



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

---

## VÅRT LJUDANDE INRE

- en studie i min musik och dess koppling till minnet

Tommy Carlsson

---

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik,  
inriktning komposition

Vårterminen 2015

Examensarbete inom konstnärligt kandidatprogram i musik, inriktning komposition  
15 högskolepoäng  
Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet  
Vårterminen 2015

Författare: *Tommy Carlsson*

Arbetets titel: *Vårt Ljudande Inre – en studie i min musik och dess koppling till minnet*

Handledare: *Anders Hultqvist*

Examinator: *Anders Wiklund*

Nyckelord: Minne, Medvetande, Musik, Komposition, Drone

#### ABSTRACT

Denna kandidatuppsats handlar om minnet och dess begränsningar. Den ligger till grund för och beskriver mitt upplägg med min examenskonsert. Föreställningen kommer att innehålla element som kan kopplas till minne, tid och medvetande. Utgångspunkten kommer att vara våra begränsningar att uppleva viss typ av musik i sitt originaluppförande. Jag har valt utgångspunkt i dronemusik som jag anser att jag skapar med mina ljudlandskap. Jag vill undersöka om min musik går att registrera i minnet och hur mycket information som faller bort på vägen.

## Table of Contents

<b>Inledning</b> .....	<b>5</b>
<b>Drone och <i>En kväll att minnas</i></b> .....	<b>6</b>
Drone, minne och medvetande .....	8
<b>Ekominne</b> .....	<b>9</b>
Examensföreläsning och initial minnesprocess .....	11
<b>Korttidsminne och tid</b> .....	<b>13</b>
Examensföreläsning och korttidsminnet .....	17
<i>Den absurda formen och rullband</i> .....	18
<b>Långtidsminnet</b> .....	<b>21</b>
Projektion, trigging och bortgång .....	21
<i>Kategoriserade människor och tidens gång</i> .....	23
<b>Avslutning</b> .....	<b>26</b>
<b>Källförteckning</b> .....	<b>27</b>
<i>Ljudfilförteckning</i> .....	27



## Inledning

Vårt minne har länge förundrat mig. Jag har ett så kallat ”bra minne” och har starka minnen av episoder från en tidig ålder. Små nyanser så som tonfall i en röst, lukten av en plats eller exakta ordföljder från olika händelser finns lättillgängligt för mig att plocka fram. Men på senare tid har jag börjat ifrågasätta om dessa minnen är sanna på grund av att det känns som jag förändrar dem efter hand. Kan jag verkligen komma ihåg exakta detaljer korrekt?

När det kommer till musik har jag inget minne av vissa konsertupplevelser och musikhändelser fast känslan runt dem finns kvar. Jag kan inte komma ihåg några detaljer eller hur låtarna gick, men jag vet att där och då älskade jag musiken. Detta gäller bara vissa konserter och varför är det så? Varför kan jag inte komma ihåg musiken som gav mig så starka känslor? Finns det viss typ av musik som är svår att minnas?

I mitt skapande har jag använt många känslor som finns i mig. Dessa känslor är det som är jag och är skapade av mina erfarenheter och därmed mitt minne. Men mitt minne brister också när det gäller min egen musik. Jag har svårt att minnas stycken som jag har skapat. Jag minns vilken känsla jag ville återskapa men inga detaljer eller ackordstrukturer. Vad beror detta på? Varför fungerar inte mitt minne när det kommer till min egen musik? Och hur vet jag om det jag hör är *korrekt*<sup>1</sup>? Om jag inte kan komma ihåg min egen musik hur upplever andra min musisk och vad minns de av den?

Jag har under de senaste 7 åren använt mig av fältinspelningar i min skapandeprocess. Dessa kan ses som ljudokumentationer av platser och speglar platserna på ett sätt som vi kanske vanligtvis inte upplever dem. Till dessa inspelningar har jag tillfört mina känslor och på så sätt försökt återskapa min subjektiva världsupplevelse. Denna kommer att tolkas av andra utifrån deras subjektiva upplevelser. Vad kommer de ihåg av min musik och kan jag försäkra mig om att mina känslor kommer fram?

Utifrån dessa frågeställningar kommer jag att skapa examenskonserterna *En kväll att minnas*. Med utgångspunkt i denna och mitt skapande kommer jag att i denna uppsats att undersöka minnet och dess brister. Jag vill undersöka om det finns begränsningar som är applicerbara på min musik och försöka använda dem för att skapa en föreställning där minnet och vårt medvetande är i fokus.

---

<sup>1</sup> Med begreppet *korrekt* i en musikalisk kontext menar jag detaljinformation, tonintervall och ackordstrukturer i verkens komponerade form.

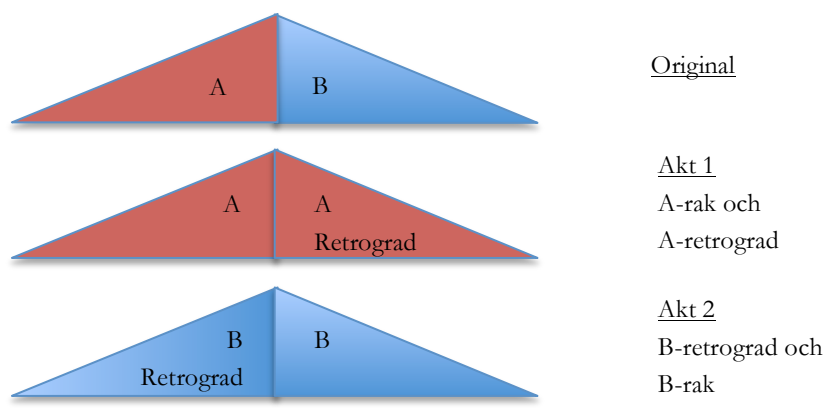
## Drone och *En kväll att minnas*

I mitt skapande har jag varit intresserad av så kallad ”dronemusik”. Denna musikstil karaktäriseras av tonkluster och repetitioner. I dronemusiken sker oftast minimala förändringar och ljudmassor sätts i fokus i stället för melodislingor eller det virtuosa framförandet. Nutida dronemusik är vanligtvis stark i volym och är monoton, vilka band som *Sunn O)))*, *Nadja och Earth*, är tydliga exempel på. Exempel på mer lågmäld ambient drone kan höras i bl.a. *Boards of Canada*<sup>2</sup>. Dagens dronemusiker har hämtat mycket inspiration från pionjärerna inom genren; La Monte Young och Terry Riley.<sup>3</sup> Deras minimalistiska kompositionsteknik startade och utvecklade dronegenren under 1960-talet fram till vad den är i dag. Båda dessa kompositörer har hämtat inspiration från den indiska musiktraditionen och La Monte Young diskuterar att detta sätt att komponera är en spirituellt upplevelse som kan hjälpa honom att nå ett annat stadiet av medvetande.<sup>4</sup> De gemensamma nämnarna mellan deras kompositioner och nutidens dronemusik är användningen av utdragna toner och repetitioner med få variationer.

Mycket av den musik jag har skapat har varit repetitionsbaserad och kan räknas till dronegenren. Jag anser att detta sätt att komponera skapar intressanta förlopp inom mig. Inom denna genre får tid och minne mer vitala roller än de musikgenrer där melodi och rytm är mer centrala. Då min examenskonsert kommer att innefatta denna genre känns det av vikt att undersöka genren ur ett minnesperspektiv och samtidigt dra paralleller till min examensföreställning *En kväll att minnas*.

