



GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

**I STRÄVAN EFTER ANTI-ESTETIK OCH MUSIKALISK
ETIK**

Johan Jutterström

Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i musik,
inriktning improvisation

Vårterminen 2013

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

Author: *Johan Jutterström*

Title: *I strävan efter anti-estetik och musikalisk etik*

Title in English: *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics*

Supervisor: *Professor, PhD Karin Nelson*

Examiner: *PhD Palle Dahlstedt*

ABSTRACT

Key words: Aesthetics, anti-aesthetics, saxophone, solo-saxophone, Trästolen, In, pursuit, of, anti-aesthetics, and, musical, ethics

In his master thesis, Johan Jutterström pursues an anti-aesthetic and ethic artistic process. He's using mainly three different strategies; reasoning through text, composing for ensemble, and solo improvising on the saxophone. Through composing the piece for 12 musicians *Trästolen*, Jutterström tries to erase himself and his taste from the music. In that endeavor he looks to physics as a catalyst. During the work with the solo saxophone record *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics* Jutterström uses a more philosophical approach.

In general this thesis or investigation can be seen as a trial to pose music in the context of the Dogme 95 movement and what Roland Barthes called the point zero of the literature.

Innehållsförteckning

Inledande förklaring	5
Freidrich Nietzsche	5
Etik: Immanuel Kant	6
Etik: Sören Kierkegaard	7
Begreppet anti-estetiks språkliga implikation	8
Ansats	9
Jean-Paul Sartre	9
Autism	10
Alkemi	10
Trästolen	11
Partituret	11
Dodekafoni	15
Kvantfysik	15
Konserten	16
Richard Wagner	16
Ordlekar	17
In pursuit of anti-aesthetics and musicl ethics	19
Spår 1-14: Abstraktion av konventioner	20
Spår 1-14: Conlon Nancarrow	20
Spår 15-22: Instrumentet – ljudet	21
Spår 15-22: Martin Heidegger	21
Allegorier	22
Stensamlaren	22
"De gick i klungor"	26
All	27
Aspekter av kunnande	27
Mot en musik <i>i sig</i>	28
Referenser	30
Övriga delar av arbetet	30
Litteratur	30

Inledande förklaring

Det här arbetet är ett arbete mot en anti-estetisk konstnärlig process och består av fyra artefakter: den här texten (*I strävan efter anti-estetik och musikalisk etik*) med den tillhörande bilagan *Journal över arbetet med att notera Trästolen*, fonogrammet *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics*, partituret till det av mig komponerade musikstycket *Trästolen* samt en liveinspelning av framförandet av *Trästolen*. Jag har via tre strategier försökt nå in i en process som är likgiltig till den estetiska kategorin i musiken; via ett resonerande som jag utvecklar i kapitlet *Ansats*, via ett noterat stycke musik (se partituret till *Trästolen* samt liveinspelningen av *Trästolen*) som jag redogör för i text i kapitlet *Trästolen* samt via ett arbete för solosaxofon (se fonogrammet *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics*) som jag redogör för i kapitlet *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics*. I kapitlen *Trästolen* och *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics* fungerar texten som ett försök att i ord utreda och åskådliggöra hur processerna har sett ut. I kapitlen *Ansats*, *Allegorier* och *All* har texten ett egenvärde. I de kapitlen är texten, eller det resonerande i ord som texten beskriver, själva tillvägagångssättet. I de kapitlen resonerar jag inte i text över ett annat arbete, utan texten utgör i sig själva arbetet.

Att mitt arbete hör hemma på en improvisationsutbildning försvarar jag med att jag kommer från och fortfarande tillhör improvisationsmusiktraditionen. Att arbetet dels tar sig formen av ett noterat stycke musik (*Trästolen*) beror på att den strategin verkade ändamålsenlig i min strävan efter en anti-estetisk process. Även i det noterade stycket är jag övertygad om att min identitet som improvisationsmusiker lyser igenom. Det noterade stycket framförs dessutom nästan uteslutande av improvisationsmusiker vilket igen befäster stycket, mig och det här arbetet i en improvisationsmusikkontext. Att det nästan uteslutande är improvisationsmusiker som framför *Trästolen* ska dock inte uppfattas som en ståndpunkt, utan beror helt enkelt på att jag känner till dessa musiker sen tidigare och har det största förtroende för dem. Mitt masterarbets traditionstillhörighet har i övrigt varit oväsentligt. En icke-fråga som jag inte heller är intresserad av att problematisera vidare i den här texten. Jag vill istället inleda den med ett försök att belysa det här arbetets uppkomst genom att förklara Friedrich Nietzsches och Immanuel Kants betydelse för arbetet.

Friedrich Nietzsche

Tillkomsten av det här arbetet följer som konsekvens av en övertygelse jag nådde vid min första läsning av Friedrich Nietzsches *The Case of Wagner*. Nietzsche avslutar huvudtexten innan postskriptumen med orden: "But who is in any doubt as to what I want, -as to what the *three requisitions* are concerning which my wrath and my care and love of art, have made me open my mouth on this occasion?"

That the stage should not become master of the arts.

That the actor should not become the corruptor of the genuine.

That music should not become an art of lying.”¹

Nietzsche figurerar inte i det här arbetet annat än att det speglar min förståelse av de tre fordringarna och hans vrede mot det förljugna i konsten. Jag har sedan min läsning av *The Case of Wagner* letat efter sätt att uppnå en oförljugen musik. Det har lett mig till ett anti-estetiskt ideal. Ett anti-estetiskt ideal som gör upp med vad jag anser vara musikens manipulativa egenskaper, i riktning mot en musik som inte vill uppmana en åhörare till någonting och mot en musik som är fri från dramaturgi. Mitt anti-estetiska ideal är fritt från uppmaningar att känna eller att uppleva. Uppmaningar som jag upplever att så mycket annan musik innehåller. Min anti-estetiska musik vilar på sin egen existens, inte på de eventuella effekter den kan få då den påverkar våra sinnen. I arbetet *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics* letar jag en musik som är transparent och demaskerad. I arbetet med det noterade stycket *Trästolen* har jag strävat efter en viljelös musik, lika verklig som ett naturligt objekt, som en sten. För att uppnå en viljelös musik har jag funnit det nödvändigt att i största möjliga mån försöka exkludera mig själv ur musiken, eftersom alla val som görs av mig baserar sig på en vilja hos mig. Jag har exkluderat musiker och instrument som parametrar i notationsprocessen. *Trästolen* är en fysisk iakttagelse av oändlighetsbegreppet som presenteras som musik. Metoden kommer från ett försök att presentera något autonomt, i det här fallet fysik, som musik i hopp om att det ljudande också ska bli autonomt i bemärkelsen fritt från mina viljor. Tillvägagångssättet vänder också på föreställningen om att genom musik kunna gestalta något annat: jag försöker istället att genom något annat gestalta musik.

Etik: Immanuel Kant

Den musikaliska etik som det här arbetets titel syftar till har jag lånat från Immanuel Kant. Den anti-estetiska processen och min förståelse av en kantiansk pliktetisk hållning har gått hand i hand. I *Grundläggning av sedernas metafysik* skrev Immanuel Kant: ”*Handla så att du aldrig behandlar mänskligheten i såväl din egen som i varje annan person bara som ett medel utan tillika som ett ändamål*”². Kant talar visserligen inte om musik i föregående citat men jag applicerar samma hållning på mitt eget musikutövande. En travesti på citatet skulle kunna vara: handla så att du aldrig behandlar musiken bara som ett medel utan tillika som ett ändamål. Den kan visserligen framstå som banal, men förhållningssättet har visat sig vara både komplext och problematiskt. Jag stryker ordet *tillika* ur Kant-citatet för att skärpa uppmaningen: *behandla aldrig musik som ett medel utan som ett ändamål*. I det här arbetet menar jag att musiken som medel också innefattar ett förmedlande av någonting.

¹ Friedrich Nietzsche (1888/1967). *The Case of Wagner*, s. 180.

² Immanuel Kant (1785/2006). *Grundläggning av sedernas metafysik*, s. 55.

