a given register and, in a few compositions, the dynamics as well. His rhythmic possibilities were pretty much controlled. What I want to emphasize is that my conception of time was still very much limited still, very much related to a steady beat or pulse. The directions to the player told him to enter either on the beat, represented by a box, or off the beat. The metronome markings were consistent throughout each of these compositions.

This aspect of my graph music always disturbed me. I couldn't understand, and still can't, how I could give up all control of pitch and not the rhythmic frame that it takes place in. During all this, I was also composing precisely notated music. The problem here was similar, being that the rhythmic placement of my sounds never seemed just right. It was years later that I realized that it was again this aspect of trying to set something into a steady pulse which seemed so

contradictory to the music I was writing.

It was not in thinking this out that I arrived at any solution. Whatever ideas developed happened after a concert of the precisely written two-piano piece I wrote for David Tudor and John Cage. I went up with them to Harvard for a performance. The pianos were pretty bad. During the run-through before the concert, it was decided to ignore some of the strict rhythms and just cue in each other instead. When I got back to New York, I began to compose sounds independent of its rhythmic progression, remembering a distorted performance that in actuality did nothing to take away from the nature of the music.⁵⁴

Den andra perioden markerar en övergång till enbart precis notation⁵⁵, en övergång som är möjlig att utläsa som ett större intresse för ljud, och inte minst vertikalitet i klangen – att fånga ett precis ljud (eller sammansättning av ljud):

We know everything about the horizontal. Everything. We really know everything. [Cage talking...]...but we do know practically, I wouldn't say everything, we know practically...we're getting there. But the vertical is such a strange experience, because it's like...well, did you ever play this game when you were kid, where you would fill the water right up to the top of the glass and you keep up adding pennies...and it doesn't spill over, you have half of the glass full of pennies...And that's how I find the vertical. That no matter how many sounds I throw into it, there is a hunger for more.⁵⁶

Den andra perioden kulminerar med stora orkesterverk, av vilka ett är *Piano & Orchestra*.

Ett viktigt inslag i Feldmans 70-talsproduktion är influensen från författaren Samuel Beckett (1906-1989). Ett genomslag som, åtminstone för Feldman, blir ett slags valfrändskap uppstår som tar sig mer eller mindre tekniska, men framförallt estetiska uttryck. Till en början är måhända likheterna mer perifera. Under tidigt 70-tal uppstår nästan ”traditionella” eller banala inslag; plötsliga retoriska grepp – starka dynamiska utbrott, ostinatton och passager som nästan får melodisk karaktär, men alltid innehåller förskjutningar i fraseringen, tempot och metriken etc.

The image shows a musical score excerpt for Morton Feldman's 'Neither' (1976). It consists of four staves: C. a. (Cornet A), B. Cl. (Bass Clarinet), and three Tbn. (Tuba) staves. The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and dynamic markings. Above the C. a. staff, there are several time signature changes: 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4. Above the B. Cl. staff, there are similar time signature changes: 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4. Above the first Tbn. staff, there are similar time signature changes: 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4. Above the second Tbn. staff, there are similar time signature changes: 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4. Above the third Tbn. staff, there are similar time signature changes: 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also markings for 'take Ob. 3' and 'take Cl. 3'.

Utdrag ur *Neither* (med text av Samuel Beckett) (1976)

Ostinatona, den svaga dynamiken, klanghanteringen, allt driver in mot

54 Sleet lecture 2 februari 1973 vid Buffalo Universitet (USA), Morton Feldman:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Fibonacci>

55 Precis notation förekommer under 50 och 60-talen (exempelvis *Intermission 1-6*), men som period betraktad är detta den grafiska musiken period för Feldman.

56 Conversation with Cage på BBC radio 1967. Konversation nr. 1

framförallt en gemensam nämnare: omtagningen. Musiken repeteras, subtilt skiftande i både register, klangfärg och duration. Om den tidiga 70- tals produktionen säger Feldman själv följande:

At my last talk, I concentrated on a period of my work roughly from 1957 to 1968, in which the music was conceived in an unrhythmic fashion where the sounds were not precisely placed in relation to a beat or pulse. I talked about my dissatisfaction with my graphs music, that the rhythmic possibilities were too related to a steady beat, even though I allowed the performer freedom of rhythmic invention. The graph music was written on co-ordinated paper, where each box was equal to a steady and consistent beat. I went on to demonstrate a music in which the tempo or durations were more determined on how the sound speaks in its acoustical reality depending on other factors than rhythm, such as the time span between its attack and decay.

I also talked briefly about my earlier, precisely-notated music, written while I was also composing music on graph. That here too, the rhythm was still related to a steady beat, which was at odds with the music I was writing or wanting to write.

In 1970, something unexpected happened. After about 13 years my music again changed and changed radically. I still had a preference for very soft sounds but I began to notate the music again precisely, if not more precisely than before. The music also became, for lack of a better term, 'motivic'.⁵⁷

Samtidigt är Becketts ”metod” något som skiftar fokus i Feldmans produktion och i den tredje perioden (från sent 70- tal till Feldmans död) blir Becketts genomslag allt tydligare i det estetiskt uttrycket. Ett av de sista verk Feldman slutför är talande nog ensembleverket *For Samuel Beckett*. Feldman själv identifierar Becketts metod som ett slags översättning. Feldman påstår i en intervju att Beckett själv i samband med att Feldman och Beckett samarbetade kring operan *Neither* tillstod att han (Beckett) skrev en mening på franska, översatte till engelska, översatte tillbaka till franska etc. Vid varje ny översättning förändras betydelsen eller betoningen av meningen. Detta blir en nyckel i Feldmans sista period, som Feldman själv ofta återkom – i snarlika versioner – till i intervjuer, föreläsningar och texter: ”Do it one way. Do it another way”. Becketts ”metod” såsom framställd av Feldman har, såvitt jag vet, aldrig vidimerats. Kanske var det något Feldman själv ville höra. Någonstans är det just detta pragmatiska, men också taktila närmande till notbilden som Feldman redan från tidigt 60- tal (vi igenkänner det så tidigt som i *De Koonig*) var präglad av.

I verket *Triadic Memories (1983)* ser man tydligt iterationen av musikaliska celler, där variationen växlar mellan att vara subtil till att radikalt åstadkomma skillnad, för att stundom stanna som i luften: repeteras oförblommerat, där den enda skillnaden blir den som äger rum i nuet genom framförandet (och lyssnarens minne):

57 Slec lecture 2 februari 1973



Utdrag ur *Triadic Memories* (1983), sida 5

3.1.2 Introduktion av Pierluigi Billone (f.1960)

OM HÄNDER – essä

KONTURER

Det kan alltid finnas skäl till biografiska inslag i en text. Det finns goda exempel på poesi, där själva poetens belägenhet rent socialt och historiskt har varit av oumbärlig vikt vid översättning. Musik behöver inte *den* formen av översättning. Däremot utgör en specifik kultur – och den kan te sig extremt lokal – en i viss mån ställföreträdande översättning, eller låt säga, tolkning. Adornos uttalande om vår oförmåga att förstå musik – eller överhuvudtaget något runtomkring oss – utan att göra det genom vår kultur ekar alltjämt med tung auktoritet över oss.

I denna text kommer jag, likväl, att hävda att Pierluigi Billones musik gör anspråk på, eller åtminstone visar på en möjlighet att förstå musik, som visserligen är definierad av det som vår samtid (genom historien) *igenkänner* som musik, men att denna konsensus ger lyssnaren, och i ännu högre grad tonsättaren en möjlighet att vidga definitionen. Den vilar i sig på en närmast modernistisk eller idealistisk tilltro, men kärnan stavas inte teknikens utveckling, utan något annat; om att våga göra avkall på det vi kallar musik, och att istället i en närmast primitiv position våga öppna sig helt för begreppet. Plötsligt vet eller kan vi inte något om musik och i den positionen blir vi så öppna för vad ljudet kan uppenbara att *precis vad som helst* kan ske. Musiken blir plötsligt gränslös i det att den avsäger sig alla hierarkier som vi, i vår specifika tradition, tillskriver den. Musiken, ljudet visar sig vara en förhandling *mellan*

ljudande källor och kroppar. Något som Jean-Luc Nancy i sin korta bok *Listening* i text med häpnadsväckande klarhet och lyhördhet cirkulerar kring:

To be listening is always to be on the edge of meaning, or in the edgy meaning of extremity, and as if the sound were precisely nothing else than this edge, this fringe, this margin – at least the sound that is musically listened to, that is gathered and scrutinized for itself, not, however, as an acoustic phenomenon (or not merely as one) but as a resonant meaning, a meaning whose *sense* is supposed to be found in resonance, and only in resonance.⁵⁸

Biografin eller Billones kulturella position kommer därför av mig att inskränkas till två saker: för det första hans rotning i den centraleuropeiska skolan och då framförallt i en post-Lachenmannsk ljudvärld, en ljudvärld där en musikens fenomenologi, eller, som Lachenmann själv valde att kalla det, en *musique concrète instrumentale*, är en passande kategorisering. Själva den fysiska erfarenheten av att producera ett ljud är i denna musik under lupp (till skillnad från Schaeffers inte helt avlägsna *Musique Concrete*, där ljudkällan reduceras för att urskilja ljudet-i-sig).

För det andra finns där det mer undflyende, men ändå närvarande intresset för äldre kulturer. Schamanen och den tibetanske munken framträder, det rituella draget i musiken framhävs. Detta är en sida hos Billone, vars uppkomst för mig är obekant, men själva dragningen därtill kan finnas i ett rent intresse för andra sätt att närma sig musik. Om det är en konsekvens av social miljö, Scelsis musik eller något annat...det är en fråga jag lämnar öppen.

Att förmedla en musiks kärna är framförallt en fråga om lyssnande och i den mån partitur utgör musikens tillkomst, en fråga om läsning. Pierluigi Billones biografi står att finna någon annanstans än i denna text.

Denna text har inte heller för avsikt att beskriva exakt hur Billones musik låter. Det kommer att erbjudas en del fingervisningar, men text har sällan förmåga att förmedla klanger om inte läsaren redan är införstådd med musiken. Orden blir istället ofta en reducering, skapar en generalitet kring det klingande som snarast hänvisar till något annat än sig självt. Och lika väl som lyssnaren måste ställa sina öron till musikens förfogande så är det intet annat än sig själv som musiken i någon mening hör. Det övriga är något annat, en praktik vi – människan – introducerat: tolkandet.

Istället har texten för avsikt att ta sig in i det som skulle kunna vara Billones filosofiska och konstnärliga bevekelsegrunder. Om läsaren saknar förkunskaper om Billones musik, har min text som avsikt att glänta på dörren och förhoppningsvis inspirera läsaren till att bege sig vidare in i ett, i mitt tycke, av det sena 1900- talets och det tidiga 2000- talets mest häpnadsväckande konstnärsskap.

Att sätta sig in i Billones poetik är genom bristen på källor en både välkommen och ovälkommen uppgift. Ovälkommen i den meningen att mina slutsatser kan te sig spekulativa, välkommen i den meningen att musiken ligger framför mig utan hindrande rättesnören.

58 Nancy, Jean-Luc *Listening* (New York: Fordham University Press 2007/2002), 7

Situationen påminner samtidigt om den känsla man ställs inför vid lyssnandet till Billones musik, en känsla som tar form i en på ytan enkel fråga (som inte ska besvaras i skrift eller tal, utan i tillstånd: i existentiell begrundan): vad hör du? Inte vad *hörde* du, inte vad har du *hört* förut, inte vad *tror du* att du kommer att höra härnäst? Lyssnandet till Billones musik tilldrar sig inte som ett eko av historien, snarare tar musiken plats som ett återljudande av det förflutna för att på så vis bilda en ny position, möjliggöra ett progressivt hörande istället för ett återblickande. Musiken bär med sig historien, men inte likt ruinerna hos Luigi Nono, omskrivningen hos Helmut Lachenmann eller doften – den nästan Mozartska lättheten – hos Salvatore Sciarrino, utan historien är i Billones musik förkroppsligad, den finns i fingrarna, händerna, omfamningen. Historien är kontaktpunkten mellan kropp och instrument, men det som sker sedan – vördnaden inför det som uppstår – är en rit, en invokation av något längre bak beläget; måhända det som Walter Benjamin menar att historiens ängel i Paul Klees etsning med fasa ser lämnat därefter; borta, men ändå på något vis inlemmat och för evigt inristat i det som av vissa skulle kalla själen, eller ett kanske uråldrigt kollektivt medvetande.⁵⁹

DEN SKRIVANDE HANDEN – DEN LYSSNANDE HANDEN

It is generally assumed that people have two hands. For me there are and have only ever been a very few who truly have as many as Mother Nature gives us. Giacometti was one of them: the right one extended, modeled, and formed; the left scratched, removed, and hollowed out.⁶⁰

Det förekommer ibland inom poesin en distinktion mellan att tolka med hjälp av bild och tolka med hjälp av metafor. Det är en distinktion som i grund och botten ofta handlar om ett antingen fenomenologiskt eller kausalt närmande av diktens delar. Där bilden svarar mot ett närmast Sontagskt sensibelt ögonblick⁶¹ riktar sig metaforen mot det mimetiska tänkandet. Bilden förmår föra blicken mot det omedelbara, medan metaforen för tänkandet mot ett något som befinner sig på avstånd i förhållande till objektet.

Distinktionen påminner även om den, idag inte helt självklara, gränsdragningen mellan den kontinentala och den analytiska filosofin, en åtskillnad som jag inom ramen för denna text associerar med en viss fenomenologi genom framförallt Martin Heidegger och Maurice Merleau-Ponty. För att förstå Billones musik är det fenomenologiska närmandet, i en taktill betydelse (inte bara betraktandet av det varseblivna, utan även *brukandet* av detsamma), det sensibla (sensuella) och det kontinentala (utifrån det fenomenologiska perspektivet) tre termer (eller liknelser) som säger mer om hans musik än spektralanalys och formscheman.

De personliga bilder jag därför kommer att förteckna nedan i kursiverad text på nästa sida, som skriftliga avtryck av Billones musik, bör därför läsas med en känsla av beröring, med en känsla av att det beskrivna inte är en metafor för

59 Benjamin 1940/1955, tes 9 i översättning av Carl-Henning Wijkmark: <http://www.marxists.org/svenska/benjamin/1940/teser.htm>

60 Utdrag ur Billones verkcommentar för Mani. De Leonardis där Billone citerar konstnären Federico De Leonardis.

61 Sontag Susan *Against Interpretation* (London: Penguin classics 1961/2009)

något, inte heller en hänvisning till något utanför det ljud som frambringas, utan aktionen är själva navet för undersökningen. Det som Billone med dessa ljud berör är inte hur vi som lyssnare relaterar ljuden till en för oss mer välbekant miljö, utan hur vi med hjälp av dessa ljud avtäckar ett unikt rum, hur Billones musik definierar det rummet som närvarande. Och i den närvaron är vi kropp. Det är ett pågående presens, förflutet och framtida:

varje tidsögonblick inkallar de andra som vittnen, det visar genom att inträffa »vilken vändning det skulle ta« och »hur det slutade«, varje nutid grundlägger definitivt en punkt i tiden som kräver alla de andras erkännande, [...]⁶²

Men som Merleau-Ponty senare i *Kroppens fenomenologi* påpekar i förbindelse med Henri Bergsons tankar kring perception och tid:

[...]att detta att ha en kropp betyder att ha en nutid.⁶³

Handen mot instrumentets kropp, munnen mot munstycket, örat tätt mot källan, stämbandens vibrerande - stämman/ instrumentets genljud. Simultan sång och vissling, stråkföring mot både sträng och sordin, stråke mot själva instrumentets kropp. Tagel och trä, metallskruvar och harts. Merklanger, interferenser...pulserande. Andning....aspiration.