Min examensföreställning *En kväll att minnas* kommer att vara baserad på två retrograder, om 18:55 minuter vardera (se bild 1). Dessa kommer vara grunden

Bild 1 Uppbyggnaden av examensföreställningen



<sup>2</sup> Tydliga exempel på dronegenren anser jag vara albumet *Black one (2005)* av Sunn O))) *the Bugged and the botched (2008)* av Nadja eller stycket *Crooked Axis For String Quartet (1996)* av Earth och *Corsair (Geogaddi 2002)* av Boards of Canada

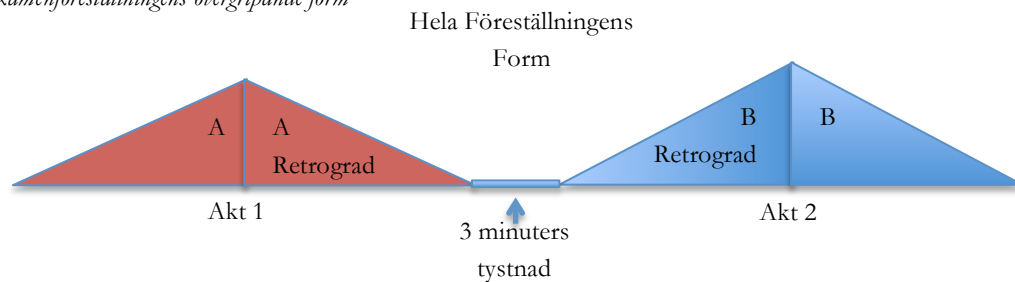
<sup>3</sup> Verk att lyssna på av dessa kompositörer är *The well-tuned Piano (1964-73-81-nutid)* av La Monte Young och *In C (1964)* av Terry Riley

<sup>4</sup> Frank J Oteri, "La Monte Young and Marian Zazeela at the dreamhouse", *New Music box August 13-14, 2003*, [https://www.newmusicbox.org/assets/54/interview\\_young.pdf](https://www.newmusicbox.org/assets/54/interview_young.pdf)

till de båda akterna och musikens stil kommer att vara av dronekaraktär. Musiken är byggd på ett stycke vilket jag, i sin tur, har delat på mitten och gjort två stycken av. De båda delarna har jag sedan duplicerat och vänt respektive kopia baklänges (se bild 1).

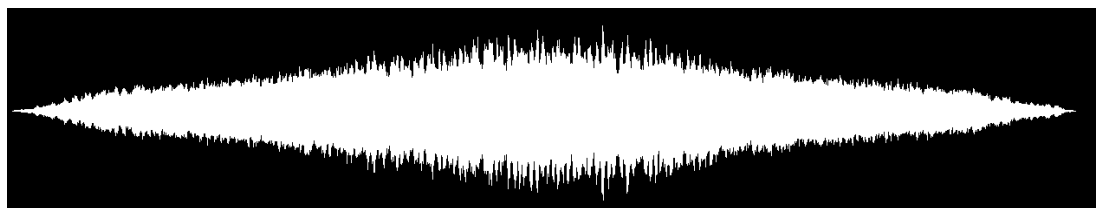
Som bild 1 visar kommer första akten att innehålla första halvan av originalkompositionen, först framlänges sedan baklänges. Andra akten kommer att innehålla andra delen av originalkompositionen, först baklänges och sedan framlänges. Hela föreställningens form kommer då att bli två retrograder som syns illustrerade i bild 2.

*Bild 2 Examenföreställningens övergripande form*



De båda ihopsatta delarna bildar hela föreställningens form. I mitten kommer det att vara tre minuters tystnad, med minimal ljussättning. Bild 3 nedan visar originalkompositionens dynamiska flöde. Detta flöde kommer att innebära att respektive akt kommer få samma dynamiska form.

*Bild 3 Originalkompositionens dynamikkurva*



0:00

18:55

Formmässigt startar och slutar olika ackordföljder, instrumentinsatser och övriga ljud med samma tidsmässiga avstånd från starten som slutet. Detta ger att kompositionsmässigt kommer det som kommer spelas framlänges vara i princip detsamma som det som spelas baklänges. Den enda skiljande faktorn kommer att vara att ackordföljdens tre ackord, som börjar runt 5 minuter och slutar efter 14 minuter, bli omvända. Varje akt i sig kommer då också bli en palindrom men som samtidigt följer originalkompositionens form.

Jag vill med detta upplägg försöka skapa två verk som låter snarlika varandra, men som samtidigt skiljer sig åt. Eftersom musiken är av dronkaraktär och därmed inte innehåller några anslag eller tydliga övergångar kommer man som lyssnare inte uppleva att musiken spelas baklänges.<sup>5</sup> Formen kommer då att visa på brister i minnet vilka jag kommer att återkomma till under uppsatsens gång. Jag kommer också att förklara mina konstnärliga val och förankra dessa i just det mänskliga minnet. Examensföreställningen kommer även att innehålla en projektion och en rullbandspelare, vilkas innehåll och innebörd även kommer att beskriva senare i denna uppsats.

## **Drone, minne och medvetande**

Monoton dronemusik anser jag som sagt vara intressant ur ett minnesperspektiv. När det finns långa partier med små förändringar är det svårt att diskutera musiken i förhållandet till minnet. Då vi inte kommer ihåg allt vi sett eller hört, finns det då saker som försvårar eller gör det enklare för vårt minne att minnas viss musik? Min känsla är att min och andra dronemusikers musik är svår att erinra sig då det inte finns några specifika intervall, refränger eller fraser att fästa minnet vid. Musiken finns där och då, och förs inte vidare utanför lyssningstillfället. Därför tycker jag det vore av vikt att undersöka om det finns något fysiskt i vår hjärna som gör att viss musik, såsom dronemusik, endast kan upplevas i nuet.

Vårt minne och vad vi minns är baserat på en mängd olika parametrar; detaljrikedom och känslor runt minnet mm. Många av våra intryck blir aldrig kvar i vårt minne p.g.a. både perceptions- och minnesbegränsningar. Det som blir kvar i minnet blir våra erfarenheter och del av vårt medvetande. Filosofen Henri Bergson har en intressant tanke runt minnets koppling till vårt medvetande och menar att minnet är likställt med vårt medvetande då vårt förflutna och våra erfarenheter alltid är aktiva i vårt medvetna.<sup>6</sup> Biologen och nobelpristagaren Gerald M Edelman forskar om minnet och fortsätter diskussionen genom att beskriva att vårt medvetande är uppbyggt av specifika kategoriseringssystem och att allt vi upplever är kategorier av verkligheten, vilket sedan skapar vårt medvetna jag.<sup>7</sup> Dessa påståenden och åsikter anser jag vara mycket intressanta, men de väcker också en rad frågor. Om vårt minne är fyllt med begränsningar hur kan vi då veta att våra upplevelser är sanna? Och hur kan vi då veta om både vårt minne och medvetande är korrekt

---

<sup>5</sup> Lyssningsexempel: **Audio 1** - Start av akt 2 baklänges, **Audio 2** - Slutet av akt 2

<sup>6</sup> Henri Bergson, *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics* (Mineola, NY: Dover publishing 2010), 164.

<sup>7</sup> Gerald M Edelman, *The remembered present* (New York: Basic books, 1989), 109-118.



representerade? Om vårt medvetande är uppbyggd på kategoriseringar som Edelman påstår, är då vår upplevelse av nuet en kategorisering?

Dessa frågor kommer jag att diskutera under arbetets gång och även förankra i mitt skapande. För att kunna diskutera dessa har jag valt att dela upp arbetet efter minnets tre olika huvudgrupper. Dessa är:

- Ekominnet: är det initiala perceptionsminnet.
- Korttidsminnet: vårt arbetsminne
- Långtidsminnet: vår omedvetna minnesbank

Jag kommer att utgå från dessa tre kategorier för att beskriva hur minnet fungerar i förhållande till min musik och examenskonsert.

## **Ekominne**

Ekominnet är den delen av minnet som registrerar och processar ljudinformation. Detta sensoriska minne kan endast bibehålla information som sträcker sig från 250 ms upp till 3-4 sekunder.<sup>8</sup> Informationen hålls i minnet tills dess att nästa del eller nästa ljud registreras. Ljudet i sig kan först då sättas i ett sammanhang och bli meningsfullt. Ett stort antal nervceller i örat transporterar ljudinformation vidare till hjärnan genom nervimpulser. Varje cell behandlar olika typer av information, såsom, tonhöjd, akustiska förhållanden och brusinnehåll. Denna information förs sedan vidare till neuroner som grupperar informationen och skickar den till korttidsminnet för vidare bearbetning. Redan i detta skede i ekominnet, grupperas och kategoriseras ljuden för att bli meningsfulla. Kategoriseringen sker genom kopplingar till långtidsminnet som med hjälp av tidigare erfarenheter bestämmer hur händelser och musik upplevs.