Att basera musiken på teknisk kunskap, ljud som jag uppfattar som kvalitativa eller idiomatiska konventioner har i arbetet fallit in under ett förmedlande av någonting och har därför undvikits. Problematiken förstärks genom att musicerandet alltid är ett görande till skillnad från andra konstformer där ett görande i nästa steg kan presenteras som något gjort. Kants kategoriska imperativ: ”*Handla endast efter den maxim genom vilken du tillika kan vilja att den blir allmän lag*”³ har också haft en viss betydelse för arbetet. Övertygelsen om lagbundenhetens egenvärde kan liknas vid det dogmatiska förhållande jag har haft till begreppet anti-estetik. Man kan säga att jag har försökt att förstå begreppet anti-estetik istället för att fylla begreppet med en redan fastslagen betydelse. Jag har navigerat mig i den konstnärliga processen med begreppet anti-estetik som maxim för att uppmärksamma vilka konsekvenser begreppet får. I och med förståelsen av begreppet anti-estetik hoppas jag också uppnå en anti-estetisk praktik. För att undvika missförstånd bör det nämnas att Kants egna estetiska idéer inte har påverkat mitt arbete. Det är uteslutande hans etik och moral filosofi som jag intresserat mig för.

Etik: Sören Kierkegaard

Det finns också en annan slags etik, utöver Kants vetenskapsteoretiska pliktetik, som det här arbetets titel syftar till. Nämligen Sören Kierkegaards etik-begrepp. Jag upplever att Kierkegaard ställer upp etik-begreppet som en motpol till etik-begreppet. Som jag läser honom så handlar etik om val, om ett *antingen-eller*, som leder till ett avgörande kring vad något väljer att bli. Etiken handlar om val som konstituerar någontings *strävan* och i och med det dess själva väsen. I motsats handlar estetiken om likgiltighet inför de avgörande valen, estetiken utgör hur något råkar vara, och om hur någonting framstår. Kierkegaard skriver: ”Vad menas med att leva estetiskt och vad menas med att leva etiskt? På det vill jag svara: det estetiska hos en människa är det genom vilket hon omedelbart är vad hon är. Det etiska är genom vilket hon blir vad hon blir.”⁴ Den praktiska delen av mitt arbete handlar till stor utsträckning om att försöka undvika att göra val, vilket vid första anblick kan verka som en estetisk hållning utifrån Kierkegaards definition. Men det som är avgörande är att jag *väljer* att göra så få val som möjligt, att undersöka en musik som om den inte vore beroende av mig. Däri ligger mitt *antingen-eller* i det här arbetet.

³ Immanuel Kant (1785/2006). *Grundläggning av sedernas metafysik*, s. 46.

⁴ Sören Kierkegaard (1843/2002). *Antingen-eller. Andra delen*, s. 172.

Begreppet anti-estetiks språkliga implikation

I en språklig bemärkelse står begreppet anti-estetik ett motsatsförhållande till begreppet estetik. Att jag valt att använda det begreppet istället för att tala om icke-estetik eller av-estetisering beror på Nietzsches vrede, att jag faktiskt upplever att jag i det här arbetet gör motstånd mot något.

Ansats

En av de första frågorna jag ställde mig när jag påbörjade det här arbetet var: kan man, eller kan man komma ifrån att, förstå musik som något annat än vad det faktiskt är? Frågan syftar till att man kan anta att musik redan är något som kan betraktas som autonomt och att en ontologisk undersökning av musik, som något autonomt, på sätt och vis är överflödig. Det antagandet är förenklat och blir problematiskt när det inte längre handlar om ett betraktande eller intellektualiserande av musik utan handlar om att spela musik. Hur skapar man något autonomt? Frågan ställs på sin spets när det handlar om ett musikskapande i stunden, som till skillnad från vissa andra konstformer inte producerar något som fortsätter att existera efter skapandet (det nämns också i *Inledande förklaring, Etik: Immanuel Kant* s. 7). En strategi jag använde mig av för att svara på frågan om hur man skapar något autonomt i stunden, var att försöka betrakta musik som ett objekt; ett monolitiskt objekt, ett obesjälat objekt, eller ett föränderligt objekt som en fors, eller ett träd som växer och vajar i vinden. Strategin handlade om en positionering från vilken jag försökte *betrakta* musiken som ett objekt, hela tiden medveten om att musik aldrig kan *vara* ett objekt. Eftersom den strategin till slut ändå bara resulterar i att jag låtsas att något är vad det inte är, så övergavs den.

Jean-Paul Sartre

Min läsning av Jean-Paul Sartres *Egots transcendens* ledde mig till ett resonemang kring möjligheten att exkludera det medvetna *Jaget* ur musikutövandets stund genom att föreslå ettoreflekterat *Jag* som upplöses i handlingen att spela musik: "... det finns inget *Jag* på denoreflekterade nivån. När jag springer efter en spårvagn, när jag tittar på klockan, när jag går upp i betraktandet av ett porträtt, finns inget *Jag*."⁵ Även om det inte finns något *Jag* på denoreflekterade nivån så görs val. Om valen i sig är omedvetna och inte syftar till ett handlande av musik som ändamål, utan karakteriseras av oöverbärgd reaktion och bygger på invanda handlingsmönster så är de oanvändbara i den anti-estetiska processen som jag letar. Bättre då att de val som görs i processen istället är medvetna och synliggjorda, dvs. hörbara i musiken. På så vis upplever jag i alla fall att jag uppfyller det etiska kravet som jag ställt upp för mig själv med hjälp av Kierkegaard (se *Inledande förklaring, Etik: Sören Kierkegaard* s.7).

⁵ Jean-Paul Sartre (1985/1991). *Egots transcendens*, s. 28.

Autism

Det här arbetet är autistiskt, säger jag. Vad menar jag med det? Att den musik som arbetet har resulterat i inte syftar till att kommunicera med sin omgivning, att den är låst i sig själv. Att den ibland, mot sitt bättre vetande, tvingas in i ett obstinat tillstånd där saker och ting måste vara handfasta och följa ett mönster. Jag vågar påstå att det finns väldigt lite ornamentering i det här arbetet, både textligt/idémässigt och musikaliskt, för det skulle arbetet inte kunna hantera. Det har varit viktigt för mig att genomföra det här arbetet, den här undersökningen, grundligt. Visst är det så att ett anti-estetiskt ideal bara är ett annat estetiskt ideal och visst är det paradoxalt att försöka exkludera sig själv ur något som man själv skapar. Jag vill inte försvara riktigheten i det här arbetet, utan endast påstå att det är grundligt genomfört. Jag försöker inte heller försköna något i den här texten. Den ska vara lika transparent som musiken. Alla de banala resonemangen, otillräckliga läsningarna av litteratur och obstinata ställningstagandena finns redogjorda för i den här texten. Om jag inte lyckas exkludera mig själv ur musiken så ska min närvaro i den åtminstone vara fullständigt transparent och oförskönad.

Alkemi

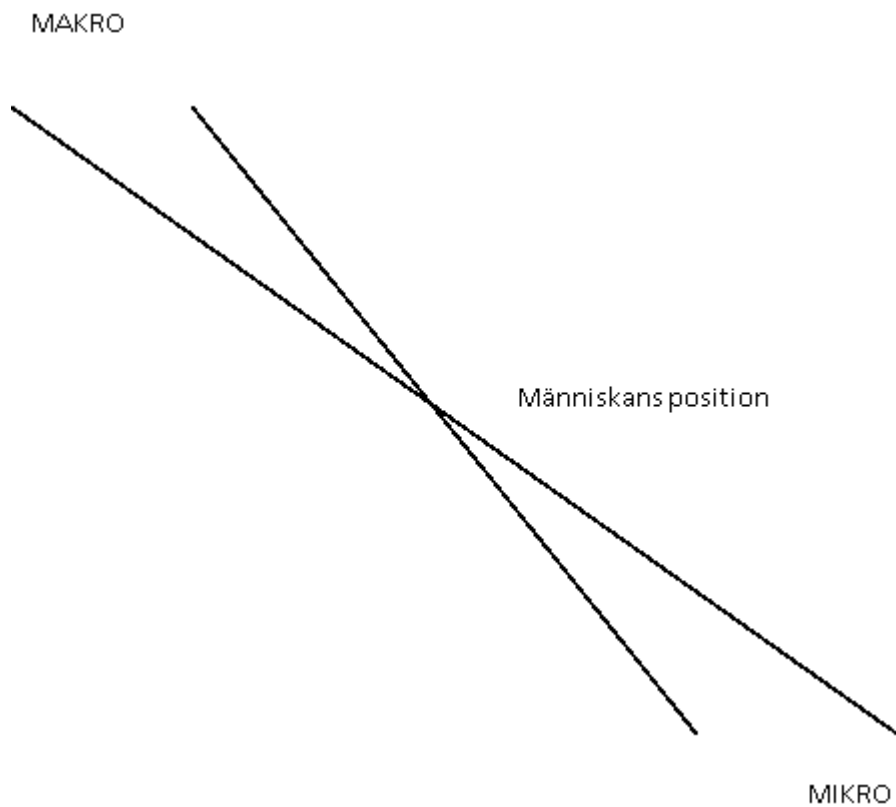
Det finns i det här arbetet en beröringspunkt till ett minne av en bok jag läste. Det finns en slags likhet i mitt förhållande till min musik och sättet som jag minns att jag föreställde mig hur man förhåll sig till ett glaspärlespel i Hermann Hesses *Glaspärlespelet*. Jag hittar inget bättre ord än alkemi. Jag föreställde mig glaspärlespelet om en handling utan uttryck. Inte som det tilldragande resultatet utan som den o-funktionella handlingen. Som ett bemästrande av något som inte går att mäta eller tilldela någon kvalité utöver en fullkomligt outtalbar sådan. Som ett kunnande. Det var längesedan jag läste *Glaspärlespelet* nu, men det är i alla fall så jag minns det. Jag vill studera *grundämnet* musik med målet att tillägna mig ett kunnande om det, inte med målet att uttrycka något genom det.

