



## **Konkreta koncept, perception, association och genuin gestaltning**

Ett strukturalistiskt skapandeverktyg för att närma sig världens inneboende musikalitet

**Saga Fagerström**

Självständigt arbete (examensarbete), 15 högskolepoäng

Konstnärligt kandidatprogram i klassisk musik

Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Vårterminen 2020

Författare: Saga Fagerström

Arbetets rubrik: Konkreta koncept, genuin gestaltning, perception och association

Arbetets titel på engelska: Concrete Concepts, Perception and Musical Association

Handledare: Universitetslektor Johan Norrback

Examinator: Tilman Skowronek

## **SAMMANFATTNING**

Nyckelord: komposition, musikalisk gestaltning, musikalisk association, intermodalitet, svag synestesi, konkreta koncept, konceptuell musik, konceptuell konst, strukturalism, skapandeverktyg

Författaren undersöker en musikalisk gestaltungsmetod som ämnar att skapa musik som kan placeras in mellan icke-konceptuell musik och konceptuell konst. Hon menar att det finns ett glapp på skalan mellan dessa och vill definiera en ny slags konceptuell musik genom att omvärdera konceptets roll i kompositionsprocessen. Metoden beaktar de tre begreppen essens, svag synestesi och gestaltning och hon redogör för hur dessa förhåller sig till varandra. Hur förståelsen av essens ligger till grund för en gestaltning, hur svagt synestetiska associationer generera musikaliskt material och hur dessa kan kommunicera någots essens. Dessutom involverar hon ett manifest som reglerar valet och gestaltningen av konceptet för att balansera konceptets och associationernas inverkan på resultatet. Därtill analyserar hon kompositionsprocessen och associationskedjorna i hennes egna verk. Hon identifierar oklarheter och redogör för manifestets, såväl som andra aspekters, inverkan på det musikaliska resultatet och dess gångbarhet som konceptuell musik.

# Innehåll

Ordlista	4
1. Inledning	5
1.1 Syfte och frågeställningar	5
1.2 Bakgrund	5
1.3 Begrepp	6
1.3.1 Koncept	6
1.3.2 Konkret och abstrakt	7
1.3.3 Konceptuell musik/konst	7
2. Metod och material	9
2.1 Essens	9
2.2 Svag synestesi	11
2.2.1 Vad är svag synestesi?	12
2.2.2 Vad alstrar svagt synestetiska associationer?	13
2.2.3 Vilka sorters associationer?	14
STORLEK/VIKT	14
TID och RUM	14
ENERGI	15
LJUS	16
FÄRG	16
FORM	17
SPRÅK och ÖVRIGA ASSOCIATIONER	19
2.3 Gestaltning	19
3. Analys av kompositioner	20
3.1 Building a Human	21
1. Blod	21
2. Muskler	22
3. Hud	23
4. Skelett	25
3.2 Etyd om hävstången	28
3.3 Etyd om silkestyg	29
4. Slutsats	29
4.1 Resultat	29
4.2 Avslutning	31
Bilagor	31
Referenser	31

# Ordlista

<b>konkret</b>	- Benämner något som går att uppfatta med sinnen <i>eller</i> något som är jämförelsevis rikt på bestämningar. <sup>1</sup>
<b>abstrakt</b>	- Benämner något som inte går att uppfatta med sinnen, som endast genom tänkandet är förnimbart <i>eller</i> något som innehåller endast vissa sidor eller egenskaper av det verkliga. <sup>2</sup>
<b>konceptuell konst</b>	- Konstform där ett koncept determinerar alla beslut i både skapandet och utförandet. <sup>3</sup>
<b>sinnesmodalitet</b>	- Relativt självständigt sensoriskt system såsom syn, hörsel, lukt, smak, känsel. Inom känseln finns även flera självständiga komponenter såsom värme, kyla, smärta och tryck. <sup>4</sup>
<b>intermodal</b> ( <i>eng. crossmodal</i> )	- Korrespondens mellan olika sinnesmodaliteter som i psyket samordnas till en enhetlig perception, här i fråga om associationer. <sup>5</sup>
<b>svag synestesi</b> ( <i>el. kognitiv synestesi</i> )	- Relativt universella intermodala associationer. I motsats står det som kallas stark synestesi där stimuli i en sinnesmodalitet triggar faktiska sensationer i en eller flera andra sinnesmodaliteter. <sup>6</sup>
<b>kontiguitet</b> ( <i>eng. contiguity</i> )	- Närvaro av stimulans och respons vilket orsakar sinnliga associationer. <sup>7</sup>
<b>essens</b>	- Någots ideala form i förhållande till sig själv. Idén om något. <sup>8</sup>
<b>sinnevärlden</b>	- Betecknar den värld vi lever i som består av förgängliga ting och endast är en avbildning av idéerna som ligger till grund för tingen. <sup>9</sup>
<b>idévärlden</b>	- "Den sanna verkligheten" som sinnevärlden blott är en skugga av, här finns idéerna om alla ting. <sup>10</sup>
<b>strukturalism</b>	- Åskådning inom olika områden som utgår från att enskilda element inte kan analyseras isolerat eftersom de är bestämda av bredare regelbundenheter och mönster. <sup>11</sup>

---

<sup>1</sup> Vidare förklaring och referenser i avsnitt 1.3.2.

<sup>2</sup> Vidare förklaring och referenser i avsnitt 1.3.2.