Kategorier som kan beteckna min musik vid en första lyssning skulle kunna vara enformig, stark och grötig. Minnet av musiken blir en kategori som påverkar upplevelsen nästa gång någon lyssnar på samma stycke. Kategorierna har då med största sannolikhet förvrängt upplevelsen. När samma person lyssnar på min musik igen upplevs den inte lika enformig, stark eller grötig som kategoriseringen har gjort den till. Ljud och musik, kan kanske därför aldrig upplevas i sin sanna form p.g.a. den konstanta kategorisering som sker genom återkoppling med tidigare erfarenheter i minnets tre olika steg. Därför kan heller aldrig hela det medvetna sinnliga intrycket föras vidare efter den initiala exponeringen.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Bob Snyder, *Music and memory: an introduction* (Cambridge MA: MIT, 2000), 19.

<sup>9</sup> Snyder, *Music and Memory*, 20.

Redan i det tidigaste skede av minnesprocessen kan man se att dronemusik i sig kan skapa problem för en representativ överföring vidare till korttidsminnet. I mycket dronemusik överstigs ekominnets tidsbegränsning av stroforna på 3-4 sekunder. För att lösa detta grupperas ljud som tidsmässigt uppträder nära varandra till enheter och behandlas av ekominnets som en kategoriserad enhet. Denna process är av stor vikt när t.ex. diskreta ljud skall rekonstrueras för att få en mening.

I nästa överföringssteg i den initiala minnesbehandlingen binds även närliggande information ihop i så kallade ”primitiva grupper”. Ljudinformation så som amplitud, frekvens och information om start och stoppunkter räknas till denna primitiva gruppering. Den andra typen av gruppering i detta steg är inlärd grupper, vilka hämtar information från korttids- respektive långtidsminnet och på så sätt grupperar den sensoriska informationen efter tidigare erfarenheter. Vårt minne söker även efter mönster och jämför initiala responser med långtidsminnet, för att hitta igenkännande drag i de grupperade ljuden och för att sedan söka efter förväntade mönster och förutse vad som skall komma härnäst.<sup>10</sup>

Grupper av ljud skapas för att göra ljud begripliga eftersom vi inte har möjlighet att uppfatta eller komma ihåg enskilda ljud utan ett sammanhang. I mitt skapande har jag försökt att få bort detaljrikedomen och jobba med många lager som lägger nya nyanser men samtidigt tar bort detaljer från enskilda instrument. Jag vill skapa olika vågor av ljudmassor för att inte enskilda element ska vara i fokus. På detta sätt är min förhoppning att lyssnaren ska skapa sin egen inre värld medan, och endast då, hen lyssnar på min musik. Just eftersom minnet grupperar, ger det oss möjlighet att höra flera saker samtidigt och särskilja olika ljud i stället för att höra dem som en enda massa. Men jag vill komma bort från detta fokus genom att skapa massiva vågor av ljud. Jag anser att dronegenren generellt sett jobbar emot minnet på detta sätt genom att sätta massan istället för detaljer i fokus. Det är också därför jag anser att denna musikform blir intressant p.g.a. att nuet på detta sätt sätts i fokus.

Oförändliga ljud som pågår under en längre tid och har blivit registrerade kan försvinna från vårt medvetande och flyttas tillbaka till vår undermedvetna. Denna information förs inte igenom minnesprocessen utan blir bara en del av den undermedvetna upplevelsen av nuet. Ett tydligt exempel på dessa ljud är olika typer av bakgrundsljud såsom ventilationsljud, trafik eller andra ljud som finns runt omkring oss dagligen. Vi märker oftast inte av dessa ljud förrän de slutar. Denna subjektiva habituering sker på alla plan i minnesprocessen. Den pågår ständigt och gör att vi sällan upplever hela vår omgivning som den är. Habitueringen kan även vara applicerbar på genrer så som drone och

---

<sup>10</sup> Snyder, *Music and Memory*, 21.

noisemusik, då de vanligtvis innehåller borduntoner, brus och andra ljud som innehåller minimal förändring. Dessa ljud blir påverkade av denna *maskeringsprocess* och gör sig inte påmind förens de enstaka ljuden slutar.<sup>11</sup>

## Examensföreläsning och initial minnesprocess

Bild 4 visar de olika partierna i originalkompositionen. Eftersom att dess form och dynamiska struktur är skapat som en palindrom kommer inte dessa beståndsdelar att skilja sig åt i de båda akterna. Därför väljer jag att beskriva dessa utifrån originalkompositionens attribut.

Bild 4 Originalkompositionen med tidsangivelse



Då min examensföreläsning kommer att innehålla strofer som överstiger ekominnets tidsbegränsningar, kommer dessa att överföras felaktigt till korttidsminnet. De första och sista fyra minuterna innehåller volymmässiga höjningar av ett ackord, D dur.<sup>12</sup> Partiet innehåller inga strofer för ekominnets att föra vidare till korttidsminnet och som beskrivits i kapitlet *Drone och en kväll att minnas* kommer detta att vara applicerbart på båda akterna. Det parti som börjar efter ca 5 minuter och slutar vid 14 minuter (se bild 4), innehåller strofer som är sju sekunder långa. Detta är en ackordstruktur med Bm, G, D, D där jag menar att varje ackord i sig är en strof. Detta parti börjar svagt och kommer gradvis mer i fokus.<sup>13</sup> Stroferna i detta parti överstiger tidsbegränsningarna och kommer inte heller att överföras korrekt till nästa steg i minnesprocessen. Eftersom jag har lagt många lager med flera gitarrer med samma stämmor saknar respektive del detaljrikedom, vilket också gör det svårt för ekominnets att registrera denna sensoriska information korrekt. Genom alla partier är stämmorna minst dubblade vilket gör att detaljrikedomen blir begränsad genom hela stycket.

<sup>11</sup> Snyder, *Music and Memory*, 23ff.

<sup>12</sup> Lyssningsexempel: **Audio 3** – D dur droneparti (akt 1)

<sup>13</sup> Lyssningsexempel: **Audio 4** - Ackordstrukturen börjar (akt 1)

Beroende på vad den individuella lyssnaren har för bakgrund kommer hen även att kategorisera musiken i examensföreställningen. I andra akten kommer lyssnaren känna igen sig och relatera till den första akten och uppleva andra akten utifrån erfarenheterna från den första. Erfarenheterna från akt 1 och kategoriseringen av musiken från tidigare erfarenheter, kommer att skapa lyssnarens medvetande. Upplevelsen kommer att vara unik för varje besökare på grund av våra olika erfarenheter. Min förhoppning är att lyssnaren kommer att tro att den upplever samma stycke igen. Eftersom musiken kommer vara dronebaserad finns chansen/risken att detta kommer att hända, då de första fyra minuterna av varje akt inte innehåller strofer för hjärnan att förankra minnet vid.<sup>14</sup> Detaljerna i musiken kommer att vara ur fokus och får kliva åt sidan till förmån för ljudmassan. När väl ackordstrukturen börjar efter fem minuter kommer det vara svårt att minnas om ackordföljden började på samma sätt i akt 1, då båda ackordprogressionerna har medverkat i första akten.

Maskeringseffekten kommer eventuellt att framträda under min examenskonsert då många ljud under lång tid är oförändliga. Vissa ljud kommer därför gradvis maskeras desto längre in i akterna man kommer. Ljuden som maskeras kan vara detaljer i dronemusiken, brusinnehåll eller de fältinspelningar jag använt som komponenter i de båda akterna. Då jag under stor del av min kompositionsprocess har använt mig av olika fältinspelningar kommer jag även att göra så i detta fall. I första akten kommer jag att använda mig utav inspelningar av porlande vatten i en bäck. I andra akten kommer jag att använda mig av ett stormigt hav med brus och vågor. Min förhoppning är att dessa inspelningar kommer att gradvis maskeras av minnet och att man inte kommer tänka på dem förrän förändringen sker i och med starten av akt två.

Jag har i många fall använt naturljud i mina kompositioner för att återskapa platser och samtidigt visa på dessa ljuds existens. Jag anser att vi allt för ofta sällar bort dessa ljud eller att de maskeras av ljud skapade av en industrialiserad värld. Av den anledningen ser jag syftet med fältinspelningar i musik, där de kan lyftas fram och observeras. I min musik fyller de funktionen att de maskeras av elektroniska ljud på samma sätt som det mänskliga samhället överröstar dessa ljud. I min examenskonsert kan en annan funktion för fältinspelningarna vara att jag maskerar dem på samma sätt som vårt minne gör.