Trästolen

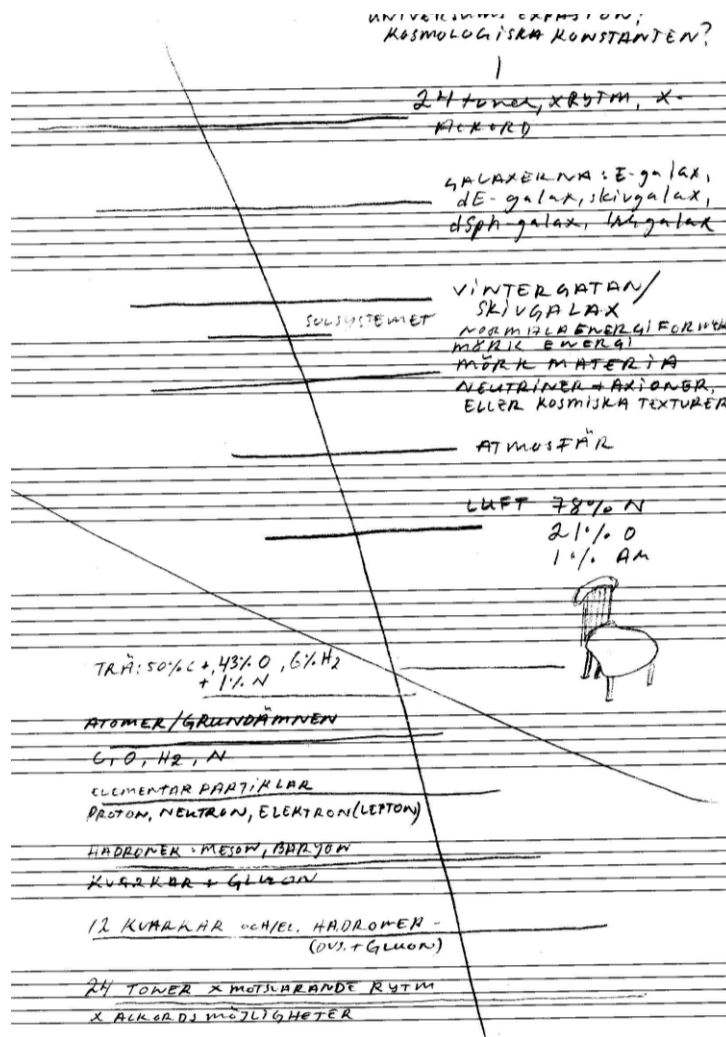
I arbetet med det noterade musikstycket *Trästolen* har jag försökt göra mig döv till musiken jag arbetat med för att undvika att mina estetiska böjningar ska konstituera den. Stycket har en av mig förutbestämd struktur och form som kommer redogöras för under rubriken *Partituret*. Strukturen och formen förmedlar något. Om man bara pratar om strukturen och formen på stycket skulle man nästan kunna prata om programmusik. I den bemärkelsen behandlar jag musiken som ett medel och inte bara som ett ändamål. Jag menar dock att den struktur och form som *Trästolen* bygger på kommer vara fullständigt obegriplig för en åhörare och förmedlar därför ingenting. *Trästolen* är ett något som presenteras som musik. I slutändan är dock *Trästolen* naturligtvis inget annat än ett noterat stycke musik. Det bör heller inte uppfattas på något annat sätt. Den estetik och mening som en lyssnare eventuellt gjuter in i *Trästolen* är fullständigt legitim. Jag menar att det är hos åhöraren som estetiken verkar i ursprunglig bemärkelse. Att musicera estetiskt, menar jag, är ett simultant avsmakade och spelade som reagerar på och befruktar varandra. I fallet med *Trästolen*, eller åtminstone stora delar av *Trästolen*, handlar det om ett o-avsmakat partitur som genom ensemble och slutligen publik smaksätts; estetiseras. Jag vill att *Trästolen* ska vara något som kan erbjuda lyssnaren något den själv kan ingjuta sin estetik i, något lika verkligt och intressant eller ointressant som till exempel en sten, eller varför inte en trästol (se resonemanget under *Ansats*, s 9).

Partituret





































Trästolen har kommit till genom en uppgift som jag konstruerat åt mig själv. Tanken med uppgiften var att den skulle tillåta rätt och fel och göra att jag skulle kunna skriva partituret med ett minimalt antal estetiska val. Uppgiften var att gestalta förhållandet mellan en makro-oändlighet och en mikro-oändlighet. Gestalta kanske är fel ord, snarare översätta förhållandet mellan makro och mikro till musik, eller helt enkelt skriva ned förhållandet mellan makro och mikro för att sedan låta en ensemble spela det som musik. Jag tolkade uppgiften som jag konstruerat åt mig ungefär så här: om universum är oändligt (makro) så är allt oändligt. Ur mitt perspektiv som människa upplever jag oändligheten i två skepnader. Dels en makro-oändlighet där allt blir större och större, dels en mikro-oändlighet där allt blir mindre och mindre. Den uppdelningen och storleksförhållanden överhuvudtaget är en del av hur jag positionerad som människa uppfattar oändligheten. Om något blir mindre och mindre i oändlighet så är det precis lika stort som något som blir större och större i oändlighet, eftersom de båda är oändligt stora/små. Jag formulerade min tolkning av uppgiften som en grafisk figur:



Den grafiska figuren har fått stå mall för *Trästolens* musikaliska form. *Trästolen* kan spelas från *MAKRO* genom *Människans position* till *MIKRO*, eller från *MIKRO* genom *Människans position* till *MAKRO*. Figuren genomskärs alltså av en rörelse och det är på så vis den blir mall för *Trästolens* musikaliska form. När *Trästolen* framfördes 15/3 2013 (se liveinspelningen av *Trästolen*) spelades den från *MAKRO* genom *Människan position* till *MIKRO*. Jag har försökt att kartlägga hur den grafiska figuren spelar ut sig i en materiell verklighet, dvs. fysikaliskt. För att göra det delade jag upp figuren i tolv steg som grovt fick representera figuren som musiken sedan rör sig igenom. De tolv stegen blev: Makro, Galaxer, Stavspiralgalax/Vintergatan, Solsystemet, Rymd, Atmosfär, Människans position/Trästolen, Trä/Grundämne/Atomer, Subatomära partiklar, Hadroner/Meson/Bayron, 6 Kvarkar + 6 Antikvarkar.



Efter att ha delat upp figuren i tolv steg letade jag karaktäristika i de tolv olika stegen. Människans position representeras av en trästol, eftersom jag behövde ett specifikt ting i människans position att fortsätta in i. En trästol är lika passande som någonting annat. Att jag valde just objektet trästol kan bero på svenskheten i objektet, eller kanske är den en metafor för det strikta som jag vill se i mitt arbete, etiken, anti-förhållandet. Kanske var det så att jag råkade ha en trästol framför mig i den stund då jag måste välja ett specifikt objekt för att kunna fortsätta skriva musiken. Det minns jag inte. Det är inte heller väsentligt. Efter att ha bestämt vilken karaktäristika som jag uppfattade som mest signifikant för de tolv olika stegen i figuren uppfann jag ett system för hur den olika karaktäristikan kunde översättas till en notbild. Systemet bygger på att de sex kvarkarna och de sex antikvarkarna, de minsta partiklarna som behandlas i arbetet, givits den musikaliska funktionen av de tolv tonerna.