<sup>3</sup> Vidare förklaring och referenser följer i avsnitt 1.3.3.

<sup>4</sup> *Oxford Reference*, s.v. "Sensory modality," hämtad 20 maj, 2020, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100454929>.

<sup>5</sup> *Psykologiguiden*, s.v. "Intermodal," hämtad 20 maj, 2020, <https://www.psykologiguiden.se/psykologilexikon/?Lookup=intermodal>.

<sup>6</sup> Vidare förklaring och referenser följer i avsnitt 2.2.

<sup>7</sup> *Lexico*, s.v. "Contiguity," hämtad 20 maj, 2020, <https://www.lexico.com/en/definition/contiguity>.

<sup>8</sup> Vidare förklaring och referenser följer i avsnitt 2.1.

<sup>9</sup> Referenser finnes i avsnitt 2.1.

<sup>10</sup> Referenser finnes i avsnitt 2.1.

<sup>11</sup> *NE*, s.v. "Strukturalism", hämtad 20 maj, 2020, <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/strukturalism>.

# 1. Inledning

## 1.1 Syfte och frågeställningar

Jag undersöker i denna text en ny musikalisk gestaltungsmetod som genererar musik som kan placeras in på skalan mellan icke-konceptuell musik och konceptuell konst. Denna metod innebär att man beaktar tre komponenter i kompositionsprocessen: essens, svag synestesi och gestaltning. Dessa hänger ihop på så sätt att idén om något, dess ideala form alltså dess essens (detta är konceptet), via vanliga associationer av ett slag som gemene man kan förstå (till musik), alltså svag synestesi, kan översättas till musik, alltså gestaltas. Jag har själv använt denna metod för att skapa musik som jag definierar som en slags konceptuell musik men som inte går att placera under den förutfattade mening som majoriteten anser vara det.

Enligt min upplevelse har definitionen och uppfattningen av konceptuell musik länge stått och trampat på samma ställe. Det anses av en majoritet av dagens konstmusikscen endast vara precis vad det definierades som under dess uppkomst på 60-talet, nämligen en konstform där allt planerande och alla beslut förutbestäms av konceptet, konceptet blir därmed hela uttrycket<sup>12</sup>. I kontrast till detta står åsikten om att musik varken kan eller syftar till att uttrycka något annat än sig själv<sup>13</sup>. Dessa ståndpunkter lämnar en stor del av spektrumet mellan icke-konceptuell musik och konceptuell konst tomt där inga verk placeras och jag försöker fylla upp detta hål genom att placera min musik där.

I denna text ingår även analyser av skapandeprocessen till ett verk och två etyder där jag mer eller mindre utgått från denna metod för att ge en bild av hur processen kan gå till och vad den får för resultat. Analyserna fokuserar i första hand på de svagt synestetiska associationerna. Med detta och mer filosofiska diskussioner om essens och gestaltning, ämnar jag besvara följande frågeställningar: Hur förmedlar man essensen av något, vars relation till musik är subjektivt och abstrakt, genom musik? Varför måste vi förhålla oss till tingens essens för att kunna gestalta? Hur fungerar svagt synestetiska associationer som medel för gestaltning? Hur skapar man musik som kan placeras in på skalan mellan icke-konceptuell musik och konceptuell konst?

## 1.2 Bakgrund

För att gestaltningen ska få en plats på skalan mellan icke-konceptuell musik och konceptuell konst krävs vissa riktlinjer i metoden. Dessa formulerade jag 2018 i ett manifest<sup>14</sup> med syfte att åstadkomma genuina och förebygga allmängiltiga gestaltningar. Detta manifestet utvidgar konceptets roll som verktyg i kompositionsprocessen och reducerar dess roll som uttryck.

Mitt manifest, *De konkreta konceptens manifest*, formulerar ett antal regler för valet och gestaltningen av koncept. Koncept är här essensen av ting, företeelser eller krafter som inte har en objektiv, alltså konkret, och därför kan tillskrivas en subjektiv, alltså abstrakt, relation till musik.

---

<sup>12</sup> Vidare förklaring och referenser i avsnitt 1.3.3.

<sup>13</sup> Vidare förklaring och referenser i avsnitt 1.3.3.

<sup>14</sup> Se bilaga 1. *De konkreta konceptens manifest*, skrivet av mig under mina studier på Gotlands Tonsättarskola som en övning i att formulera mina kompositionsmetoder och mitt konstnärskap.

Dessa kallar jag konkreta koncept eftersom de är konkreta i den bemärkelse att de kan uppfattas med sinnena<sup>15</sup>. Nedan följer en sammanfattning av manifestets regler<sup>16</sup>:

1. Konceptet ska fungera som ett verktyg och ska föda strategier, konstnärliga regelverk, eller kompositionstekniska idéer.
2. Konceptet ska ha total bestämmanderätt på det musikaliska resultatet tillräckligt långt in i processen för att det ska bli unikt och intressant.
3. Konceptet får inte gälla en process över tid och måste alltså vara tidlöst eller evigt.
4. Gestaltningen får inte utgå från något som i sig självt frambringar ljud, är fysiskt sammanlänkat med något som frambringar ljud eller är direkt förknippat med ett specifikt ljud.
5. Gestaltningen måste vara intuitiv och får inte gå att utläsa musikteoretiskt, essensen ligger i det omöjliga att översätta sådant som inte är musik till musik.
6. Gestaltningen får inte utgå från en stämning eller en plats eftersom de är för komplexa. Gestaltningen måste gå att förklara på ett icketeoretiskt, strategisk, kompositionstekniskt, regel- eller formmässigt vis.
7. Gestaltningen får inte utgå från teoretiska konstruktioner skapade av människan, exempelvis matematik eller vetenskapliga system, eftersom dessa är abstrakta och har en konkret relation till musik.
8. Gestaltningen kan inte utgå från något som har en direkt politisk anknytning eftersom dessa konnotationer kommer stå i vägen för den rena gestaltningen.
9. Gestaltningen kan inte utgå från text eftersom språk har ett eget uttryck som projiceras på kompositörens perception.
10. Gestaltningen kan inte utgå från en känsla eftersom känslor inte går att föreställa sig utanför sig själv.

## 1.3 Begrepp

### 1.3.1 Koncept

Koncept är idén som alla beslut i skapandeprocessen av ett konceptuellt konstverk determineras av<sup>17</sup>. I diskussionen om den musik jag vill beskriva är konceptet idén om tinget, företeelsen eller kraften (såsom det benämns i *De konkreta konceptens manifest*)<sup>18</sup>, men eftersom koncept betyder idé<sup>19</sup> (det finns flera betydelser av koncept men i fråga om konceptuell konst anser jag idé vara den mest passande förklaringen) kan man ändå säga att konceptet ÄR tinget, företeelsen eller kraften. Även om konceptet inte huvudsakligen existerar i sinnevärlden utan i idévärlden, såsom Platon benämner dem<sup>20</sup>. Konceptet är alltså inte avbildningen av ting i sinnevärlden utan en abstraktion (i idévärlden) av det konkreta (i sinnevärlden).

---

<sup>15</sup> Svenska Akademiens Ordbok, s.v. "Konkret," hämtad 17 april, 2020, [http://www.saob.se/artikel/?unik=K\\_1987-0298.48Tk](http://www.saob.se/artikel/?unik=K_1987-0298.48Tk).

<sup>16</sup> För exempel på vilka ting, företeelser eller krafter som innefattas i varje punkt av mitt manifest, se bilaga 1.

<sup>17</sup> Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art," *Artforum Vol.5*, no. 10, (1967): 79-83, hämtad 19 april, 2020, <https://www.artforum.com/print/196706/paragraphs-on-conceptual-art-36719>.

<sup>18</sup> Se bilaga 1.

<sup>19</sup> Svenska Akademiens Ordbok, s.v. "Koncept," hämtad 25 maj, 2020, <https://www.saob.se/artikel/?seek=koncept&pz=1>.

<sup>20</sup> NE, s.v. "Platon," hämtad 25 maj, 2020, <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/platon>.

### 1.3.2 Konkret och abstrakt

Enligt Svenska Akademiens Ordbok är något konkret något som direkt kan uppfattas med sinnena<sup>21</sup> och abstrakt något som inte kan uppfattas med sinnena<sup>22</sup>. För att möjliggöra den diskussion som krävs i fråga om musik måste vi även prata om konkreta och abstrakta relationer. Här gäller en annan definition av orden konkret och abstrakt. Konkret betecknar något som är jämförelsevis rikt på bestämningar<sup>23</sup> och abstrakt något som innehåller endast vissa sidor av det verkliga<sup>24</sup>. Dessa definitioner går i detta fall att förenkla till "potentiellt objektiv" och "subjektiv". Det som är konkret har mycket sällan en konkret relation till musik, snarare abstrakt. Om vi musikaliskt gestaltar exempelvis gräs finns inget objektivt sätt att göra detta. Det som är abstrakt har desto oftare potential till en objektiv gestaltning. Om vi musikaliskt gestaltar något matematiskt, exempelvis en talserie, finns betydligt fler möjliga objektiva sätt att göra detta på. Det abstrakta vi valt blir i gestaltningen rikt på bestämningar utifrån. Ytterligare saker som har konkreta relationer till musik är dels de teoretiska begrepp som kan användas för att beskriva musik, exempelvis toner, rytm, intervall. Även linjer, proportioner i tid, lager m.m. Det finns sådant som är abstrakt och även har en abstrakt relation till musik, exempelvis känslor. Det finns även sådant som är konkret och även har en konkret relation till musik, här innefattas alla relativt objektiva musikaliska associationer till konkreta ting, exempelvis "bubbliga" ljud till vatten och fågelsång till fåglar. Gestaltningen av konkreta ting som har en abstrakt relation till musik blir den enda möjliga om man som jag vill undvika objektiva/konkreta och även alltför subjektiva/abstrakta gestaltningar.

Enligt min analys har musik, i det sätt konstarten tog riktning när man började tillverka de första instrumenten, den inneboende egenskapen av att vara abstrakt. Detta hade inte nödvändigtvis andra konstarter p.g.a. deras då tillgängliga verktygs förmåga att gestalta sin omvärld på ett realistiskt sätt (ex. måleri, skulptur och teater). Musik utvecklades senare till att kunna gestalta realistiskt bl.a. genom inspelningsteknikens uppkomst (ex. musique concrete) och måleri, skulptur och teater till mer abstrakta. I dagsläget vill jag påstå att alla konstformer besitter likvärdiga spektrum av uttrycksmöjligheter.

