

# KÜNSTLER, REDE NICHT

## **Narrativ och transcendens i nutida konstmusik**

Hans Gurstad-**N**ilsson

Examensarbete inom konstnärliga kandidatprogrammet i musik, inriktning  
komposition, Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet VT 2011.  
Handledare Joel Eriksson, Examinator Einar Nielsen



## INNEHÅLL

### *1. Historiskt och estetiskt sammanhang*

1.1. Det historiska avantgardet-drömmen om ett nytt språk

1.2. Musikalisk förnyelse 1880-1925

1.3. Efterkrigsavangardet

### *2. Bakgrund, problemavgränsning och ambition*

### *3. Kognitiva förutsättningar för musikperception*

3.1. Musik som kommunikation

3.1.1. Redundans och entropi

### *4. Narrativ och drama*

4.1. Västerländsk dramaturgi

4.2. Österländska perspektiv

### *5. Det musikaliska narrativet*

5.1. Musikens dimensioner

5.1.1. Tidsdimensionen-det lineära skeendet

5.1.2. Djupdimensionen-det vertikala

## *6. Diskussion: Narrativa strategier i nutida konstmusik*

### **6.1. Melodi**

### **6.2. Rytm**

### **6.3. Harmonik**

### **6.4. Klang**

### **6.5. Musikens tid – den narrativa tiden**

### **6.6. Textur och lyssningsarter**

#### **6.6.1. Referenspunkter**

### **6.7. Musikens berättare**

#### **6.7.1. Intentionalitet och avsiktslöshet**

#### **6.7.2. Transformativt berättande**

## *7. Avslutande reflektioner*

### **7.1. Kritik och erosion**

### **7.2. Potentialitet**

### **7.3. Ambivalens**

## *Appendix*

### **Chainletter**

### **Exfolia**

### **Poltergeist**

# KÜNSTLER, REDE NICHT

## Narrativ och transcendens i nutida konstmusik

### *1. Historiskt och estetiskt sammanhang*

Efter andra världskriget ligger Europa i ruiner. Hårdast drabbat är Tyskland som också har att bära krigets tyngsta skuldbörda. Landet måste återuppbyggas; fysiskt, ekonomiskt, politiskt, socialt, kulturellt och andligen. Det sker i stor utsträckning med hjälp av amerikanskt bistånd. Efter årtal av nazistisk propaganda och förtryck är rekonstruktionen av kultur- och medialivet en strategiskt viktig del av återuppbyggnaden, något som kommer att få särskild betydelse för musiklivet. Ansenliga summor tillförs de Västtyska radiostationerna som härigenom får möjlighet att knyta till sig förstklassiga symfoniorkestrar. I Köln inrättas en modern studio för experiment med elektronmusik.

Den nazistiska regimen har bannlyst snart sagt alla yttringar av modern konst. Utvecklingen av den nya musiken har därför legat i träda under krigsåren. Nu följer en period av idealism och trosviss nybyggaranda. Centrum för den nya musiken blir den mellantyska staden Darmstadt. Till de årliga sommarkurser som anordnas här strömmar radikalt sinnade tonsättare från Europa och Amerika. Med liv och lust börjar man återupptäcka den moderna musiken från 1910-20-talet, främst verk av företrädarna för den så kallade *Andra Wienskolan*; Arnold Schönberg, Alban Berg och Anton Webern.

Två förödande världskrig har kastat mörka skuggor över den västerländska kulturen. Darmstadtskolans tonsättare känner därför starkt behov av att fjärma sig från traditionen, och därmed från sitt musikaliska modersmål. Man vill rena musiken från det romantiska arv som nu förknippas med en perverterad samhällsordning som har lett fram till krig, förödelse och folkmord. 1950 proklamerar Darmstadtkretsen symboliskt ”år noll” i musikens nya historia.

#### **1.1. Det historiska avantgardet-drömmen om ett nytt språk**

Från slutet av 1800-talet till 1950-talet genomgår konstmusiken en radikal förändring. Det som vid en flyktig tillbakablick framstår som en rad skarpa brott är i praktiken en gradvis förskjutning från romantikens och impressionismens estetiska ideal mot modernismens olika yttringar. Nya strömningar växer fram ur och i reaktion mot den föregående epokens stilideal. Utvecklingen är intimt förknippad med erfarenheten av två förödande krig. Dessa krig är också den främsta förklaringen till den skenbara diskontinuiteten i musikens utveckling.

Kring sekelskiftet 1900 präglas Europa av en ökande social oro. Motsvarande stämningar finns i Ryssland. De revolutionära tendenserna i samhället märks tydligt av inom konsten. Många konstnärer söker efter nya och tidsenliga uttrycksmedel. Inom bildkonsten börjar radikala konstnärer i Ryssland och Europa gradvis överge det figurativa måleriet till förmån för abstrakt ytmässighet. Tidens konsthantverk och arkitektur kännetecknas också av förenkling och abstraktion. Snart tillkommer betydligt radikalare strömningar med en direkt revolutionär syn på konstens roll i samhället. Dessa rörelser; *futurismen*, *dadaismen* och *surrealismen*, som alla proklamerar sin estetiska hållning i flammande manifest, brukar omtalas som *det historiska avantgardet*. Deras drastiska protest är betecknande för det samhällsklimat som förebådar och följer åren efter första världskriget. Men utgångspunkterna för rörelserna är minst sagt olika.

Futuristerna hyllar maskinålderns möjligheter och förklarar krig mot all traditionalism. Rörelsen är hänsynslöst framstegsoptimistisk, nationalistisk och krigsbejakande. I sitt musikaliska manifest förespråkar italienaren *Luigi Russolo* utnyttjandet av oväsen och atonalitet. Dada, som växer fram efter första världskrigets katastrof, är däremot en djupt pessimistisk, skriande protest mot det samhälle som frambringat världskrigets vansinne.

Ur estetisk synpunkt är de båda rörelserna emellertid märkligt lika varandra. Båda har uttalat destruktiva inslag i sin ideologi. Man vill inte bara bryta med, utan förstöra traditionen. Konstnärlig amatörism och spontanitet är därför något som uppmuntras. Gemensamt för rörelsernas litterära estetik är *angreppet på själva språket*. Särskilt tydligt är detta i poesin. Genom att bryta upp konventionell syntax och experimentera med onomatopoetiska uttryck och slumpmetoder strävar man efter att vrida språket ur traditionens grepp.

Liknande idéer möter vi också hos surrealisterna som i likhet med dadaisterna tar avstamp i föreställningen den västerländska kulturens bankrutt. Med drömlig bildkonst och spontant framförd så kallad automatisk poesi vill surrealisterna nå bortom det rationella tänkandet till en djupare och okorrumpad psykologisk medvetandenivå. Till grund för dessa experiment ligger samtidigt intresse för CG. Jungs utforskning av det mänskliga psyket.

## 1.2. Musikalisk förnyelse 1880-1925

De ovan beskrivna stämningarna ger förstås eko också i musikens utveckling. I Frankrike har Claude Debussy redan i slutet av 1800-talet förnyat den tonala musiken genom att bryta med traditionell funktionsharmonik till förmån för ett mer modalt skrivsätt. Kännetecknande för Debussys impressionistiska stil är en ny klangvärld, en flytande rytm och en harmonik som utnyttjar kyrkotonarter och exotiska skalor. Ackorden färgsätts med ackordsfrämmande toner och mer traditionella ackord får i Debussys musik nya funktioner. Vanligt är också oförmedlade och plötsliga modulationer. Sammantaget ger dessa grepp musiken en

karaktäristiskt svävande tonalitet. Till impressionisterna räknas också Eric Satie som under senare delen av sitt liv förknippas med dadarörelsen.

Inom den tyska kultursfären tar sig de nyskapande tendenserna delvis andra uttryck. I sin strävan efter maximal uttryckskraft tänjer tonsättare som Gustav Mahler och Richard Wagner den tonala grammatiken till det yttersta. Deras senromantiska tonspråk präglas av avancerad modulationskonst och en alltmer vågad kromatik.

Konsekvensen av dessa innovationer blir följaktligen att helt upplösa känslan av en tonalitet. Så sker också. Under åren kring första världskriget får experimenten med fri atonalitet och svävande tonalitet vid spridning, inte bara i Europa utan även i Ryssland och Amerika. Avvikandet från den tonala grammatiken kan sägas vara den musikaliska parallellen till avantgardepoesins uppbrutna språksyntax. Men i musiken ter sig detta brott inte lika skarpskuret. Hos många tonsättare ser vi allt framgent en blandning av tonalitet och fri atonalitet.

Den nyvunna musikaliska friheten ter sig visserligen löftesrik. Men behovet av ett system som kan ordna det musikaliska materialet blir snart trängande. Efter en flera års tystnad och konsoliderande arbete presenterar Arnold Schönberg 1923 sin lösning på problemet; *tolvtonstekniken*. Schönbergs system ska komma att få enorm betydelse för den västerländska konstmusikens vidare utveckling.

Under åren efter första världskriget arbetar Schönberg och hans elever Alban Berg och Anton Webern intensivt med att tillämpa och vidareutveckla tekniken. Denna trojka, senare känd som *Andra Wienskolan*, är till en början isolerad ö i musiklivet. Trots sin radikalitet ser sig kretsen som en del av en obruten wienklassicistisk tradition. Själva skrivsättet, med motiv och teman i variationsform är, menar man, en förenande länk. Deras självbild skiljer sig alltså markant från representanterna för Dadarörelsen och Surrealismen.

För publiken klingar emellertid musiken chockerande radikalt. Dess skarpa dissonanser, våldsamma gestik och extrema kontraster är uttrycksmedel som tidigare var förbehållna intensivt laddade musikaliska situationer. Som stilriktning brukar Andra Wienskolas musik följdriktigt betecknas som *tysk expressionism*.

Andra Wienskolas verksamma tid blir förhållandevis kortvarig. Under mellankrigsåren gör sig istället en ny stilriktning alltmer gällande; neoklassicismen. Den nyklassiska stilen är delvis en reaktion mot senromantiken och expressionismen. Tonsättare som Igor Stravinskij, Paul Hindemith och Sergej Prokofjev strävar efter att förena den moderna musikens klangideal med barockens och wienklassicismens formscheman. Men som tidigare framgått är det inte främst denna stilriktning som lockar 1950-talets unga avantgarde. Darmstadtgenerationen söker istället inspiration och näring i Andra Wienskolas musik, med Anton Webern som fixstjärna.