		Grön	Röd	Blå
u	G			
d	C			
s	F			
c	A#			
b	D#			
t	G#			
a-u	C#			
a-d	F#			
a-s	B			
a-c	E			
a-b	A			
a-t	D			

Kvarkarna kallas inom kvantfysiken för u (uppkvark), d (nedkvark), s (särkvark), c (charmkvark), t (toppkvark) och b (bottenkvark). Det finns även en antikvark till varje kvark. De kallas a-u (anti-uppkvark), a-d (anti-nedkvark), a-s (anti-särkvark) osv. Kvarkarnas energi eller sammanhållande kraft delas upp i tre olika färger, vilka i min översättning representerar tre rytmfamiljer: -oler (triooler, kvintoler, sextoler osv.), raka rytmer och punkterade rytmer. Genom att utkräva matematiska formuleringar av alla de tolv stegens, i mina ögon, mest utmärkande karaktäristika översattes den grafiska figuren och rörelsen som genomskär den (*MAKRO* genom *Människans position* till *MIKRO* eller i omvänd ordning) till en notbild. För en detaljerad redovisning av arbetet med att notera partituret hänvisar jag till bilagan *Journal över arbetet med att notera Trästolen*, som är en nästan helt oredigerad transkribering av arbetsjournalen jag förde under notationsarbetet.

Det anti-estetiska i arbetet med *Trästolen* var mitt förhållande till den uppgift jag skapat åt mig själv; uppgiften skulle lösas så korrekt som möjligt. Steget som fått namnet *Människans position/Trästolen* hamnade i en paradox eftersom det mest korrekta, och i och med det i det här fallet även anti-estetiska,

sättet jag kunde närma mig det steget var att skriva musik uteslutande på estetiska grunder. Det partiet var omöjligt att gestalta på annat sätt eftersom det ska representera hur människan upplever sin position i oändligheten. Människan upplever sin position i oändligheten med sina sinnen; estetiskt. Den estetiserade musiken under det partiet blev ett nödvändigt ont om jag ville lösa uppgiften jag konstruerat åt mig själv på ett, för mig, rimligt och trovärdigt sätt. Samtidigt blir en anti-estetisk dogm som i vissa stunder kräver ett estetisk handlande, en svag om inte falsk dogm. Mitt anti-estetiska förhållande blev i det här fallet ett slag metaförhållande, där mitt förhållande till mitt anti-estetiska förhållande blev det anti-estetiska. Jag försökte, så att säga, reducera flera steg till ett. Kanske var det ett misstag att tro att det skulle gå att para ihop en anti-estetisk dogm med de nästan programmusikaliska förutsättningarna som uppgiften jag gav mig själv som utgångspunkt för att notera *Trästolen*, erbjuder. Varför valde jag då att använda de förutsättningarna, att skriva just *Trästolen* och inte något annat? Förmodligen förblindades jag av själva *görandet* i arbetet och lät mig missta metaförhållandet för ett, i första ledet, faktiskt anti-estetiskt förhållande.

Dodekafoni

Skulle jag då istället använt mig av en på musik direkt grundad anti-estetisk process? Något som kanske skulle kunnat ta sig uttryck genom till exempel en musik närmare dodekafoni? Jag har inte studerat Arnold Schönberg eller dodekafoni, men jag ser redan vissa likheter mellan mitt tillvägagångsätt och dodekafonin. Jag tilltalas också av dodekafonin som, kanske till och med mer effektivt än mitt arbete, uppnår en slags kompositorisk av-estetisering av musiken. Jag gick omvägen via fysik i arbetet med *Trästolen* eftersom jag kände att för att själv närma mig en anti-estetisk musik så behövde jag göra det från grunden. Det skulle inte ha varit tillräckligt för mig att bara tillägna mig Schönbergs system, eftersom det i slutändan, paradoxalt nog i ljuset av synsättet på musik som något av mig oberoende, ändå är fråga om min musik. Eller åtminstone en fråga om min konstnärliga praktik. Den abstrakt fundamentala förståelsen av musik, anti-estetisk musik, har jag bara kunnat närma mig från en förutsättningslös utgångspunkt. Eller åtminstone min egen utgångspunkt, som jag bara kunde etablera på det här sättet.

Kvantfysik

Eftersom *Trästolen* bygger på fysiska betraktelser har jag studerat fysik i arbetet med att skriva partituret. Utöver den allmänbildande kunskap jag har tillägnat mig genom uppslagsverk har jag framförallt läst Stephen Hawking och Leonard Mlodinows bok *The Grand Design* och genom den synat stycket *Trästolen*. *The Grand Design* har lett mig till att förstå många av de misstag jag begått i skrivandet av partituret. Det system som översättningen mellan fysik och notbild har byggts på fungerar inte.

Kvarkarna kan bara tala om för oss hur kvantfysik fungerar och är inte användbara i klassisk fysik. Jag har låtit kvarkarna utgöra materialet för en slags hopblandad fysik där de också utgör grunden för t.ex. himlakropparnas logik. Kvarkar kan dessutom inte existera isolerade, utan kunskapen kring deras existens var och en för sig bygger på ett axiom: "Though protons and neutrons are said to be made of quarks, we will never observe a quark because the binding force between quarks increases with separation, and hence isolated, free quarks cannot exist in nature."⁶ *Trästolen* är inte fysik utan ett noterat stycke musik. Att kritisera *Trästolen* för dess fysiska dysfunktionalitet är naturligtvis inte speciellt användbart om ens möjligt, men under arbetet med att notera *Trästolen* har strävan efter fysisk korrekthet fungerat som något som jag har kunnat bygga musiken på istället för att bygga den på estetiska grunder. De felkalkyleringar och fysiska missuppfattningar som *Trästolen* innehåller (se bilagan Journal över arbetet med att notera *Trästolen*) är oväsentliga eftersom *Trästolens* fysiska beskaffenhet är oväsentlig.

Konserten

Trästolen framfördes 15/3 2013 i Sjöströmsalen på Artisten och spelades in live av Oskar Karlsson. Rei Munakata dirigerade och ensemblen som framförde stycket bestod utav: Sofia Jernberg och Linda Oláh – röst (sopran och alt), Yoann Durant och Johan Jutterström – saxofon (sopran och baryton), Emil Strandberg och Aaron Diaz – trumpet, Vasilena Serafimova och Andreas Hiroui Larsson – slagverk (marimba och trumset med timpani), Eve Risser – flygel, Katt Hernandez – fiol, Emma Nordlund – cello, Simon Drappier – kontrabas. Se CD-R skiva, liveinspelning av *Trästolen*. Under framförandet av *Trästolen* blev stycket musik. Estetiskt i bemärkelsen att det kommer att uppfattas via estetiska kategorier hos lyssnaren. Man kan se mitt anti-estetiska ideal som ett möjliggörande av ett förutsättningslöst lyssnande (se resonemanget på s. 11)

Richard Wagner

Under repetitionen 14/3 hörde jag för första gången hur *Trästolen* klingade. Det var först under repetitionen som jag över huvud taget kunde skapa mig ett begrepp om hur musiken skulle komma att låta. Innan repetitionen var jag fullkomligt aningslös. Det var väldigt skönt att det var under processen med att skriva *Trästolen* som jag påstod mig ha ett anti-estetiskt förhållningssätt, att en del av det förhållningssättet var ett fullkomligt likgiltigt ointresse för hur musiken skulle komma att låta. För visst lät det Wagner om vissa partier? Inte lika skickligt skrivet, naturligtvis, men visst kunde han anas i musiken? I programbladet hade jag ett citat av Nietzsche från texten *the Case of Wagner*,

⁶ Stephen Hawking, Leonard Mlodinow (2010). *The Grand Design*, sid. 49.

vilken är Nietzsches uppgörelse med Wagners manipulativa, dramatiska musik. Jag påstår mig skriva anti-estetisk musik, citerar Nietzsche när han angriper Wagner i programtexten, och så påminner musiken i partier om Wagner. Det ser jag på intet sätt som ett misslyckande. Det är bara en fråga om att ta konsekvensen av det man har gjort och satt sig ut för att göra. Om jag skulle skrivit musik som strävade efter att låta anti-estetisk så hade allt ändå bara blivit någon slags meta-estetik, en anti-estetisk estetik. Det är hur jag har arbetat och försökt vara varit likgiltig till hur musiken ska låta som gjort att jag vågar kalla den, åtminstone mer anti-estetisk än inte. Att anti-estetisk musik i det här fallet till och från råkar påminna om Wagner är fullkomligt likgiltigt.