### 1.3.3 Konceptuell musik/konst

Så här beskriver Sol LeWitt konceptuell konst:

In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair.<sup>25</sup>

Alla beslut förutbestämdes av konceptet, hur och med vilken metod, vilket medel eller material verket skulle skapas och genomföras. "The art forms they used were often intentionally those that

---

<sup>21</sup> Svenska Akademiens Ordbok, s.v. "Konkret," hämtad 17 april, 2020, [http://www.saob.se/artikel/?unik=K\\_1987-0298.48Tk](http://www.saob.se/artikel/?unik=K_1987-0298.48Tk).

<sup>22</sup> Svenska Akademiens Ordbok, s.v. "Abstrakt," hämtad 17 april, 2020, [https://www.saob.se/artikel/?unik=A\\_0001-0088.Pc26&pz=3](https://www.saob.se/artikel/?unik=A_0001-0088.Pc26&pz=3).

<sup>23</sup> Svenska Akademiens Ordbok, s.v. "Konkret".

<sup>24</sup> Svenska Akademiens Ordbok, s.v. "Abstrakt".

<sup>25</sup> Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art".

do not produce a finished object such as a sculpture or painting.”<sup>26</sup> Konceptuell konst växte fram på 60-talet och det fanns då som nu en förväntan på att konceptet ska ge upphov till ett verk som presenteras på okonventionellt vis. Många nutida och framstående konceptuella kompositörer utnyttjar uttrycksmedel som traditionellt inte rotas starkt i musiken. De använder sig istället av ”okonventionella” material som kan frambringa ljud, som kanske slås an av en elektrisk motor eller hänger från taket likt ett vindspel, en konceptuell ljudinstallation. Kanske är det en interaktiv hemsida där alla åskådare från sin smartphone kan frambringa olika ljud genom att trycka på touchskärmen, eller exempelvis en komposition som skulle kunna liknas vid koreografi men som grundar sig i koncept inom musiken likt i Henrik Hellstenius *Trio de Danse*<sup>27</sup>. Det finns även liknande exempel av andra kompositörer helt utan instrument.

Jag möter ofta, bland mina studiekamrater, en förutfattad mening om ”konceptuell musik”. Den verkar grundad i den konceptuella konsten som den beskrevs av bl.a. LeWitt när den introducerades. En stor del av den konceptuella konstmusikscenen som finns idag lever fortfarande efter detta, konceptet är hela verket rätt och slätt. Konceptet är förpackningen. Dessutom finns det vissa attribut som är mycket vanliga och nästintill trendiga inom denna sfär, exempelvis att konceptet uttrycks i en naturalistisk anda, i performance-form och handlar om kropp eller ideologi.

Detta är en konstform som jag värderar mycket högt om det presenteras kvalitativt och professionellt, vilket jag såklart även kräver av alla andra konstformer. Men denna bild av konceptuell musik som både utövarer, fantaster och motståndare i alltför stor utsträckning har är en, i min mening, väldigt snäv uppfattning som jag tror förhindrar uttrycksformen från att helt accepteras av många musiker och kompositörer. Denna sortens konceptuella musik befinner sig mer på konst-sidan av spektrumet. På andra sidan av har vi åsikten om att musikens inneboende egenskaper endast kan gestalta eller reflektera sig självt. ”There is a position in aesthetics that music, being the most ”immaterial”, mystical art, has neither purpose nor means to reflect reality.”<sup>28</sup> Dessa åsikter är problematiska och ger upphov till ett glapp på den mitre delen av spektrumet mellan icke-konceptuell musik och konceptuell konst där ingen musik placeras.

Mina metoder går i linje med LeWitt’s formulering på en punkt nämligen att konceptet ska ha mycket stor eller all bestämmanderätt. Däremot är det ändå, som beskrivet i *De konkreta konceptens manifest* punkt två, av stor vikt att det resulterar i ett intressant ljudande resultat. Detta stämmer mindre överens med LeWitts förklaring men bör inte för den sakens skull fråntas sin definition som konceptuell musik. Vissa parametrar har omvärderats och uttrycket rör sig därför åt att vara mindre konceptuellt men existerar ändå i ett närliggande område. Det jag gör är inget nytt men det kanske fyller ut en del av en sträcka som de första konceptuella konstnärerna öppnade upp för på 60-talet. De bröt totalt och lämnade på så sätt plats på spektrumet av konstdefinitioner att placera konst i, mellan det gamla och det nya. Därför är det nu lätt att göra saker som är halvvägs dit utan att ifrågasättas.

---

<sup>26</sup> *Tate Art Terms*, s.v. ”Conceptual Art,” hämtad 17 april, 2020, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>.

<sup>27</sup> Henrik Hellstenius, *Trio de Danse*, med Pinguins, inspelat på Cycle Music and Arts Festival, 2016, <http://www.hellstenius.no/video/trio-de-danse-4/>.

<sup>28</sup> Bulat M. Galeyev, ”The Nature and Functions of Synesthesia in Music,” *Leonardo*, Vol.40, no.3, (2007): 287.