---

<sup>14</sup> Lyssningsexempel: **Audio 3** – D dur droneparti (akt 1)

## Korttidsminne och tid

Det jag har diskuterat i texten ovan är vårt sensoriska minne och dess inverkan på min musik. Jag kommer i detta kapitel att diskutera hur nästa steg i minnesprocessen påverkar vårt sätt att uppleva musik eller mer specifikt min musik. I korttidsminnet, som är vårt arbetsminne, förs enheter över från det sensoriska minnet, sätts i ett sammanhang och skapar vårt medvetande. Genom att hålla informationen tillräckligt länge för att nästa intryck ska ta över skapar korttidsminnet ett flytande förlopp genom mjuka övergångar från intryck till intryck. Detta gör att vi upplever världen som vi gör; ett pågående förlopp.<sup>15</sup>

Korttidsminnets kapacitet är väldigt litet i förhållande till långtidsminnets. Det har tidsbegränsningar men även begränsningar i antalet enheter det kan behandla åt gången. Antalet enheter beskrivs oftast som sju men detta skiljer från individ till individ och varierar från fem till nio grupper av informationsenheter. Korttidsminnet kan innehålla fler än nio element, men då får de inte variera som t.ex. en varierande sifferkombination. Tidsbegränsningarna i korttidsminnet beskrivs vanligtvis som att vara mellan tre till fem sekunder, men detta varierar beroende på mängden information som ska processas. En mening eller musikalisk fras kan därmed inte överstiga korttidsminnets tidsspänn utan att förlora sitt sammanhang med helheten.<sup>16</sup>

Korttidsminnet formar sedan större grupper, som gör minnesöverföringen till långtidsminnet möjlig. Gemensamma nämnare håller ihop dessa grupper, såsom datum i en lång sifferföljd. Dessa grupper kan då överstiga tidsbegränsningen och grupperas med hjälp av gemensamma faktorer in i enstaka händelser. En musikalisk fras är ett exempel på en sådan grupp där frasens uppbyggnad och tonintervall blir den bindande och gemensamma faktorn i gruppen. Dessa element blir sedan del av ännu större grupper i långtidsminnet. Eftersom grupperingen måste bindas ihop med gemensamma nämnare är det svårt eller snarare omöjligt att minnas något mitt i dessa grupper. På så sätt skapas en hierarki i minnet, där den större gruppen kommer före dess beståndsdelar; både individuella element och mindre grupper. Korttidsminnets grupperingar kommer därför i andra hand i förhållande till den information som hämtas från långtidsminnet i återskapandet av våra minnen.<sup>17</sup>

I mina verk och mitt skapande där jag inte jobbar med distinkta starter eller avslut och där intrycken kan upplevas som en stor massa, får korttidsminnet problem att föra information vidare till långtidsminnet. För att underlätta denna överföring och för att arbetsminnet ska fungera flytande krävs att fraser

---

<sup>15</sup> Snyder, *Music and Memory*, 48.

<sup>16</sup> Snyder, *Music and Memory*, 50ff.

<sup>17</sup> Snyder, *Music and Memory*, 53ff.

har start och stoppunkter. De är viktiga för att minnet ska kunna sätta gränser för de grupper som skall överföras. I de fall start och stoppunkter inte existerar, finns *den korrekta formen* för musiken endast i det medvetna nuet. Eftersom långtidsminnet är lika aktivt som korttidsminnet kan detta förlopp ses som icke-hierarkiskt, då varken långtids- eller korttidsminnets funktioner står över den andra för att minnas ett specifikt förlopp. För att musikaliska fraser skall kunna användas på ett hierarkiskt vis krävs att musiken följer ett förväntat mönster för lyssnaren. Dessa förväntningar är subjektiva och kan ske på flera plan och parametrar och är därför mycket användningsbara för minnets förmåga att skapa en helhet.<sup>18</sup>

Förväntade avslut kan ses finnas i min musik i form av volymmässiga klimax eller ackordföljder som repeteras under långtid, men eftersom många av fraserna överstiger den tidsmässiga begränsningen och inte innehåller en distinkt detaljinformation blir minnets funktioner mycket begränsade. Eftersom arbetsminnet hämtar mycket information från långtidsminnet när det överstiger sina begränsningar, finns min musik och dess beståndsdelar endast under den korta stund den spelas. Dock kommer begränsningarna i minnesprocessen att vara flaskhalsarna för att vi ska kunna registrera och minnas denna korrekta form.

Då tid, antal beståndsdelar, starter och avslut begränsar förmågan att uppleva musik som krockar med dessa minnesbegränsningar kan merparten av all dronemusik generellt inte finnas tillgänglig för oss annat än i nuet. Är detta något vi som skapar musik som strider mot begränsningar borde ta i beaktning i vår skapandeprocess? Jag tycker att det kan kännas befriande att tänka att min musik endast finns i korrekt form i nuet. Men vad är egentligen korrekt form? Då jag vill att lyssnaren ska skapa sin egen inre värld medan hen lyssnar på min musik, är musiken starkt påverkade av subjektiva upplevelser. Om jag lyckas skapa en inre värld hos någon och den finns där och då anser jag att min musik har nått det syftet jag önskar. Då har detaljer och minnets förmåga att komma ihåg vissa partier ingen betydelse.

Eftersom korttidsminnet räknas som vårt arbetsminne och, som beskrivit ovan, det som skapar ett flytande medvetande, vill jag stanna upp och diskutera just detta. För om min musik inte stannar i minnet och det är svårt att minnas den korrekt, hur upplevs den då i nuet? Korttidsminnet innehåller en stor mängd information från vårt långtidsminne, både sådan information som blir del av vårt medvetande, men även genom en omedveten påverkan från tidigare upplevelser. Exempel på det senare kan vara förväntade musikaliska förlopp, där vi genom en känsla baserad på erfarenhet, kan förutse det framtida musikaliska skeendet i ett stycke. Detta kallas att långtidsminnet är semi-aktiverat. Eftersom korttidsminnet, på detta sätt, arbetar med dessa semi-

---

<sup>18</sup> Snyder, *Music and Memory*, 65.

aktiverade minnen på ett omedvetet plan kan det därför inte likställas med vårt medvetande.<sup>19</sup>

Vad vårt medvetande är har filosofer diskuterat i århundranden. Gilles Deleuze och Henri Bergson är två filosofer som delar ungefär samma syn på vårt medvetande och diskuterar i sina texter tid och minne. Deleuze är av uppfattningen att den tid som finns är nuet och den innehåller både det förflutna och framtiden. Nuet består då av alla våra minnen och samtidigt med en blick in i framtiden. Han skriver i ”*Difference and repetition*”:

*Every present passes, in favour of a new present, because the past is contemporaneous with itself as present. A second paradox emerges: the paradox of coexistence. If each past is contemporaneous with the present that it was, then all of the past coexists with the new present in relation to which it is now past. The past is no more 'in' this second present than it is 'after' the first – whence the Bergsonian idea that each present present is only the entire past in its most contracted state.<sup>20</sup>*

Vad Deleuze menar är att eftersom en individs förflutna konstant fylls på med fler erfarenheter kan inte heller nuet vara oförändrat då det innehåller det förflutna. Om man kopplar detta till minnet kan vårt medvetna korttidsminne aldrig vara samma p.g.a. att erfarenheterna är olika. Nuet kommer att vara färgat av vårt förflutna och våra minnen. Därför kan två händelser aldrig upplevas på samma sätt. Bergson beskriver samma sak i *The creative mind: an introduction to metaphysics* att “no two moments are identical in a conscious being”<sup>21</sup> Detta p.g.a. att vårt minne alltid fylls på och konstant är del av vår medvetenhet. Om man utgår från detta resonemang kan ett musikstycke endast upplevas i sitt original en gång innan vårt minne tar över upplevelsen. Detta går att koppla till den vetenskapliga forskningen där jämförelser med de förflutna konstant sker i alla steg i minnesprocessen. I dronemusik som överstiger de första två minnesprocesstegens begränsningar, måste konstanta kopplingar göras till det förflutna varpå vårt minne kan ses ta över upplevelsen redan vid första lyssningen. I så fall kan dronemusik aldrig upplevas utifrån sin originalform eller sina verk specifika attribut.