Ordlekar

Jag nu har försökt gett en kort redovisning för processen kring noterandet av *Trästolen* (för en utförligare redovisning hänvisar jag till bilagan *Journal över arbetet med noterandet av Trästolen*), men det krävs fortfarande en mer omfattande problematisering. Mina resonemang haltar och de meta-förhållanden som jag nämner på s. 15 är egentligen inte mer än bara ordlekar. Hela processen som jag beskriver i det här kapitlet är egentligen väldigt enkel att demaskera i efterhand. Det ser jag som något positivt. Jag har varit, och är fortfarande, fullkomligt likgiltig till *Trästolens* musikaliska dys-funktionalitet, men jag inser nu att det förhållandet till mitt komponerande är fejt. Jag skapar med mina ordlekar ett försvar där alla misstag kan avfärdas och där avsaknad av kvalitet kan berättigas med meta-förhållanden. Det var aldrig min intention att rusta upp det försvaret. Jag har skapat en galen häst som, om den inte stoppas, riskerar att dra min vagn in i en suck av lättja. Göra mig förnöjsam, lat och tillfreds. Idéerna får inte, får aldrig(!) rättfärdiga musiken! Det är framförallt i min lösning av problematiken kring *Människans position* som misslyckandet ligger. När jag har behandlar de tolv stegen i den grafiska figuren (se s. 12) brydde jag mig inte om tidslängd. De olika stegen kunde vara olika långa så länge de fanns representerade i musiken. Det i sig är ett ovarsamt hanterande av den musikaliska formen, men når sitt klimax i vårdslöshet när det estetiserade partiet, *Människans position*, tillåts sträcka sig från 15:09 till 31:12; över nästan halva stycket.

Det finns misstag i *Trästolen* som bottenar i min kompositoriska okunnighet och hantverksmässiga oförmåga. Dessa misstag är mycket olyckliga. Jag har skrivit *Trästolen* med ett ärligt uppsåt. När stråkrion gör entré vid 15:09 kanske det upplevs som ett försök till pastisch av en klassisk musiktradition. Jag är inte kunnig nog i mitt komponerande för att genomföra en pastisch. Det har heller inte varit min intention, vilket jag ofrivilligt betonar i det jag nyss skrivit: *pastisch av en klassisk musiktradition*. Det finns ingen specifik era inom den klassiska musiktraditionen jag vänder mig mot, ingen specifik kompositör. I stället blir partiet från stråkrion (15:09) till pianosolot vid 19:08 kitsch.

Visst skulle jag kunna försöka argumentera att det är fruktsamt i ett försök att porträttera människan position om jag tillåter mig att vara synisk, men det är inte sant. Pianosolot (19:08) är tänkt att fungera som pausmusik. Här ska strålkastaren riktas mot lyssnaren, som tvingas ut ur musiken och tillbaka till sig själv. Triolerna vid 23:29 är ett av de partier som påminner mig mest om Wagner. Som en del av det estetiserade partiet kan den likheten inte avskrivas som ett sammanträffande. Varför har jag skrivit dessa trioler? Vad fyller de för funktion i min strävan mot anti-estetik? Det kan jag inte svara på. Triolerna vid 23:29 var ett försök till att gestalta ett av de mänskliga tillstånden; hopp. Hela det estetiserade partiet *Människans position* har varit ett försök att gestalta tre tillstånd. 15:09 – 19:08 ska gestalta sorg ur ett tillbakablickande perspektiv. En dubbel sorg i och med det, eftersom det faktum att sorgen syftar till något som redan skett och medför en handlingslöshet. Pianosolot 19:08 – 23:29 är tänkt att konkret påpeka vad som faktiskt sker nu, lyssnaren utsätts för pausmusik och blir medveten om att den sitter i en konsertsal framför en scen med musiker osv. 23:29 – 31:12 är ett hoppfullt framåtblickande. Så var det tänkt.

Trästolen var min pilotkomposition, den delen av mitt masterarbete där jag letade, stötte begreppen och försökte nå en förståelse för vad begreppen anti-estetik och musikalisk etik kan innebära. *Trästolen* upptar därför en stor del av mitt masterarbete. Men i den delen av arbetet som behandlar min solosaxofon musik når jag längre och arbetar på ett mer utvecklat och välartikulerat plan.

In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics

In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics är namnet på en skiva för solosaxofon som utgavs av skivbolaget Pink Pamphlet i december 2012. Den är i sin fysiska form en del utav det här arbetet, men kan även hittas här: <http://pinkpamphlet.net/album/in-pursuit-of-anti-aesthetics-and-musical-ethics>. Skivan är resultatet av min strävan mot anti-estetik och musikalisk etik för solosaxofon. Följande kapitel är ett försök att i text redovisa för processen kring det arbetet.

In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics är den mest motsägelsefulla delen av det här arbetet. Det är också den mest subtila delen av arbetet, inte minst för att min egen kunskap kring instrumentet saxofon och min egna konstnärliga praktik här används fullt ut. Musiken som döpts till *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics* är motsägelsefull i det att den inte låter anti-estetisk, annat än att den kanske låter o-ornamenterad och saklig. Jag menar att processen har varit o-estetisk eftersom den ställer sig likgiltig till att musiken inte låter anti-estetisk (se resonemanget under rubriken *Richard Wagner* på föregående sida). Om den anti-estetiska dogmen ska definiera hur musiken ska låta så blir den en estetisk dogm och misslyckas med sig själv. *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics* faller också i sina svaga stunder in under musiken som medel i det att den förmedlar ett hantverk och en tradition. Jag varken kan eller vill göra musiken för solosaxofon lika förutsättningslös i framställandet som jag gjort *Trästolen*. Det har inte heller gått att göra på samma sätt eftersom *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics* inte noteras på papper, utan bara spelas. Jag kan i det här fallet inte använda mig av ett anti-estetiskt noterande, utan den direkta processen i själva musicerandet ska vara anti-estetisk. De strategier jag har använt mig av för att tackla den problematiken försöker jag redogöra för vidare i det här kapitlet. Även om jag kanske inte helt lyckas med att påvisa att processen faktiskt varit anti-estetisk så hoppas jag att det här kapitlet kan vittna om vilken hållning jag har haft under arbetet; en anti-estetisk *hållning*. Jag hoppas att jag lyckas förmedla varför det inte finns några ornamenteringar och hur min konstnärliga praktik har behövt omdefinieras. Hur den aldrig igenom kommer kunna handla om slentrianmässig professionalitet eller en oartikulerad förkärlek för det ena eller det andra. Solosaxofonmusiken är saklig. Jag spelar inget som inte behövs spelas och skivan består av nästan lika mycket paus som inte. Grovt kan man dela upp skivan i två delar: spår 1-14 och spår 15-22.

Spår 1-14: Abstraktion av konventioner

I ett försök att hindra min egen estetiska läggning från att definiera min solosaxofonmusik gör jag i den första delen av skivan mig själv till en slav under en slags abstrakt musikalisk funktionalitet. Musiken på den första delen av *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics* består av framimproviserade etyder, eller små stycken för solosaxofon. Ofta är etydena/styckena framförda av dubbelsaxofon; en tenorsaxofon och en barytonsaxofon, och så komplicerade att utföra att det estetiska arbetet inte sträcker sig längre än att försöka upprätthålla en kvalitativ ton vid framförandet. Det anti-estetiska idealet eftersträvas här genom ett slags stelbent förhållande till konventioner och musikalisk funktionalitet. Jag har bara intresserat mig för om musiken är funktionell i teoretisk eller idémässig mening, inte om hur den ljuder. För att sammankoppla texten med musiken så gör jag några nedslag i skivan: Spår 1 är ett försök till att framföra en tvåstämmighet som klingar likt Bachs musik, mitt första försök att särskilja de två saxofonerna och göra dem oberoende av varandra. Spår 4 är en utveckling av saxofonernas oberoende av varandra. Här framförs alla tolv toner via kvintrörelser; i tenorsaxofonen från F – Bb – Eb osv. och i barytonsaxofonen från G – D – A osv. Saxofonerna ligger i ett rytmiskt 3:2 förhållande och tenoren spelas staccato medan barytonen spelas legato. Spår 6 öppnar upp ljudet och belyser utrymmet som finns i ett intervall som är mindre än en liten sekund. Rytmiskt bildar musiken, som är rörlig men inte rör sig framåt, en slags cirkel. De altereringar som görs på materialet i och med den sjungna kvinten det terrassdynamiska språnget och förlängningen av den rytmiska rörelsen, pekar på att lyfta fram och medvetandegöra faktumet att det enda som händer är att jag spelar saxofon. Den här typen av obstinat insisterande på en transparens som egentligen bara säger det uppenbara är ett patologiskt tillstånd som karaktäriserar *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics*. Ingen kommer missta spår 6 för något annat än att jag spelar saxofon. Det har fungerat som ett hinder mot att sväva iväg mot en subjektiv estetisk värdegrund under arbetet.