Det jag gör är att använda arbetsmetoderna av ett konceptuellt konstverk men något sånär applicera det på, och skapa, "a finished object"<sup>29</sup> i form av ett stycke som kan framföras på traditionellt vis. Jag begränsar konceptets bestämmanderätt genom att ty mig till musiken för att realisera mina idéer och kan kanske därför inte kalla detta för konceptuell konst i traditionell bemärkelse eftersom sådant vanligtvis inte utesluter några uttrycksmedel. Men det skulle kunna kallas konceptuell musik eftersom valet av instrument och kompositionstekniker fortfarande är helt upp till konceptet. Jag använder konventionella instrument men inte konventionella kompositionstekniker. Det händer att jag väljer toner efter en ackordprogression men den ackordprogressionen är nästan aldrig sprungen ur traditionella harmoniska begrepp. Konceptet kommuniceras genom någorlunda bestämda kanaler. Jag håller mig innanför konventionaliteten som användandet av traditionella musikinstrument innebär. Men där innanför skulle jag nog säga att jag, precis som en konceptuell konstnär, "uses whatever materials and whatever form is most appropriate to putting their idea across"<sup>30</sup>. Konceptet ger mig mina metoder, exempelvis formen, tonmaterialet, texturen och linjerna. Det omringar och fyller upp hela stycket men det är, trots arbetssättet, varken sin titel eller sitt koncept.

## 2. Metod och material

### 2.1 Essens

För att en gestaltning av konkreta ting, företeelser eller krafter överhuvudtaget ska vara möjlig måste vi kunna skilja det vi gestaltar från annat. Detta kan vi göra om vi förstår begreppet essens

#### **SKALAN mellan ting och ting**

Om Dan Wolgers konstverk föreställande en inramad bok skriver Lena Andersson såhär:

Inramningen av boken, boken som tavla, kan sägas undra vad hos boken som utgör dess "bokhet". Vid vilken punkt blir boken bok och vid vilken punkt upphör den att vara bok och borde kallas tavla? Är det pärmarna? Inlagan? Materialet? Att den går att läsa? I så fall är detta ingen bok. (Resonemanget kan lätt överföras på mer brännande definitionsfrågor av typen: vad är en människa?) Platonisten och aristotelikern, det vill säga anti-nominalisten, svarar att boken inte blir något annat av att rammas in, den är alltså sig själv och kallas för bok på grund av sin återkommande och snarlika sammansättning av partiklar till egenskaper. Dock tas den i detta verk i bruk på ett nytt sätt och blir då tillfälligt oanvändbar som bok. Det är fortfarande en bok med bokens essentiella egenskaper, men för närvarande använd som dekoration på en vägg.<sup>31</sup>

Enligt detta strukturalistiska synsätt förblir tingen det de är även om de framställs i ett sammanhang där de är oanvändbara som detta. Om tinget däremot börjar avvika från fler och fler av sina attribut kan man bevisa att det existerar en skala från något som inte är en bok till något som är en bok. Om boken först rammas in, sedan slutar innehålla text, slutar vara möjlig att bläddra i och till sist inte längre har några pärmar upphör den vid en punkt att vara bok och börjar vara tavla. Man kan föreställa sig en skala mellan exempelvis silke och något som är mycket avlägset från att

---

<sup>29</sup> *Tate Art Terms*, s.v. "Conceptual Art," hämtad 17 april, 2020, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Lena Andersson och Dan Wolgers, *Egentligheter*, (Sverige: Polaris, 2016): 101-103.

vara silke, exempelvis en mycket grov sten. I en musikalisk gestaltning skulle silke kanske vara mjuk, skir och lätt och stenen kanske mörk, stark och stökig noise-musik. Precis som boken övergår silke vid en punkt tillta vara något annat och så även den musikaliska gestaltningen av silke.

### **SKALAN mellan människa och essens**

Vi kan i kraft av att vara människa förmedla en beskrivning i form av musik som är möjlig för en annan människa att ta till sig på sättet vi avser. Vi är del av mänskligheten och har därmed tillräcklig insikt i hur andra människor förstår världen<sup>32</sup>. Vi har alla också mycket lika idéer om tingens idealiska form.

Platon menade att alla ting och fenomen har en idealisk form, idealisk i förhållande till sig själv, sin ritning. Sinnevärlden som vi människor bebor och där tingen och människorna åldras, degenererar, dör och förstörs, är blott en blek och ofärdig avglans av idéernas värld, i vilken allt är perfekt, intakt och oföränderligt - och har sin logiskt inneboende och ofrånkomliga form. Att något är perfekt betyder att det följer sin egen inre idé, sin ofrånkomlighet, vilken saknar oregelbundenheter eftersom världen strävar mot harmoni och jämvikt. Att något är perfekt betyder också att tinget är i enhetlighet med sin natur. Ingen har sett ett perfekt äpple, ändå kan vi tänka oss ett sådant och gör det ideligen. Det kallar vi äpplenas äpple. Var och en som sett ett antal äpplen förstår vad idén om äpplenas äpple är, och hur det äpplet inte kan se ut. Vi känner genast igen äpplen som inte stämmer med äpplets idé, som avviker från det utan att lämna sitt äppelskap. Vi vet också, och kan beskriva, när äpplet närmar sig sin essens, sin egentlighet, sin sinnebildlighet och går mot tecknet för äpple, som bara finns i idéernas värld av ideala former. Ju längre från sin bestämning, essens och sinnebildlighet äpplet kommer, desto mer närmar det sig den obestämbara men likväl existerande punkt där det inte är relevant att kalla äpplet för äpple utan en annan kategori pockar på att fyllas med innehåll.<sup>33</sup>

Alla kompositörer som försökt sig på att gestalta kristaller anser förmodligen att deras egen interpretation är det närmaste i musikkväg som går att komma kristaller, eller rättare sagt deras perception av kristaller. För om någon hade kunnat gestalta kristallernas kristall hade alla hört på musiken att det är en gestaltning av kristaller och om alla kompositörer hade kunnat gestalta kristallernas kristall hade alla deras gestaltningar av kristaller låtit exakt likadant. Eftersom vi vet att så inte är fallet kan vi alltså komma till slutsatsen att det antingen är något annat än kristallens essens vi gestaltar eller att kompositionen som kommunikation för detta inte är tillräcklig.