### 1.3. Efterkrigsavantgardet

Utgångspunkten för Darmstadtavantgardets experimenterande blir Schönbergs *tolvtonsteknik*. Till Schönbergs musik, som trots sitt radikala tonspråk har ett tydligt ursprung i den romantiska traditionen, förhåller man sig mer ljumt. Den främsta musikaliska förebilden blir istället Anton Webern vars musik uppfattas som föredömligt formsträng och objektiv.

Viktig för den unga tonsättargenerationen blir också den franske tonsättaren Olivier Messiaen som i sitt skapande har vänt blickarna mot österlandets rytmmodala och harmoniska tänkande. Messiaen har också ett livligt intresse för hur fågelsång kan utnyttjas som musikalisk inspirationskälla. 1949 och 1950 leder han sommarkurserna i Darmstadt. Ett stycke av Messiaens hand; *Mode de Valeurs et d'intensitetes* (1949), ska visa sig bli avgörande för den kommande utvecklingen. I detta stycke bestäms tonhöjd, duration, tonstyrka och attacktyp av fastlagda serier. *Mode de Valeurs* blir fröet till den s.k. *integrala serialismen*. Under en kortare period komponerar man stycken där snart sagt varje aspekt av musiken kontrolleras av olika serier. Med dessa medel tar musiken definitivt steget bort från traditionell retorik och klassiskt formtänkande. *Det subjektiva berättandet ersätts med objektiva strukturer*.

Under 1950-talet är Darmstadt-kretsen livligt sysselsatt med att hitta nya sätt att organisera det musikaliska materialet. En av de mest uppfinningsrika i detta avseende är Karl-Heinz Stockhausen som snart blir den ledande gestalten inom det europeiska efterkrigsavantgardet. Under 1950 och 60-talen lyckas han för varje nytt verk omdefiniera förutsättningarna för sitt komponerande. Hans tänkande utövar alltså stort inflytande.

Bland tonsättarna i Darmstadt märks också Theodor W Adorno, som senare ska komma att framstå som den musikaliska modernismens viktigaste tänkare. Adorno menar att den allvarligt syftande konstmusiken alltsedan Beethovens sena skaparperiod har separerat sig från samhället. Men detta är menar Adorno inte något tragiskt, utan en historisk nödvändighet. Adorno ser musiken som ett sanningsvittne, en konst som i sin struktur kan gestalta och uppenbara sakernas tillstånd. Andra Wienskolas estetik, och musikens strukturella uppbyggnad återspeglar enligt Adorno det rationellt tekniska och byråkratiska samhälle vari den uppstått. Från att ha varit ett njutningsmedel formulerar sig musiken i opposition mot det rådande samhällsklimatet genom att gestalta dess disharmoni (Paddison 2001).

## 2. Bakgrund, problemavgränsning och ambition

Att utbilda sig till tonsättare har för mig inneburit att utvidga en från början intuitiv och gehörsbaserad förståelse av musiken mot en notbaserad och teoretisk förståelse. Mötet med den nutida konstmusiken har förändrat mitt förhållningssätt till komponerandet och musiken; estetiskt, konstnärligt och metodiskt. Min tonalt



grundade kompositionsmetod har gradvis fått ge vika för ett fritonalt skrivsätt där fragmentariserad melodik, oregelbunden metrik och flytande rytmik är karaktäristiska inslag.

Men att bryta med invanda mönster sker varken lättvindigt eller smärtfritt. Under åren som gått har jag reflekterat mycket över det musikaliska *berättandet*. Det som jag i mitt tidigare skrivsätt upplevde som en kvalitet; förmågan att skapa en logiskt sammanhängande musikalisk berättelse, har alltmer kommit att framstå som ett problem. Mitt arbete kommer därför att handla om *musikaliskt berättande*. Genom att identifiera, definiera och problematisera narrativa strategier i musiken hoppas jag nå en ökad medvetenhet om möjligheter och problem i mitt skapande.

I mitt möte med den nutida konstmusiken var det flera saker som slog mig. Framförallt förundrades jag över musikens säregna expressivitet och klangrikedom. Det var en expressivitet bortom starka melodier och traditionell harmonik, element som jag dittills hade betraktat som oundgängliga. Den här musiken byggde på en annan logik och tycktes sällan, såsom exempelvis rockmusik, handla om dionysisk känsloutlevelse. Den krävde ett intensivt koncentrerat lyssnande och liknade på många sätt en poetisk text. Jag lade särskilt märke till hur musiken ibland påverkade mitt medvetande. Jag noterade följande;

1. en förändrad tidsuppfattning
2. en upplevelse av musiken som ett avsiktslöst naturliknande tillstånd
3. en stark identifikation med/ett uppgående i det klingande

Lyssningsupplevelserna, som motiverade mig till resan in i en ny musikvärld, kan beskrivas med begreppet *transcendens*. Den övergripande frågeställningen och temat för mitt arbete är *vad i musiken som bidrar till en sådan upplevelse*.

### ***3. Kognitiva förutsättningar för musikperception***

Musik är inte ett språk i konventionell mening. Den har inte såsom ord och meningar någon specifik och kulturellt överenskommen betydelse utan kan uppfattas helt olika av olika lyssnare (t.ex. Vickhoff 2008:241ff). En del forskare menar därför att det helt enkelt inte finns något sådant som musikaliskt berättande (Kivy 2002:182-201). Titeln på den gamla schlagermelodin *Säg det i toner och inte i ord* illustrerar dock att den populära uppfattningen är en annan. Alldeles oavsett dessa olika uppfattningar kan vi utgå från att musikförståelse liksom förståelsen av språket till stor del är något *inlärt* och att musik i *strukturellt* avseende på många sätt *liknar språket*. Musik består liksom språk av segment och fraser som tillsammans bildar en meningsfull helhet. Detta är utgångspunkten för mitt arbete (jfr Everett Maus 1991:2).

Experiment har visat att vi redan som spädbarn är inriktade på att urskilja regelbundenheter och oregelbundenheter i det talade språket (t. ex. Eimas 1978,

Morse 1978). Ur ett evolutionärt perspektiv är detta förstås en livsavgörande förmåga. Spädbarnet utvecklar mycket tidigt en känslighet för språkets melodi, rytm och klang. Det lär sig skilja mellan mansröster, kvinnoröster och barnröster etc.

Modern neurovetenskaplig forskning ger en komplex bild av hur hjärnan hanterar språk och musik (Peretz et al 1998). Forskningen indikerar att höger hjärnlob tar hand om så kallade *prosodiska fenomen* som melodik, tonfall, klang, intonation, volymförändringar och känslor medan *temporal avkodning och tolkning* sker i vänster hjärnlob. Även om hjärnan tycks ha specialiserade områden för hantering av språk och musik tyder mycket på att strategierna för att processa informationen bygger på samverkan mellan hjärnhalvorna. Hos den skolade musiklyssnaren vet man exempelvis att både vänster och höger hjärnhalva är engagerade i lyssningsakten. Detta anses bero på att den skolade lyssnaren har namn för de uppfattade musikaliska fenomenen (Fagius 2001:71). Mot denna bakgrund förefaller det rimligt att tala om en *emotionell* och en *intellektuell* sida av lyssnandet. I sammanhanget bör också nämnas den starka kopplingen mellan kroppsrörelse och musik.

Det talade språket består liksom musik av mer eller mindre kontinuerliga rörelser i luftmassan. Vid avkodningen av ett språkligt meddelande måste den mänskliga hjärnan segmentera ljudinformationen. Det mänskliga språkssystemet bygger på igenkänning; det gäller dels att hitta och känna igen ord, dels att detektera satsstrukturen. Detta sker samtidigt som meddelandets meningsinnehåll uttolkas. Grundförutsättningen för vår förmåga till språkförståelse och förmågan att uppleva musik är naturligtvis vårt minne. När vi lyssnar på musik minns hjärnan vad som just passerat. Om musiken är strukturerad enligt för lyssnaren kända eller förutsägbara mönster kan vi även förutse vad som komma skall.

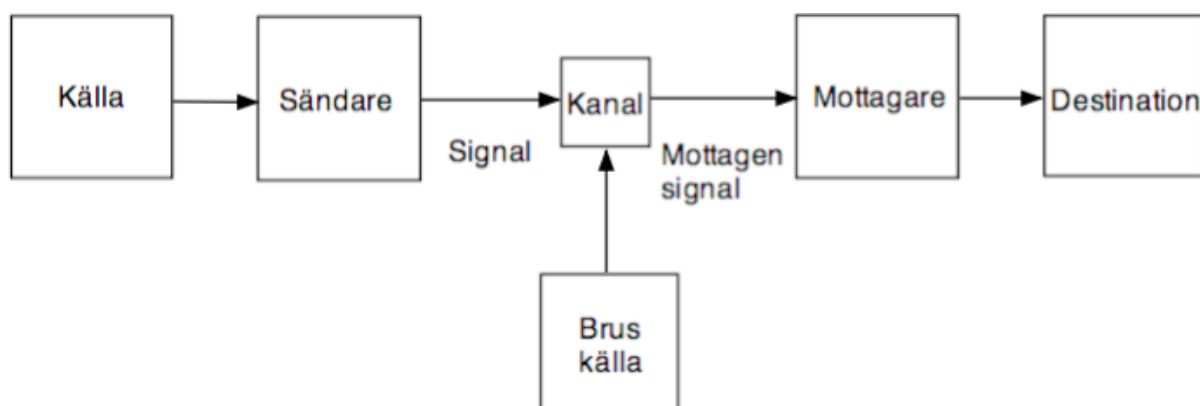


Fig. 1. Shannon och Weavers kommunikationsmodell (efter Shannon 1948).

### 3.1. Musik som kommunikation

Musik och språk är medel för kommunikation. Som en grund för vidare diskussion ska vi därför bekanta oss med några av kommunikationsteorins grundläggande begrepp.