Spår 1-14: Conlon Nancarrow

När jag först hörde Conlon Nancarrow's musik slogs jag inte starkast av den sofistikerade rytmiken eller de komplexa tempoförhållandena. Det som slog mig starkast var att musiken, som är bland den mest emotionellt uppviglande jag har hört, spelades av ett självspelande piano; en mekanisk pianist. Det ifrågasatte min tidigare aforistiska övertygelse att det inte är *vad* man spelar utan *hur* man spelar det som avgör musikens kvalité. I den första delen av *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics* försökte jag göra mig själv till en mekanisk saxofonist.

Spår 15-22: Instrumentet - ljudet

Den andra delen av *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics* består utav stöpta improvisationer för solosaxofon. Den andra delen tar varken konventioner eller teknisk komplexitet till hjälp i sin strävan mot anti-estetik. Musiken är hur den ljuder, men ointresserad av hur den låter. Jag gör några nedslag även i den delen av skivan. Tonen, ljudet i spår 15 lämnar ett avtryck på trumhinnan, i örat. Spår 15 försöker, tillsammans med spår 17 och 18 att presentera musiken både auditivt och taktilt. Att göra något auditivt till också taktilt har inte varit det samma som att spela något väldigt ljudstarkt, vilket dessutom hade misslyckats i alla fall eftersom *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics* är en inspelad skiva och inte livemusik. Det är fråga om att bemästra ljud som har den effekten. Spår 11 är ett ljudstarkt spår, men har inga taktila kvaliteter eftersom spår 11 bygger på en annan typ av ljud. En typ av ljud som snarare handlar om instrumentets kropp. Spår 20 är det enda spåret där något annat än akustiskt instrumentala eller sjungna ljud används. En megafon släpps ned i saxofonen. Spår 20 sätter krokben för resten av skivan och är en anti-estetisk aktion; nu får det vara nog, jag vill inte bygga en trojansk häst. Det patologiska tillståndet kräver mer än bara transparens, något måste förstöras.

Spår 15-22: Martin Heidegger

Jag vill försöka sätta in den andra delen av skivan i en förbindelse med Martin Heideggers text *Konstverkets ursprung*. ”Vi vill komma fram till konstverkets omedelbara och fulla verklighet; ty bara på så sätt kan vi i det finna den verkliga konsten. Alltså måste vi först få syn på det tingmässiga i verket.”⁷ Den andra delen av *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics* fokuserar till stor del på instrumentet saxofon och dess tingmässighet, saxofonen som förutsättning för musiken. Jag omfamnar det faktum att inget annat händer än att jag blåser luft i en saxofon. Vid spår 19 och spår 22 försöker jag särskilja ljudet från instrumentet och uppmana till ett abstrakt hörande. Det är också ett försök att korrespondera med Heidegger. ”För att höra ett rent buller måste vi höra bort från tingen, dra undan vårt öra från dem, det vill säga höra abstrakt.”⁸

⁷ Heidegger, Martin (1977/2005) *Konstverkets ursprung* s. 11

⁸ *Ibid*, s. 19

Allegorier

Jag har märkt att för att nå djupare insikt i min konstnärliga praktik och ett precisare uttryck, måste jag spänna alla insikter, övertygelser och ingivelser mot min musikaliska gärning. Jag kan inte tillåta mig själv att praktisera ett annat musikinstrument eller använda mig av andra uttrycksformer om resultatet ska bli så bra som det kan bli. Allt måste spännas mot instrumentet saxofon och en improvisationsmusiktradition. Min uppgift måste fungera så att om jag hör en text inom mig, måste jag filtrera den genom instrumentet saxofon. Bara på det sättet kan jag på ett meningsfullt sätt bidra med min konstnärliga praktik. Följande två texter, som jag skrivit, har på det sättet figurerat i arbetet. De har i olika sammanhang spänns mot min musik och delat med sig av sina eventuella abstrakta insikter och innehållsmässiga kvalitéter. Allegoriernas funktion i det här arbetet kan ses som ett slags appendix. Anledningen till att jag tar upp dem i det här arbetet är för att försöka uppnå största möjliga transparens, även om den talar emot mig själv eller om det är en abstrakt sådan.

Stensamlaren

Byar stod som sprungna ur marken och det var inte alls säkert att en förbipasserande med ett brådskande ärende eller lite tid skulle uppfatta att där ens fanns en by. Luften var sval och ren, växterna var få och dessa karga trakter var visserligen storslagna. Huvudpersonen i den här historien är en man, kanske fyrtio eller femtio år gammal det är svårt att säga, som bodde i en av dessa byar. Var morgon när mannen vaknade var han lycklig. Han ägde inget utom huset han själv byggt och bodde i samt en korg med stenar som han spenderat hela sitt liv åt att samla. De andra som bodde i byn tyckte att han var lite speciell men hade overseende med honom och bjöd honom gärna på sin mat för att tillåta honom att ägna sig åt att samla sina stenar. Ofta när han kom tillbaka till byn efter att ha varit borta för att samla stenar så fick han berätta för byn om sin resa. Han kunde säga saker som ”vilken fantastisk dag det var för arbete” sedan visade han den sten han hade satt sig av för att finna. Ofta kom han tillbaka med bara en sten och vissa gånger kom han tillbaka tomhänt men lika lycklig, för det var en mycket uteslutande process för en sten att hamna i hans korg.

När han inte letade stenar stod han alldeles tyst vid den väg som korsade byn med sin korg för att sälja sina stenar till förbiresande. Det fanns bara två typer av dagar för denne man; de då han samlade stenar och de då han försökte sälja dem. De dagar så mannen försökte sälja sina stenar hade han korgen över sin vänstra arm medan han med sin högra hand höll upp stenen han valt för dagen för att visa de förbiresande vad han sålde.

De andra byborna hade gett upp tanken på att försöka konversera med mannen medan solen fortfarande var uppe eftersom han inte talade som försäljare, annat än till de kunder han väntade på, vilket han var tills solen gick ned eller annars var ute på sina resor för att samla stenar. Här bör tilläggas att mannen under hela sitt liv aldrig hade sålt en enda sten. Det tycktes för byborna som att hans kunnande om dessa stenar var för stort för de förbiresande och att de inte kunde eller kände sig ha tid till att uppskatta storheten i mannens samling.

En dag kom det sig så äntligen att en resande stannade vid honom för att se på hans stenar. Mannen blev mycket överraskad eftersom det bara två gånger tidigare hade stannat resande för att se på hans stenar. Resenären bad att få se på stenarna mannen hade i sin korg, vände på dem och plockade upp den ena efter den andra och lovprisade dem. Resenären bad att få köpa och varpå mannen undrade om resenären ville köpa en eller fler stenar svarade resenären alla. Detta chockerade mannen och han visste inte riktigt vad att säga. Han visste inte ens om han på ett så abrupt sätt ville lösgöra sig från sitt livsverk eller om han var mogen att se sina stenar följa med en okänd resenär bort från honom. Resenären som var otålig och uppenbarligen på väg någonstans sade mannen att han kunde begära vilket pris han ville. Mannen som fortfarande var chockerad gav ett pris på den högsta summa han själv hört nämnas. Resenären gjorde inte en min åt detta, vad mannen tog som mycket höga, pris utan tog ur sin ficka fram en bunt sedlar, räknade fram det givna antalet och gav dem till mannen. Mannen visste inte riktigt vad att göra så han tog emot sedlarna samtidigt som resenären lossade hans korg från hans vänstra arm. Sedan tog resenären stenen ur mannens högra hand och gav sig av.