Det är viktigt att inse att fysikaliteten och det taktila i Billones musik inte är primärt riktat mot hur fysikaliteten i hanteringen påverkar ljudet (som det snarast är i Helmut Lachenmans musik), utan handen, kroppen mot instrumentet är ett sätt att komma *samman*, att bli *en* kropp. Det fenomenologiska är hos Billone inte enkom att undersöka för att kunna berätta *om*, utan ett frågande utifrån en inbegripen position – kroppen är inte *i* rummet eller *i* tiden, utan *bebor* den och det kroppen därigenom kan förmedla är en långt djupare förståelse och en samtidigt långt mer arkaisk sådan. Förståelse blir i någon mening inte en hänvisning utan en närvaro.

Handens rörelse, som sträcker sig mot ett föremål, rymmer en hänvisning till föremålet, inte som ett föreställt föremål utan som det ganska bestämda ting, som vi kastar oss ut mot, som vi redan i förväg är hos, som vi bebor [...]. En rörelse är inlärdd när kroppen har förstått den, när den med andra ord har införlivat den i sin »värld»⁶⁴

Händerna är det som tecknar och avtecknar ljuden, men de *upptäcker* dem också. Varje beröring resulterar inte i ett ljud, men i ett löfte. I Billones musik är spelet mellan den (av)lyssnande handen och den (av)skrivande handen den slutliga skärningspunkten mellan kropp och natur, den kontaktpunkt som kan tydliggöra och förändra den musikaliska (eller ljudande) plats vi redan trodde oss veta allt om.

Man förklarar inte detta faktum genom att påpeka att det talade ordet kan protokollföras på papper, medan gester eller beteenden bara kan överföras genom direkt efterhärming. Ty musik kan också skrivas ner, och även om det finns en slags traditionell väg in i musiken, [...]

62 Merleau-Ponty, Maurice *Kroppens fenomenologi* (Göteborg: Daidalos 1997/1945), 14

63 *ibid*, 28

64 *ibid*, 100

så övertar varje enskild konstnär uppgiften från början, han har en ny värld att förlösa.⁶⁵

BILLONE OCH HEIDEGGER

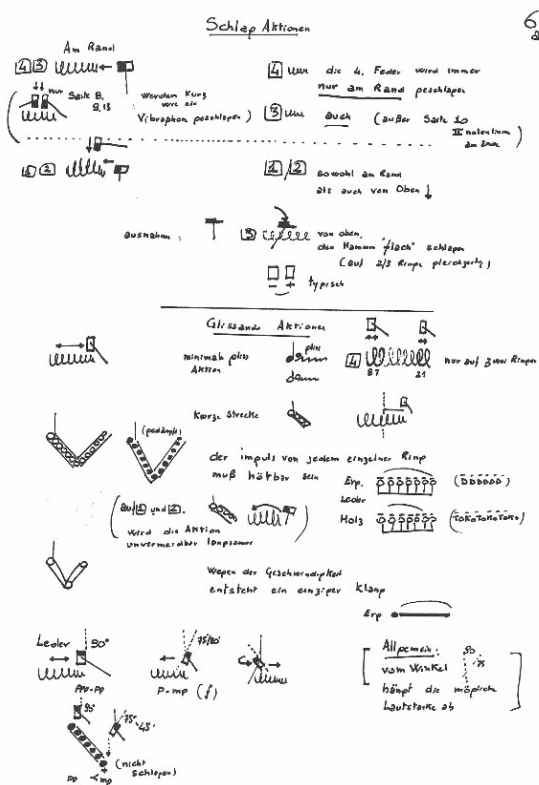
Hur skall jag förklara på vilket sätt Heidegger spelar roll för Billone? När jag tänker mig relationen föreligger inga missförstånd, men när jag, som nu, måste finna orden, undflyr de mig. Samtidigt föreställer jag mig Billones musik ta form längs med Heideggers stigar. Ett nitiskt frågande och prövande. Konstanta omprövningar. Inga heliga metriska raster, inga lagar som inte kan brytas. Det är över tid, genom den process där ljudet sträcker ut sig, som lyssnandet och tänkandet tar form – finner form.

Vad är ett instrument? Ett ljud? Kan vi sätta oss, som Husserl, och vänta ut violinens essens genom iakttagelse? Spiralfjädern som till vardags sitter i en bil, vad säger den oss när den ligger där på verkstadsgolvet, eller ännu hellre i köket?

För filosofen Heidegger finns objekten till *bands* men dess essens kan börja skönjas först i det ögonblick då vi griper in och brukar föremålet. Något sätts då i spel och en fenomenologisk process mot objektets essens (dess väsen) kan ta form.

Bilspiral-fjädern, om vi börjar banka på den, gnida, ja, spela, vad händer med dess bruksmässighet då? Att placera ett objekt, eller en bild, ett ljud, ett ord i en ny situation är att påkalla, framkalla och framförallt önska visa på något nytt. Om vi – och jag exemplifierar med Billones stycke *Mani. De Leonardis* (för just fyra bilspiral-fjädrar och glas) – då rörs av något (och jag menar emotionellt, något vars existentiella bråddjup får oss att höja på ögonbrynen) – har detta att göra med primärt två saker: Vi som lyssnare är i sammanhanget öppna för denna nya betydelse, en öppenhet som blivit till genom konstnärens lyhördhet inför materialet och situationen. Spiralfjäderns plötsliga

roll som bärare av konst istället för att agera som bilens fjädring är ett moment av transcendens av spiralens ”donhet”. En ny betydelse formas. Något framträder för oss i världen. För Heidegger sätts här varandets sanning⁶⁶ i



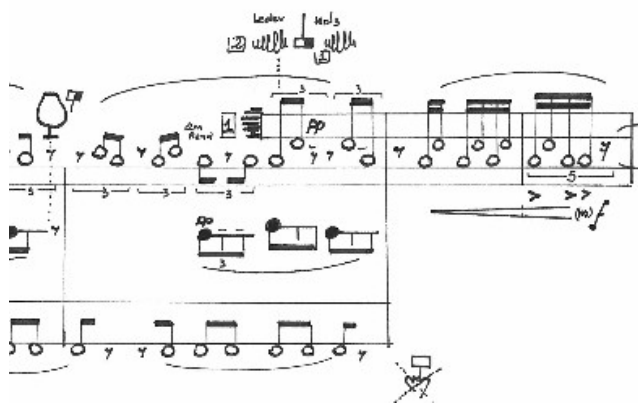
Utdrag ur slagaktionerna på bilfjädrarna i *Mani. De Leonardis*

65 Merleau-Ponty, Maurice 1997, 166-167

66 Sanning är för Heidegger själva momentet med att "avsloja" en ny "betydelse". Sanningen är en form för återerinnan av tidigare glömd kunskap. Aletheia (gr.) – sanning, vars etymologi Heidegger spårar i den

verket. Stor konst förmår detta.

För Heidegger är sanningen ett närvarande, ett avtäckandet av något tidigare förborgat. Det är i dessa grumliga vatten sanning och varande korsas. Det är i dessa grumliga vatten Billones musik tar form, som det förborgades väg in i det oförborgade – in i ljuset.



Partiturutdrag ur *Mani*. De Leonardis

språket en lyhördhet och en känsla av taktil beröring med ordens valörer, hur processen av att öppna ett ord på ett hypnotiskt vis verkligen kan upplevas. Och då inte som något strukturellt, utan som något poetiskt. Och återigen: för att förstå vad ett objekt är räcker det inte med att iakttäta det, det måste användas, menar Heidegger. Det måste beröras.

Det finns många nyanser av Heideggers tänkande som är värda att poängteras i samband med Billone. Det finns ett cirkulärt tänkande (gränsdragningen mot buddistisk filosofi är otydligare än i kanske något annat västerländskt författarskap), ett avståndstagande gentemot dialektiken. Framförallt finns i Heideggers behandling av

Det taktila både i form av beröring och lyssnande utmärker Billones konstnärsskap. Musiken skrivs fram med hjälp av handen, varje skriven ton måste skrivas ut och i samma ögonblick lyssnas till. Det måste ske ett samtal i överföringen av det inre (det jag hör för mitt inre) och det yttre (noterna som sakta fyller pappret). Samtalet börjar i närkontakten med instrumentet, med undersökande av vad instrumenten är, eller för att distansera oss från den Husserlska fenomenologin, vilket Heidegger gör, vad musiken är. Varje beröring på instrumentet utgör ett unikt moment, ett moment som efter upprepade tillfällen av omtagning och vidareutveckling avtäckar en viss väg, en viss stig som det ljudande tar. De genklanger som handen sakta fylls av är sedan det som överförs genom språk – musikspråk – till papperet.

Billones musikaliska undersökning syftar inte till att fenomenologiskt reducera instrumentens yttre attribut och gräva fram instrumentets abstrakta kärna genom att analysera dem på avstånd, utan fokus för processen är en fråga om tillvaro, om existensens essens genom en taktil process. Det är den kopplingen mellan Heidegger och Billone som jag önskar understryka i denna text. De vibrationer och de ljud som karvas fram genom beröring och lyssnande strävar efter att definiera ett ljudande rum, att definiera ett visst existentiellt modus, en viss plats i tillvaron. Inte bara för musiken, men också för de händer som framför den: de kroppar av trä och metall som händerna greppar och sakta drar fram ljud ur. Friktionen blir en konsekvens av vad beröring måste innebära: ett

grekiska undervegetationen till icke-glömska jfr texten Verket och Sanningen, sida 35-55 ur Konstverkets Ursprung (Göteborg: Daidalos 2005/1977)

sätt att kommunicera genom närvaro.

BILLONE OCH MERLEAU-PONTY

Återigen: vad är ljud? I Billones *Quattro alberi* (2011) är fyra musiker utplacerade så långt från varandra som möjligt på scengolvet (slagverk och ackordeon, baktill, röst och fagott fram):



Utmarkerade musikerpositioner för *Quattro Alberi*

Musikerna är snarare riktade mot varandra (även om sångerskan och fagotten är svagt vinklade mot publiken också), eller mot en gravitationspunkt i centrum än mot publiken. Som publik lyssnar vi närmast *in* i ett pågående av vad som stundom påminner om ett hemligt rum, en magisk invocation.

De fyra ljudkällorna sätts i relation till varandra. Olika förutsättningar träder i kraft; beroende på vem som spelar starkt eller svagt förändras perceptionen av ljudet. Men ljudkällorna blir just sådana: som egna resonansbottnar – det de bär in på scen, det är deras ljud; harmoniken som åstadkoms är ett resultat av ett sammanfallande i tid. Vad som hamnar i fokus av musiken är lika mycket djupet i ljudbilden som upplevelsen av ytan – hur varje klangfärg doftar och nästan *känns*. Varje ljud, varje instrument bär hela tiden på en friktion, en nästan illustrerad kontaktpunkt mellan människokropp och instrumentkropp. Den kontaktpunkten konstituerar ansatsen att *förstå* ljudet – att vara i *kontakt* med det:

Jag kan bara förstå den levande kroppens funktion genom att själv utföra den och i den mån som jag är en kropp som räcker ut mot världen.⁶⁷

I Billones musik är denna *kontakt* en magisk sådan. Det är en illustration av en förväntan, en nyfikenhet och ett öppnande mot det som framträder vid beröringen. I *Quattro alberi*, blir varje gest ett närvarande som också är en ljudlig *uppenbarelse*. Det är inte kroppen som förändras, eller de objekt och den verklighet som omger kroppen, utan det som förändras är *relationen* i rummet.

⁶⁷ Merleau-Ponty, Maurice 1997, 24

Rent musikaliskt blir det i stycket *Quattro alberi* tydligt hur de fyra musikerna (eller ljudkällorna) kommer samman och samtidigt är isolerade från varandra, både i ensembleform, men också individuellt: varje kropp måste resonera i sig själv.

The image shows a musical score for four instruments, likely string quartet, in 2/4 time. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system has a 2-measure section followed by a 5-measure section. The second system has a 2-measure section followed by a 5-measure section. The notation includes various dynamics such as \llff , ff , p , and f . There are also articulation marks like accents and slurs. The word 'HÖ' is written below the first staff in the first system. The score is annotated with blue highlights and red arrows, indicating specific musical elements.

Partiturutdrag ur *Quattro Alberi* illustrerande hur instrumenten för ett kort ögonblick är sammanförda.

Men den egna kroppen förflyttar jag omedelbart, jag finner den inte vid en punkt i det objektiva rummet för att förflytta den till en annan, jag behöver inte leta efter den, den är redan hos mig – jag behöver inte leda den till rörelsens slutpunkt, den berör den från början och det är den som kastar ut sig mot den. I rörelsen förhåller sig mitt beslut och min kropp magiskt till varandra.⁶⁸

Varje gest i musiken, liten som stor, definierar de större skeendena. Varje gest eller – som det i *Quattro alberi* snarast kan kallas – aktion är en mindre del som kommer samman i en större. De mindre förloppen, de små gnistorna blir de minsta gemensamma nämnarna att agera utifrån.

Och återigen, vad är då ljud i Billones musik? Vi har inte att söka någon akustisk definition, ljud uppstår inte genom spektralanalyser. Ljud är en närvarande relation i form av en kontaktpunkt mellan kroppar i rummet. Det är något som närvarar och som därigenom kan upprätta en relation med oss som lyssnar. Ljud konstituerar därmed en form av kontakt, men också ett avslöjande ("detta är ljud!") och framförallt ger det plats åt ett rum där vi alla

68 Merleau-Ponty, Maurice 1997, 46

kommer samman. Där vi alla *resonerar*.

Music is the art of the hope for resonance: a sense that does not make sense except because of its resounding in itself. It calls to itself and recalls itself, reminding itself and by itself, each time, of the birth of music, that is to say, the opening of a world in resonance [...]⁶⁹

KOMMENTAR

En metafor är en överföring. En bild är ett momentant tillstånd. Metaforen är en relation mellan två skilda tillstånd. I den meningen utgör metaforens två tillstånd en polaritet (om än inte av negerande art). Bilden är istället ett potentiellt uttryck för det sensoriska, hur något uppfattas vid ett specifikt ögonblick- hur något känns i en intuitivt omedelbar mening. Billones musik gör just det, den skär in och skapar en känsla av nu. Det finns ingen plats för tänkandet och lyssnandet att föreställa sig ett annat rum. Rummet som Billones musik avtäckar är det rum som ljudet upptar: inget sökande, inget uttryck för att få en lyssnare att höra en plats till vilken musiken blir ett ackompanjemang – ett bakgrundsbrus.