Överföring av en berättelse förutsätter en berättare och en mottagare. Shannon och Weavers klassiska kommunikationsmodell beskriver schematiskt kommunikationsprocessens olika nivåer (fig 1). *Källan* motsvarar beslutsfattaren, den som bestämmer vilket meddelande som ska överföras. *Sändaren* är den som omvandlar meddelandet till en *signal* som via *kanalen* överförs till *mottagaren*. Mottagaren avkodar sedan meddelandet utifrån sin erfarenhet och kunskap av liknande meddelanden.

Med begreppet *brus* menas i det här sammanhanget icke avsedda störningsmoment som på olika sätt förvanskar meddelandet. Störningsmoment kan uppträda i olika delar av kommunikationskedjan, de kan orsakas av sändaren, meddelandets struktur, kanalen eller mottagaren (Fiske 18 ff 1990).

### 3.1.1. Redundans och entropi

*Redundans* motsvarar det som är *förutsägbart* eller *konventionellt* i ett meddelande. Ett redundant meddelande följer för mottagaren välkända mönster. Det underlättar förståelse. Motsatsen till redundans är *entropi*, kommunikationsteoriens begrepp för *maximal oförutsägbarhet*.

Genom att upprepa och därmed skapa förutsägbara mönster ökar redundansen i ett meddelande. Ju mer oväntade eller okända element och strukturer ett meddelande innehåller desto mer entropiskt blir det för mottagaren (Fiske 22 ff 1990).

Begreppen är naturligtvis relativa. Det som är begriplig information för en person kan vara obegripligt för en annan beroende på förhandskunskaper och erfarenheter.

## 4. Narrativ och drama

Vår kognitiva förmåga, förmågan att ta emot och bearbeta sinnesintryck gav troligen mycket tidigt upphov till formaliserade sätt att berätta. I prelitterära samhällen var muntlig överföring av kunskap livsavgörande. Det är därför naturligt att viktiga berättelser fick en formell, dramaturgisk/psykologisk struktur som gjorde det möjligt att minnas dem. Detta märks inte minst i mytologiska berättelser.

Antropologen Claude Lévi-Strauss har genom jämförande studier visat att mytiska berättelser mycket ofta sönderfaller i tydligt avgränsade delar. En återkommande grundstruktur i delarnas relationer till varandra är *binära motsatser* såsom gott/ont, varmt kallt, mörker/ljus (Lévi-Strauss 1963). Av detta framgår att kontrastverken, dualitet och antagonism är en viktig grundstruktur i berättandets konst.

De *religiösa myterna* har haft och har alljämt en avgörande betydelse för människans sätt att förstå och betrakta världen. I vår sekulariserade värld är det lätt att glömma bort att dessa kosmologiska berättelser är fundamentet för vårt sätt att tänka och berätta. Vår västerländska musikuppfattning har formats av antikens idevärld och den kristna traditionen (Benestad 2005).

#### 4.1. Västerländsk dramaturgi

De allra flesta TV-serier och filmer vi ser bygger på *det antika dramat*, en berättarteknik som utvecklades ur religiösa ritualer i antikens Grekland för drygt 2500 år sedan. Modellen har också kallats för den *anglosachsiska berättarmodellen* (Sundstedt 2000). Det dramatiska förloppet i denna modell är uppbyggt i tre akter:

Akt 1. (början) - Anslag och presentation (av karaktärer)

Akt 2. (mitten) - Fördjupning och konfliktupptrappning

Akt 3. (slutet) - Konfliktlösning och avtoning

Mellan akterna ligger vändpunkter som intensifierar händelseförloppet och driver berättelsen framåt (fig 2). Likheter med den klassiska musikens *sonatform*; exposition, genomföring och återtagning är påtaglig.

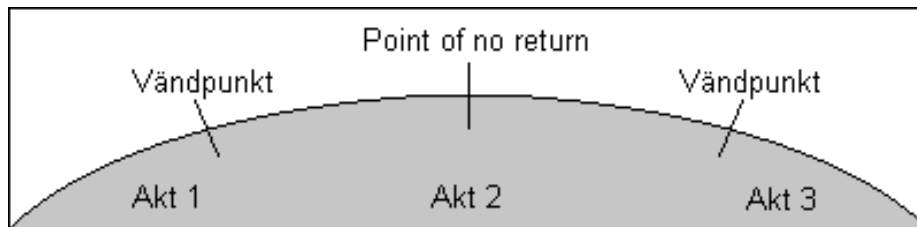


Fig. 2. Schematisk framställning av den anglosachsiska berättarmodellen.

I filmens värld talar man om två grundläggande berättarformer- *dramat* och *den episka berättarformen*. I dramat berättas historien genom *dialog* och *verklighetstroget skådespel*. I den episka berättarformen är det istället en person eller en *allvetande betraktare* som berättar handlingen utifrån sitt perspektiv (jfr Iliaden och Odysseen). Den vanligaste berättarformen i film är utan tvekan dramat.

Konventionell västerländsk dramaturgi bygger ofta på ett *linjärt berättande*. Ett förlopp skildras då logiskt från punkt a till punkt ö. Karaktäristiskt är också betoningen av *det subjektiva*; *det jag-centrerade perspektivet*. Sitt idealtypiska uttryck får denna idé under *romantiken*. Hos Goethe möter vi den sensible konstnärssjelen och hans inre kamp, emotionella spänningar och stämningar. Ansatser till subjektivism återfinns emellertid redan i Aristoteles musiktänkande (jfr Benestad 2005:31).

#### 4.2. Österländska perspektiv

Om västerlandets narrativa kultur karaktäriseras av *konfliktperspektiv*, *linjärt berättande* och *subjektivitet* så betonar österländsk filosofi och konst snarast motsatsen. Här eftersträvas påfallande ofta *harmoni* inom ramen för fastlagda traditionssystem. Enligt österländsk konstuppfattning utgör det egna jaget ett hinder i skaparprocessen. *Frihet* uppnås inom det strikta ramverket. För att bli ett redskap i konstens tjänst bör utövaren försätta sig i ett *jaglost tillstånd*. På så sätt uppnås den *avsiktslöshet* som betraktas som utgångspunkten för allt skapande arbete (de Leeuw 1967:135f).

Intressant nog möts österländsk och västerländsk tradition i synen på skapelseaktens kärna. Naturen uppfattas varken i öst eller väst som statisk och passiv, utan som *dynamiskt stabil* i den mening att dess *konkurrerande krafter hålls i ett ekvilibrium* (Macoine 2005:60f). Det är i tolkningen av detta ekvilibrium som skillnaderna ligger. Öst betonar harmonisk balans genom *acceptans* av sakernas tillstånd och *status quo* medan väst betraktar balans som ett resultat av *kamp och dynamisk framåtrörelse*. De olika betraktelsesätten kan i grunden härledas till traditionernas tidsuppfattning. Österländska kulturer har en cirkulär tidsuppfattning med reinkarnation som en bärande tanke. Västerländsk tidsuppfattning är däremot linjär och målinriktad, tiden har en början och ett slut. Det är också mot denna bakgrund vi måste förstå de stora skillnaderna i musikuppfattning mellan t.ex. Asien och Europa.

Kulturutbytet mellan Europa och österlandet har varit omfattande under olika epoker. Den västerländska musiken har i hög grad formats under inflytandet av österländsk musiktradition. Detta gäller inte minst den nutida konstmusiken. För Claude Debussy blev mötet med javanesisk gamelanmusik under Parisutställningen 1889 en uppenbarelse. Upplevelsen gav viktiga impulser till hans impressionistiska musikestetik som skulle komma att få stor betydelse för utvecklingen av 1900-talets konstmusik (de Leeuw 1967). Ett av gamelanmusikens typiska drag, något som med säkerhet gjorde starkt intryck på Debussy, är dess statiska karaktär. Musicerandendet i rytmiska och melodiska modi och formler stod i bjärt kontrast till klassicismens och romantikens organiska formutveckling. Samma statiska kvalitet återfinns i den indiska Ragan. Liksom gamelanmusikens bygger Ragan på modus och melodiska former.

Under efterkrigstiden tar västvärlden djupa intryck av österländskt kultur. Inom ramen för den konstnärliga modernismen har de två förhållningssätten ofta smält samman (t.ex. Le Corbusier 1961:93ff). Den österländska kulturens betydelse för modernismens musikuppfattning kan inte underskattas (Messiaen 1956, Takemitsu 1995).

## *5. Det musikaliska narrativet-former, begrepp och koncept*

*Vilka är de berättande formelementen i musiken, vilka narrativa strategier kan urskiljas?* För att närma sig dessa frågor måste musikens strukturella uppbyggnad begreppsliggöras. I det här kapitlet kommer jag kort redogöra för några av musikens viktigaste grundstrukturer med hjälp av vedertagna begrepp.

### **5.1. Musikens dimensioner**

Musik är organiserat ljud. Den utbreder sig *horisontalt i tiden* och *vertikalt inom en bandbredd/frekvensspektrum*. Bandbredden motsvarar musikens djupdimension, dess *harmonik och klangvärld*.

En musikalisk struktur kan alltså schematiskt indelas i 1. *horisontala* och 2. *vertikala aspekter*. *Klangliga kvaliteter* som har med ljudets *akustiska särart* och *projektion* att göra (registeromfång/-läge, volymstyrka, insvängning/attack, avklingning) räknar jag här till musikens vertikala dimension. Man bör dock hålla i minnet att klangen också har en horisontal dimension, den förändras ofta över tiden. En klang kan vara ljudet av ett enskilt instrument eller samklang av flera. Med undantag av den övertonslösa sinustonen är en klang alltid, även om den består av en ton från ett instrument, sammansatt av flera komponenter. Klangen formas av instrumentspecifika övertonsspektran och brusljud.

#### 5.1.1. Tidsdimensionen-det lineära skeendet

Musik har träffande beskrivits som *former i tonande rörelse* (Hanslick 1986). Musikens *lineära skeende* framträder och upplevs i och genom *rörelsen*. När vi upplever att musiken är på väg mot en orienteringspunkt eller ett mål talar vi om *riktad rörelse*. De viktigaste lineära formerna i musik är:

- Tempo, puls, rytm
- Melodik

Med melodi menas här en rytmiskt organiserad följd av varierade tonimpulser som bildar en av lyssnaren uppfattad musikalisk utsaga (tanke). Melodin kan bestå av en eller flera röster, den kan vara monologisk eller dialogisk.