Mannen stod kvar under mycket lång tid vid vägen med bunten sedlar i sin hand. En av byborna hade sett det hela och gick för att hämta de andra och snart stod hela byn kring mannen. De frågade saker som "hur mycket fick du för stenarna? Nu är du väl lycklig? Det är en mindre förmögenhet det du har där i näven!" och "vem var denna resenär som såg ditt livsverk för vad det är?" En stor fest anordnades samma kväll i byn för att fira att mannen sålt inte bara sin första, utan alla sina stenar. Pengarna hade räknats och visst var det mycket pengar, summan gjorde nästan mannen till välbärgad och om han ville kunde han tveklöst lämna byn och ge sig av till staden för att köpa en bostad och försöka göra sig en karriär.

En tid gick utan att mannen varken gav sig av för att göra karriär i staden eller ens på nya resor för att samla nya stenar. Han sov mycket men åt lite. Oftast fick någon bybo nästan tvinga i honom sin mat, men hur det var så var byborna inte onda på honom och inget i deras förhållande hade ändrats även då man kan tycka att mannen nu kunde betala för sig när han åt de andra bybornas mat. De sade saker som "att inte arbeta gör en människa sjuk! Jag hoppas så att han hittar lusten att söka nya stenar" för byborna hade helt gett upp tanken på att mannen skulle lämna byn och göra dem stolta i staden. Men mannen gav sig inte heller iväg på några nya resor för att leta stenar utan satt i sitt hus och gick på sin höjd ut en gång om dagen men vände snart in igen.

Så en dag kallade han till möte med byn. Alla kom de till hans hus där han satt på sängen han fått låna av en bybo sedan hans hus stått klart. Han var mycket smal nu och hade låtit sitt skägg växa vilt, hans ögon var trötta och när han sträckte sig efter något så skakade hans händer. ”Men ge dig då av för att köpa tillbaka din stensamling! Vi klarar inte av att se dig så här, det skär i våra hjärtan!” sade en av byborna, men mannen skakade på sitt huvud och sträckte sig efter något som fanns under madrassen i sängen som han satt på. Det han tog fram var bunten med sedlar som resenären hade gett honom för stenarna. Han hade vikt ett hörn på några av sedlarna som markerade en uppdelning av förmögenheten som till alla bybors fasa stämde överens med antalet personer som bodde i byn. ”Nyss var jag ung och naiv mina år till trots. Jag är nu gammal och har så fyllt min funktion här i livet” började mannen medan han noga delade ut sin förmögenhet till byborna som förskräckt skakade på sina huvuden menande ”gör det inte!” när de motvilligt tog emot sin del av mannens förmögenhet. ”Ni har alla gjort mitt livsverk möjligt och så ska ni också ha er beskärda del av min förmögenhet. Kanske var det hela tiden meningen att jag skulle göra denna by till en rik by, det skänker mig i alla fall ett välmående att tänka så” sade han. ”Ni har föreslagit att jag ska söka min lycka och menat att denna förmögenhet var mig till gagn, men den har gjort mig sjuk. Jag kan inte köpa tillbaka min samling eftersom den hela tiden varit till salu. Detta var en del av det hela och vad nytta skulle den göra mig även om jag mot all förmodan skulle hitta den igen? Nej, det är inte samlingen av stenar jag saknar. Det är insikten som denna affär gett mig när den slet ifrån mig det jag lärt mig och kunde, men också det jag skyddat mig med, som förgör mig. Samtidigt kan jag inte förmå mig önska att resenären aldrig skulle kommit så att mitt liv vore ett misslyckande. Jag vet inte vad jag ska ta mig till, kära vänner, kära familj. Men tro nu inte att jag delar denna förmögenhet till er av desperation eller illvilja, för jag tänker klart. Detta är den naturliga följderna av ting och pengarna kommer inte göra mot er vad de gjort mot mig. Det är ju inte dem som gjort något, förresten.

Det är som sagt ni som har möjliggjort detta mitt livsverk och det är alltså även inte mer än rätt att ni ska ha er beskärda del av det hela! Detta säger jag inte bittert eller snålt utan helt naturligt för att jag tycker att det är så det ska vara. Se här!” Den sista delen av sedelbunten tycktes ha blivit över, men inte hade mannen räknat fel där han suttit i sitt hus i veckor och omsorgsfullt vikt en sedel om dagen efter noga räknande. Han visade upp den sista delen av sedlar, viftade med den medan han fortsatte ”även jag har gjort min del i det hela och ska följaktligen ha en del av det hela.” sade han och stoppade ner pengarna i sin ficka. ”Jag hoppas nu att jag kan förmå mig själv att leva igen även efter denna skamliga lösning, för tro inte att jag gjort något stort! Det stora vore att fördjupa mig i något annat eller än längre i det jag redan kan, att resa till staden för att skänka stolthet över vår lilla by. Nej, detta var den feiga lösningen på det hela. Att helt enkelt ge bort förmögenheten och att samtidigt ge bort alla det förväntningar på min egen storhet som jag närt. Jag är och förblir inget stort. Samtidigt så är detta vad jag i mitt hjärta vill och om man inte ser till våra förväntningar, som jag aldrig tidigare gjort, utan bara känner vad vi håller för sant så är jag mycket nöjd med händelsernas gång.” Byborna kunde inte efter vad mannen sagt protestera utan det vara bara att ta emot sin del av förmögenheten.

Det kändes till och med ofint för dem att tacka eftersom mannen tydligt poängterat att detta inte var menat som en gåva till dem utan som lösningen på ett problem för honom själv och en naturlig utveckling av händelser som de alla varit med att skapa. ”Du har aldrig varit något annat än stort! Du har alltid varit vår bys stolthet käre stensamlare!” försökte en av byborna men mannen bara log milt till svar som ett tack från en person som redan var fullt på det klara över saker och ting och minst av allt sökte beröm.

"De gick i klungor"

*Människorna var lättskrämda,
oförmögna, småsinta och oförlåtande.
Ändå måste man älska dem sades det.
Långsam var rörelsen i staden, den dagen.
De fanns de som hade varit borta en tid,
som nu återvänt och de såg.
Hur staden hunnits ikapp av något.
Det här kunde de som stannat inte se.
De fanns de som gick på gatorna,
de hade ställen att ta sig till och saker att göra.
De fanns de som stod stilla,
lutade mot väggar,
eller handlöst stående mitt i gatorna
och de fanns de som hade satt sig ned.
Dessa människor väntade på något.
De fanns till och med de som tittade mot skyn.*

All

Jag finner det svårt att på ett sammanfattande sätt avsluta den här texten. Det finns inte någon direkt konklusion att dra av det här arbetet, inget tydligt vetenskapligt resultat. Det går inte att påvisa, om ens uppnå, en anti-estetisk musikalisk process. Jag har därför, efter övervägande, döpt det sista kapitlet till *All* istället för till exempel *Konklusion*. Mitt master arbete finns i själva arbetet som ni har framför er, i text, men framför allt i noter och musik. Jag tycker inte att det finns så mycket att tillägga utöver ett klargörande av vad jag tycker mig med rak rygg kunna påstå ha gjort i och med det här arbetet – en kort utsvävning kring referenser och kunskap i förhållande till det konstnärliga inom akademien under rubriken *Aspekter av kunnande*, samt den känsla som besitter mig när jag skriver dessa rader. Den känslan kan kondenseras till tre meningar: *Först hänförs jag, efter det erövrar jag. Det är först sedan som jag förstår. Inte allt för sällan blir jag då besviken.* Det enda resultatet, utöver de fyra artefakterna – själva master arbetet i sig, som jag kan påvisa är den riktning som det fört mig in på. Det kommer jag slutligen att diskutera under rubriken *Mot en musik i sig*.

Aspekter av kunnande

Det arbete som jag gjort aspirerar inte till att vara något annat än ett konstnärligt arbete. Jag gör inte något anspråk på kunnande annat än ett musikaliskt och inom musiken framförallt ett kunnande kring instrumentet saxofon situerat i ett improvisationsmusikaliskt sammanhang. De läsningar av filosofiska texter och fysiska undersökningar som jag citerar, och gör, i det här arbetet är situerade i en konstnärlig kontext. Jag vill inte påstå att jag innehar kunskap kring varken filosofi eller fysik i någon annan mening, utan de tas upp för att visa på hur de har drabbat det konstnärliga arbetet.