Insikter och bakgrundsinformation hjälper ibland föga. Hur man väljer att lyssna är ofta ett traderat sätt. Att ändra på det sker sällan annat än i väldigt små nyanser. Vad gäller Billone och förståelsen av de anspråk på lyssnandet som hans musik gör, aktualiseras återigen konflikten mellan kontinental och analytisk filosofi. Två väldigt skilda synsätt. Att fenomenologin och hermeneutiken (exempelvis) idag återfinns hos båda fälten är inget som kan tolkas som att skillnaderna har blivit vagare, snarare visar det på hur viktigt språket och tänkandet är. Det viktigaste är hur och på vilket sätt vi använder ord, inte nödvändigtvis vilka ord vi använder. Ett ords mångtydighet är överskådlig.

CODA

I shall have to make it understood that this relation [den mellan en ny ”poetisk bild” och en arketyp] is not properly speaking, a *causal* one. The poetic image is not an echo of the past. On the contrary: through the brilliance of an image, the distant past resounds with echoes, and it is hard to know at what depth these echoes will reverberate and die away. Because of its novelty and its action, the poetic image has an entity and a dynamism of its own; it is referable to a direct *ontology*.⁷⁰

En lyckosam inringning av det klingande i ord finns inga garantier för. Att med det klingande gestalta en ljudens ontologi, som jag i någon mening i denna text spårat som ambition hos Billone, låter sig knappast göra. Det ljudande är ingen avslutad process, utan ett pågående. Ett mytiskt uråldrigt landskap som om och om igen låter sig än visas och än falla i glömska. När Billone låter den mänskliga rösten ta plats i de instrumentala kompositionerna blir det aldrig som en förlängning eller ett *annat*. Istället hör vi ett integrerat, men också avlögset eko av en legend, en myt; ett arkaiskt tillstånd som, historiens gång till

69 Nancy, Jean-Luc *Listening* (New York: Fordham University Press 2007/2002), 67

70 Bachelard, Gaston *The poetics of space* (Boston: Beacon Press 1994/1958), xvi

trots, är det som med jämna mellanrum skymtar fram i det genuint mänskliga. Ett eko som understryker hur nära vi är det som vi inte kan ta i.

3.1.3 *Konversation med Pierluigi Billone*

INGRESS

Jag stöter på Pierluigi Billones musik första gången i februari/mars 2007, när ett av hans verk, *Mani. De Leonardis* för slagverk, finns med på en kompilationsskiva från Donaueschingerfestivalen 2004, som jag köper. Det är en ”slump” att Billoneverket finns med, det är inte orsaken till mitt inköp. *Mani. De Leonardis* är också placerat sist på skivan, varför det dröjer innan jag verkligen *lyssnar* till det. Det fångar mig inte omedelbart, men letar sig sakta in. Genom flöjtisten Richard Craig kommer jag över både mer musik, men även partitur. Det var som att stiga in i ett rum, vars existens jag bara väntat på. 2009 kontakter jag Billone första gången, just under arbetet med Order del 1. Slutligen, sensommaren 2011, träffas vi första gången ”på riktigt” när jag deltar i ”Moscow Internationell Music Academy”, där Billone och Franck Bedrossian var gästlärare och föreläsare under tre surrealistiska veckor på den ryska landsbygden och i dess urbana mitt, Moskva. Sedan dess har vi, jag och Billone, i princip haft en kontinuerlig korrespondens via mejl, men även, med viss periodicitet, träffats i Wien och Venedig för lektioner. Sessioner som kanske utgör de enskilt största konstnärliga upplevelsorna under mina masterstudier. Jag bad Billone att få inkludera delar av den korrespondensen i mitt masterarbete. Jag vill hävda att den speglar och i vissa avseenden ringar in exakt det som jag brottas med i min musik och det gäller inte minst de mer personligt präglade texter som utgör uppsatsens fjärde del. Nedan följer en fråga/svar- följetong, som även om den är konstruerad, påminner om det vi ofta talade (talar) om på lektionerna (och i våra mejl). Skillnaden är att jag i denna text ställer frågorna specifikt kring Billones egen musik och inte min egen.

KONVERSATION

januari – februari 2013

ESAIAS:

What you always return to is to get in *touch* with sound. It is not a metaphor, it is a reality. Reality in music, it is two-faced. On one hand self-explanatory; a sound has a source, an action. On the other hand, music is completely abstract.

To be in *touch*, also alludes to a sensibility (a touch that at the same time is concrete and abstract). A sensibility is something on one hand simple (it is just *there*), on the other hand, it is a complete mystery.

Reality and *sensibility* will be the two different aspects of being in *touch* with sound that I will focus on. Not because we do not speak of it, simply because we need to speak more of it.

I would like to start where I first came across your music. I ordered a Donaueschingen compilation (from the festival 2004) in february 2007. On it was the piece *Mani. De Leonardis* for percussion, a piece which for me still inhabits a central point in your oeuvre. In the program note to it you quote the

artist Frederic de Leonardis. He speaks of the rare artists that have two hands. He sees Giacometti as one of them. Throughout the program note the core is that of the different relationships; between the hands, the sounding object and, finally, the score. The piece which is scored for four metal automobile springs and glass (and a performer...) is basically a rhythmic exploration, or rather an exploration of resonance in a certain space, in a certain persistence of presence.

For me, its impact is that of obsession (which also is alluded to in its double meaning of the title Mani (which in its prolongation is a hint towards a suite of your pieces)); of persistence and insistence. The result is *existential*. As a listener I really experience the performers hand, but also the composer's. The experience becomes what you attest to in the program note: the “*thinking hand, the feeling hand and the writing hand*”. In other words existence appears through a way of realism. What I hear, is exactly what I hear, but it *reveals* something else. And through that it becomes something that I would like to call “magical realism”; the music contains *thereness*, the magic of it is encapsulated in its presence, in its body and throughout the piece its inner meaning is evoked. As the ranting of the schaman or the mantra of the monk.

For me, it is clear that this is very much linked to Merleau-Ponty. The body that puts us in relationship to space – to our existence. For Merleau-Ponty the body is not just a subject or an object (as for instance the hand is often referred to), instead the body is the medium which suspends the dichotomy between the subject-object relationship. In art, this is, I guess, easier to grasp: art is even a means in which to explain or manifest that subject-object or body-spirit is not something to tear apart, but to view as in a complex relation, in constant movement. For me, this must be extremely close to your way of creating relationships to instruments. And the question?

How is reality linked to your composing? What is reality in your work? How do you approach it, work with it? And if there can be realism (although magical) where is the spirit – or can there be no separation, on any level at all?

There is another level of reality to this question. The reality of the instruments. Of how to on one hand imagine them together, on the other hand: how to “stage” it:

How do you actually try out the sounds? Not the unique ones (one instrument), but two, three? To record them I imagine can not be enough. There is also the question of placement. of how they react to their place in the room.

PIERLUIGI:

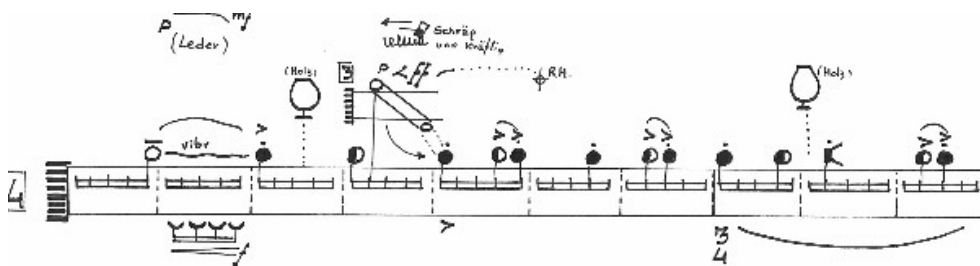
You distinguish and separate reality (of sound, of action producing sound, of mechanical properties of a sound source), abstraction (as quality of music – where the sound seems to enter a different degree of existence) sensibility (a special kind of practical dialogue with the things) spirit, revelation, meaning.

A different approach is possible:

Sound consists of all these things together, without separation (although is possible to

distinguish between them). Therefore, approaching sound, I must be ready and able to recognize them in the sound, to consider and put them in movement as a whole. Something which is basically very difficult, therefore: how to do it is the real question, and something to discover and learn (we often forget that to simply “play” on a Piano means to enter and work in a dimension where all these questions have already received an answer and a foundation, we simply act it).

Facing a new situation (a not-yet musical one) it is impossible to maintain the same approach. For instance in *Mani. De Leonardis* (you mention) let's consider page 2:



Mani. De Leonardis, utsnitt ur sida 2.

This moment is based on a single impulse whose qualities change constantly.

A single sound-impulse ● (isolated, FFF) is, in itself (even before it becomes a possible element in a music), a concentration of factors.

- a vibration (its specific qualities)
- recognized or not as sound (its possible place in the culture and context)
- an acoustical event, not necessary a musical one.
- a partial and unique “voice” of a (sounding) object
- a contact body—object, belonging or not to the dimension of musical acts
- the necessary knowledge to discover, produce and manage it
- a mechanical reality depending on the sounding object, and the necessary tool to produce it (its possible history and mechanical genealogy)
- an act (in this case a concentration of energy, controlled before becoming a destroying violence, with all the possible implications on an existential level)
- and, and, and.....

All what makes this event possible , in this unique way, in this place, under these conditions.

We are always putting in movement all of these factors. They are the conditions of existence of each single sound - each single sound concentrates in itself all these conditions.

Therefore each possible difference of the sound-impulse ●○□, comes up from a different re-balance of the constellation. It was found in this way and focused as meaningful difference because of it (because it is able to show it, and this means that not each difference or property is able to show it in a powerful plastic way.....).

The impression that it deals only with possible “musical” differences is basically wrong. The quality of the difference shows it: it doesn't deal with internal differences within a “parameter” (as ppp-p-mf-fff, or short-long, pitch).

If each difference depends on quality of contact, quantity of energy, diffusion of energy, time

of diffusion, deformation of diffusion in time, and so on, it means that I am constantly changing the whole point of view or a part of it. Therefore in each acoustical property and each acoustical difference, the constellation of factors are acting, although in different ways (in particular states of balance and degrees of importance). When a vibration happens, all of this sounds and in each difference, again: all of this sounds.

If in De Leonardis-page 2 it is possible to recognize different kinds of impulses with their specific differences, some of them absolutely not obvious, their existence depends completely on this: they were focused acting on the whole constellation. I would even say: it doesn't matter how they were found, because the deciding moment is how they were focused (and therefore eventually deleted).

Example:

The sound-impulse ● (isolated, FF) one of the main elements in the piece, could be produced in any metal factory, it remains – in any case- also a typical vibration belonging to a non-musical work reality.

You can recognize it by considering the absence of resonance (the typical + stop-attack, that you see in the score), where the hammer, remaining in contact with the coil, mute it. This gesture doesn't belong to the percussion sound culture of our tradition (Timpani for instance).

The impulse vibrato ● ~ ~ ~ ~

After the contact of the hammer, the L.H. pushes the coil in order to produce a vibrato (the hand acts only after having understood how the energy of the resonance goes on, I am working on the energy of the preceding attack, modulating it).

A 5 Kilos spring coils is now vibrating, despite its mechanical decay, because its vibration is now considered and acted like a sustained sound (of an instrument). This sound (and the related technique) is unknown (till the moment it appears). Its apparition, its possibility of existence, depends on the turning of point of view. It is an answer to the question: What is a spring coil? What could it be? What is an attack? What could be an attack? What is the resonance of an attack, how does it work? How can I extend it? And so on.

The difference here depends on this: the attack is no more considered only a mechanical contact (Vibration ►►► Decay) but an evoking-producing contact (it lets a Sound appear ►►► Instrumental voice). It means that a spring-coil is not more only a piece of metal to hit, instead I start to consider it the source of a possible apparition, something has now changed in my approach.

In the same sense, and evidently, the sound of glass corresponds at the same principle: the "hitting" (attack) activity changes object. It is completely different in nature, it obliges the performer to turn suddenly and immediately the whole action (or the glass will break). The glass offers the most plastic occasion to bring in contact two complementary possibilities: the most violent attack and the most delicate and careful attack. And it is exemplar.

*The whole project deals with the possible awareness by creating an *atta* (a point of contact), reaching the extreme point when the performer will act on the body (becoming source of sound and performer at the same time). becoming both shooter-and- shoot.*

Coming back to the “first” contact, we must recognize that already in the most simple contact with a sounding object the constellation of factors is acting. We must become aware of it. What I am doing, what leads my action, which dimensions are actually coming in (not what I think about it...).

How to do it, how to maintain this quality of approach during the work, is a question in itself (and the necessary condition to create a work).

Conclusion: only recognizing (in different ways) that in each single contact-sound, all the factors gather and concentrate in one, we enter in that quality of attention and care we could consider a musical one.

If I consider the difference between A and B only as a different asset of parameters, I will be obliged to think that there is a separate dimension where all the other factors “mysteriously” act. But there is no mystery. The sound properties sound. The differences sound. The difference (a relationship) is basically a vibration, not a consideration. A difference whose reality is only verbal goes out (and lies out) of the circle of what we can really do as musicians. Our field is limited, but inside its limit is open and endless.

Each sound as “sounding constellation of factors”, I must consider it as unique, as a complete defined entity, potentially as the unique voice of a sounding object. I must learn how to appreciate the differences (the qualities and degrees of which are different according to the nature of the object) I must start to consider them as if they were the only existing (it will change my perception), to become familiar, to give them a name (before unknown) , to let them offer new categories, to essay and check possibilities and form of interactions and connections, starting from their properties, and so on, it is a discipline of discover, something to learn and build. If I am “simply” looking for a new sound I will be satisfied by founding one or two, and fixing my attention to it (to use it as material).

Coming back to the same point (De Leonardis Page 2).

Basically it is an exploring action on a metal body.

Each attack tries to let a different sound appear, it is a typical exploring action we normally do – knocking-exploring – with a finger to an object to understand its consistence (a wooden box or a wall for instance). At the same time the object decides (limits/extends) the kind and degree of contacts we are able to do. A spring coil, this massive heavy metal object, with its specific form and consistence, “attracts” and involves the manipulation in its specific world.

Hitting with elemental degrees of energy and elemental differences of contact I am immediately involved in elemental differences of diffusion, resonance, muting possibilities

● ●● ●●● ●●●● ●●●●● this will be the first contact with a kind of quality of motion, with its rhythmical quality and so on.

Attack and resonance generate a first kind of elemental rhythm. It is a first form of “exploring attack”, whatever it may become (or be).

The same happens by exploring a wall or a ground before working on it (but we do not pay attention to it, we do it simply because we are in this possible kind of contact with things).

We never explore a thing attacking this way: ●●●●●●●●●●

because, since we listen to the resonance in order to understand the consistence in that point, we go slower and repeat it: if the thing is empty (to appreciate what the resonance shows about consistence, resistance and so on), we go on regularly if its consistence is compact (if the resonance always shows the same and no particular change). All this shows how our body already knows how to get in contact with the properties and how to let differences appear, in contact with a thing.