För att bevisa det första alternativet skulle man kanske kunna påstå att ingen helt kan förstå sig på essensen i äpplet eftersom ingen har sett äpplenas äpple i sinnevärlden. Därför kan ingen i musik gestalta ett äpple så att alla förstår att det är ett äpple det handlar om. Men eftersom detta går emot påståendet om att alla som har sett ett antal äpplen förstår vad idén om äpplenas äpple är vill jag slå ned detta resonemang helt.

Jag tror alltså snarare att hindret ligger i musiken som kommunikationsform. Jag är av den åskådningen att inget kommunikationsmedel är tillräckligt för att precis kommunicera något annat än sig självt. En realistisk skulptur av ett äpple kommer mycket nära men saknar fortfarande viktiga delar av dess essens: dess sanna sammansättning av atomer och dess äppliga smak och

---

<sup>32</sup> Andersson och Wolgers, *Egentligheter*, 131.

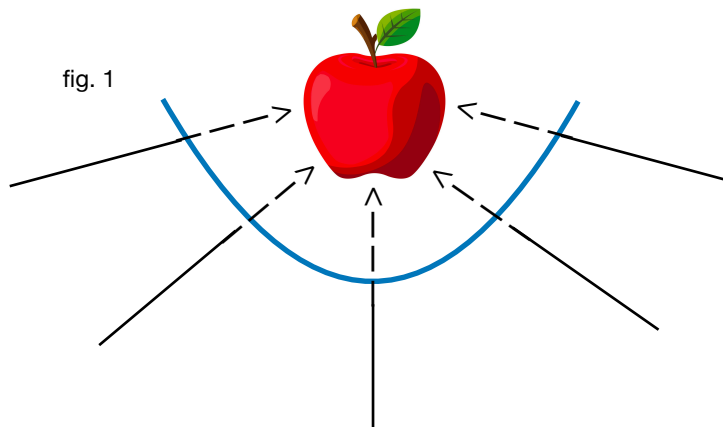
<sup>33</sup> Ibid, 33.

konsistens. Man kan försöka komma extremt nära om man skapar ett äpple av riktigt äppelmaterial men så snart det är helt likt övergår gestaltningen till att vara ett riktigt äpple och kan inte längre betraktas som en gestaltning.

Skulpturen påminner om att det finns genuin gråt, men den låter sig inte avbildas. Den påminner också om att allt som avbildas förs ett steg bort från sin egentligen. Det är en teckenkunskap som varje gestaltande konstnär, oavsett område, har att förvärva. Annars hamnar konstnären snett och skapar oavsedda effekter på grund av naivitet, ovilja eller oförmåga att inse vad som sker vid överföringen mellan nivåerna.

Avbildas gråten blir den tecknet för gråt, blir kitsch och framträder inom de citationstecken som gestaltning alltid innebär. Den blir »gråt«.<sup>34</sup>

Eftersom musik besitter så få av de egenskaper ett riktigt äpple har går gränsen för hur korrekt man kan gestalta ett äpple i musik långt innan den sannast möjliga gestaltningen av äpplenas äpple är nådd. Alla kompositörer som försöker gestalta äpplenas äpple närmar sig denna gräns från sina individuella håll på en skala som, när vi är så pass långt ifrån äpplenas äpple, utgörs av associationer till äpplenas äpple. Ända framme vid gränsen har gestaltningarna fortfarande grundläggande olikheter (se fig.1). De skulle bara bli identiska om alla nådde till den punkt, maxvärdet av skalan, där idén om äpplenas äpple finns. Med detta sagt vill jag skarpt påpeka att detta inte är någon förlust, snarare det motsatta. Som jag nämner i mitt manifest så ligger charmen "i det omöjliga att, på ett exakt sätt, översätta sånt som inte är musik till musik."<sup>35</sup> Alla gestaltningar är på sätt och vis misslyckade försök att komma åt och gestalta essensen i tinget. Men det är precis det som gör resultaten unika och spännande. För vi vill ju inte höra musik som vi kan förutse exakt hur den låter.



## 2.2 Svag synestesi

I detta avsnitt kommer jag beskriva vad svag synestesi är, vad som kan alstra detta och beskriva de vanligaste associationerna från och till ljud och musik. Svag synestesi är länken mellan essensen (konceptet) och gestaltningen och utgör därmed hela grunden för det här sättet att gestalta.

<sup>34</sup> Andersson och Wolgers, *Egentligheter*, 117.

<sup>35</sup> Se bilaga 1.