- Harmonisk progression och harmonisk rytm

En harmonisk progression kan enklast beskrivas som en följd av ackord, ofta i formen av en riktad rörelse. I tonal musik med funktionsharmonisk grund uttrycks denna riktade rörelse som ett spänningsförhållande gentemot tonikans gravitationscentrum. Den harmoniska rytmen motsvarar ackordväxlingarnas hastighet.

Ovanstående grundformer rymmer en rad mindre strukturdelar som *motiv, teman, fraser, gester och melodiska/harmoniska slutfall*. Också musikens betoningmönster är en del av det lineära flödet. Ett sammanfattande begrepp för de strukturdelar som bygger upp musikens lineära skeende är *musikalisk retorik*. Reglerna för hur de retoriska elementen sammanfogas till musikaliska yttranden motsvarar musikens *syntax*.

#### 5.1.2. Djupdimensionen-det vertikala

Musik upplevs perspektiviskt. Genom de vertikala och horisontala relationerna i musiken upplever vi att den har ett djup. Den mest uppenbara vertikala aspekten av musik är kanske *harmoniken*, samklangen av två eller flera toner. Redan i ett isolerat ackord identifierar vi olika skikt, samtidigt som vi hör ackordets klang kan vi ofta urskilja några av de enskilda toner som bygger upp ackordet. Musikens

djupdimension framträder dock väsentligen dynamiskt d.v.s. genom musikens rörelse i tiden. De ljudande elementen och deras rörelsemönster bildar musikens *textur*.

En musikalisk textur kan vara:

*Monofon*

Helheten består av en linje som spelas av soloinstrument eller sjungs av en sångare

*Homofon*

Med homofoni menas vanligen melodi och ackompanjemang

*Polyfon*

Helheten består av flera lager självständiga stämmor som har likvärdig betydelse. En viktig form av polyfoni är den *kontrapunktiska texturen* som byggs upp av melodiskt och rytmiskt självständiga stämmor.

Musikens djupdimension brukar delas in i *förgrund, mellangrund och bakgrund*. *Förgrundselement* drar till sig uppmärksamhet, de framträder i relief mot bakgrunden genom att de har en klanglig/motorisk karaktär som skiljer ut dem från den omgivande ljudmassan. Här har parametrar som *registerläge, klangfärg och dynamik, intensitet, variation och melisk profilering* stor betydelse. *Bakgrundsmaterial* karaktäriseras ofta av relativ likformighet och homogenitet och tilldrar sig därför mindre uppmärksamhet.

Huruvida ett element upplevs ligga i förgrunden, bakgrunden eller någonstans däremellan beror i första hand på dess *roll* och relation till helheten. En konventionell polyfon orkestersats kan vara uppbyggd enligt nedanstående modell.

*Förgrund:* Huvudmelodi, motiv och/eller gester

*Mellangrund:* Viktiga motmelodier

*Bakgrund:* Ackompanjerande figurer/harmonik

Musikens olika skikt upplevs naturligtvis dynamiskt och relativt. Ett bakgrundselement kan i ett slag omvandlas till ett förgrundselement och vice versa.

## **6. Diskussion: narrativa strategier i nutida konstmusik**

Det är nu dags att återvända till huvudtemat för detta arbete, transcendens och narrativ i nutida konstmusik. I sin bok *Deep Listeners* jämför musiketnologen Judith Becker beskrivningar av transtillstånd med beskrivningar av erfarenheter från koncentrerad musiklyssning så kallad *deep listening*. Gemensamt för dessa erfarenheter är bland annat *en stark känsla av jaglöshet*, en känsla av

*sammansmältning med något utanför det egna jaget* och en förändrad *upplevelse av tid och rum* (Becker 2004). I det här kapitlet kommer jag att diskutera vad i musiken som bidrar till en sådan upplevelse. Jag kommer fokusera på *hur vi upplever och lyssnar på musik* med ambitionen att ringa in *narrativa strategier*. Inledningsvis ska jag helt kort rekapitulera några av de viktigaste förändringarna inom konstmusiken under 1900-talet. Beskrivningen utgår i huvudsak från de Leeuw (1967).

### 6.1. Melodi

När den funktionsharmoniska grunden i musiken löses upp får det melodiska gradvis allt större betydelse som formskapande element. Detta innebär att *det melodiska/meliska kommer att spela samma strukturella roll som harmoniken tidigare gjort*. Särskilt tydligt är detta i tolvtonstekniken där en bestämd följd av toner blir utgångspunkt för ackordens uppbyggnad och ordningsföljd (ibid:69f). Melodiken i den nya musiken har sällan en tematisk funktion i klassisk mening utan är oftast stadd i ständig förändring.

### 6.2. Rytm

Övergivandet av funktionsharmoniken får avgörande konsekvenser också för rytmen. Den klassiska periodbyggnaden med metriska stödjepunkter, kadenser och symmetriska strukturer ersätts med en friare rytm. Musikens rytmiskt rör sig nu fritt i förhållande till den metriska grunden. Genom att undvika klassiska betoningmönster och arbeta med växlande taktarter försvagas eller försvinner känslan av puls i musiken. Utnyttjandet av anti-metriska figurer (multioler) tjänar samma syfte. Sammantaget ger detta musiken en karaktäristisk flytande karaktär. De tonsättare som intresserar sig för rytm arbetar ofta med polyrytmik eller asymmetriska rytmiska mönster. Ett karaktäristiskt exempel är Olivier Messiaens tillämpning av rytmiska modi/celler så kallade *talas* hämtade från indisk musiktradition.

### 6.3. Harmonik

Harmoniken frikopplas från de klassicistiskt-romantiska formerna. Ackord betraktas inte längre som länkar i kadensmönster utan som fristående klanger. Utvecklingen, som ibland har kallats *dissonansens emancipation*, ger upphov till en heterogen flora av samklanger. Den tidigare periodens tersstrukturer överges alltmer, flerklanger i form av kraftigt altererade ackord blir vanliga. Vi möter också utpräglad modal harmonik och harmonik skapad utifrån tolvtonsserier. Som en följd av ett alltmer lineärt skrivsätt betraktas harmoniken som ett resultat av musikens horisontala linjespel. När känslan av en bestämd tonalitet avtar blir *intervallet* en självständig byggsten som får en formskapande roll.

### 6.4. Klang

Om den romantiska traditionens tonsättare favoriserade en orkesterklang med hög sammansmältningsgrad så gick utvecklingen under 1900-talet mot en ökad differentiering och splittring av klangen (ibid:112f). I nutida konstmusik används klangen ofta som ett självständigt och strukturellt formskapande element. Utvecklingen efter andra världskriget kännetecknas av en kraftigt utökad



slagverksarsenal och livligt experimenterade med otraditionella spelarter så kallade *extendend techniques*.

### 6.5. Musikens tid – den narrativa tiden

Musik är en tidskonst, den utspelas och upplevs i tiden. Musikalisk tid refererar här till två förhållanden:

1. klocktiden, d.v.s. musikens/det musikaliska elementets faktiska duration
2. den relativa tiden, d.v.s. den subjektivt upplevda tiden

När vi lyssnar på musik är intellektet mer eller mindre upptaget med att skapa sammanhang i den information som presenteras. Att finna meningsfullt sammanhang i strukturer som inte är kända på förhand kräver naturligtvis mer av lyssnaren än att följa med i ett välkänt stycke musik. Komposition handlar till stor del om att gestalta musikens förlopp och energiflöde på ett intressant sätt. Att komponera är att dramatisera upplevelsen av tiden. I sin artikel *Structure and experiential time* reflekterar Karl-Heinz Stockhausen över hur vi upplever tidsflödet i musik (Stockhausen 1958). Vår tidsupplevelse styrs menar han av:

1. den hastighet med vilken förändring sker och
2. graden av förändring

Grundprincipen är att *hastig och hög grad av förändring gör att vi upplever att tiden passerar fortare* medan *låg grad av förändring gör att tidflödet upplevs långsammare*. Om en rad förändringar sker snabbt har lyssnaren mindre tid på sig att greppa dessa, motsatsen gäller för avsnitt där förändringstätheten och graden av förändring är låg. Även repetition av ett element d.v.s. sekvensen; händelse-tystnad-händelse, innebär ett visst mått av förändring. I Stockhausens resonemang motsvarar repetition den lägsta, och en helt oväntad händelse den högsta graden av förändring. Den upplevda tiden motsvarar enligt Stockhausen den tid som förflyter mellan förändringsmomenten. *När inget förändras förlorar vi tidsorienteringen*. En paradox i det här sammanhanget är att oavlatlig förändring ibland kan innebära likformighet. Enligt Stockhausens resonemang tenderar vi alltså att mista tidsorienteringen i:

1. repetitiv eller statisk musik
2. mycket informationstät och oavlatligt föränderlig och musik

En aspekt som är nära knuten till upplevelsen av tidsflödet i musik är det som brukar kallas *momentum* eller *spänningsgrad*. Det musikaliska dramat laborerar med olika grader av spänning och avspänning. Grundprincipen är att *fördröjning eller utelämnande av förväntade händelser* och presentation av *oväntade händelser ökar spänningen*, medan *likformighet och förutsägbarhet* har en avspännande effekt.

## 6.6. Textur och lyssningsarter

Kontrast och variation är grunden i musikalisk dramaturgi. Ett sätt att dramatisera det musikaliska förloppet är att växla mellan enkelhet och komplexitet. Musik som vi upplever som enkel har vanligen hög grad av *redundans*, den följer för lyssnaren välkända mönster och bygger ofta på repetition. Musik som uppfattas som komplex innehåller betydligt mer av *entropi*; strukturer som lyssnaren inte kan förutse/inte är bekant med.

Men enkelhet och komplexitet handlar förstås inte bara om huruvida musiken innehåller välkända eller främmande element, utan som vi redan sett, *hur dessa element presenteras*. En avgörande parameter i det här sammanhanget är *klarhet*, om det är lätt eller svårt att urskilja musikens gestalter. Detta beror i stor utsträckning på musikens *textur*. En *tät och informationsrik textur* med flera skikt kräver ofta mer av lyssnaren än en *transparent och gles textur* där varje element klart kan urskiljas.