It will take a lot of work (and consideration) to find a first balance in a “dancing exploring rhythm” whose task is not immediately to hammer a nail into the wall or to control the regularity of the length of a metal ring. And it will take more and more time and work to create a revealing tension between

- “natural” (already known contact) dance of attacks and resonance
- and a “forced” dance where the “natural” relationship between attack and resonance is lead to a visionary and even impossible connection (is, in fact, turning into a question, since I am questioning the constellation of factors: what could be the action whose task is no more recognizable?).

At the end a very simple proportion of length ● ● ● ● ●

connected with its reversion



This will offer the starting point of the movement (worked out through many versions). Its interest lies in the tension-distension, which can be connected/contrasted by the different kind of attack/resonance.

Working on a piece of metal, which is not an instrument but an industrial object, a part of a car, and exploring it as if it was as precious as a violin or a big sea-shell, starting from a natural kind of exploring approach with the things, introducing all this practice in a logic of discovery and consciousness.....I am putting in movement the constellation of factors above. That is all. But we do not recognize it.

We should learn from archaeology a different approach to the things, and develop it in the dynamical dimension of an acting sound.

If there is an “existential” dimension, which arises from the sound, it can be followed, step by step, sound by sound, in this constant turning of the contact, which at the end reverses the rules. It consists of sound, it happens only if it is sound, it remains sound (and difference = vibration). It radiates itself in any direction, but only after, and this “after” is problematic (and I prefer not to enter into it).

Starting a journey in philosophical intellectual landscapes word after word it would disappear, it would not sound anymore. On the contrary, the powerful experience to be in touch with this acting sound, to do it and to become it, opens spaces inside the human being (I hope).

ESAIAS:

Your piece "1+1=1"⁷¹ alludes to the movie "Nostalgia" by Tarkovskij and the madman *Domenico* (played by Erland Josephson) who – in the movie – attests that: "one drop plus one drop, makes a bigger drop, not two." *Domenico* is mad. Or at least he sees *differently*. In the picture's ending section he raves in front of a crowd in Rome: "we must go back to where we were, to the point where you took the wrong turn. [...] what kind of world is this if a madman tells you, you must be ashamed of yourself! ...Music now".

The music of 1+1=1. The key is the movie. Not just the metaphor. So many things:

The poet in exile. (*you*)

The impossibility of translation.

The man who plays the chinese music: "the voice of God, of Nature". (*the clear influence of other traditions (of other ways of thinking) in your music and the western one*)

And the madman (to himself): "Now listen, it's never too late to learn. Whatever happens, don't interfere." "You know why they're in the water? They want to live forever."...and later, after talking to the poet, in his home. The door. The objects. They are there, but the walls, the things which keeps life in store: they are gone. Everything is like a multitude of still lives. *Domenico*: "I know what you're thinking [...] It's wrong to keep thinking the same thing".

Your piece and the movie, they are different. The music is not staging the film, but the images of Tarkovskij also pose connections: how the camera moves, always slowly. Revealing light or creating darkness. Opening space or confining it. On the other hand (if the film has little beside the title to do with the music); is it possible to create a music that last more than 70 minutes without something external, something to question, to search within? For the hand to understand, to be in *touch* with an object: it takes time. A lot of time. For the eye...often the moment just passes.

For me the common core point between the film and your music is verbalized by the madman *Domenico* when he calls out for mankind to seek its roots. Without an origin, we are nothing. In your music there has to be a root, a starting point, something *personal* that has to be heeded and through that things (new things) can be revealed or explored.

What *Domenico* points at is that mankind does not care. The loss of roots is not considered to be a problem. To have *no* place. To be in a *limbo*. That is our present world. The humanism of the western world has lead to de-humanization.

Kandinsky writes that everything has an external and an internal.⁷² The internal is the abstract essence. Is it possible to talk about an internal and external in

71 Ett 70 minuter långt verk för två basklarinetter från 2006.

72 Kandinsky, Wassily *Point and line to plane* (New York: Dover 1979/1926)

your music? That the body, the ritual of sound evokes something which is hidden internally and that is felt separately, but always unseparately connected to the *act – to the reality?*

Improvisation is a way of searching for those roots. To improvise in a sense where nothing is known. Just searching for something that will resonate within yourself, and by doing so evoking something that could be seen as roots (or perhaps memory? Paul Ricoeur writes: “In remembering something, one remembers oneself”⁷³). In your music the hierarchy between sound categories seem absent. The touch, the way of producing sound...all of it seems to begin in a point of balance. Even noise in your music does not break the balance of identity. Instead it seems as being part of sound. The inclusion of *noise* in sound is, in my mind, something special. To view noise as *not* something essentially *different*, then sound suddenly becomes a complex unit rather than something made of categories. Suddenly the notion of sound can not be closed, but only continuously open (and therefore continuously changing its “meaning”). Sound must consist of many “sounds”, but at the same time be able to be reversed or exchanged by only “one”. To let this happen, I imagine that you have to improvise (once again: to get in touch). In the scores that you finally produce I perceive the music as nearly closed in a traditional manner (I mean that it is defined, but still possible to *interpret*). How do you think about *noise*? How do you work with it, or do you...or is it already...there? And the score...how? What does it mean to close (a) sound(s) in a score? How can it remain open? *How can sound as something open actually be perceived?*

PIERLUIGI:

“Improvisation means many different kinds of musical practice, with different degrees of interest; I think this term leads us wrong.

We work in the dimension of written music. We do it willingly, we are not obliged. Our work deals, properly, not simply, with sound, but with a project of sound, performance and listening, whereby the score makes it possible to focus again and better on the project of existence of a sound-for-a- listening. In this sense, a score opens the sound (or it is a bad project and a bad score, in this case...).

“To improvise in a sense where nothing is known” – as you write – seems to me no improvisation at all, I think it is better to think and say: exploration-evocation-concentration, which implies a different attitude (and method).

We are not simply looking for sounds, but for sound as centre (or part) of a constellation of relationships. We need an oriented perspective, looking for results which are possible to be included in our practice of written music and, if impossible to be written, they should be accepted as complementary, but essential, surrounding periphery.

Our contact with the instruments is a preliminary defined project of exploration, where we can work within particular given limits (which can be flexible re-focused). This is our kind of freedom.

The project of exploration should include the possibility of a meeting with the not-yet-known: what is not only possible, but necessary.

73 Ricoeur, Paul Minne, *historia, glömska* (Göteborg: Daidalos 2005), 138

1. To be able to lead the contact till a not-yet-known practice.
2. To be able to be in touch with sound without “compress” it in a representation.
3. To be able to let the new results give feedback on the project of exploration (to re-focus its main lines)
4. To be able to extend- as far as possible- the limits of the representation systems and notation, to force them and make them flexible and” transparent”.
5. To be able to remain in the limits of a possible written result.

In the perspective of a written music we need a flexible and open thematic and systematical approach.

Every time we work on a possible sound (state, movement) it becomes a centre of possible relationships. As far as we can, we follow and explore its nature, flexibility, law of existence, of development, of connection and so on. The composer has to be free and adventurous like an explorer, and careful and slow like an archeologist.

Even what we already know – in this perspective – cannot be considered obvious, since it contains and hides two secrets:

1. a first (past) contact
2. the exclusion of all other possible explorations.

We have to question it, in order to get free and to re-orient our next attempts.

The exploration turns into an “evocation” when we change, willingly and with a clear task, the nature and the properties of the contact with the instrument (the sounding object).

We can learn to apply on A, the typical kind of contact of B: we “evoke” B in A. Or to use C (a tool) on D, in a completely different way (it appears X). Or to use C (a tool) on E, (a completely new object), and so on (it appears...Y). In this case we are changing the musical voice of an instrument, its sound identity (till now), its world of articulation, and at the same time, coming back to the original source, we expand the starting possibilities of relationships.

The root of this practice is magical, indeed, but for us it is a disciplined extension of the practice which (re)-creates and (re)-defines the limits of sound.

*In this perspective, distinctions such as Sound/Noise can be only an obstacle. There is only *Sound (~~Sound~~), whose nature (and life and parts) is something to discover (and whose complexity lies before and beyond the simple dualism of Sound/Noise). Consequently all the implications connected with the distinction Sound/Noise could (must) fall down, because we work in a different dimension (here Sound/Noise would be like Equal/Unequal referred to a tree....., that is to say: indifferent).*

Exploring and evoking sound, and the complexity of its presence, we try to discover and “orient” forces, in some cases we “provoke visionary” this possibility. The moment of concentration comes by itself, whereby every formalization is a challenge for our sensibility and creativity: each step of a formalization always risks to destroy the organic identity of sound.

Basically almost any kind of Sound could be written, but the notation must reach a degree of flexibility and icasticity (being able to let something appear) which makes it able to capture what is essential. Notation means: project of a possible notation, therefore it must

be integrated in the exploration – from the beginning – as one of the tasks. Only in this case the dichotomy between free, rich, original, unique, flexible („open sound“) and formalized, constricted („closed“, „diminished“, „dead“ sound) can fall down.

The question basically changes:

How can I power my ability to capture sound in order to include instability, complexity... in a practice of written music? On which level of my representation way(s) must I work?

There are two possible and completely different answers:

(the second one , changes even the sense of the question):

- 1. I only work on the signs of sound
(I will write no real music, only a further and weaker representation of already formalized representations of sound, even creative, but basically only this).*
- 2. I harmonize the gesture of producing sound and gesture of producing sign.
But this harmonization is a practice and a discipline, to discover and study.
It takes years...*

– How can sound as something open actually be perceived?

The adjective open generally defines for a sound, a degree of diffusion (in its sound source or in space), and / or some internal acoustical properties.

You probably mean a sound whose presence, possible states and development are not foreseeable or definitive, and whose possibilities of transformation, connection, relationships are constantly renewed.

The question is: Am I able to imagine, practice and write such a kind of sound?

Xenakis, L. Nono, K.H.Stockhausen, G. Scelsi.....they were able.

A further question: How many listeners are able to recognize, appreciate and lead it on , with sensibility and creativity?

*

IV

ORDERMUSIKEN – REFLEXIONER och SLUTORD

4.1 *Texter om kroppen*

4.1.1 *Rum – yta (skinn) – hand – partitur – publik*

Första mötet med Billone i Wien. Plötsligt reser han sig upp. Tar fram en av de för mig nästan magiska bilfjädrarna (från Billones slagverkssolo *Mani. De Leonardis*). Slår an, dämpar, slår an, låter resonera. Dämpar. Tystnad.

När vi sätter oss vid bordet är det som om något häpnadsväckande har skett. Vi talade om rummet. Varför placerar man någon/något där och inte *där*. Det handlar inte om spatialitet. Det handlar om rum, ja, men inte om akustiska effekter. Nej, om relationer. Men när Billone sätter sig ned igen är allt jag hör, nej känner, en känsla av hemkomst. Jag *vet* hur rum skapas. Och det som sker är så oerhört enkelt och samtidigt så skriande svårt att uttrycka. Det är en del av de självklarheter och omedelbara insikter som stretar emot varje analys, del av de insikter vilkas svar endast blir åtkomliga med hjälp av rätt frågor.

Vi har en kropp. Den är i samma ögonblick sluten såväl som öppen, täckt av hud, kött och medvetande, perforerad av håligheter, öppningar. Munnen öppnar sig, andas ut, andas in. Handen sträcker sig, griper an, sluter. Mot öronens håligheter slår ständigt ljudens tryckvågor.

Med vår kropp bebor vi rummet. I den närvaron definierar vi ett nu, men ett nu där det passerade närvarar som minne, som en lång kedja av orsaker, förklaringar och vittnesmål.

Varje nutid grundlägger definitivt en punkt i tiden som kräver alla de andras erkännande, föremålet blir alltså sett från alla håll precis som det ses från alla tidpunkter och med samma medel, nämligen horisontstrukturen.⁷⁴

Kroppen *är* också rummet, kroppen är utsträckt i rummet - omfamnar rummet. Jag existerar inte bara i en punkt i rummet, utan genom en myriad av reella såväl som illusoriska punkter - blickar - i rummet. Min existens *känns* genom min närvaro som kropp.

Som nu, handen mot trumskinet, sakta tryckande ned ytan medan den andra handen med en klubba i distinkta korta stötar får skinet att vibrera. Sedan genom pennan ned mot ett papper, som i partiturets form försöker fånga ljudet. Hårdheten hos blyertsen, trycket och vinkeln handen utför efterbildar den klingande aktionen. I alla moment söker min kropp i kontakten med papper eller genom skinn efter ljudet. Det blir en relation, för varje gång upprepad och alltmer fördjupad. Perspektivet av hur det klingar för en publik finns inte. Jag är publiken, likaväl som publiken är rummet är rummet publiken. Och jag är ÄR rummet. Jag cirkulerar, jag måste sträva mot att röras

74 Merleau-Ponty, Maurice 1997, 15

runt varje varv.

Kroppens gravitation mot instrumentytan eller papperet blir genom sin cirkelrörelse samtidigt embryot till en centrifugalkraft. Gravitationen upphävs i korta ögonblick eller sträcks ut och börjar omfatta det närliggande, det som i till sist, när allt detta är klart, bildar rummet. Och rummet är publiken, är kropparna, i varje detalj, vid varje tidpunkt.

Det står klart för mig - just nu - att de sprickor och glipor som jag så ofta sökt efter, inte existerar. Det är de som ger vika. det är de som bär upp utsträckningen, som just blir resonansens bärare. Det är det som gör mig till musiken, men också till musikern, till hela min publik. Rörelsen tar, när jag slutar, vid från skilda håll. Musikern blir kroppen, blir jag, eller jag blir han/hon. Hon/han blir publikens öra mot noterna. Noterna blir kroppens öppningar och beröringspunkter. Allt fylls till brädden.

Sprickorna är vi som människor. Oavsett om vi är publik, utövare, skapare är det skärvorna av något sönderslaget som vi sakta fogar ihop.

Rummet är kroppen. Kroppen är klangen. Klangen är kroppen. Kroppen är rummet. Allt jag är, är en kropp med en viss obönhörlig dragning mot ett epicentrum som jag för några få minuter får tillfälle att gestalta, för några få minuter får möjlighet att skapa en relation till. Jag kommer inte att ge något nytt, inte få något nytt, men jag kommer att bli del av ett pågående.

4.1.2 Sår

Såret är i en öppning. Men denna öppning skiljer sig starkt från, säg, munnen eller näsborren. Den är inte en plats för utbyte (inandning - -utandning). Den är enkom ett *utflöde*. Det är en öppning som inte bjuder in, utan enbart kastar ut. Den hänvisar till ett lidande, till hur livet ebbat ut och berövar den levande dess plats i rummet. Såret är ett läckage av liv — kroppens mest tydliga sammanbrott.