Det som skiljer filosofin från vetenskapen är tanken runt tid. Tid och medvetande har en given koppling och för att förklara Deleuze syn på tid vill jag referera till författaren Marcel Proust. Proust's ”*På spaning efter den tid som flytt*”<sup>22</sup> innefattar nuet och det förflutna i olika tidsförlopp samtidigt. När berättaren äter en Madeleinekaka framkallar smaken ett, som Proust själv väljer

---

<sup>19</sup> Snyder, *Music and Memory*, 49.

<sup>20</sup> Gilles Deleuze, *Difference and repetition* (New York, Columbia University Press, 1994), 81-82.

<sup>21</sup> Bergson, *The creative mind*, 164.

<sup>22</sup> Marcel Proust, *På spaning efter den tid som flytt*. 1, *Swanns värld* (Stockholm, Bonniers, 1993)

att kalla det, ”ofrivilligt minne”. Minnets tidsförlopp sträcker sig under lång tid medan motsvarande tid i nuet bara är en kort stund. Gilles Deleuze var själv mycket fascinerad av verket och skrev även en analys av det. Deleuze anser att alla tidsförlopp i vårt medvetande sker samtidigt, det förflutna, nuet och framtiden. Alla tre tidsförlopp verkar tillsammans, på olika plan och i olika hastigheter för att skapa vårt medvetande.

Om man undersöker dronegenren utifrån ett tidsperspektiv, kan upplevelsen av musiken ses som relativt tidlös. Vid långa repetitioner av samma toner eller kluster skiljer sig inte musiken från tiden utan är den samma oavsett tid. Samtidigt förändras den medvetna upplevelsen av musiken över tid då den förflutna tiden konstant fylls på och påverkar nuet. I dronemusik måste man i hög grad använda långtidsminnet och det förflutna för att skapa en helhet. Om tiden går i en annan hastighet i det förflutna kommer tidsuppfattningen bli förvrängd om musiken kräver att lyssnaren befinner sig i långtidsminnet. Om man drar denna tanke ett steg längre måste man andra ord befinna sig i förfluten tid, för att förstå och kunna uppleva dronemusik. Om man som jag vill att lyssnaren ska skapa sin egen värld med hjälp av min musik kräver det att lyssnaren är i det förflutna och kommer därmed upplever tiden annorlunda, liksom Prousts karaktär i *”På spaning efter den tid som flytt”*.

Men det är inte bara nuet och det förflutna som kommer att beröras av dronemusik utan även framtidssynen. Med dess långa repetitioner blir kommande musikaliska flöden möjliga att förutspå, vilket i sin tur kommer att påverka nuet. Men eftersom den förflutna tiden inte kommer att innehålla någon detaljinformation från stycket går det inte heller att förutsäga framtiden korrekt. Dronemusik kommer därför att förvränga tidsuppfattningen på två sätt, både genom att behöva befinna sig i det förflutna och samtidigt inte ha möjligheten att förutse framtiden. Samtidigt kommer vårt medvetande vara förvrängt av ett begränsat minne. Tidsuppfattningen under och efter lyssning kommer då vara påverkat p.g.a. att vårt minne inte har räckt till.

Att behöva befinna sig i det förflutna och ha en förvrängd tidsbild kan ses som det som La Monte Young vill uppnå med sin musik.<sup>23</sup> Han vill uppnå ett ”högre medvetande” för sig själv och publiken, vilket kan vara det man gör om minnet och tiden är förvrängt. Medvetandet kommer tydligt att vara påverkat, något jag anser är aktuellt för all dronemusik.

---

<sup>23</sup> Frank J Oteri, ”La Monte Young and Marian Zazeela at the dreamhouse”, *New Music box August 13-14, 2003*, [https://www.newmusicbox.org/assets/54/interview\\_young.pdf](https://www.newmusicbox.org/assets/54/interview_young.pdf)



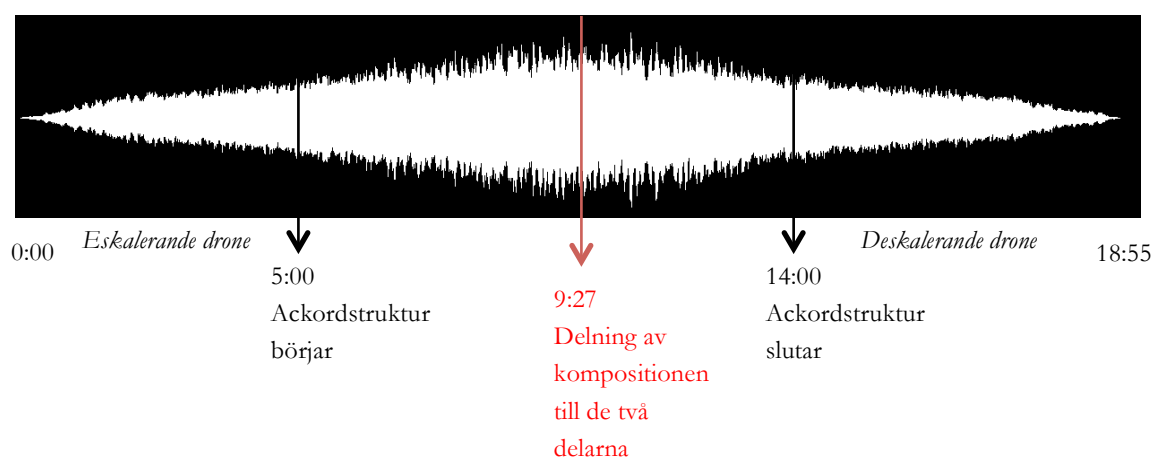
## Examensföreläsning och korttidsminnet

*”Because I know that time is always time  
And place is always and only place  
And what is actual is actual only for one time  
And only for one place”*

*ur T.S Eliot “Ash  
Wednesday”<sup>24</sup>*

I korttidsminnet finns en mängd olika funktioner som är applicerbara på mina kompositioner. I min examensföreläsning ligger den påverkade upplevelsen i fokus både minnes- och tidsmässigt. Upplevelsen av de båda akterna kommer att skilja sig åt men den andra akten kommer att vara starkt påverkad av den första. Minnet kommer konstant att påverka upplevelsen vilket medför att den kommer att vara som Bergson beskriver, unik för varje lyssning, p.g.a. dess påverkan av den förflutna tiden. Upplevelsen av nuet kommer att referera till det förflutna genom ett semi-aktiverat långtidsminne då arbetsminnets tidsbegränsningar om tre till fem sekunder kommer att överstigas. Därför kommer varje del av min examenskonsert att alltid behöva behandlas av långtidsminnet och upplevs därför aldrig i realtid. Genom repetition av ackordföljder kommer vår medvetna upplevelse inte endast vara påverkad av det förflutna utan också av förväntningar på framtida ackord genom referenser till tidigare repetitioner. Vid vändpunkten av musiken vid 9:27 som visas i bild 5 kommer denna förväntade framtid att förändras och lyssnarens förflutna kommer att spelas upp för hen.

Bild 5 Originalkompositionen med tidsangivelse och delning



<sup>24</sup> T.S. Eliot, "Ash Wednesday" i *Collected poems, 1909 -1962*, (London: Faber and Faber ltd, 1974) 95.

Som jag beskrev i avsnittet *Examensföreställning och initial minnesprocess*, är ackordstrukturen i originalkompositionen Bm, G, D, D. Delningen vid 9:27 sker mellan de båda D stroferna och efter vändning av respektive del kommer ackordstrukturen mellan 9:05 och 9:50 i akterna att vara:

**Akt 1:** Bm, G, D, D, G, Bm<sup>25</sup>

**Akt 2:** G, Bm, D, D, Bm, G<sup>26</sup>

Jag vill genom att bryta kompositionen mellan D stroferna inte förändra själva formen för grundstrukturen med fyra strofers repetition. Eftersom lyssnaren genom erfarenhet kommer att ha lärt sig denna struktur vill jag att förändringen sker så att minnet registrerar en mjuk/följsam snarare än en abrupt förändring. Jag vill inte heller påverka tidsupplevelsen med ett tydligt tidsbrott. Istället låter jag det förflutna och nuet övergå naturligt i varandra på samma sätt som vårt minne behandlar dessa olika tider i vårt medvetande.