Det är först i och med det här arbetet som jag verkligen försöker tackla det analytiska och textens roll i mitt musikerskap. Mitt tidigare förhållande till min musik har snarare kretsats kring upplevelsen och oartikulerade eller åtminstone esoteriska försök att förfina upplevelsen. Det här har gällt för mig både när jag som lyssnare försökt utbilda mig själv, och när jag som musiker försökt integrera det jag hört i min egen musik. Jag ser en styrka i att luta mer åt upplevelsen snarare än åt det analytiska, intellektuella, eftersom det kan leda till en närhet som kan ge en djupare förståelse, snarare än en kunskap och skicklighet. Men det hela kommer till en konflikt när jag i text ska skriva om min musik i relation till annan musik. Jag känner att jag har riskerat att slå in öppna dörrar och göra upp med saker som inte behöver göras upp med idag, för att mitt analytiska kunnande inte har varit tillräckligt grundat i min konstform och min samtid.

Genom det här arbetet har jag kommit att analysera musik och den kontext musiken kommit till i. Men jag har för den skull inte övergett upplevelsen. Att lära genom upplevelsen ger också ett implicit kunnande. För en person som har hört Mats Gustafssons *Impropositions* och sedan lyssnar på *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics*, mest uttalat är det kanske på spår 17, tror jag att det implicita kunnandet lyser igenom. Men det är svårt för mig att i den här texten, intellektuellt, redogöra för vad *Impropositions* har haft för roll för mitt masterarbete. Egentligen lyser Mats Gustafsson med sin frånvaro, ändå finns han där. Det samma gäller för Iannis Xenakis, John Cage, Theodor W Adorno, Pierre Schaeffer som alla citerats i tidigare utkast av den här texten samt Yoann Durant, Katt Hernandez, Axel Dörner och Evan Parker, med flera, som jag vill ta upp som referenser till det här arbetet. Speciellt problematiskt blir det när det handlar om musikreferenser. Det räcker i det fallet inte med att min musik påverkats, utan för att legitimera en musikreferens så måste den även refereras till i en text. Eftersom jag inte gör det i den här texten tar jag heller inte upp några musikreferenser i slutet av den här texten, även fast de naturligtvis varit många och viktiga.

Den här texten (*I strävan efter anti-estetik och musikalisk etik*) är utformad som ett resultat av en insikt det här arbetet gett mig; jag är musiker, inte författare. Att tala svenska är en sak, men när jag ställts inför att skriva en text som ska behandla min konstnärliga praktik under en två års period faller mina lingvistiska färdigheter smärtsamt platta. Den här texten har existerat i många olika former och utkast. Det slutliga, som ni har framför er, är det mest rationaliserade utkastet. Jag har undvikit ett allt för omfattande citerande för att inte riskera textens trovärdighet genom citat som jag inte bottenar i. Jag är av den mening att om någon ska citeras så citeras även till en viss grad författarens övriga åsikter och framför allt kontexten som citatet ursprungligen figurerar i. Det här gör även min litteratur referenslista mycket torftig, även om det naturligtvis funnits mycket betydande litteratur i periferin till det här arbetet, även fast den inte citeras. I varje meningsbyggnad har jag försökt vara så rakt på sak och fåordig som möjligt. Vilket också, vid ett retrospektivt perspektiv, kanske skapar en förbindelse på ett stilmässigt plan med musiken som det här arbetet innefattar.

Mot en musik i sig

Efter att slutligen konkludera det paradoxala i en anti-estetisk process och att ha förstått det ofrukt samma i anti förhållandet lyfter jag nu blicken mot möjligheten av en musik *i sig*. Något som det här arbetet har visat sig vara ett förberedande för i det att jag nu utrett begreppen för mig själv, och förstått vad det egentligen har varit som jag har försökt genomföra. Musiken *i sig* (die Musik an sich) är en travestering av Kants begrepp tinget *i sig* (das Ding an sich). Som jag förstår

Kant så menar han att tingen finns för oss (das Ding für uns), på det sätt vi sinnligt upplever dem, och i sig såsom de är beskaffade om vilket vi inte har någon vetskap. I *Prolegomena* skriver han: "ting är givna för oss såsom utanför oss befintliga föremål för våra sinnen, men vad de må vara i sig själva vet vi ingenting om, utan vi är bara bekanta med deras framträdelse, dvs. de föreställningar som de åstadkommer i oss i det att de påverkar våra sinnen"⁹. Jag menar att musiken är objektiv i sitt varande i sig. Samtidigt kommer jag alltid vara en del av den musik som jag spelar, vilket jag tycker överensstämmer med vad Heidegger skriver i *Konstverkets ursprung*: "Konstnären är verkets ursprung. Verket är konstnärens ursprung. Inget av dem är utan det andra."¹⁰ Vad min musik beträffar så är jag alltså tingets/fenomenets, musikens ursprung. Genom den privilegierade positionen är jag närmare tinget/fenomenet, musiken i sig än någon annan och på gränsen till att bryta igenom världen som åskådning. Jag står nu i begrepp att undersöka om man genom en konstnärlig process kan bryta igenom världen som sinnlig åskådning och faktiskt tillägna sig kunskap om tinget/fenomenet, i det här fallet om musiken i sig. Även om jag efter att ha genomfört mitt master arbete inte längre vill prata om en anti-estetik, inte längre känner samma motstånd, samma samhörighet med Nietzsches vrede (se *Begreppet anti-estetiks språkliga implikation*, s 8), så är jag fortfarande övertygad om det riktiga i en av-estetisering av den konstnärliga processen som en förutsättning för undersökandet av en musik i sig. Det dogmatiska i det här arbetet ska nu destilleras och jag vill ställa mig i förhållande till den danska Dogm 95 rörelsen. Jag känner också släktskap med det som Roland Barthes kallade litteraturens nollpunkt, företrädd av bland andra Jean-Paul Sartre och Albert Camus. I *Litteraturens nollpunkt* skriver Barthes om Camus *Främlingen*: "Detta genomskinliga uttryckssätt som inleddes med Camus' "L'Etranger" utvecklar till fulländning en avsaknads-stil som nästan är en idealisk avsaknad av stil."¹¹ Vidare skriver Barthes: : "... det är en tystnads egen existensform; det avstår frivilligt från all traktan efter elegans och utstofferung ..."¹² Kan man prata om en musikens nollpunkt? Kanske finns det redan en musikens nollpunkt, definierad eller åtminstone tangerad av till exempel John Cages 4'33", Jan W. Morthensons *nonfigurativa musik*, eller Echtzeitmusik-scenen i Berlin? Det är inte en musikens nollpunkt som jag nu strävar efter, utan en musik i sig, men jag tror, som sagt, att en av-estetisering eller ett nollpunkts-läge är en förutsättning för dessa undersökningar.

Dessa resonemang är fortfarande grumliga och outredda, men är i sin ofullständighet det enda jag kan påvisa att mitt master arbete i teoretisk mening har resulterat i.

⁹ Kant, Immanuel (1783/2002). *Prolegomena* s. 47

¹⁰ Heidegger, Martin (1977/2005), *Konstverkets ursprung* s. 7

¹¹ Roland Barthes (1966) *Litteraturens nollpunkt* s. 55

¹² Ibid. s. 55

Referenser

Övriga delar av arbetet

Partitur till stycket *Trästolen*.

CD-R skiva, liveinspelning av *Trästolen*.

Fonogram *In pursuit of anti-aesthetics and musical ethics*.

Bilaga: *Journal över arbetet med att notera Trästolen*.

Litteratur

Barthes, Roland (1966) *Litteraturens nollpunkt*. Uddevalla: Bo Cavfors Bokförlag.

Camus, Albert (1942/2010). *Främlingen*. Stockholm: Bonnier Pocket.

Hesse, Hermann (1978). *Glaspärlespelet*. Stockholm: Alba.

Heidegger, Martin (1977/2005) *Konstverkets ursprung*. Uddevalla: Daidalos.

Nietzsche, Friedrich (1888/1967). *The Case of Wagner*. Toronto: Random House, Inc.

Kant, Immanuel (1785/2006). *Grundläggning av sedernas metafysik*. Uddevalla: Daidalos.

Kant, Immanuel (1783/2002). *Prolegomena*. Stockholm: Stiftelsen Bokförlaget Thales.

Kierkegaard, Sören (1843/2002). *Antingen-eller, andra delen*. Karlshamn: NIMROD.

Sartre, Jean-Paul (1985/1991). *Egots transcendens*. Uddevalla : Daidalos.

Stephen Hawking, Leonard Mlodinow (2010). *The Grand Design*. New York: Bantam Books.