Musikens vertikala rum kan liknas vid en omgivning där vårt lyssnande medvetande rör sig. Vårt sätt att lyssna på musik är mångskiftande och momentant och sker både omedvetet och medvetet.

Schematiskt tänker jag mig följande strategier:

- Globalt lyssnande-riktar sig mot helheten
- Nomadiskt lyssnande-förflyttar sig mellan olika detaljnivåer och mellan detalj och helhet
- Fokuserat lyssnande-riktar in sig mot enskilda detaljer

Polyfon kontrapunktisk musik frammanar ett *nomadiskt lyssnande* som ständigt skiftar fokus och perspektiv. I homofon eller ackordisk sats består musiken i huvudsak av två skikt; melodi och ackompanjemang. En sådan textur inbjuder till *globalt lyssnande*. En viktig dramaturgisk strategi är att på olika sätt styra lyssnandet, antingen genom att orientera det mot, eller avleda uppmärksamhet från olika aspekter av det musikaliska skeendet.

### 6.6.1. Referenspunkter

När vi lyssnar på musik utgår vi alltid från våra tidigare erfarenheter av musik. Dessa erfarenheter är kartan med vars hjälp vi orienterar oss. På samma sätt som spädbarnet letar efter regelbundenheter i språket söker vår hjärna efter mönster i det vi hör. Ett stycke musik innehåller per definition karaktäristiska sekvenser eller inslag som fungerar som *referenspunkter* i vårt lyssnande. Referenspunkterna kan vara *typiska* d.v.s. vanligt förekommande eller avvikande *anomalier*, d.v.s. ovanliga element. När något nytt; t.ex. en ny sorts textur, eller ett nytt registerläge förs in i berättelsen, sätts det vi nyss hört in i ett större sammanhang, vi upplever det från en ny vinkel. Hur ett givet formelement uppfattas beror med andra ord på sammanhanget. Samma material kan betyda helt olika saker i olika kontext.

Hittills har jag i huvudsak uppehållit mig vid perceptuella aspekter av det musikaliska narrativet. Innan jag går in närmare på musikens konkreta narrativa former/strategier är det nödvändigt att säga några ord om *musikens berättare*, hur vi som lyssnare förhåller oss kognitivt till musikens gestalter (jfr Everett Maus 1991).

## 6.7. Musikens berättare

Ett av modernismens credon var *objektivitet*. Förställningen om objektivitet genomsyrade inte bara efterkrigstidens kunskapssyn utan som vi sett också den moderna konstmusiken. I strävan att frigöra sig från vad man uppfattade som ett belastat musikarv blev "*objektiva seriella kompositionsmetoder*" ett omhuldat experimentfält (jfr kap. 1.3). I den nya musikens barndom fanns emellertid en tendens att glömma bort att vårt sätt att lyssna på musik är ett amalgam av historiskt sedimenterade, inlärdade mönster och därmed allt annat än objektivt. I det följande kommer jag att diskutera begreppen *subjektivitet* och *objektivitet* utifrån ett *lyssnarperspektiv*, som upplevelse-aspekter av det musikaliska berättandet.

Analogin mellan språkligt berättande och musik har traditionellt motiverats med att musikens gestalter i någon mening liknar det mänskliga språkets uttrycksrepertoar. Med ett sådant betraktelsesätt ligger det nära tillhands att tycka sig se olika karaktärer i musiken. Att detta inte är oproblematiskt har bland annat påpekats av Fred Everett Maus;

"Though it would be possible to add specifications of agents to the story, it is not necessary to do so, and in fact it seems best to give an account, ..., that leaves the determination of character vague" (Everett Maus 1991:14).

Vad Everett Maus menar är att ett musikaliskt narrativ sällan innehåller tydligt avgränsade karaktärer som på ett enkelt sätt kan jämföras med aktörer/skeenden i en berättelse. Min uppfattning är dock att vi medvetet eller omedvetet lyssnar till musikaliska gestalter *som om de vore* subjektiva uttryck/upplevelser eller uttryck för företeelser i en *objektiv verklighet*, helt enkelt därför att vår förståelse av musik är modellerad på vår mänskliga erfarenhet. Samma slutsats har tidigare dragits av Vickhoff (Vickhoff 2008:267). För mig finns ingen motsättning mellan denna tanke och synen på musik som ett rent abstrakt drama.

Mycket förenklat kan vi tänka oss att det musikaliska narrativet rör sig i ett kontinuum mellan ett *subjektivt berättande* och ett *överpersonligt berättande*.

Med subjektivt berättande menas här *exponerade, tydligt retoriska element* där upplevelsen av en medveten avsikt d.v.s. en avsändare som yttrar något eller handlar är påtaglig. Det kan t.ex. vara en livlig flöjtmelodi som ligger i förgrunden.

Att formulera en klar definition för överpersonligt berättande är svårare. Men jag syftar här i första hand på *summaklanger/överlagrande insatser* som lyssnaren uppfattar/förstår som *klangliga helheter*. Till denna kategori vill jag föra sådant som

utgör *klangbotten* för det subjektiva berättandet eller som framträder som *självständiga sammansatta klangobjekt*. Till det överpersonliga berättandets former hör alltså klangbakgrunder, ackompanjerande material eller polyfona och klangligt likformiga texturer där de enskilda insatserna tillsammans bildar en komplex narrativ väv. I en sådan kontext uppfattas enskilda melodiska händelser oftast inte som subjektiva yttranden utan snarare som händelser inom ramen för en textur (jfr nedan).

En parallell till litteraturens värld kan vara klagörande. Det *överpersonliga berättandet* kan jämföras med *miljöbeskrivning* och redogörelse för det övergripande sammanhanget medan det *subjektiva berättandet* motsvarar *karaktärernas uttryck, agerande och upplevelse av det som sker*.

Jag vill betona att dessa begrepp är teoretiska abstraktioner av tendenser i musiken. Det vi upplever som en musikalisk helhet är i regel en blandning av båda kategorierna. Kategorierna är naturligtvis också relativa; beroende på sammanhang kan det subjektiva berättandet i ett slag förvandlas till eller uppgå i ett överpersonligt narrativ och vice versa, en stämma kan lösgöra sig ur en kollektiv kör eller sjunka tillbaka i densamma. Hur det musikaliska narrativet uppfattas är naturligtvis ytterst beroende av vem lyssnaren är och hur denne lyssnar.

#### 6.7.1. Intentionalitet och avsiktslöshet

Melodiska fraser, gester, kadenser etc. kan alltså medvetet eller omedvetet avläsas som subjektiva yttranden eller uttryck för emotionella tillstånd. De kan förvisso också avläsas som karaktärer, skeenden och scenarion utanför det berättande subjektet. För mig är denna dualitet; *subjekt och omgivning*, en grundläggande utgångspunkt för att förstå och beskriva den nutida konstmusikens narrativ. Vad är det som avgör hur vi uppfattar en musikalisk gestalt? Låt oss begrunda följande exempel:

Den tyske tonsättaren *Helmut Lachenmann* framhålls ofta som en förnyare av modernismens idétradition. Hans kritiskt sinnade musik har av belackare karaktäriserats som "musica negativa" -antimusik. I flera av Lachenmanns verk möter vi en ljudvärld som har mer gemensamt med omvärlds-/naturljud än med traditionellt musikaliska ljud som tonhöjd och harmonik. För mig är upplevelsen av denna ljudmusik emellertid föga naturliknade. Snarare inger den en känsla av intensiv närvaro, av kroppslighet och fysisk kraftöverföring; av handlande subjekt. Trots att tonsättaren mycket medvetet använder sig av en "objektiv" ljudvärld är känslan av *intentionalitet* ytterst påtaglig.

En del av förklaringen till denna upplevelse är att det ljudande *inte motsvarar det vi förväntar oss höra* från en instrumentalensemble. Trombonen låter inte som en trombon brukar göra, dess ljud är entropiskt i förhållande vad vi ser eller är vana vid att höra. Intelletet blir därmed upptaget av denna avvikelse. Enlig min uppfattning frammanar instrumental ljudmusik av det här slaget ett lyssnande

inriktat på detekterande och kategoriserande. Som lyssnare blir jag därför intensivt upptagen av det musikaliska nuet.

V

« bel édifice et les presentiments » version première

**ASsez vif** (♩ = ca 56 / 60 / 108)  
Tempo et nuances très instables  
(♩ = 80) **presser**

Flûte en sol  
Guitare  
Voix  
Alto

\*) Les tempos sont indiqués par leur mouvement métronomique normal, de chaque côté, les mouvements anémométriques extrêmes des pressés et des ralentis.

**Plus vif** (♩ = 88)  
Flûte en sol  
Guitare  
Alto

**revenir au Tempo I (Assez vif)** (♩ = 72)  
Flûte en sol  
Guitare  
Alto

**ralentir** (♩ = 132) **revenir au Tempo** (♩ = 160)  
Flûte en sol  
Guitare  
Voix  
Alto

**très rapide**  
**presser**  
**ralentir**  
**revenir au Tempo** (♩ = 80)  
**presser**  
**ralentir**  
**revenir au Tempo** (♩ = 104)  
**presser**  
**ralentir**  
**revenir au Tempo** (♩ = 116)  
**presser**  
**ralentir**  
**revenir au Tempo** (♩ = 104)

Notexempel 1. Exerpt ur Pierre Boulez Le Marteau sans Maître. Sats V.

Min upplevelse av Pierre Boulez vegetativa tolvtonsmusik är en helt annan. Musiken byggs här upp av det linjära rytmiskt-melodiska samspelet mellan *flera likvärdiga individuella röster* (notexempel 1). Efter en stunds lyssnande brukar jag ofta förlora mig i denna organiskt föränderliga klangväv, musiken ter sig som ett naturliknande tillstånd. Förklaringen till detta ligger troligen både i musikens material och i dess konstruktion. I motsats till Lachenmann arbetar Boulez med *välkända musikaliska byggstenar*, om än i gehörsmässigt svåröverskådliga konstellationer. Vi urskiljer klart artikulerade toner figurerade i gripbara gestalter; melodifragment, gester och fraser. Å andra sidan svävar gestalterna fritt utan tydlig rytmisk samordning eller harmonisk riktning.