Tidsaspekten i min examenskonsert anser jag vara tydlig. I första akten, spelas musiken framlänges sedan baklänges, vilket kan ses som att tiden går framåt och sedan vänds för att färdas bakåt och skapa en ny upplevelse av det förflutna. Eftersom nuet är påverkat av det förflutna kommer det förflutna som spelas upp också vara påverkat av det förflutna. I den andra akten kommer detta att ske på ytterligare en nivå då det förflutna än en gång spelas upp fast denna gång med påverkan av den förflutna första akten.

I min examenskonsert kommer det även finnas element som inte spelas upp baklänges, så som fältinspelningar och ytterligare tre dronestämmor. Dronestämmorna kommer att vara samma i båda akterna medan fältinspelningarna kommer skifta från porlande vatten till bruset från havet. Dessa i sig indikerar det framåtsträvande nuet. Genom att spela två tidsflöden parallellt kan likheter dras till Deleuze syn på olika tider som sker samtidigt. Både nuet och det förflutna blir en del av vårt medvetande. Samtidigt kommer, som diskuterats ovan angående dronemusiks påverkan av den förflutna tiden, också tidsuppfattningen vara förvrängd eftersom man i hög grad kommer att befinna sig i den förflutna tiden vid lyssning.

## **Den absurda formen och rullband**

Jag har hittills skrivit om tid och minne och tänkte fortsätta att utveckla formen för min examenskonsert genom att föra in absurdteaterdramatikers verk i diskussionen, då jag anser att flera av dessa verk innefattar tid, minne

---

<sup>25</sup> Lyssningsexempel: **Audio 5** - Vändning akt 1

<sup>26</sup> Lyssningsexempel: **Audio 6** - Vändning akt 2

och medvetande. För att göra det behövs en förtydning av begreppet absurd. I boken "*Theatre of the absurd*"<sup>27</sup> beskrivs begreppet "absurd" som; "*out of harmony, in a musical context. Hence its dictionary definition: "out of harmony with reason or propriety; incongruous, unreasonable, illogical."*"<sup>28</sup>. Denna beskrivning appliceras på en teatergenre känd som *absurdteater*, där det ologiska och syftelösa är i fokus och där människans handlingar, utan metafysiska rötter, blir meningslösa och absurda. Begreppet *absurd teater* myntades av teaterkritikern Martin Esslin 1960<sup>29</sup>. Han syftar då framför allt på de Europeiska dramatiker på slutet av 1950-talet som skrev dramer som innefattas i absurdismen. Kända dramatiker inom denna genre är Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet och Harold Pinter m.fl.

Om man ser begreppet absurd utifrån ett minnesperspektiv, blir minnet absurt om det saknar kopplingar till dess metafysiska rötter. Människan har då inte koppling till det som gör denne till människa. Minnet gör oss till de vi är och sätter våra referensramar. Men om dessa ramar inte finns tappar vi anknytningen till vår omvärld. Vi människor kan då lätt ses som ologiska och absurda.

Utifrån ett minnesperspektiv väcker detta vissa frågor. Om vi inte vet vad världen är utifrån erfarenheter och minnen, hur ska vi då kunna förhålla oss till den? Om vi vet att alla våra minnen är förvrängningar hur kan vi veta att vår världsbild är sann? När vår förankring till oss själva och världen runt omkring oss försvinner upphör vi då att vara människor?

I min examensföreställning vill jag med hjälp av brister i minnet skapa en föreställning som med sin, till synes, konkreta inramning tangerar det absurda under ytan. Via de olika aspekter av minnet som jag har diskuterat så här långt i denna uppsats anser jag att jag visar på hur min musik starkt kommer att påverkas av minnets begränsningar och aldrig kommer att kunna upplevas korrekt. Eftersom den inte kommer att ha en förankring i minnet kommer musiken att innefattas till viss del av absurdbegreppet (se definition ovan). Eftersom jag kommer spela upp två snarlika akter kommer detta påverka och förvränga tidsaspekten och upplevelsen av musiken. Utifrån kategoriseringar av vad av en konsert och föreställning ska vara kommer två likadana akter efter varandra att te sig en aning absurd.

När jag vänder stycket som visas i bild 5 kommer minnet att förvrängas och nuet påverkas på flera sätt, som jag beskrev i *Examensföreställning och korttidsminnet*. Genom att påverka det förflutna med att spela upp det för besökaren som samtidigt redan upplevt samma förflutna anser jag att jag visar på det absurda i minnet, där det försöker förstå världen genom det förflutna.

---

<sup>27</sup> Martin Esslin, *Theatre of the Absurd*, (London UK, Vintage books, 2001)

<sup>28</sup> Esslin, *Theatre of the absurd*, 23.

<sup>29</sup> Esslin, *Theatre of the absurd*

När minnet är fyllt med felaktigheter kommer erfarenheterna vara fyllda med förvrängningar och världen kommer då aldrig kunna upplevas på ett korrekt sätt.

Utifrån tid och absurdteatern kommer min enda rekvisita. Denna kommer att vara en rullbandspelare från vilken musiken kommer att spelas upp. En rullbandsspelare är för mig en visuell tidsmarkör, där det de rullande spolarna markerar tidens gång. Minnet fylls även på så som upprullningshjulet på bandspelaren. Denna är en referens till en av de kändaste absurddramatikerförfattarna Samuel Beckett.<sup>30</sup> Rullbandspelaren får en viktig funktion i Becketts föreställning *"Krapps sista band"*<sup>31</sup>, där Krapp firar sin 69-årsdag med att lyssna på rullband som han själv har spelat in under sitt liv. Hela handlingen är förlagd till minnet där Krapp lyssnar och driver med sina yngre jag under föreställningen. James Olney diskuterar vad rullbandspelaren har för betydelse i Krapp's sista band och diskuterar ett förväntat minne;

*"Krapp" [...] "listens to the narrated episodes of his life pass from the spool of expectation on the left across the head of the tape player, which corresponds to the present narration, to be taken up by the spool of memory on the right - which, when rewound, becomes once again the spool of expectation."*<sup>32</sup>

Jag anser att detta är en intressant liknelse, där de båda spolarna på rullbandspelaren får en betydelse. Där bandet passerar uppspelningshuvudet blir nutiden och de båda spolarna indikerar framtid och det förflutna och därmed förväntningar och minne. Detta kan ses som visuell förklaring till Deleuze syn på tid, där alla tider existerar samtidigt. För att nutiden ska ha en konstant och linjär hastighet behöver framtiden och det förflutna att färdas i olika hastigheter. Eftersom att framtidsspolen(förväntningarna) kommer att rulla snabbare desto längre tid som går och tvärtom med spolen med det förflutna(minnet), blir tidshastigheterna för framtiden, nutiden och den förflutna tiden olika precis som Deleuze beskriver<sup>33</sup>.

Fallet med en spole av förväntningar, som Olney diskuterar, gäller även för min föreställning. Dessa förväntningar kommer att variera beroende på var i föreställningen man befinner sig. När ackordföljden vänds kommer förväntningarna inte att överensstämja med minnet. Jag tänker lägga styckena efter varandra på samma rullband, för att illustrera att minnet har fyllts på men

---

<sup>30</sup> Samuel Beckett (1906-1989), är den mest kändaste dramatikern och författaren inom den absurda teatergenren och har inom sina dramer berört både minne och tid. Beckett tar bort de givna världsliga referensramarna för människan i sina verk och världen i sig för karaktärerna ter sig främmande och absurd. Han beskriver karaktärer som inte besitter de grundläggande förutsättningarna som för många är givna för att förbli en människa.

<sup>31</sup> Samuel Beckett, *Krapps sista band*, övers. Lill-Inger och Göran O. Eriksson (Stockholm: Bonniers, 1959)

<sup>32</sup> James Olney, *Memory and the Narrative: the weave of life-writing* (London, University of Chicago press, 1998) 8.

<sup>33</sup> Deleuze, *Difference and repetition*, 81-82.

även andra aktens erfarenhets- och tidsmässiga påverkan av den första. I början av den andra akten är alla 18 minuter och en tre minuters paus erfarnare och kommer på grund av det, uppleva fortsättningen annorlunda.