(EXISTENSEN)

...och det har med existensen att göra – kroppen är existensen. Att *vara* är en akt: en kroppslig akt. Existens är relation; jag berör, blir berörd. Min kropp. På utsidan - att vara exponerad, åtkomlig. Att existera är att upprätta en relation, att (be)skriva kroppen från utsidan. Kroppen är inte något som *upptar* en plats, den utgör gränsen och kontaktytan *emellan*. Det är öppningen och införlivandet, ett *continuum* av existensen.

Bodies aren't some kind of fullness or filled space (space is filled everywhere): they are *open* space, implying, in some sense, as a space more properly *spacious* than spatial, what could also be called a *place*. Bodies are places of existence, and nothing exists without a place, a *there*, a "here", a "here is", for a *this*.⁷⁵

Kroppen är *ontologi* i sig själv, inget föregår kroppen. Musiken får inte *sluta* något. Musiken måste *öppna*, sträcka ut - ge plats. Genljuda – *reverberate*.. Såret blir sinnebild för en borttynande existens.

75 Nancy, Jean-Luc 2008, 15

re ver ber ate (r-vûrb-rt)

n. **re ver ber at ed, re ver ber at ing, re ver ber ates**

v.intr.

1. To resound in a succession of echoes; reecho.

2. To have a prolonged or continuing effect: *Those talks with his teacher reverberated throughout his life.*

3. To be repeatedly reflected, as sound waves, heat, or light.

4. To be forced or driven back; recoil or rebound.

v.tr.

1. To reecho (a sound). See Synonyms at [echo](#).

2. To reflect (heat or light) repeatedly.

3. To drive or force back; repel.

4. To subject (a metal, for example) to treatment in a reverberatory furnace.⁷⁶

4.1.3 Andning – fras

Vad är en musikalisk fras? En andning. Det är andning. Det går inte att skilja en fras från ett förlopp. Det vill säga, jag kan inte utesluta frasen ur förloppet. Den är där. Den definierar dess längd. Detta oavsett hur många fraser som utgör förloppet.

Jag andas. Jag skriver andning. Jag måste bli mer specifik. En bön. En buddistisk bön. En uthållen ton. En lång fras bestående av en eller flera (korta) andningar. En längre fras är formen. Alla de olika vokalljuden tagna tillsammans. Men i bönen finns ingen dramatisk form, ingen modernitet - ingen tanke på framsteg. Allt är återblickande, eller utsläckande – inåtvänt kontemplerande ett nu.

Jag håller en lång ton. Slår på bröstet i olika rytmer. Formar munnen. Andas om – små caesurer. Jag upplever inget drama. Inga aktioner som *talar* med varandra. Det finns en känsla. Det finns en känsla av *formel*. En början, en öppning, något ihållande och sedan ett avtagande och en stängning av uttrycket. Men det finns ingen agenda, ingen baktanke. Det är ett ljud ur en kropp. Det bygger hela sin existens på denna kropp. Handen, anden, munnen. Det finns inget som kräver retorik. Den finns där. Retoriken. Men den är i min kropp. Den är omedelbar. Intuitiv. Den förändras i takt med att min relation mellan röst och kropp förändras. Det är ett (*av*)lyssnande.

Det första som jag nu vill lyssna efter i mitt komponerande är hur mitt instrument andas. Det tekniska och abstraktionen finns före. Måste finnas efteråt (genom partituret), men en viss tid måste vara beskärd åt andningen, åt moment där det enda som existerar är en relation mellan instrumentet och min kropp. Där min kropp förlängs ut i instrumentet. Där allt är utsträckning.

Det är ett sökande efter stillhet. Och balansen mellan banalitet och högstämndhet är hårfin. Andningen är grundläggande. Den är konstituerande (för liv). Jag måste inse hur min estetik är basal. I viss mån konstituerande (inte för liv, men den adresserar de mest grundläggande ljud; handen mot en yta, slaget mot en yta – resonans och dämpning). Allt utanpåverk måste minimeras. Eller speglas i processen.

⁷⁶ <http://www.thefreedictionary.com/reverberate> (2013-04-10)

4.1.4 Instrument – kropp

Kropp och instrument utgör en enhet. Det går att separera; här ett instrument, här min kropp, men de är en enhet. Och ytterligare: instrumentet är en kropp, kroppen är ett instrument.

Musiken, ljudet befinner sig där, både i kontaktytan instrument och kropp emellan och inneslutna i delarna. Det finns, tycks det mig, ändå en väsentlig fråga om utgångspunkt. Resonansen, överföringen måste börja i något moment.

För Pierluigi Billone är den egna kroppens resonans med instrumentet utgångspunkten. För mig sker det avgörande när instrumentet till slut förs till att börja resonera i mig. I en del stycken är detta en metafor. Som i *Order, del 1*, i *Stenar - Aska, aska* eller *Du-/Ruinerna*. Instrumenten börjar klinga och tvingar fram ett kroppsligt svar.

Orsaken återfinns i processens startpunkt. Att sitta med rytmer. Rytmer och dynamik, strukturer från Lars Noréns eller Paul Celans poesi. Kopplingarna upprättas i det sakta avtäckande som arbetet med dessa utgör.

Det säger något om en annan enhet: ljud och form. Formen är oskiljaktig från ljudet, och ändå i sista hand, när verket är klart också en kategori möjlig att precisera och skilja ut. I arbetet med min musik, i arbetet med att få kroppar att resonera är formen något som utkristalliseras från arbetet med ljudet. Det kan inte ske på annat vis.

Det går att vända på detta och istället låta formen/strukturen pressa fram ljuden. För mig är det främmande, det skymmer och omöjliggör det som jag ändå vidhåller som centralt för min musik: ljudet, och kanske framförallt det sätt på vilket ljudet uppstår som beröring av en annan – och i det ögonblicket symbiotisk – kropp. Formen är för mig likgiltig som separerad enhet. Som del i en enhet är den central.

4.1.5 Ramtrumman

Jag minns den från barndomen. Hur mamma hade den hängande på väggen. Ibland togs den ned, resonerade hemma. Men oftast någon annanstans, i för mig okända rum, i schamantrumningar någonstans i Stockholm. Det som är närmast är inte alltid det man tar sig an. Det bebor en redan.

Jag minns den filtklädda klubban, hur den satt fast baktill i de tvärgående träpinnarna i vilka man höll och samtidigt kunde svänga och vinkla trumman.

Senare, under arbetet med *Nattarbete* och *Order del 1*, när jag tillbringade tid på Öland var det ramtrumman som fick vara slagverksskinnet jag relaterade till. Där var den oftast stum – mjuk av fukten, men känslan var densamma; ytans friktion och möjligheten att rotera den; känna tyngden.

En kväll, när jag befann mig i arbetet med *Stenar - Aska, aska* fick jag höra Pontus Langendorfs senaste tolkning av *Nattarbete*. Det kändes långt ifrån som

en överraskning att han skulle komma att göra den på enkom en ramtrumma, Pontus förmåga att förekomma eller vägleda mig var redan vardag för mig. Men jag minns också hur han vid detta tillfälle använde golvet, rösten – rummet, allt det som för mig, men också för honom kommit att bli synonymt med att vara slagverkare: att resonera i och med instrumentet. Instrumentet som en förlängning av kroppen, kroppen resonerar genom instrumentet.

Ramtrumman blev genom ett trollslag mer än ett instrument bland andra, mer än ett sätt att beträda magiska platser - det blev en öppning in i möjligheten att just öppna min musik för den fråga om relation som alltmer kommit att präglade tänkandet kring den. Att Pontus också kom att uttolka det som jag upplevde som privat (barndomsminnet) relativiserade minnet, gav det en mer allmän prägel: och därmed genast en vidare betydelse. Ljudet frigjordes från minnet och placerades *i* en nutid, *i* en kropp – *i* rummet.

Minnet av Pontus Langendorf på golvet med ramtrumman...parat med min egen *kontakt*; det utgör numera, för mig, om och om igen det musikaliska rum som varje ny komposition börjar resonera i.

*(HIDDEN MOTHER)*⁷⁷

Hidden Mother: begreppet härrör från äldre tiders barnporträttfotografering, där kvinnan – modern – som håller barnet ofta är täckt av ett lakan. När fotografiet sedan sätts i ramen syns hon inte längre, enbart barnet. Vad som ändå är närvarande är en beröring (fasthållandet), motivet (barnet) och sedan distansen till kameran. Därefter framkallning i mörker. Å ena sidan en nästan mystisk process, å andra sidan en rationell konsekvens av vetenskapen, av visionen om att återge och avbilda livet. Så som det var. I mitt arbete håller jag pennan krampaktigt (som barnet). Pennans avtryck är *motivet* – instrumentet (ljudet), som jag försöker fånga. Och ändå: i konsten är det så mycket mer man vill åt. Något ytterligare. Något som inte bara fryser ett ögonblick, utan också avtäckes och låter något framträda. Hos barnet ser vi ögonen, i ögonen överförs så mycket av framtiden. Ögonen hos barnet och den vuxne är desamma. Men i inramningen – och jag menar då inte bara ramen – utan ögonbrynen, rynkorna, svärtan som livet färgar ögonhålorna med, framträder skillnaden.

Schamantrumningar är ekon av ett förflutet, ett förflutet som förenar kulturer från alla kontinenter. Det hypnotiska, det extatiska och det inåtvända, allt samlas i ett monotont trummande, ibland i dansen, ibland i cirkeln, men alltid i en intim och nästintill hemlig kontext. Schamanen använder trumman för att få kontakt med en urkraft, en koppling till det som förenar inte bara människor utan även natur och människor. Det är en frammanad kontaktpunkt mellan ett mänskligt och ett ursprungligt (naturen) som banar väg för något gudomligt, eller inte bara banar väg, utan *är*.

4.1.6 Rösten

Det mest grundläggande inlärningssättet är imitationen – att efterlikna med

⁷⁷ Hidden Mother är en slagverkstrio bestående av Ulrik Nilsson, Magdalena Meitzner och Pontus Langendorf som bildades 2011 och som inriktat sig på att skapa en scenisk form för sin musik. Ofta en form som starkt påminner om en ritual.

kroppen det man *ser*, men också *hör* och *känner* för att *förstå*, men i efterliknandet finns också ett fördjupande. *Grundningen* i kroppen är mångbottnad. När jag använder rösten – vårt kanske mest versatila organ – inrymmer den en häpnadsväckande palett av kombinationer. Munhålan, läppar, tänder, stämband och andning är ett helt mikrokosmos. Och det handlar inte enbart om det som projiceras, utan extremt mycket tar plats i en inre resonans. Jag hör interferenser som slår inåt. En del ljud kan jag inte fånga i inspelningen. Det skapar ingångar till en privat och hemlig plats. En ensam plats. Jag känner en förkärlek för att i dessa improvisationer och imitationer stänga munnen, eller låta den vara svagt öppen sätter fokus på min kropp, dess resonans, dess närvaro i ljuden. Ett intensivt rum skapas. Att tänka blir en bisak, det bara flödar. Vad som uppnås är en intimitet med ljudet. Aktionerna, de flygande händerna eller luftstyrkan etc. blir en bisak – något som existerar nästan utanför ljudet. Återigen, det är fortfarande *del* av det, men det går inte att särskilja. Rörelserna och vad de skapar är en enhet.

När jag efter en session med instrumentet skriver ned tekniker, ljuduppslag och tankar som har väckts (eller för den delen försöker utföra uppslag som jag föreställt mig före mötet med instrumentet...i vissa fall med rösten) är alltid själva efterarbetet en imitation med röst. Ofta i form av en långsam meditation. Jag låter ljuden påverka vilka vokal- och konsonantljud som jag formar. Under de 20-40 minuter som sedan meditationen sträcker sig färdas jag sakta – i de bästa av sessioner – till en annan plats. Ljudet kommer till mig som inre resonans och dess gränser suddas ut, inte minst de gränser som jag på en rent teknisk nivå aldrig kan komma nära utan att ge instrumentet år av övning.

Momentet ovan är en väg mot *notation*. TolkanDET sker före och efter. Före hos mig, efter: hos exekutören (exekutörerna). Alla beslut som jag ställs inför: vilka enklast beskrivs följande: hur är ljudet beskaffat, vilken dynamik, vilken duration, vilken rytmik, vilken klang och tonhöjd (i de fall det har någon betydelse) etc, det är notationen. En praxis som utgör det som jag upplever mig allt starkare arbeta med. Jag arbetar med att *notera* ned det jag hör. Det jag hör är inte entydigt. Det är å ena sidan imitationer av en föreställning, det är senare utförande av dessa och slutligen improvisationer och imitationer av dessa genom röst. Notationen kommer sist och måste alltid bli en reduktion.

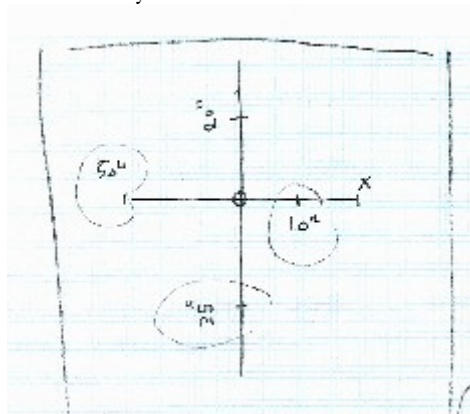
I partituret kommer dimensionerna på skam. Notationen är tvådimensionell. Den antyder ytterligare två, men att antyda är långt ifrån att uppfylla. Notationen är handen, pennan och kroppen mot pappret. Det jag med röst och händer vidrört måste vidare ut i lederna och sättas in i en översättning. Jag vet att det kommer att bli ett *annat*. Som skrift betraktat är det en reduktion, men som översättning kan det – i bästa fall – vara en öppning. Saker och ting kan ske som plötsligt öppnar ljuden till rum som jag aldrig befunnit mig i under spelandet, improviserandet och formaliserandet.

När jag besökte Luigi Nonoarkivet i maj 2012⁷⁸ och fick ta del av skissmaterialet kring hans *A Carlo Scarpa Architetto...*⁷⁹ var det framförallt en skissdetalj som fångade mitt öga. Det rörde sig om ett tidskors som i sig knappast

78 Archivo Luigi Nono, finns inhyst i en vacker byggnad på ön Guidecco i Venedig, där i princip allt från Luigi Nonos kvarlåtenskap återfinns, även om inte allt ännu är publikt tillgängligt.

79 Nono, Luigi *A Carlo Scarpa Architetto ai suoi infiniti possibili* (1983) för orkester.

förklarade mycket. Det var en tidig anteckning. Men har man hört verket och gått in i det så kändes tidskorset naturligt. Den fjärde dimensionen, tid, upplevs långt ifrån som linjär i stycket. Musiken befinner sig som i etager, de sammanlänkas, nästan som en Stagneliusdoftande källa i ett porlande som rör sig lika mycket under jord som över. Var utloppet är, eller den kausala kedjan länkas är inte det man bör ha för blicken (öronen), istället finns där strömmar och märkliga stenformationer. Musiken i Nonos stycke⁸⁰ flyter omkring och kan under loppet av eoner byta riktning, men känslan av flyta omkring skiftar aldrig nämnvärt. Som åhörare flyter vi omkring och skiftar bara perspektiv, lyssnande under eller ovan vattenytan – eller till och med med öronen i båda lägren; ett ovan, ett under. Ett lyssnande att bara *vara* i.