När det lyssnande intellektet varken kan identifiera en syntax eller ett entydigt subjekt i musiken tenderar vi att kategorisera helheten som ett *musikaliskt objekt*, i det här fallet vad Lachenmann skulle kalla en *texturklang* (Lachenmann 1970). Efter en stund förbyts det globala lyssnandet i ett nomadiskt lyssnande. Uppmärksamheten vandrar nu mellan de oavslutligt föränderliga detaljerna inom objektet. Med detta resonemang närmar vi oss en intressant aspekt av det musikaliska narrativet som jag har valt att kalla *transformativt berättande*.

### 6.7.2. Transformativt berättande

Tzvetan Todorov, en av de ledande forskarna inom narratologi, menar att det finns två typer av episoder: de som beskriver ett tillstånd och de som beskriver förändring från ett tillstånd till ett annat. Todorov karaktäriserar episoderna med begreppen *ekvilibrum*, *transition* och *disekvilibrum* (Todorov 1969).

Stora delar av Pierre Boulez *Le Marteau sans Maître* består av en kontrapunktisk textur där olika tydligt urskiljbara individuella röster ömsom träder fram ur och sjunker tillbaka i klangväven. När musikens berättare på detta sätt ingår/uppgår i en polyfon textur *omtolkas* den subjektiva rösten, den blir del av en större enhet, en musikalisk natur. Denna transformation från subjektivt till överpersonligt berättande är menar jag direkt analog med den transcendent upplevelsen; *jaget uppgår i något större*.

Ur ovanstående resonemang kan vi härleda en viktig och kompositoriskt fruktbar princip; musikens röster *tar färg* av sina olika roller i musiken. När en fagott presenteras som en del av en kontrapunktisk träblåstextur och därpå friläggs som solist kommer detta att påverka vår förståelse av fagottens karaktär. Vi förstår den, även när den uppträder solistiskt, som en potentiell del av ett kollektiv. Med andra ord kan komponisten delvis styra hur en given instrumentinsats/-klang ska uppfattas; som ett subjektivt uttryck eller som en del av en överindividuell röst/en musikalisk natur. Detta innebär att ett flöjtsolo mycket väl kan uppfattas som subjektslöst och avsiktslöst, som en händelse inom ramen för ett utompersonligt scenario. Vi närmar oss här det österländska idealet om ett jaglöst och därmed avsiktslöst musicerande.

Transformativt berättande av detta slag är på inget sätt specifikt för nutida musik. I

själva verket är sammanblandningen av jaget och det överindividuella karaktäristisk för hur musik fungerar och verkar. Detta kan vi iaktta såväl i javanesisk gamelanmusik som i romantiska symfonier (jfr ovan samt Eriksson 1982:134). Motsvarande idé kommer till uttryck i klassisk kanon, här i form av dialektiken mellan jaget och kollektivet.

## 6.8. Narrativa former

Hur manifesteras dessa narrativa strategier i musiken rent tekniskt? I följande sammanställning kommer jag ta upp några narrativa formtyper som har relevans för min frågeställning och mitt eget musikaliska skapande. Med narrativ form menas här en *uppfattad musikalisk enhet/textur* uppbyggd av *narrativa formelement*.

Musikens berättande former är som tidigare framgått inte några entydiga byggklossar utan får sin mening av sammanhanget. Men det är trots allt möjligt att urskilja några typiska grundformer. Med referens till resonemanget om musikalisk tid kan vi tänka oss följande uppdelning:

- Statiska former-*tiden står still*
- Dynamiska former-*tiden rör sig framåt*
- Liminala former-*det dynamiska och statiska i förening*

En musikalisk berättelse består i regel av en kombination av dessa grundformer/formelement. En statisk form innehåller t. ex. ofta dynamiska element. Vilken grundform ett givet musikavsnitt tillhör avgörs av vilken narrativ form som dominerar intrycket.

### 6.8.1. Statiska former

Statiska former kännetecknas av stillastående, likformighet och repetition. En statisk formtyp som ofta återfinns i nutida musik är *klangfältet*. Jag citerar här Ton de Leeuws beskrivning: ”Klangfältet är en musikalisk episod som präglas av största möjliga statiska vila. Rörelsens krafter är föga eller inte alls verksamma. Tekniskt utmärks ett sådant avsnitt ofta av många ostinatofigurer, långa stillastående toner, en utpräglad modal tonkonstellation eller tvärtom en ganska stor kromatisk täthet, varigenom också harmoniska spänningar nivelleras. Färgelementet spelar ofta stor roll. Klangfält kan förekomma ensamma, men ofta används de också som ”kontrapunkt” mot en rytmisk eller melodisk stämsats, i vilken rörelseenergin är verksam” (de Leeuw 1967:97).

### 6.8.2. Dynamiska former

Dynamiska former kännetecknas av *rörelse och förändring*. Till de dynamiska formerna räknar jag *retoriska gestalter* som för berättelsen framåt. Hit hör framförallt olika former av *riktade rörelser* såsom *melodier* och *harmoniska progressioner*. Dessa grundformer innehåller i sig *narrativa artikulationsmedel* som har formen av riktade rörelser. Jag tänker här på sådant som *tempoväxlingar*, *accelerandon*, *ritardandon*, *dynamiska förändringar* och *steglösa förändringar av klangen*.



### 6.8.3. Liminala former

I föregående kapitel beskrev jag hur det kontrapunktiska flätverket i *Le Marteau sans Maître* efter en stunds lyssnande framstod som ett enhetligt klangobjekt; en texturklang, eller för att använda de Leeuws term, ett klangfält. Enligt den här föreslagna terminologin är detta klangfält en *liminal narrativ form*. Liminala former är mycket typiska för nutida konstmusik. Kännetecknande för den liminala formen är dess formellt och upplevelsemässigt dubbla natur. Formen byggs upp av meliskt dynamiska krafter/element men inger likväl en känsla av stasis. I detta organiskt föränderliga men samtidigt statiska tillstånd upplever vi ofta en förblandning av subjektivt och överpersonligt berättande. Ett annat exempel är den punktuella musiken. Med sin registermässigt utspridda och atomiserade klangfärgsmelodik kan punktuell musik ofta uppfattas som ett likförmigt klangfält. I kombination med tolvtonssystemets inneboende tendens till nivellering närmar sig detta slags narrativ ett statiskt tillstånd. Klangfärgsmelodiken är i sig en liminal form av berättande. Dess utsaga är ett slags kollektivt narrativ, där berättarrösten framträder som ett multitimbralt subjekt.

Till de liminala formerna hör slutligen den renodlade klangmusiken. Györgi Ligetis epokgörande orkesterverk *Atmospheres* är här ett typiskt exempel. Verket består av en enda lång, sammanhängande klangmassa som sakta och steglöst förändras. I denna musik urskiljer vi som lyssnare inga individuella röster. Det dynamiska elementet utgörs istället av klangens förändring över tid.

<b>STABIL</b> Upprepning av igenkännbara mönster. Likformighet/förutsägbarhet.	<b>INSTABIL</b> Rastlös omväxling. Konstant föränderliga mönster. Labilitet.
<b>STATISK</b> Stillastående. Upprepning av igenkännbara mönster. Oföränderlighet.	<b>DYNAMISK-RÖRLIG</b> Framåtdriv. Retoriska figurer i form av riktade rörelser.
<b>GRUNDAD/VILANDE</b> Musikens upplevda viloläge/typiska karaktär.	<b>ANSPÄND</b> Musiken står i spänningsförhållande till ett upplevt viloläge/normaltillstånd.
<b>SPARSAM/GLES</b> Få händelser och frekventa pauser. Transparent textur med få instrument. Överskådlig/enkel helhet	<b>TÅT</b> Många simultana händelser eller många händelser i snabb följd efter vandra. Svåröverskådlig/komplex helhet.
<b>JÄMN</b> Inga skarpa kontraster. Mjuka attacker och gradvisa övergångar mellan olika episoder/fraser.	<b>SKARPKANTAD</b> Skarpa kontraster, hårda attacker. Plötsliga oförmedlade övergångar mellan episoder/fraser.

Fig. 3. Uppställning över musikaliska karaktärer och texturtyper (fritt efter Nelson 2005).

## 7. Avslutande reflektioner

**-Künstler, rede nicht! -Konstnär prata inte!** Goethe citatet i uppsatsens titel är en appell riktad till mig själv. Ambitionen med det här arbetet har varit att undersöka berättarstrategier i nutida konstmusik med syftet att få syn på och förstå problem och möjligheter i mitt eget komponerande. Under arbetets gång har den estetiska som jag under studieåren gradvis strävat bort ifrån fått tydligare kontur. I mitt tidigare sätt att komponera kan jag idag se flera svagheter. Till dessa hör:

- Konventionell/trivial harmonik
- Övervägande linjärt och subjektivt berättande
- Övervägande homofon sats uppdelad i melodi och ackompanjemang
- Enkel periodisk rytmik och regelbundna sekvenser
- Blockartad formuppbyggnad

Förhoppningsvis har jag i den här framställningen lyckats ringa några av lösningarna på dessa problem. Nu återstår att sammanfatta huvuddragen i min estetiska hållning. Efter denna avslutande reflektion följer en appendix med analyser av tre egna verk och tillhörande notexempel.

### 7.1. Kritik och erosion

Theodor Adorno menade att en angelägen konstmusik gestaltar sin tid genom sin struktur (jfr kap 1.3). Vad innebär kritisk komposition idag, vad innebär det för mig?

För det europeiska efterkrigsavantgardet var uppgörelsen med traditionen och det tysk-romantiska arvet en central utgångspunkt. Karl-Heinz Stockhausen personifierar kanske mer än någon annan tonsättare de *positiva förhoppningar* som knöts till den nya musiken. Detta är något jag saknar idag.

Några debattörer anser att den nutida musikens nuvarande marginalposition är den enda rimliga positionen för en konstform som vill vara fortsatt kritisk, som vill ta sitt uppdrag på allvar. Även om jag har respekt för en sådan hållning synes det mig som en alltför enkel lösning.

Är det möjligt att återetablera något av den trosvisshet som Stockhausen gav uttryck för? En del av den nutida konstmusikens dilemma handlar, tror jag, om att avantgardets estetiska program har institutionaliserats. Det har blivit för lätt att avfärda nutida konstmusik som en otidsenlig elitkultur genomsyrad av negativitet och automatiserad opposition.