## 2.2.1 Vad är svag synestesi?

När man talar om synestesi i fråga om musik känner de flesta till den sorts synestesi som alstrar faktiska sensationer hos subjektet, av den sort som är kopplad till dennes auditiva upplevelse, t.ex. att personen förnimmer faktiska färger när den hör olika tonhöjder eller harmonier. Denna sortens synestesi är inte relevant för diskussionen i denna text eftersom det jag undersöker här ofta består av flera olika steg i ledet från koncept till det musikaliska resultatet. Mer relevant är då att diskutera det som benämns som kognitiv eller svag synestesi ("weak synesthesia").

Synaesthesia proper, also named 'strong synaesthesia', which is common to relatively few people, is frequently distinguished from 'weak synaesthesia', which is when we understand metaphors like 'warm' or 'sharp' sound, or when we consider higher or louder sounds to be brighter, bigger, and more jagged, and lower or quieter sounds to be darker, smaller, and more round. These cross-modal analogies seem to be (nearly) universal.<sup>36</sup>

Svag synestesi tar sig ofta uttryck i språket i form av beskrivande ord. Vi har bl.a. samma ord för att beskriva intensitet i färg och ljudvolym, både en färg och en ton kan beskrivas som stark. Andra egenskaper som ges musik är: dov, kraftfull, vilande och flytande, vilka alla är ord som i första hand fungerar som beskrivande ord inom andra områden. Eftersom språket, från ett strukturalistiskt perspektiv, avbildar världen och inte tvärtom är alltså de språkliga uttrycken för associationerna från början en avbild av associationen, inte själva associationen i sig. Men såklart influeras vi när vi lär oss ett språk som ger oss dessa färdiga associationer. Förutom via språket uttrycker vi associationerna även genom "perceptual similarity, and perceptual interactions during information processing"<sup>37</sup> som Martino och Marks beskriver det. Vi upplever att saker är lika fast de existerar i olika modaliteter eller förnimmer eller kommer att tänka på något för att det vi associerar detta till bearbetas i hjärnan.

Svag synestesi är intermodala associationer som kan bli upphov till en metafor eller ett sätt att beskriva sådant som vi med andra medel har svårt att beskriva. En metafor som kan användas för att belysa egenskaper, som annars är svåra eller omöjliga att beskriva, genom att visa något där dessa egenskaper är mer tillgängliga<sup>38</sup>. I det fall där musiken fungerar som plattform för metaforen åstadkommer man nödvändigtvis inte någon tydlighet eftersom musik i jämförelse med det talade eller skrivna språket inte besitter särskilt stor potentiell tydlighet. Men man kan i alla fall lyckas med att uttrycka en ordlös del av upplevelsen som språkets metaforer inte alltid gör lika lätt. De två associerade tingen blir på sätt och vis också utbytbara och på så sätt metaforer för varandra.

I start from the premise that synesthesia is a normal and common ability of intersensory association, a particular manifestation of imaginative thinking or (when it appears in verbal form) a double metaphor, in which the transfer of meaning inherent in metaphor is accompanied by the transition into another sensory modality.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> *Grove Music Online*, s.v. "Synaesthesia," av Jörg Jewanski, senast uppdaterad 1 juli, 2014, doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.48564.

<sup>37</sup> Martino, Gail, och Lawrence E. Marks, "Synesthesia: Strong and weak", i *Current Directions in Psychological Science* 10, 61–65, citerad i Lawrence E. Marks, "Weak Synesthesia in Perception and Language," i *The Oxford Handbook of Synesthesia*, Julia Simner och Edward Hubbard (red.), (Oxford University Press, 2013), 3, hämtad 17 januari, 2020, doi: 10.1093/oxfordhb/9780199603329.013.0038.

<sup>38</sup> *Ibid*, 18.

<sup>39</sup> Galeyev, "The Nature and Functions...", 285.

Dessvärre räcker de universella intermodala associationer som beskrivs av musikvetare och psykoanalytiker bara en bit på vägen i beskrivningen av den här gestaltningsmetoden. Alla människor gör en stor mängd personliga associationer som är precis lika relevanta men helt enkelt inte går att undersöka på samma sätt. Här nedan kommer jag därför bara kunna redogöra för de främsta svagt synestetiska associationer som görs hos en majoritet av alla människor, åtminstone i västvärlden. I fråga om de metoder jag utforskar undersöker jag inte associationer som görs till eller från känslor, exempelvis att dova dissonanta toner associeras till sorg eller rädsla och konsonanta ljusa toner till glädje och lycka.

## 2.2.2 Vad alstrar svagt synestetiska associationer?

”What is central to weak synesthesia is a perceptual or conceptual recognition of similarity between sensory, cognitive, or affective attributes in different domains.”<sup>40</sup> Förmodligen samarbetar både perceptiva och kognitiva mekanismer i svag synestesi<sup>41</sup>. Några av de mest universella associationerna är de som alstras av kontiguitet, med detta menas att de är förutbestämda av ljudens natur. Exempelvis kan egenskaper hos ett ting associeras med egenskaper hos det ljud som tinget alstrar. Detta är särskilt närvarande i associationer mellan storlek och tonhöjd. Utöver associationer som uppkommer av kontiguitet handlar det i allmänhet om associationer som uppkommer av inneboende likheter<sup>42</sup>.