Nonos tidskors, som jag ritat av.

4.1.7 Intensiteten – drivet

Ordet ljud. Det betyder föga. Ljud som ett objekt, som en betydelse existerar inte. Vad ljud är...innebär olika saker i varje ögonblick genom historien. Det går inte att analysera ett ljud och få fram en betydelse. Vad det betyder kan enbart anas genom en relation. Som en konstellation. En konstellation som är *öppen*. Vi kan gå in i den, den är tillgänglig för oss – den är *verklig*, men den är inte *en* sak.

Att säga att ett ljud är ett ljud, såsom en sten är en sten, eller ett hus är ett hus låter sig inte göra. Det låter sig bara anas i en relation, i en kontext; kulturell, historisk etc.

Att arbeta med ljud är lika mycket att gå in i det resonerande rummet som bildas mellan de ljudande kropparna, som att gå in i kroppen - eller ljudkällan i sig. Väcka något till liv därinuti och däremellan. Att göra det är i någon mening att gå in och börja skapa komplexa objekt, sammansatta objekt. Det är då det här andra sätter in. Det att ljud (musik) *betyder* något. Men när jag arbetar med (kanske snarast *på*, och jag menar då: själva arbetet på instrumentet, eller i kroppen) ljudet betyder det inget. Det är sig självt nog. Den mening det bär på som skapas i mötena mellan olika ljud är av relationell karaktär. I den meningen finns inga definitiva svar. Det är en relation ibland många. Det är en relation som upplevs olika utifrån varje enskilt perspektiv. Vilket perspektiv jag slutligen vidkänns vet jag inte, får aldrig klarhet i. Perspektivet kommer ständigt

⁸⁰ Den flytande kvaliteten igenkänns i mer eller mindre hela Nonos produktion, men framförallt i de senare arbetena.

att vara i förändring. Ljuden förändras över tid beroende på hur de upplevs, i sig själv är förändringen minimal - fasetten oändlig.

När jag går in i *ljudet*, finns det en önskan i den akten, en önskan om förståelse, men snarare om en öppning - att plötsligt *höra* eller *inse* en ny, möjlig konstellation av ljud. Jag söker en kombination som fanns latent, men i sig var/är helt främmande. Att arbeta inuti något är att utforska, inte att ställa något *mot* något utan att ställa något *med* något. Akterna är nära förbundna, men ändå väsensskilda, det ena dialektisk (och därigenom en idé om en struktur, om ett objekt), den andra ett klivande *in* i något - ett beboende och *medlyssnande*.

4.1.8 *Cigaretten*

Stig Larsson nämner någonstans en ”tankens klarhet” i rökningens inandningsögonblick. Filtret mot läpparna, inandningen - närvaron det utlöser är förbluffande. Närvaron är dock delad och inspirationen (eller tankens klarhet) finns där, men också minnet, saknaden och smärtan över sådant som passerat, sådant som aldrig mer kommer igen. Det finns ett *genljudande* i rökningen. Det är en masochism, men en som alltid är inlindad i ett löfte och en övergående plötslig insikt.

4.1.9 *Mening*

Det finns olika strävanden i musik, och i vilken form av konst som helst. Ett strävande gäller tydligheten i budskapet. Det finns visionära strävanden, tekniska, strukturella osv, i alla möjliga former. Det finns också en självbekännande musik. Den senare är en introvert form. I min värld dras alla betydande konstnärer mot den senare. Det finns ingen annan plats där den mest *meningsfulla* konsten blir till. Det självbekännande utforskar. Jaget är i centrum. Det är kroppen – min kropp – som måste fram. Jag är för varje år inte mer än mig själv. Jag lämnas ensam. Åldern krossar visionerna. Budskapen jag som ung drömde om finns inte längre. Allt som är kvar är jag själv. Varje stycke musik blir därefter, allt sorgligare och sorgligare. Alltmer hopplöst. Tyngre. Tvivlet växer därigenom. Viljan att frigöra mig från musiken (och därmed från mig själv) växer sig starkare. De senaste åren...detta är den kamp som försiggår. Det är bara i fantasin varje beslut kan ta mig bort från mig själv.

Jag sitter med gitarren, med saxofonen. Det gör detsamma. För att kunna skriva stycket är det likafullt *min* andning jag måste lyssna till..

När Billone slog an bilfjädrarna⁸¹...det ekar i mig än. Jag tänker på hur slaget resonerade in i honom, in i hans kropp. Det är inte bara händelsen, det är också platsen. Den asketiska lägenheten. Bokhyllan som täcker ena väggen, helt överfull, mapp efter mapp, pärm efter pärm med noter. Vartenda ark – även om det en dag kommer att brinna – bär ett karbonavtryck av den som Billone var, är och kommer att bli kvar i minnet.

Jag kan inte på allvar överlåta min musik till att bli en tanke på någon annan, på något stort projekt – någon vision. Visionen måste vara att komma närmare

81 se 4.1.1 sida 99

det jag aldrig kan sätta fingret på eller erkänna i min dagliga tillvaro.

Det är som ens föräldrar. Du lever sida vid sida år efter år. Du frigör dig, distanserar dig, dras sakta hemåt igen och speglas smärtsamt i allt de gör. Och ändå vet du när du ser in i deras ögon att det finns en skärva av dem som definierar dem, och den skärvan kommer du aldrig att förstå. Det finns en del av deras inre som jag kanske inte heller kan eller vill se in i. Det är en skärva besläktad med det jag alltid kommer att söka hos mig själv. En spegel jag bär utan att kunna se. Det är som ögat. Jag ser utåt, inte inåt, och när jag väl ser min spegelbild stirrar ögonen spegelvänt tillbaka. Det är inverterat och just perspektivets förskjutning understryker skillnaden: livet måste levas inte genom andra utan genom en själv.

"Have you ever loved someone so much you've given all for?"⁸² Att älska någon till bristningsgränsen. Sitt barn. Någon som man i barnets mor ser återspeglad i ögonen. I modern ser jag orsaken till min dotter, och jag ser hur djupt jag älskar henne, men också alla komplikationer, villkor och *förhandlingar* som utgör livets gång. Men i barnet är det enbart kärlek. Den är ovillkorlig. Det finns inga gränser. Den del jag gömmer för min dotter, den del hon en dag kommer att förstå existerar (utan att någonsin kunna förstå), den delen ser jag i henne. Speglingen av denna del i henne kommer att bli fundamentet i hennes originalitet, hennes egen person så som jag *förstår* den (återigen: jag förstår *genom* mig själv). Jag läser den enkelt, även om den livet igenom kommer att tolkas på ett nytt sätt. På det viset lever vi vidare i varandra, lämnar över en stafettpinne. Mer än så är det inte. Det är inga stora sanningar, bara mänskliga beteendemönster. Mänskliga sätt att ta sig an världen. Det är inte det som förändrar världen.

Musik (konst) är blott ett sätt att lyssna efter detta, efter ekot av något som förs vidare i generationer. Det är en kulturell plats, en kontext. Det är en plats vi aldrig kan lämna, men när vi söker inåt kan vi finna ett annat perspektiv. Konsten kan få oss att skifta perspektiv. Att, under några korta ögonblick, få syn på något omvälvande; hur vi blir våra föräldrar, våra barn – vår tid. Att vara nutida är detta, att sätta sig i kontakt med det omkring oss och det som är inom oss. Jag måste dra instrument in i mig, slå mig för bröstet, banka in varje klang i kroppen, känna hur stråken är ett med min arm, hur rörelsen när jag gör den betyder allt för just mig, inte för musikens vision, musikens fortlevnad. Att *göra* är att leva. Det är att fortsätta att leva, det är att överbygga generationer. Det är att kommunicera. Och kommunicera är att leva. Det går runt, runt. Varje nytt ord jag skriver här, har skrivits förut men aldrig så här, inte på detta vis, inte på den här platsen. Men den här omgivningen. den är mitt avtryck, det är min kropp, min andning.

4.1.10 *Kroppen som tecken*

Under en föreläsning Pierluigi Billone höll i Ryssland i september 2011 om tibetansk musik ägnas merparten av tiden åt två saker. Den ena är skillnaden i ljudkonception i förhållande till den västerländska traditionen. Den andra är hur det tar sig uttryck i den - om än sparsmakade - notation som man kan finna i tibetansk kultur.

82 Eminem, *When I'm gone* (Curtain Calls)

Det senare är en konsekvens av det förra. Tecknet, eller notationen, avbildar i tibetansk musik inte ljudet utan kroppen. Tecknet kan inte utläsas som *ljudet* utan hur kroppen *gör*, eller vad kroppen *gestaltar* (som bild):

Det blir därmed en notation som inte beskriver linjärt, och inte ens befinner sig – åtminstone inte på samma självklara vis – i samma tvådimensionella rum som det västerländska linjära preskriptiva partituret (som alltid beskriver *ljudet*). Ett ljud kan ha lika stor logik vertikalt som horisontalt. Tecknet kan utföras baklänges, framlänges, nedåtgående, uppåtgående. Det går att föreställa sig att det vrids, att man gestaltar djupet osv. Kort sagt (och för att sammanfatta Billones föreläsning): det är en musik (som inte beskrivs som ljud) som beskrivs som kropp. Att transkribera den i vår tradition – som ljud med alla de hierarkier vår tradition fött fram – ger föga, om ens någon inblick i det väsensskilda *tänkande* eller kulturella implikation och skillnad som den tibetanska musiken är.

Det centrala är vad som skall anses som ljud. Ljud i den tibetanska traditionen är heligt. Det är ett sätt att göra det gudomliga närvarande på jorden. Ljud uppstår som en kontaktpunkt mellan det mänskliga (kroppen) och det gudomliga. I den meningen är vindklockan det mest heliga. Vindklockan som formats (skapats) av människan blir till ljud genom vinden, och därigenom just kontaktpunkten mellan det mänskligt gjorda och det bortom oss.

Det finns idag ett relativt stort antal tonsättare som arbetar i en preskriptiv snarare än deskriptiv notbild; en tabulatur. Att just fånga kroppen i förhållande till instrumentet (rummet) är här det centrala. Går man igenom historien, även vår egen, finns tabulaturen alltid närvarande, från de första stapplande försöken till notskrift, neumatiken, till dagens överfulla gitarrtabulaturer på nätet. Den preskriptiva notation jag i detta arbete vill rikta uppmärksamheten mot är en fenomenologiskt sådan. En notation vars ideologi uppstår i stor utsträckning utifrån Helmut Lachenmans *Musique Aconstique Concrète* och hålls idag vid liv av en bred fåra inom den annars smala centraleuropeiska och amerikanska avantgarde-musiken: yngre tonsättare som Aaron Cassidy, Marek Poliks, Andrew Greenwald, Timothy McCormack, Jagoda Szmytka och Evan Johnson för att nämna några.

(continuous) ♩ = 55

$\frac{3}{8}$

$\frac{5}{16}$

Ovan (föregående sida), tre blåsinstrument ur inledningen till kvintetten *Mrhrr* (2010) av den amerikanske tonsättaren Marek Poliks (f. 1988). Partiuret anger enbart rent fysiska omständigheter: lufttryck, klaffar etc.

Samtidigt är det *preskriptiva* inget homogent perspektiv. Hos Lachenmann finns en tydlig negation av historien i hanteringen av musiken. I exempelvis Jagoda Szmytkas musik är negationen eller tanken på uteslutning omöjlig: att bekräfta och inkludera även ett *främmande* är en långt viktigare drivkraft. Jag citerar den polska tonsättaren Jagoda Szmytka (f.1982) angående hennes ensemblestycke *For travelers like angels or vampires* (2012):

[...] [*the*] Entire sonic material is a result of touch and physical activity: hand-play; every type of sound-quality is gained as consequence of direct contact between musician's body and instrument's body, body motion, hand-covered impulse. Both, composing and playing, are considered as affirmative processes. None of the sounds derived from any instrument is considered as negative – all sounds belong to their own instruments. Noise is not considered as “luck of sound”, neither as opposition to pitched sound – all sounds have equal esthetic status and are subordinated to the physical gestures. ⁸³

The image shows a musical score with two systems. The top system is for woodwinds, with dynamics *pp*, *mf*, *p*, *mf*, and *mp*. It includes instructions: "keep same size / range of motion increase/lower the pressure of glass against the strings", "rubbing along the strings produces 'grains' non-continuous sound", "rubbing the string with top edge of glass produces stronger glass-resonance ('glassy-vibrato')", and "rub indicated strings with the edge of glass-top very small percussive motive". There are also diagrams of a glass and a harp string. The bottom system shows dynamics *p* and *mp*, with instructions "edge" and "rim".

Utdrag ur Szmytkas partitur. Ett partitur som integrerar deskriptiv och preskriptiv notation. Skillnaden mellan Szmytkas och Poliks partitur speglar också den väsentliga skillnaden deras musik emellan: i Szmytkas stycke är ljudet centralt, i Poliks finns en helt annan form av upptagenhet av rörelserna och fysikaliteten, men också av partituret i sig.

Oavsett att den preskriptiva notationen mer kan sägas likna den tibetanska notationen så är detta en likhet som inte gör *musiktraditionerna* mer lika. Det tibetanska *tänkandet* är väsensskilt från det västerländska. Kolonialismen har med förödande resultat under historien visat oss gång på gång hur svårt det är att verkligen *förstå* en annan kultur. Inte ens en assimilerad kultur är enkel att ta

83 skickat till mig i mejl från tonsättaren.

till sig (vilket en kort blick på splittringen inom kyrkorna visar. Det kanske mest smärtsamma exemplet är förföljelsen av judar och romer i Europa under snart årtusenden).

Att ändå försöka *betänka* det hela; vilken är konsekvensen, vad finns det för möjligt sätt att överhuvudtaget närma sig ett annat *tänkande* kring musiken? Jag vill försöka föreställa mig att jag inte vet något om tonhöjd, inget om klangfärg, inget om durationer, att själva begreppen överhuvudtaget inte existerar. Låt tecknet beskriva kroppen – vad vi gör; vad vi kan göra beroende på om vi har i handen en trumpet, en trumma, cymbal eller bara vår röst. Hela den kedjan är ändå något vi *kan* försöka. Som *jag* kan försöka förstå.

γραφη *Grafe*⁸⁴. Det grekiska ordet för tecken, men mer betydelsen av att rista och dessutom med sin nära anknytning till grekiskans *bios*, liv: *biographia* – att rista in livet (ett manifesterat förkroppsligande). Det finns där. Det är inte bara en hänvisning – abstrakt, metaforiskt etc. – utan en *beskrivning* av ett görande som – för att förstås – måste göras. Det är en taktilitet. En känsla. Har man inte utfört en handling, så är inte handlingen *grundad*. Om handlingen inte är grundad kan den inte förstås – kännas.