Negationens, experimentets och protestens estetik är i någon bemärkelse oundgängliga ingredienser i all angelägen och levande konst. Men det är naturligtvis problematiskt om dessa grepp blir till ett slentrianmässigt manér. Det angelägna förvandlas då till ett ytfenomen, protesten institutionaliseras och mister sin udd.

Att framhålla *en* musikalisk estetik som i sig ren, okorrumpad och sann ter sig idag, som en naivt idealistisk idé. Naturligtvis pågår en ständig erosion av det konstnärliga uttrycket, idag kanske snabbare än någonsin. Detta gäller i högsta grad konstmusik. Det radikala uttrycksmedlet sjunker med tiden in i traditionen och blir en del av kanon. Därmed förändras också uttryckets uppfattade valör. Det får en historisk pålagring. Idag är det i stor utsträckning dessa valörer som utgör tonsättarens musikaliska råmaterial.

Men tonsättaren står inte helt utan möjligheter att undandra sitt verk från denna erosion. En strategi kan vara att medvetet undvika starkt modebetonade uttrycksmedel. En annan kan vara att inbjuda till olika läsningar av sitt verk genom att formulera öppna spelplanvisningar, eller på andra sätt frånträda sin roll som ensam upphovsman. En tredje strategi, som jag intresserar mig för, är att göra själva *erosionen till en del av det musikaliska uttrycket*. Idén kan vara produktiv och verksam på flera musikaliska nivåer.

Kan kritik och motstånd uppenbaras på andra sätt än genom ett tydligt redovisat ärende? Jag tror det. Jag tror även att detta kan visa sig musikaliskt fruktbart. Under åren som gått har jag mer och mer kommit att intressera mig för *gestaltande* snarare än entydigt och emfatiskt berättande. Ett av de begrepp som jag laborerat med är *potentialitet*.

## 7.2. Potentialitet

Begreppet kan jämföras med *momentum*, ett latent spänningsförhållande som kan utnyttjas dramatiskt. Men potentialitet har för mig en vidare estetisk betydelse. Potentialitet syftar på *osäkerhetsfaktorn* i ett stycke musik. Man kan beskriva det som en musikalisk möjlighet som verkar inte bara i sin närvaro, utan också i sin *närvarande frånvaro*. Ibland yttrar sig detta spänningsförhållande i musikens yta, i form av tydliga kontraster.

Det dialektiska elementet i komposition är inte bara en fråga om kontrastverkan mellan olika musikaliska objekt utan också mellan *tendenser/motsatser inom* ett musikaliskt objekt. I min musik är brusartade ljud exempel på potentialitet.

Brusljud ingår som en tydligt hörbar komponent i många instrumentljud. Samtidigt tillhör de fenomenologiskt en kategori som vi uppfattar som skild från tonhöjder och harmonik. Brusljudet är potentiellt *tonens negation*, men också dess *förutsättning* eller om man så vill, *dess skugga*. Det ligger under musikens yta som en parallell verklighet, som en kaosfaktor, en eroderande kraft. Vad jag är intresserad av är den energi som kan utvinnas/utvecklas i spänningsförhållandet mellan dessa musikaliska verkningsmedel.

## 7.3. Ambivalens

Ett *kritiskt komponerande* får, menar jag, inte stanna vid negation av ett musikaliskt fenomen genom att nogsamt undvika alla associationer med detta fenomen eller

genom ett enfatiskt avvisande. Ett övertydligt *nej* riskerar att banalisera det kritiska i kritiken. Ett kritiskt komponerande bör på något sätt redovisa objektet/ämnet för sin kritik. Frågan är bara hur?

Allt oftare kommer jag på mig själv med tanken att det intressanta inte är kritiken i sig, utan hur jag som tonsättare förhåller mig till den genom kritiken uppkomna musikaliska situationen.

En avgörande kvalitet i ett stycke musik är för mig att det kan läsas på många nivåer. Jag föreställer mig då en musik som både *redovisar* och *är sin egen manipulativa förmåga*, en musik som blottlägger sin egen emotionalitet/sin konstruktion som varande byggstenar, formkategorier och strategier. Ingetdera representeras ironiskt utan redovisas som *verksamma men avklädda strategier*. Musikens framställning av sig själv blir då dubbelbottnad. Detta skapar den *ambivalens* som jag eftersträvar; att uppenbara och avgränsa *mediet och dess verkan*.

Min utgångspunkt är alltså snarast att undersöka musiken som resultatet av en kritisk process. Rent konkret kan detta t. ex. innebära att mitt utgångsmaterial har utsatts för en erosions/fragmentariseringsprocess. För närvarande arbetar jag med en symmetrisk tolvtonsmetod vars intervallkonstellationer innehåller vagt uttryckta men skönjbara rester av ett tonalt idiom.

Som redan framgått ser jag olika idiom och referenser som krafter som (vare sig vi vill eller inte) verkar inuti musiken. I mitt skapande intresserar jag mig för hur spelet och driften mellan dessa tendenser kan gestaltas. Musikens väsen utgörs därmed av själva *tvekan*, av tron och vantron. Konkret kan detta innebära ett uppenbarande av hur en musikalisk situation bär fröet till sin egen undergång eller sin motsats.

Denna slags liminala kvalitet ser jag som ett viktigt verkningsmedel i den musik jag vill arbeta med. Jag föreställer mig en musik som bjuder in lyssnaren men som också gör utfall mot densamme genom att attackera sin egen suggestiva kvalitet. Min tro är att en sådan strategi skulle göra musiken plastisk gentemot det omgivande samhället och därmed öppna nya möjligheter. Den skulle -länkar jag mig- motverka statiska positioner;oreflekterat konservativa såväl som förment radikala men i själva verket konventionella grepp. Jag föreställer mig en musik som tar ställning både för det klingande och det konceptuella/filosofiska/teoretiska, en musik som tar ställning för den kritiska tanken framför det akademiskt ängsliga, det modebetonade och det politiskt korrekta, en musik som strävar efter att uppenbara något genom sitt sätt att vara.

## APPENDIX

### Chainletter

För flöjt, halvakustisk gitarr, piano, slagverk, viola och kontrabas.

Kammarmusikstycket *Chainletter* kom till på uppdrag av konstnären *Raine Navin*. Utgångspunkten var en bild som Raine kallade för *blyertsbroderier*. Bildytan bestod av rader av mönsterrutor vars myllrande grafik påminde om telefonklotter. Raine berättade att han alltid hade föreställt sig bilden som sig som ett partitur. Efter lite eftertanke bestämde jag mig för att inte försöka musikaliserar bilden utan istället betrakta bilden som ett partitur för associationer.

*Chainletter* representerar på många sätt en vändpunkt i mitt skrivande, både konstnärligt och tekniskt. För första gången lyckades jag på ett mer organiskt sätt väva samman mina erfarenheter som gitarrist och arkeolog med ett konstmusikaliskt komponerande. Rent kompositionstekniskt innehåller stycket flera landvinningar som kom att berika mitt tidigare intuitiva skrivsätt. Framförallt utarbetade jag systematiska metoder för att generera intressant melodiskt och harmoniskt material. Genom att extrapolera ackord ur gester eller omvänt skapa gester ut ackordmaterial skapades en dynamisk enhet i musiken. Också i rytmiskt avseende innehåller stycket nytänkande. Delar av musikens rytmik konstruerades med utgångspunkt i ett metriskt schema. I detta orgelbundna raster av växlade taktarter fick taktartens täljare eller nämnare bestämma antalet impulser inom varje takt. På så sätt fick jag fram en mer organisk rytmik än i tidigare stycken.

Rent berättartekniskt ansluter *Chainletter* i huvudsak till mitt tidigare linjära skrivsätt. Händelserna följer logiskt på varandra. Som titeln antyder kan narrativet beskrivas som en kedja av ljudbilder. Men titeln kan också utläsas som *kedjad bokstav*, en allusion på tillbakahållandet av det förbehållslöst intuitiva och känslomässiga.

Det mest radikala greppet, en metod som jag ofta har återkommit till, var att infoga ett starkt avvikande objekt i musiken. Mitt i stycket faller musiken sönder. Kvar finns bara det rasslande ljudet av medeltida djurben upphängda i en galge. Denna benmusik, som pågår under en dryg minut, bildar en mångtydig kontrast mot resten av stycket. En manifestation av en skeletterad eller död musik eller ett uttryck för en strävan efter musikens kärna? Associationerna kan gå åt olika håll.

Även om *Chainletter* i många avseenden blev en framgång finns det naturligtvis svaga punkter i musiken. Till problemen hör det övervägande linjära narrativet, en tendens som blir särskilt tydlig där musiken består av melodi och ackompanjemang. Så här i efterhand kan jag tycka att stycket hade vunnit på ett mer utvecklat kontrapunktiskt arbete.

## **Exfolia**

För elgitarr

Efter viss vanda beslöt jag mig för att skriva ett intuitivt stycke. Min ambition var att närma mig mitt eget instrument, gitarren, på ett för mig nytt sätt. En annan av mina föresatser var att musikens ärende inte skulle vara uppenbart. Jag ville att den skulle öppna sig för olika läs- och lyssningsarter. Stycket skulle därför inte uppenbart negra annan musik, men inte heller vara relativistisk postmodern kollagemusik. Vad skulle det då vara? I efterhand kan jag se styckets didaktiska karaktär.

I sin enkelhet frilägger *Exfolia* några estetiska och dramaturgiska problem som intresserar mig. Analysen som följer är *en möjlig läsning av musiken* och, vilket bör understrykas, en helt subjektiv sådan.

För att utvecklas som konstnär är det viktigt att ta risker. Det gäller med andra ord att indentifiera vad som är risken vid varje givet tillfälle och i varje kontext. Den här musiken är inte svårlyssnad eller tekniskt komplex. Stycket har några få men explicit artikulerade beståndsdelar. Den atmosfäriska klangvärlden i styckets andra del har ljudestetiskt beröringspunkter med populärmusik. Ytligt betraktat, och i relation till centraleuropeisk konstmusiktradition, kan stycket därför uppfattas som "lättköpt". Detta är en medveten och kalkylerad risk, en strategi. Stycket har en *liminal* karaktär.