Till sist i detta avsnitt vill jag diskutera funktionen av den tre minuters paus som kommer att vara mellan akterna. Med denna vill jag att publiken ska sitta i tystnad och lägga märke till de rumsliga ljud som minnet har maskerat. Rullbandspelaren kommer vara det enda som är aktivt. Denna kommer markera tiden och visa på hur erfarenheten fortfarande växer under tystnaden, men också ge tid för reflektion angående tidens förlopp. Alla ljud som framträder kommer också att påverka den fortsatta upplevelsen av föreställningen. Under tystnaden kommer spolen som bandet rullas ifrån fyllas med än mer förväntningar, då man inte vet om eller när musiken ska börja igen. När musiken börjar igen kommer förväntningarna vara baserade på minnet av den första akten.

## **Långtidsminnet**

Vad jag hittills har diskuterat är huruvida mina dronekompositioner kommer kunna erinras korrekt och i förlängningen om de har förutsättningarna att fastna i en lyssnares minne. Mina tidigare och framtida droneverk har inte har rätt förutsättningar genom attributen start, avslut, tid och antal händelser för bli korrekt representerat och kommer därmed endast finnas i ren form i nuet. Samtidigt måste minnesinformation som överstiger korttidsminnet kapacitet enhets- eller tidsmässigt måste behandlas av långtidsminnet. Detta medför att vi inte kan förstå musik och kopplingen mellan dess delar i realtid utan kan endast göra detta i ett senare läge då informationen har lagrats i långtidsminnet och hämtats tillbaka till det medvetna. Långtidsminnet måste samtidigt förbli omedvetet för att man ska kunna uppleva nuet.<sup>34</sup>

## **Projektion, triggning och bortgång**

I detta avsnitt kommer jag att diskutera de projektioner som kommer att visas under båda akterna av min examensföreställning. Dessa kommer att baseras på kopplingar till långtidsminnet och därför väljer jag att beskriva projektionen tillsammans med teorier om långtidsminnet.

Projektionerna kommer att vara en film av en kyrkogård i solnedgång respektive soluppgång (se bild 6). Dessa kommer att visas i respektive akt. Jag har valt att

---

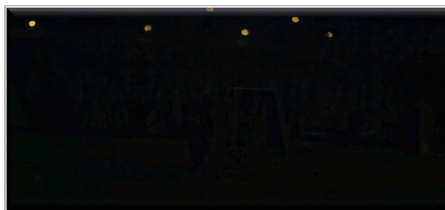
<sup>34</sup> Snyder, *Music and Memory*, 69.

filma och projicera en kyrkogård för dess tydliga koppling till minnet. En kyrkogård är den plats där minnen av människor är i fokus och vi hedrar dessa med en sten. Vårt minne av de som dött kan väckas av att besöka deras gravplatser. Kyrkogården är på det sättet fullt av individuella minnen för alla som besöker den. Hur vi bearbetar minnen och saknaden av de som inte längre lever finns att beskåda på en kyrkogård. Jag vill med min film av en grav skildra tystnaden och stillheten på en kyrkogård, men samtidigt de väckta minnena som blir det enda som återstår av bortgångna personer.

*Bild 6 Akt 1 och 2s projektion*



Akt 1 Start



Akt 1 Slut



Akt 2 Start



Akt 2 Slut

På en kyrkogård har långtidsminnet en vital funktion. I långtidsminnet finns triggingsprocesser som fungerar som språngbräddor för att aktivera minnen. När en händelse processas av långtidsminnet görs detta via flertalet neuroner. Kopplingarna mellan dessa neuroner blir då starkare. Men kopplingarna blir också starkare mellan den exakta kombinationen av neuroner som använts för att lagra ett specifikt minne. När en händelse som triggar ett minne passerar, aktiveras samma neuronkombination som användes för att lagra det specifika minnet. Händelser som sker nära varandra i tiden eller som kopplas ihop genom att de liknar varandra kopplas genom gemensamma neuroner på så sätt i hop till grupper. När ett av dessa minnen väcks skapar detta en process som i sin tur väcker de associerade minnena.

Ett musikaliskt exempel på detta kan vara då vi hör en passage i ett musikstycke som påminner oss om något vi tidigare hört. Vi kan då tänka på ett fortsättningsparti i den triggade passagen. Denna process kan innehålla en lång kedja av sammankopplade minnen som kan trigga varandra. Dessa behöver inte endast vara inom samma kategori, som i exemplet ovan, utan kan även beröra andra sinnesintryck. Om ett minne inte blir triggat under en lång tid försvagas neuronernas känslighet och minnet kommer därmed vara svårare

att väcka. Då glömmen man. Om man istället väcker ett minne regelbundet kommer kontakten mellan neuronerna att stärkas och det blir lättare att komma ihåg dessa händelser eller viss information.<sup>35</sup>

En gravsten kan ses som en trigger för minnen. Varje gång stenen besöks väcks minnen till liv. Gravstenen kan ses som Prousts madeleinekaka, där (som Marcel Proust kallar dem) ofrivilliga minnen väcks av bittet i kakan. Vilka minnen som kommer att väckas vet man inte i förväg. Kopplingen mellan neuronerna som har registrerat gravstenen i minnet och neuronerna som hanterar minnena kring den bortgångne personen är starkare och triggas varandra. Personen i sig kan vara en trigger för andra episodiska minnen som kan återupplevas vid besöket av gravstenen. Om man besöker gravplatsen ofta kommer dessa episodiska minnen att bestå, men de kommer samtidigt att glömmas desto mer sällan besöken sker.

Gravstenen i min projektion är troligtvis inte välbesökt. Personen gick bort för mer än femtio år sedan, gräset runt stenen har växt högt och gravstenen står inte längre rakt (se bild 6). Det går att anta att ingen längre besöker gravplatsen regelbundet. Vad som en gång har fungerat som en trigger för någon har mist sin funktion. Om det inte finns andra triggers kommer minnena av personen att försvagas tills att hen är helt bortglömd.

## **Kategoriserade människor och tidens gång**

Jag har i avsnittet ovan nämnt episodiska minnen, vilka är en del av det explicita minnet. Detta är en grupp i långtidsminnet som innehåller händelser vi aktivt försöker återerindra ett minne. Dessa är oftast i form av händelser eller koncept och kan beskrivas i ord eller vara i bilder. Det explicita minnet innehåller förutom det episodiska minnet, det semantiska minnet. Det innehåller informations innebörd medan det episodiska minnet är minnen av specifika händelser eller upplevelser och är organiserade baserade på tid och rum. Dessa minnen är högst föränderliga eftersom vid varje tillfälle vi tar fram dessa minnen revideras de. Detta beror på att varje gång ett episodiskt minne tas fram, kommer vi i stället ihåg minnet från förra gången episoden var i vårt medvetna, med andra ord, vi kommer ihåg en kopia av ursprungsminnet. Detta medför att våra minnen av händelser modifieras efter hand.<sup>36</sup>

I det episodiska minnet skapas sedan kategoriseringar. Dessa innebär att om vi exempelvis hör något som är vi upplever som starkt kan vårt minne kategorisera detta som starkt och varje gång detta minne väcks är det i stället kategoriseringen av minnet vi minns. När vi sedan hör ljudet igen kommer detta inte att upplevas lika starkt för att vårt minne genom kategorisering

---

<sup>35</sup> Snyder, *Music and memory*, 70.

<sup>36</sup> Snyder, *Music and memory*, 74 ff.

förvrängt upplevelsen. Jag diskuterar detta närmare i förhållande till min musik på sidan 9.

Långtidsminnets kategoriseringar och sätt att väcka minnen, anser jag skapar intressanta förlopp på en kyrkogård. För om man utgår från att de episodiska minnena endast är kopior av föregående återkallande av det episodiska minnet, kan man påstå att en person fortsätter att förändras varje gång ett minne väcks av hen. Eftersom allas minnen av en person är olika, kommer det att finnas många versioner av en bortgångne människa som alla kommer förändras över tid. En person som har avlidit kommer endast finnas i minnet hos de som kände hen och deras bild lär säkerligen kategoriseras runt de starkaste känslorna till personen. Den bortgångne kommer då att bli en kategorisering av någon annans bild av hen.

Vanliga kategorier som en människa kan delas in i skulle kunna vara snäll, tyst, givmild, arg osv.. Dessa kategorier kommer inte kunna förändras då den bortgångne personen aldrig själv kommer kunna dementera eller verifiera dem. Därför tror jag att dessa kategorier kommer att förstärkas och till slut bli det enda som finns kvar av personen. Om det skulle vara möjligt att möta en bekant som har varit bortgångne sedan länge kommer minnet av personen, genom kategoriseringar och minneskopior, troligtvis vara mycket skilt från personen i sig.