I detta – det taktila – kan jag befinna mig. Det är möjligt. Jag kan ta på saker. Jag kan i min musik i så långt som det är möjligt försöka förhålla mig till instrumenten som tomma kärl, där varenda beröring är jämbördig. Där en – i traditionell mening – välljudande ton är ett lika stort *avslöjande* som beröringar som ibland åstadkommer knappt hörbara ljud och ibland något som skulle kunna karaktäriseras som *naturliga* ljud. Det kan vara ljud som associerar till vinden, till havsbruset, till grenar som knäcks, glas som faller i marken, stenar som knastrar under foten. Vad jag menar är det vi brukar benämna oljud eller omgivningsljud – sådant som alltid pågår eller ljud som är ett resultat av våra dagliga sysslor.

Givetvis är de ljud jag till sist fastställer präglade av beslut jag ändå tar. Även i fråga om rörelser jag associerar – medvetet eller omedvetet – med formen på det instrument jag har framför mig, kan jag försöka att vända på perspektivet, försöka bli tom och aningslös inför situationen. Det betyder inte att själva vridningen egentligen framkallar *en helt ny* situation. I *Härd* lägger jag el-gitarren på ett bord. Detta är näst intill kutym inom vissa improvisationskretsar. Jag känner till den omständigheten, har hört på det både live och på skiva, men ändå: det är ett sätt att beröra instrumentet som *jag* aldrig har provat på och detta att *se* något är inte *samma* sak som att *göra*. Saxofonen, jag lyfter upp den mot taket, har vatten i munnen. Även i detta fall är det något som någon annan gjort, men själva rörelsen... – den hindrar allt annat som jag associerar med en konventionell praktik på instrumentet.

Att vrida perspektivet är att också vilja vrida på hierarkin i instrumentet. I beröringspunkten mellan min kropp, instrumenten och det som klingar ges plats åt framväxandet av en ny hierarki som är taktilt förankrad i mig. Den har i samma ögonblick som den blir till en historia, en kultur (genom mig), men själva strategin för att hamna där har varit av en annan art: av en art som *försöker* vara ett neutrum, något som så långt som möjligt undandrar sig

84 A lexicon abridged from Liddele and Scott's Greek-English lexicon.

värderingar. Jag gör det inte för att undandra mig dem (värderingarna), men för att ge möjlighet till nya värderingar – eller överenskommelser inuti materialet.

4.1.11 Om Härd

Det *inre* och *yttre* i konst...

Låt mig försöka förenkla. I musiken. Det yttre, det externa: instrumentet, partituret, men det inre...det är mer svårfångat.

Ljudet, går det att skilja mellan yttre och inre här? *Yttre* i meningen att för att något ska låta krävs en kontaktpunkt. Den behöver inte vara mänsklig.

Ljud kan också vara något *inre*. Vi kan föreställa oss ljud, vi kan känna dem. Detta är i någon mening helt abstrakt. Komponerandet eller framförandet är förkroppsligandet.

Ljudet är *en* enhet av inre och yttre.

Orkestrering, dynamik, även partitur...de har olika former av övergångar mellan inre och yttre, men det tjänar inget till att separera – det är *en* enhet, där kroppen alltid är öppningen utåt och inåt.

LJUD och NOISE

Ljud är det mest centrala. Det är kopplat såväl till ett kännande och ett lyssnande som ett seende. Det viktigaste är lyssnandet. Endast där kan jag medvetandegöra hur ljudet beter sig *i* mig och *utanför*. Inre och yttre.

Rösten – jag återkommer outhärligen till det – är den mest naturliga och uppenbara nyckeln. Vi ljuder i oss själva och utanför när vi tar ton, eller bara formar munnen, rör den för att göra oss redo...den är konstant ljudande.

I *Härd* är rösten helt central, men också bi-ljud, oljud – noise:

- rösten närvarande som en inre resonans. I kroppar, instrument.
- Noise – uppstår i kontaktpunkten *mellan* kroppar (musikern och instrument). Själva beröringen utgör i *Härd* externaliserandets kärna av det inre föreställda ljudet. Det är då det får liv.

Vad är noise, oljud? Numera är det närmast en kategori...ett ljud som innehåller ett stort mått av oljud definieras som inharmoniskt, friktionsbaserat etc.

I den meningen är noise än idag en form av skillnad. Noise är skilt från det *rena* ljudet i grund och botten eftersom noise understryker den mänskliga kontakten. Stråken mot strängen. Luften i instrumentkroppen, handen mot... etc. Det finns kanske inte längre samma form av *förbud* mot noise, men fortfarande: vi ser det som skillnad.

Kontaktpunkten mellan kroppar, om det är materialet, om det är själva fokuset: här är det möjligt för mig att bibehålla uppdelningen i ljudkategorier. Jag kan

arbeta med rösten genom klaffarna, dra stråken, ballonger över gitarren, få ett lågt trumskinn att självresonera och om det då är ett manifesterande av det inre så blir oljudet (the noise) länken dem emellan. Tar jag bort den, eller ens försöker se ljud och noise som två skilda kategorier istället för som delar av en helhet, faller allt.

4.1.12 *Realism*

Is it possible to approach music in silent comprehension (without falling prey to the psychological, intuitive, irrational, spontaneous etc. i.e those forms of comprehension created by speaking)?⁸⁵

Musikalisk realism?...

En slagverkare (en människa) slår på en trumma...det låter...*som* musik. Vi observerar det. Det sker i ett sammanhang som vi igenkänner som verklighet. Kort och gott: det framstår som realistiskt. Det jag ser, det sker.

Ja, det är inte *detta* jag i denna text kommer att söka efter. Nej, inte *verklighet* som en observerbar händelse.

I såväl litteratur som teater, film, måleri och ett flertal andra konstformer associeras realism med formen. Generellt talar man om en autenticitet i uttrycket; att det som sker, det vi ser, det vi hör, känner, inte upplevs som enbart fiktion, utan som något som vi kan föreställa oss i vad vi kallar verkligheten.

Det handlar inte om exakt avbildning. Om mimesis. Inte ens måleriet eller fotokonsten fångar det exakta. Vad de fångar är ett perspektiv, en *blick* av verkligheten (som konstnären har valt). Det fångar in även om det är helt igenom subjektivt, men ändå *likt* eller åtminstone möjligt att uppfatta som igenkännbart för den grupp människor som sätts i dess närhet/relation.

Realism inom konsten (i vid bemärkelse) befinner sig i en dialog med vår uppfattning av omvärlden. För att *autenticitetskänslan* ska infinna sig måste det som avbildas kunna relateras till det vi *känner till*. Perspektiv, tänkande osv som inte är bekanta med...*det är viktigt att förstå detta*...det existerar inte.

Vad jag skriver är inget radikalt. Det är historiens gång. Förändring av världsåskådning...det är inget som upphör, men skiftena...de sker sakta.

Och konsten...detta med perspektivet...att vidga det. Den strävan. Inte att vara sekreterare för vår tid, utan att vara drömmare – öppna verkligheten.

Baudrillards hyperrealism⁸⁶– vår verklighet är så intensiv, så sönderfragmenterad att illusionen, det vi fabricerar, eller härmar, blir mer verkligt än det som avbildas.

85 Ur edkonvolutet sida 12 till skivan monografiskivan 1+1=1 där Carolin Naujocks citerar Pierluigi Billone

86 Jean Baudrillard *Simulations* (Cambridge, Massachusetts: semiotext(e) 1983)

Återigen: musikalisk realism?

Ja, det finns en så kallad autentisk musikediskurs. Ofta är den centrerad kring autentiska framföranden, framförallt av äldre musik. Musikerna använder tidstroga instrument, tidstroga intonation, frasering etc. En annan sida av saken är den autenticitet som är inbegripen i den absoluta musiken, en framförallt romantisk idealistisk föreställning om att konstnären, geniet, i sin hand bär på möjligheten att uttrycka sig *rent*, att frambesvärja något som ingen annan gjort. Han/hon avtäcker en värld, eller ett perspektiv som är helt *autentiskt*, men detta till trots helt nytt. Unikt. Aldrig tidigare föreställt.⁸⁷

Den autenticiteten återfinns vi i en enbart omklädd form i modernismens senare skrud, inte minst i musikens. Det är den efterkrigsmodernismen som under 1950- talet kom att mynna ut i kanske den mest explosiva 20-årsperiod som musikhistorien upplevt, en explosion vars skärvor och aska än idag inte fullt ut har samlats ihop – än så länge finns inga museer som ens skulle överväga att göra det arbetet.

REALISM eller ILLUSION

Realism i musik kan – såvitt jag förstår – fattas som två skilda fenomen, eller strävanden . Det ena skiljer sig inte nämnvärt från det vi finner inom litteraturen (att skriva autentiskt, som det låter) eller måleriet (det figurativa måleriet). Det ena är helt enkelt att musiken äger rum. Det sker i vår yttervärld. Mitt framför våra ögon. Korrelationen mellan öga och öra är *realistisk*. Det andra är idealistiskt, en tilltro till att det finns – i konsten (och då exempelvis också i musiken) – en möjlighet att lära känna en verklighet som är *verkligare*, eller mer *sann*, än den vi i stunden innan hade för handen. Att konsten för att travestera det bevingade; får oss att öppna våra ögon.

Med detta sagt bör även motsatsen beröras: musik, eller konst som illusion.

Illusionen blir i sammanhanget egentligen inte svårbegriplig. Det som konsten förmår oss att öppna våra öron/ögon för, det som vi plötsligt inser är en illusion visar sig vara ett trolleritrick. När magin falnat inser vi att det aldrig inträffat, att det konstverket *sa* – var en lögn. Samtidigt får det oss att kanske börja hoppas; det finns en möjlig verklighet – som visserligen inte är *realistisk*, men som vi med hjälp av tanken kan *iscensätta*. Vi kan fly till den, vaggas i dess famn, innan vi åter måste stängas med det som vi benämner *verkligheten*. Konst som magi är någonting väsensskilt från verkligheten. Konst är något överkligt, som enbart *verkar* verkligt.

Illusionen är kanske helt enkelt det Baudrillard fångar – en falsk avbild, men vars intensitet eller kraft är många gånger starkare än ursprunget. Ursprunget, vars väsen nu enbart anas, eller skymtar fram, i minnets bråddjup, som en nostalgi, vars enda väsentliga kraft idag är att ingjuta reliefer och minnesringar i avbildens syntetiska skepnad. Här har konsten ersatt verkligheten. Konsten, eller snarare fabrikation, *är* verkligheten – en verklighet som i sak är illusionen upphöjd eller utsträckt till verklighet. Allt är fantasier. Inga beständiga sanningar kan existera, utan det är vi som beskriver världen efter vårt tycke.

87 Carl Dahlhaus *The Idea of Absolute Music* (Chicago: Univ. of Chicago press 1989/1978)

IDEALISM

Min text vill bana väg för den idealistiska tanken att musik kan förmedla en *verkligare*, eller mer sann *verklighet* genom det konstnärliga arbetet. Det vi upplever som *verkligt* behöver inte vara illusion.

Det är en idealism som sätter sin tilltro till att det vi ser, det vi har framför oss att det *inte* är hela sanningen. Det yttres mest väsentliga egenskaper finner vi i det inre. Det konstnärliga arbetets objekt finns inne i oss, och det är enbart genom att lyckas synliggöra det inre *osynliga* som verkligheten kommer till oss. Det är först då vi verkligen kan *förstå* det vi har runtomkring oss, men det är inte en analytisk process, det är mycket enklare än så: det är du, det är jag, det är vi, det är rummet, det är avståndet, det är tiden, det är minnet. Det är precis *här – där*.

EPILOG

Det finns ett folk i Amazonas regnskog, Pirahã- folket, med ett språk (Hi'aiti'ihí (de raka)) vars uppbyggnad avsevärt skiljer sig från vårt. Lingvister hävdar att detta språk⁸⁸ bryter mot Chomskys universella språklära med dess idé om rekursivitet, dvs att en mening alltid kan utvecklas⁸⁹. Chomsky, och många med honom, menar att ett språk som saknar den förmågan, som är utan räkneord eller tidsbegrepp, där allt sker i ett slags nu är ett falsarium.

Själv *kan* jag föreställa mig ett språk som representerar ett helt annat tänkande. För mig är det musiken.

4.1.13 När ordet tystnar – mumlande, mantra

Ett mantra är ett omkväde. En harang tas om och om, men det är också ett skeende som är ett semantiskt tystnande. Det är ett ljud som – friställt från en religiös omgivning – saknar mening. Det är inte så att jag *verbaliser* ljuden när jag sätter mig ned och försöker *vokalisera* de ljud jag föreställt mig eller har improviserat med på givna instrument. Det är just *det* som jag inte nödvändigtvis gör. Vad jag försöker komma åt är att lösgöra en hel praktik som i vår kultur nästan helt har fått en lingvistisk slagsida.

Jean-Luc Nancy skriver:

Taken at its word: *mot*, "word" form *mutum*, an emitted sound deprived of sense, the *noise* produced by forming *mu*.

Mumut facere: to murmur, to mutter - *muḗō*, to do *mu*, *mu*, to say *m*.⁹⁰

Just detta *m* har följt mig under snart sex år, till en början genom att marginalisera, mystifiera eller relativisera betydelsen av ett eventuellt underliggande ord. Att få ljudet att vara ensamt och istället undersöka hur ett ljud verkligen *låter*, men nu gäller min strävan så mycket mer – att ge ljudet kropp och inte någon som helst retorisk eller semantisk *mening*.

88 Everett, Daniel L. *Don't Sleep, There Are Snakes* (New York: Knopf Doubleday 2009)

89 Exempel på rekursivitet är exempelvis följande meningsutveckling: Jag har en sten. Jag har en sten i fickan. Jag har en sten i fickan som påminner om den sten som min moster gav mig när jag var fem år och inte ville äta upp min mat eftersom sorgen över att...etc.

90 Nancy, Jean-Luc 2007, 23

Hela (om)slutandet av ljudet, stängandet av munnen, det meditativa: riktningen inåt, är inte en *analys* eller *klinisk* undersökning av ljudet. Det är ett sätt att *bli i* klang, i resonans – att resonera ut och in ur något, men att detta ”ut och in” inte är ett alienerat, inte ett antingen/eller, utan ett antingen/och. Det är ett omfamnande, ett stillande – att vara *i* klangen blir att *existera*, att ha en *kropp*, och med kroppen ett nu, en plats i tiden som hela tiden är på väg – *är*. Att bli i kontakt med ljudet är en form av magi, en känsla som påminner om barnets nyfikenhet. Det ”pirrar” i hela kroppen av förväntan – kroppen *vibrerar* av förväntan. Skälvingen, darrningen.

Mmmmmmm continues: repeats its murmuring, mouth closed, not even Om, the holy syllable opening the jewel in the lotus meditation that empties itself of itself: not even the muted utterance in which Hegel heard the lack of articulation between vowel and consonant [...] Mmmmmmm resounds previous to the voice, inside the throat, scarcely grazing the lips from the back of the mouth, without any movement of the tongue, just a column of air pushed from the chest in the sonorous cavity, the cave of the mouth that does not speak. Not a voice, or writing, or a word, or a cry, but transcendental murmuring, the condition of all words and all silence, a primal or archiglottal sound in which I give my death rattle and wail, death agony and birth [...] the substantial union of body and soul [âme], body and âmmmmmm.⁹¹

4.1.14 Aforismer

*

Instrumentet som en närvaro, en existens, en där-varo.