### **Del 1**

*Exfolia* börjar med klanger som ekar av ett modernistiskt tonspråk. Musiken försöker formulera sig men fastnar redan inledningsvis i en neurotisk upprepning av samma ackord. Efter att slutligen landa i en isolerad, romantisk tonal ackordfiguration, är musiken så utmattad av sin egen ansträngning att *bli till* att den tystnar, eller rent av somnar. Ett enkelt skrapande ljud som spelas med en *nyckel* tar vid. Detta ljud bildar överledningen till del 2.

### **Del 2**

Oförmöget att artikulera sina utsagor på ett trovärdigt sätt vänder sig det utmattade *subjektet* inåt. Musiken sluter sig inom sig själv och uppträder därpå förvandlad till ett skrapljud. Nu hörs alltså det man kan kalla musikens skugga, dess kaos-/oljudskomponent. I den här övergången förskjuts lyssnarperspektivet; från att ha följt eller identifierat sig med musikens berättelse som *deltagare* blir lyssnaren istället en *betraktare* av dess kollaps. Musiken blir nu ett objekt.

# EXFOLIA

♩=96 **A**

with flesh of the fingers 6 emphasize/give room for the beating phenomena between the bass notes. 5 7

4 4 4 4

Electric Guitar

pp

7 5 76,8 96

3 4 4 4:5 4:5

pp

6 115,2 134,4 96

6 4 + 3 3 3

mf pp

Press down/release pressure on string with index finger in a continuous bouncing movement. Finger should not leave the string. Let string touch uppermost fret at every impulse.

pp

lunga

7 6 5

4 4 with flesh + 4

mf

5 7 rall. 5

12 4 8 3 4

p mf p

6 15 4

pp

whammy bar

♩=60 **B**



Scrape string with key. Increase pressure as you move towards the pickup hotspot. Do a brief stop over hotspot, then reverse the process and do a similar stop at the uppermost fret.

String VI  
Key RH  
LH  
Effects

ca 30"  
poco rit. accel.  
pp mp pp  
compressor on

**C** Circle the key on the indicated pitch with light pressure and a small, relaxed hand movement. Aim at a focused pitch and a continuous, singing sound that smoothes out the beats of the delay.

Key  
LH

ca 5" ca 10"  
poco rit. accel.  
pp  
Continue to D  
Lift key  
Fade in delay with volume pedal.

Key  
LH

ca 8" ca 5,5" ca 8" ca 7"  
Lift key

Notexempel 2. Gitarrstycket Exfolia.



Vad som sker därpå är att skrapljudet vidareförs men nu som en organisk del av den sfäriska klang som utgör styckets fortsättning. Den ovan beskrivna passagen redovisar *tillblivelsen av ett klangobjekt* sammansatt av *tre beståndsdelar*: två toner och ett skrapande ljud, allt spelat på en sträng. Med hjälp av ett *fjärde element*: långa ekon förändras musikens rum till en spöklik vidsträckt klangsfär. Förloppet kan beskrivas som en *exposition av musikens beståndsdelar*; skrapljud, toner, harmonik och efterklang.

Fenomenologiskt beskriver musiken en rörelse från närhet/kroppslighet/internalitet till avlägsenhet/utomkroppslighet/externalitet .

De narrativa strategierna i *Exfolia* är i sig inte nya. Det nya och intressanta för mig är att jag på ett tydligt sätt kan isolera och beskriva de olika elementen och iakta deras samspel. Detta har givit mig en djupare förståelse av musikens utifrån ett perceptuellt och strukturellt-kompositionstekniskt perspektiv. Om jag uppnått något i detta stycke så är det just detta.

Så här i efterhand tycker jag mig också se hur stycket metaforiskt representerar min läsning av den moderna konstmusikens biografi, hur krissympptom banar väg och ger upphov till nya former.

## **Poltergeist**

För symfonisk blåsorkester

I mitt skrivande har jag ofta favoriserat instrument med attack och avklingning som piano, vibrafon och gitarr. När jag nu fick möjligheten att skriva musik för *Stockholms läns blåsarsymfoniker* föresvävade mig, utöver de rent tekniska utmaningarna, flera potentiella problem:

1. Blåsorkestern är ett medium fullt av historiska konnotationer. Kopplingen till militärmusik och bombastiska klimax i 1800-talets romantiska orkestermusik är svår att kringå. Detta erbjuder både möjligheter och problem.
2. Den fysiska ansträngningen bakom tonbildningen inger en påtaglig känsla av intentionalitet. Instrumentet är så att säga antingen på eller av.
3. Hur skulle jag utnyttja hela orkestern och ändå skapa en transparent textur?

Ganska snart upptäckte jag att det fanns det förvånansvärt lite nutida musik skriven för blåsorkester. En viktig inspirationskälla fann jag dock i Luigi Nonos monumentala orkesterverk *Il Canto Sospeso*. Det som tilltalade mig i Nonos verk var det glesa fragmentariserade berättandet och dess helt transparenta webernska

klangvärld. I spelet mellan självständiga linjer fann jag ett alternativ till de i blåsorkestersammanhang så vanliga blockackorden.

Min kompositionsprocess utgick denna gång från en inre bild som jag bestämde skulle vara kärnan i stycket. Jag bestämde också redan från början att stycket inte skulle innehålla några virtuosa excesser. Musiken skulle i huvudsak vara långsam och vila på instrumentens nakna klang och samklang.

På ett tidigt stadium förordade min kompositionsprofessor att jag skulle utelämna slagverket och att musiken kunde bestå av en enda sammanhängande och sakta föränderlig klang. Detta var något jag aldrig hade gjort förut. Men med ambitionen att lära mig något nytt bestämde jag mig för att anta utmaningen, dock med vissa reservationer. Ett stycke som består av en enda lång klang skulle -föreställde jag mig- kunna bli väldigt krävande för orkestern. Därför beslöt jag mig för en kompromiss. Det skulle finnas andrum i musiken och för klangens skull och interpunkteringens ville jag heller inte undvara slagverket helt (vibrafon, glockenspiel och timpani). Jag höll dock fast vid min grundidé att skriva en i konventionell mening antivirtuos musik. I skrivandet utgick från två grundgestalter:

1. Ett återkommande litet sekundintervall: styckets kärna
2. En serie blockackord

I utkomponerandet av dessa grundgestalter använde jag olika metoder. För att åstadkomma en transparent och klangligt organisk textur sträckte jag ut blockackorden över tiden genom att införa tonerna en efter en. För att inte belasta de enskilda musikerna med alltför långa toner använde jag mig av överlappningsteknik. Inledningsvis lät jag insatserna vandra upp genom orkestern från dess absoluta basregister till flöjterna. Som kontrast till denna sakta framflytande, spöklika musik ställde jag ett par livliga träblåspartier och några få enfatiska tuttiackord i forte fortissimo. Då blåsorkestermusik kräver luft och omväxling visade sig detta vara en bra strategi.

Poltergeist var ett första försök att skriva för blåsorkester och som sådant mycket lärorikt. I skrivande stund har jag ännu inte hört inspelningen av stycket. Min minnesbild av konserten är dock att musiken i stort sett fungerade som jag hade tänkt. Men det uttunnade skrivsättet är utan tvekan känsligt för felspelningar och brister i intonation.

## LITTERATUR

Becker, J. (2004) *Deep Listeners-music emotion and trancing*. Indiana University Press, Indianapolis

Benestad, F. (2005) *Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. Studentlitteratur

- de Leeuw, T. (1967) *Nittonhundratalets musik*. Aldusserien A 211. Berlingska Boktryckeriet, Lund
- Eimas, P.D. (1978) Developmental aspects of speech perception. In R. Held, H.W. Leibowitz & H.L. Teuber (eds.), *Handbook of sensory physiology, (Vol 8)*. Berlin Springer-Verlag
- Eriksson, G. (1982) *Världarnas samklang. Musik idéer och vetenskap*. Nordstedts, Stockholm
- Everett Maus, F. (1991) Music as Narrative. *Indiana Theory Review* 12
- Fagius, J. (2001) *Hemisfärenas Musik*. Bo Ejeby förlag, Gothenburg
- Fiske, J. (1990) *Kommunikationsteorier: en introduktion*. Wahlström & Widstrand
- Hanslick, E. (1986) *On the Musically Beautiful*. Hackett publ., Indianapolis
- Lachenmann, H. (1970) Klangtypen der neuen Musik. *Zeitschrift für Musiktheorie*
- Le Corbusier, C. (1961) *Le Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale Applicable to Architecture and Mechanics*. Faber and Faber, London
- Levi-Strauss, C. (1963) The Structural Study of Myth. *Structural Anthropology. Vol. 1*. Grundfest Shoepf. New York
- Macoine, R. (2005) *Other Planets. The Music of Karl-Heinz Stockhausen*. The Scarrow Press, Inc. Lanham
- Messiaen, O. (1956) *The technique of my musical language*. Leduc, Paris
- Morse, P.A. (1978) Infant speech perception: Origins, processes and alpha centauri. In F.D. Minifie & L.L. Loyd (eds.), *Communicative and cognitive abilities-Early behavioral assesment*. Baltimore, MD: University Park Press
- Nelson, P. (2005) Talking About Music - A Dictionary. Version 9/1/2005. <http://www.composertools.com/Dictionary>
- Paddison, M. (2001) *Adornos aesthetics of music*. Cambridge University Press
- Peretz, I., Gagnon, L & Bouchard, B. (1998) Music and emotion: perceptual determinants, immediacy, and isolation after brain damage. *Cognition. Vol. 68. No. 2*

Shannon, C. E. (1948) A Mathematical Theory of Communication. *The Bell System Technical Journal*, Vol. 27

Stockhausen, K. (1958) Structure and experiential time. *Die Reihe*, Vol 2. English ed.

Sundstedt, K. (2000) *Att skriva för film*. Ordfront förlag

Takemitsu, T. (1995) *Confronting Silence*. Fallen Leaf Press

Todorov, T. (1969) *Structural Analysis of Narrative*. Novel 3

Vickhoff, B. (2008) *A Perspective Theory of Music Perception and Emotion*. Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 90