Tid kommer att i min föreställning vara ett centralt begrepp som jag beskrev i avsnittet om *korttidsminnet och tid* och kommer även att vara en viktig aspekt i projektionen. Triggningar av minnen är påverkade av tid och en gravplats kommer alltid vara påverkad av det förflutna, som Deleuze och Bergson påpekar (se sidan 15). Med andra ord kommer varje besök av kyrkogården innehålla nya erfarenheter. Filmen kommer även att innehålla tidsmarkörer, då den i första akten kommer utspela sig under en solnedgång och under andra akten under en soluppgång (se bild 6 och 7). Jag vill med detta visa på start och slut, men även på tidens rörelse. Om man ser till vår vardagliga dygnsrytm flyttas åskådaren tillbaka i tiden när första akten är slut och får då uppleva soluppgången. Eftersom vi oftast mäter tid genom dygn och räknar start från soluppgångar, vill jag vända på perspektivet och ifrågasätta denna historiska kvarleva att mäta tid.

Eftersom det inte sker mycket i filmen och gravstenen inte längre är välbesökt är ljusförhållandet filmens enda tidsindikator. En reducerad syn på soluppgångar och nedgångar är att endast se dem som två retrograder av varandra, där ljus tilltar och avtar. Detta är även en koppling till musiken i min examenskonsert som är uppbyggd av retrograder. Under vissa väderförhållanden, som en molnig dag, skulle det inte gå att se skillnad på en solnedgång spelad upp baklänges och en soluppgång spelad upp framlänges eller tvärtom. Ändå ser vi dem som start och slut p.g.a. vår nedärvda världsbild



och rutinmässiga beteenden. På grund av detta, i kombination med individuella erfarenheter, väcker de också olika känslor som i sin tur kan väcka specifika minnen. Därför kan även dessa dygnsförlopp fungera som triggers för upplevda soluppgångar och nedgångar som har haft individuella känslomässiga betydelser.

Jag vill avsluta tankarna runt min projektion genom att belysa den ur ett absurdteaterperspektiv. I Becketts kanske mest spelade pjäs ”*I väntan på Godot*”<sup>37</sup> väntar två karaktärer, Vladimir och Estragon, på en man vid namn Godot. Tid och minne är viktiga funktioner då de båda karaktärerna inte har någon förankring i något av dem. Båda akterna är snarlika varandra och samma karaktärer återkommer till Vladimir och Estragon utan av att ha något minne av att de tidigare mötts. Detta skapar en rädsla hos de båda huvudkaraktärerna då minnet är det som fortfarande gör dem till medvetna människor. Estragon glömmet konstant bort varför de är där och vem de väntar på. De är inte säkra på att de är på rätt plats bara att de ska vänta vid ett träd, vilket i sin tur är det enda sceneriet.

”*I väntan på Godot*” har även bara en scen; på en landsväg vid ett träd.<sup>38</sup> Denna landsväg är i min föreställning kyrkogården och trädet är gravstenen. Graven i min projektion (se bild 6 och 7) är inte särskilt välkött, gräset växer fritt och stenen i sig står inte längre rakt. Minnet av den begravda personen kan tydas som vagt då gravstenen inte längre triggat några minnen hos någon besökare. Tidsindikationen i scenen är endast det skiftande ljuset och som i ”*I väntan på Godot*” är det svårt att avgöra hur de båda akterna förhåller sig till varandra tidsmässigt.

I min föreställning undersöker jag minnet och försöker skapa en verklighet där minnets funktioner sätts ur spel. De grundläggande förutsättningarna som det innebär att vara människa, som Estragon inte besitter med ett felaktigt minne, är vad jag vill ifrågasätta med min föreställning. Vi, liksom Vladimir och Estragon är rädda för att tappa kontakten med vår omvärld, även då denna världsbild är subjektiv och fylld med felaktigheter. Den är även uppbyggd av generella antaganden om vad vi och världen är. Dessa blir till kategorier och vi kommer därmed aldrig kunna veta dess sanningsgrad.

En av våra viktigaste måttstockar har blivit tiden, då hela våra liv är baserade på den. Därför vill jag med min föreställning och uppsats ifrågasätta de generella antaganden som finns runt tid, genom att presentera flera olika tidsmarkörer i musik, rullbandspelare och film. Vi behöver acceptera de generella antagandena av tid för att vara en del av samhället men samtidigt använder vi den emot oss själva. Vi kämpar dagligen för att hinna med alla

---

<sup>37</sup> Samuel Beckett, *I väntan på Godot*, övers. Lill-Inger och Göran O. Eriksson (Stockholm: Bonniers, 1957)

<sup>38</sup> Beckett, *I väntan på Godot*, 7.

förväntningar vi sätter på oss själva och visar hur väl vi använt tiden genom att visa våra aktiva liv på olika sociala medier. Genom denna samhällsfokus reduceras vi människor endast till bra eller dåliga tidsanvändare.

Vi kommer aldrig, liksom Vladimir och Estragon, veta om vår bild av världen är sann. Dagens värld är mer kaotisk än någonsin och ändå håller vi kvar vid våra gamla föreställningar av den och fortsätter att leva våra liv som tidskonsumenter som definierar och förstår vår värld.

## **Avslutning**

Jag har diskuterat huruvida min musik går att uppleva i sin korrekta form. Detta anser jag inte är möjligt av flera anledningar. Först och främst överskrids minnets begränsningar i alla steg i minnesprocessen av min musik. Den kommer att kategoriseras och överflödiga information kommer att maskeras bort. Då dronegenren också måste bearbetas av långtidsminnet och därmed ett förvrängt förflutet kan kanske därför min musik aldrig upplevas i sin korrekta form. Då det förflutna är förvrängt kommer eventuellt tiden vara den samma vilket kan leda till ett skevt medvetande. Grunden för min musik kanske i stället är de inre bilder jag försöker skapa och genom det sätta mig själv och förhoppningsvis en lyssnare i ett annat medvetandestadium.

Dronegenren utmanar kanske inte lyssnaren med avancerade virtuosa instrumentinsatser eller seriell kompositionsteknik, men har sin styrka i sättet det jobbar mot minnet och vårt medvetande. Jag anser även att dronemusiken ifrågasätter tid genom att frångå de formkonventioner som ramar in mycket musik. Men eftersom våra sinnliga upplevelser är påverkade av vårt förflutna skulle kanske vårt sätt att uppleva och minnas musik varit annorlunda om vår västerländska musikhistoria skulle varit fokuserat på andra parametrar än form och detaljer.

Mitt mål med denna uppsats är att föra en diskussion kring skapandet av en föreställning som berör vårt minne. Hur föreställningen kommer att upplevas kommer jag aldrig få veta.

## Källförteckning

Beckett Samuel, *Krapps sista band*, översättning av Lill-Inger och Göran O. Eriksson. Stockholm, Bonniers, 1959.

Beckett Samuel, *I väntan på Godot*, översättning av Lill-Inger och Göran O. Eriksson. Stockholm: Bonniers, 1957.

Bergson Henri, *Matter and Memory*, Översättning av N.M. Paul och W.S. Palmer. London: George Allen & Unwin Ltd, 1911.

Bergson Henri, *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. Mineola NY, 2010.

Deleuze Gilles, *Difference and repetition*. New York, Columbia University Press, 1994.

Edelman Gerald M, *The remembered present*. New York: Basic books, 1989.

T.S. Eliot, "Ash Wednesday," i *Collected poems, 1909 -1962*. London, Faber and Faber LTD, 1974.

Esslin Martin, *Theatre of the Absurd*. London UK, Vintage books, 2001.

Olney James, *Memory and the Narrative: the weave of life-writing*, London, University of Chicago press, 1998.

Proust Marcel, *På spaning efter den tid som flytt. 1, Swanns värld*. Stockholm, Bonniers, 1993.

Snyder Bob, *Music and memory: an introduction*. Cambridge MA: MIT, 2000.

## Ljudfilsförteckning

Audio 1 - Start av akt 2

Audio 2 - Slutet av akt 2

Audio 3 – D dur droneparti (akt 1)

Audio 4 - Ackordstrukturen börjar (akt1)

Audio 5 - Vändning akt 1

Audio 6 - Vändning akt 2