*

Kroppen som berör, omfamnar, i det att den inte bara "tar in", utan också blir *i* ljudet/beröringen/aktionen.

*

Kroppen som en plats i rummet, inte bara *en* punkt, utan utsträckt, genomkorsad – en av många kroppar som *en* kropp – en form av *samvaro*.

*

Min hand mot instrumentet, mot papperet riktad mot en annan, en annan kropp, en annan berörare. Vem?

*

Ljudet som uppenbarelse, som magi. Beröringen som manifestation och *händelse*.

*

Existens – kropp (nutid) – där-varo –
beröring – ljud (nutid) – resonans – genljuda –

*

rösten. slutet. forma ljudet inuti. genljuda *i* kroppen, kroppen som resonanskammare.

91 Nancy, Jean-Luc 2007, 24-25

*

Rösten, inte ordet, som invokation. rösten som beslöjning av *mening*. Semantisk stumhet. Rösten som sätt att föra ljudet in och ut (genljud) ur kroppen vidare *in* i instrumentet –

*

Rösten som form för kroppen. närvaro, existens, kropp, ljud i samexistens.

*

Beröring. Att släppa kontakten (låta resonera), slå an, vänta, iaktta – lyssna och omfamna. Beröringen får inte vara en form av uteslutning.

4.2 SLUTORD

Ordermusiken är ett emblem för snart fem år av mitt liv. Den äger rum i ett till ytan begränsat rum, den får aldrig ett större format än tre musiker. Anspråket att *öppna* rummet och att lämna det som begränsar kvarstår likväl. Enklast identifieras detta i den skiftning som återfinns i hur jag genom *ordermusiken* hanterar *texten*. I *ordermusiken* är *texten* implicit såväl som explicit; Norén finns alltid där. Det som äger rum i verken anser jag dock tala för sig själv – ordet, *texten* försvinner. Partituret *är* kvar. Att arbeta med ett partitur är en form av musik, men också lyssnande (sammanhang) som jag har valt aktivt att verka i. En form jag *vill* verka i, men partituret kan aldrig vara *målet*. För en tid sedan fick jag ett mejl av en vän: ”we can talk about the goal, but not of the score”⁹². Det visade sig syfta på en viss fotbollsmatch. Det gör detsamma, meningen har relevans. Visst, vi *kan* prata om partituret och det är exakt det jag gör i denna uppsats, men desto viktigare är det andra, det som – oavsett med vilka ord man fyller det – ger *mening* åt musiken. I arbetet med *ordermusiken* vill jag hävda att det är den diskursen som jag når fram till: i förevisandet av min poetik och i det reflekterande arbetet kring poetiken samt i det nära samtal som jag upprättar med både Feldman och Billones musik gläntar jag på dörren till något långt mer väsentligt – ett sätt att komma i kontakt med ljud. En mänsklig kontakt. Det är en kontakt som kräver metod, reflexion och framförallt hårt arbete, men hemligheten och själva målet stannar inte i partituret. Partituret utgör endast – och alltid – en representation av något väsentligare, ett något som inte kan förutses, men som kan anas och – framförallt – arbetas emot. Den italienske tonsättaren Giacinto Scelsi är ett upplysande exempel. Han skrev en fantastisk musik, en musik som öppnade dimensioner den västerländska konstmusiken aldrig varit i närheten av tidigare, men han kunde inte skriva ned det. Vad som krävdes var tre assistenter. De i sin tur kunde inte föreställa sig det han förmedlade, men de kunde finna en notation. Jag återkommer till Pierluigi Billones ord från uppsatsens tredje del. De fångar det som måste vara min strävan. En strävan som *ordermusiken* inte i sig uppnår, men anspråket måste finnas *där*:

You probably mean a sound whose presence, possible states and development are not foreseeable or definitive, and whose possibilities of transformation, connection, relationships are constantly

92 Citat ur mejlkonversation med den brittiske tonsättaren Tristan Brookes. (f. 1983).

renewed.

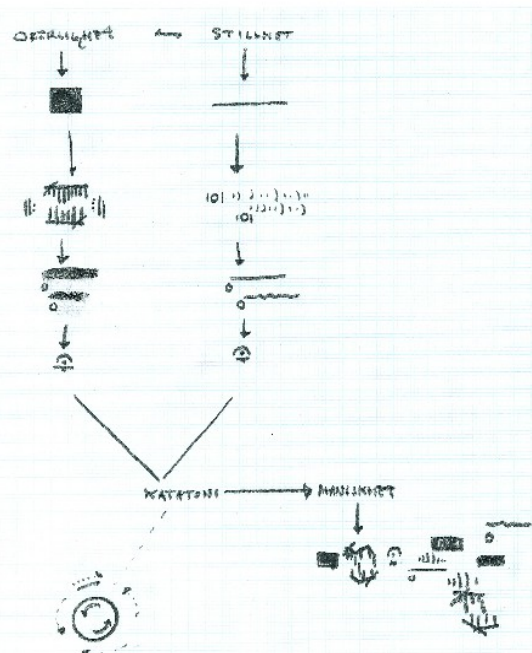
The question is: am I able to imagine, practice and write such a kind of sound? Xenakis, L. Nono, K.H.Stockhausen, G. Scelsi.....they were able.⁹³

Att partituret är en representation betyder inte att värdet minskar, det betyder bara att kärnan består av något annat. *Problemet* i flera av *ordermusikens* delar är min oförmåga att lita till instrumentens och ljudens egen rytm. Att det dröjer så länge, egentligen först i *Ax, strå*, innan jag på allvar börja transkribera och verkligen arbeta inuti ljuden är en strukturell svaghet. Som cykel betraktad är samtidigt *ordermusikens* närhet till rytm och därigenom en sakta utvidgande syntax något som ger *ordermusiken* en identifierbar kärna eller gravitationspunkt. Samtidigt har jag svårt att inte se det katatona i *ordermusiken* som till sist understryker en emotionell brist i musiken. Därmed inte sagt att det inte fanns värde i att inse det och att skriva mig igenom det.

I *Härd* och *Ax, strå* befinner jag mig i en poetik, som redan i *Nattarbete* finns implicit, men angreppssättet är ändå helt inverterat. I *Nattarbete* och *Order del 1*, framförallt, börjar musiken i grafiken, i representationen. Den kan därmed aldrig bli något annat än ett haltande metaforiskt led. Jag har redan från första stunden stängt möjligheten för ljudet att bli vad som helst. Även det var ett aktivt val, men i ljuset av vad *ordermusiken* slutar i, är det omöjligt att inte se det som ett smått autistiskt och begränsat val. I *Härd* och *Ax, strå* är arbetet med beröring essentiellt redan i startpunkten. Noréndikterna blir här plötsligt ett hinder för att *öppna* musiken, samtidigt som de i *Härds* fall till sist gör det möjligt för mig att överhuvudtaget hitta ett sätt att teckna ned musiken. Likväl, musiken kommer här inte lika tydligt från ett tecken, utan *blir* till tecken.

När jag går igenom mitt skissmaterial för att infoga i texterna under arbetets andra del, stöter jag på en skiss jag inte har något minne av. Den har troligtvis skrivits under slutfasen av *Härd* alternativt i början av arbetet med *Ax, strå*. Jag tror att den säger något om ett av de teman som finns i Noréns dikter och som för fem år sedan grep tag i mig: nämligen *orörligheten*. Det är en kondenserad bild, ett tillstånd. I de senare verken i *ordermusiken* omgestaltas denna orörlighet till att bli en form av *stillhet*. Stillhet är något helt annat. Det är ett meditativt tillstånd, avslappnat och inkännande. Orörligheten är statisk och spänd.

En annan tydlig *rörelse* i *ordermusiken* är den från upprepning (och variation)



93 Billone, sida 99 i denna text.

till frågan om identitet. I *Order, del 1, Psalm...* och kanske hela vägen fram till *Härd* hanteras likhet och identitet på liknande vis. Det tog tid att inse att likheten – att $A=A$ – är något helt annat än det *Domenico* säger i Tarkovskijs *Nostalgia*. där *en* droppe olja + *en* droppe olja inte utgör *två*, utan *ett*. Ett sammanhörande som ett eko av Heidegger:

Till varje likhet hör åtminstone två led. Ett A är likt ett annat. Syftar identitetssatsen till att utsäga något sådant? [...] Om någon ständigt säger detsamma, till exempel: växten är en växt, hävdar han en tautologi. För att något skalla vara det Samma, räcker det med ett.⁹⁴

I den tidiga *ordermusiken* laborerar jag med likheter och att *variera* dessa. Det finns – i princip – inga repetitioner. Likheten *mellan* material används som ett medel att skapa identitet och en form av *samvaro*. Slutet på *Psalm* där flöjt, klaffar, röst och kropp är förenade både rent tekniskt och klangligt är – så ser jag det nu – en förevisning av vad som sker i *Härd*, men framförallt i *Ax, strå*. I *Härd* är rösten formen för att komma *samma*. Alla instrument graviterar kring ett gemensamt centrum. Istället för likhet uppstår istället ett *delande* av ett *samma*. Likhet och identitet blir plötsligt väsensskilda. Identitet blir en relation i rummet, en relation *mellan* instrumenten. Likheten, blott en spegling och en konsekvens. I *Ax, strå* är instrumenten redan i sitt koncipierande en del av detta *sammanhörande*. Perspektivförändringen ger för handen nära nog en negation av de tidiga verken: skillnader snarare än likheter blir musikens kärna. Repetitionen är förflyttad från simulering av verkligheten till att istället utgöra en relationell existens, för att fånga in både Heidegger och Baudrillard som två poler.⁹⁵

På en teknisk nivå blir lärdomen av *ordermusiken* vikten av utgångspunkten. Om den begränsar eller omöjliggör former av beröring är den redan där *definierande* för det som slutligen kommer att komponeras. Den poetiska rörelsen i *ordermusiken* handlar till en början om att *inte* göra det, men allteftersom den vecklas ut tilltar svårigheten att förhålla sig öppen och bejakande, att hålla sig ifrån att med rytmer, eller godtyckliga klangliga val, *stänga* processen. Måhända är det där jag och Norén möts igen. I *Order* genomför Norén ett av-poetiserande. För att komma vidare lämnar han poesin och påbörjar – på allvar – sin dramatiska period. Texten är inte längre bara ord, eller ljud nedtecknade på papper utan en *relation* i ett *verkligt* rum, ett agerande, ett reciterande och kroppar i rörelse. Min *ordermusik* slutar i en punkt där processen helt och hållet fört mig till instrumenten. Jag är musikern i min musik. I det fältet har jag oändliga oceaner att ta mig över. För tillfället lockar inte ens stranden, utan vågorna, strömmarna – stormarna.

94 Heidegger, Martin *Identitet och differens*. (Stockholm: Thales 1996/1958), 9.

95 Simone Kotva säger just detta i artikeln *Mimesis: Anxiety of Identity*: "Heidegger's reciprocal definition of identity as 'belonging-together' challenges the anxiety of identity which accompanies repetition, by removing repetition from the realm of simulation to the realm of relational existence". (Cambridge, Lent 2012)

KÄLLFÖRTECKNING

ÖTRYCKTA KÄLLOR

Kotva, Simone *Mimesis: Anxiety of identity*. Cambridge University 2012.

TRYCKTA KÄLLOR

Lachenmann, Helmut *Touched by Nono*. Contemporary music review 18:1, 17-30. London: Routledge 1999.

NOTER & MUSIK

Billone, Pierluigi *1+1=1* (2006)

Billone, Pierluigi *Mani. De Leonardis* (2004)

Billone, Pierluigi *Quattro Alberi* (2011)

Feldman, Morton *De Koonig* (1963)

Eminem (Marshall Matters) *When I'm gone* (2007)

Feldman, Morton *Intersection 2* (1952)

Feldman, Morton *Piano & Orchestra* (1975)

Feldman, Morton *Neither* (1977)

Feldman, Morton *Triadic Memories* (1981)

Poliks, Marek, *Mrlrr* (2010)

Szmytka, Jagoda, *for travellers like angels or vampires* (2012)

Nono, Luigi *A Carlo Scarpa Architetto ai suoi infiniti possibili* (1983)

FILM

Tarkovsky, Andrei *Nostalgia* (1983)

LITTERATUR

A lexicon Abridged from Lidell and Scott's Greek-English Lexicon. New York: Harper and Brothers 1940/1843.

Adorno, Theodore. *Philosophy of modern music*. New York: Continuum, 2003/1958.

Andersson, Torsen. *Torsten Andersson*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening, 2002.

Audio Culture: Readings in Modern Music. Edited by Christoph Cox, Daniel Warner. New York: Continuum 2004.

Baudrillard, Jean. *Simulations*. Cambridge, Massachusetts: semiotext(e), 1983.

Bachelard, Gaston. *The poets of space*. Boston: Beacon press, 1994/1958

Celan, Paul. *Den stora tidlösan*. Stockholm: Ellerströms, 2011.

Celan, Paul *Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Dahlhaus, Carl *The Idea of Absolute Music*. Chicago: The University of Chicago Press 1989/1978.

Feldman, Morton. *Give my regards to eight street*. Edited by B.H. Friedman. Cambridge: Exact change, 2000.

Heidegger, Martin. *Varat och tiden del 1*. Göteborg: Daidalos, 1992/1926.

Heidegger, Martin. *Konstverkets ursprung*. Göteborg: Daidalos, 2005/1977.

Heidegger, Martin. *Till tänkadets sak*.

Heidegger, Martin. *Identitet och differens*. Stocholm: Thales, 1996/1958.

Kandinsky, Wassily. *Point and line to plane*. New York: Dover, 1979/1926.

Larsson, Stig. *Autisterna*. Stockholm: Modernista, 2004/1979.

Larsson, Stig. *Natta de mina*. Stockholm: Bonnier Alba, 1997.

Lotass, Lotta. *Den Svarta solen*. Stockholm: Bonnier ,2009.

- Ponty, Maurice- Merleau. *Kroppens fenomenologi*. Göteborg: Daidalos, 2006/1945.
- Nancy, Jean-Luc. *Listening*. New York: Fordham University Press, 2007/2002.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. New York: Fordham University Press, 2008/2006.
- Norén, Lars. *Nattarbete*. Stockholm: Bonnier, 1976.
- Norén, Lars. *Order*. Stockholm: Bonnier, 1978.
- Norén, Lars. *En dramatikers dagbok*. Stockholm: Bonnier, 2008.
- Reis, Mikael Van. *Det slutna rummet*. Stockholm: Brutus Östlings förlag, 1997.
- Ricoeur, Paul. *Minne, historia, glömska*. Göteborg: Daidalos, 2005/2000.
- Saltzman, Lisa. *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Thorsson Stefan. *Dialogmusik*. Göteborg: Högskolan för scen och musik vid Göteborgs Universitet, 2008.
- Weil, Simone. *Tyngden och Nåden*. Stockholm: Bonnier 1978.