B.M. Galejev listar tre sorters sensationer som agerar som de synestetiska relationernas komponenter: exteroceptiva (av stimuli utifrån såsom hörsel och syn m.m.), interoceptiva (av stimuli som skapas inom en organism, specifikt i inre organ och grundläggande känslor) och proprioceptiva (också av stimuli som skapas i och upplevs inom en organism men specifikt de som är kopplade till position och rörelse av kroppen)<sup>43</sup>. Att ta med alla dessa i diskussionen ger en mycket mer nyanserad bild av det hela än om vi bara skulle diskutera de exteroceptiva sensationerna som ofta får all plats i teoretiseringen om synestesi. Det öppnar också upp för att förklara de mindre självklara, personliga associationer som görs.

Vissa former av svag synestesi är inlärd, andra inte. I de fall där de är inlärd så gäller vissa mer eller mindre universellt, andra kulturellt eller mer personligt<sup>44</sup>. Jag talar om många svagt synestetiska associationer som universella men självklart är dessa inte bestående i tid. Mängden gemensamma associationer är såklart också högre i grupper av människor som existerar under samma kulturella förutsättningar. Utöver detta finns det som sagt även associationer som är högst personliga, dessa är sannolikt svårare att forska om och mindre självklara eftersom de alstras av mer slumpmässiga händelser<sup>45</sup>. Dessa är ändå högst relevanta i en skapandeprocess men kanske inte lika giltiga som kommunikationsmedel.

---

<sup>40</sup> Marks, ”Weak Synesthesia in Perception and Language”, 3.

<sup>41</sup> Ibid, 14.

<sup>42</sup> Ibid, 16.

<sup>43</sup> Bulat M. Galejev, ”Synesthesia and Musical Space”, *Leonardo*, Vol.26, no.1, (1993): 76.

<sup>44</sup> Marks, ”Weak Synesthesia in Perception and Language,” 21.

<sup>45</sup> Galejev, ”The Nature and Functions...”, 285.

## 2.2.3 Vilka sorters associationer?

### STORLEK/VIKT

Om intermodala associationer rörande storlek skriver B.M. Galejev såhär:

Among the most obvious and simplest examples of "natural" (i.e. widely shared) synestheses is the "pitch-size" association: A low pitch looks big, thick and opaque, while a high pitch is small, thin and acute (children often describe pitches in this way). This association appears because in the physical world the pitch of a sounding object depends upon its size (a big object produces a low pitch and vice versa). This, by the way, is an example of association "by contiguity," which occurs when two corresponding sensory stimuli (such as pitch and size) consistently go together.<sup>46</sup>

Till detta hör också att små lätta ting generellt sett rör sig snabbare än stora tunga. Dessutom kräver större ting längre tid för att svänga in och börja klinga. Därför reflekterar även tempo, rytm och staccato/tenuto storlek. Vi lär oss detta i mycket tidig ålder bl.a. från skillnaden på frekvensen av fundamenttonen i barns respektive vuxnas röster. Studier har visat att barn redan i åldern 30 till 36 månader kan matcha högre frekventa ljud till det mindre av två objekt<sup>47</sup>.

### TID och RUM

"As the form of music's existence is temporal, its primary objects are movements, in a general sense."<sup>48</sup> På grund av denna grundförutsättning reflekterar tidsspännet i auditiva associationer tiden i det icke-auditiva som associationen utgår ifrån. Man kan placera in ljud och musik i ett perceptivt rum med tre koordinater: djup (musikalisk textur, förgrund, bakgrund och andra lager), vertikalt (melodik, tonhöjd) och horisontellt (den ljudande massan eller tiden)<sup>49</sup>. Djupet innebär att lager får en position på ett visst avstånd från dig bl.a. beroende på hur starkt de ljuder, ljudkällor som är längre bort ljuder svagare än om samma källa vore nära. De andra två dimensionerna reflekterar hur vi i västvärlden är vana att placera in tonhöjder på en vertikal axel och tid på en horisontell. Detta metaforiska system återfinns redan hos de gamla grekerna och reflekteras i vårt västerländska notationssätt<sup>50</sup>. Marks presenterar flera experiment där bevis på association mellan tonhöjd och rumslig position påvisats bl.a. redan hos 3- till 4-åringar. Man har även funnit bevis på associationer, hos 1-åringar, mellan pilar pekandes uppåt respektive neråt och uppåt eller nedåtgående toner<sup>51</sup>. Dock finns det radikalt annorlunda exempel i andra kulturer, exempelvis i traditionell Daoist-musikteori i Kina där man beskriver tonhöjd utifrån en skala från lerig till klar<sup>52</sup>. Associationerna till den vertikala axeln skulle kunna vara en förlängning av associationerna mellan storlek och tonhöjd eftersom tyngre ting oftast återfinns på en lägre rumslig position och lättare på en högre då de är mer mobila eller rörliga. I stora drag är vår värld, som den uppträder för oss här

---

<sup>46</sup> Galejev, "The Nature and Functions...", 285.

<sup>47</sup> Marks, "Weak Synesthesia in Perception and Language," 10-11.

<sup>48</sup> Galejev, "The Nature and Functions...", 286.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Henry Klumpenhouwer, "Interval," i *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, Alexander Rehding och Steven Rings (red.), (Oxford University Press, 2019), 2, hämtad 20 december 2019, doi: 10.1093/oxfordhb/9780190454746.013.3.

<sup>51</sup> Marks, "Weak Synesthesia in Perception and Language," 11.

<sup>52</sup> Klumpenhouwer, "Interval," 2

inom jordens gravitationsfält, strukturerad utifrån dessa premisser. Denna positionering krävs för stabilitet om vi placerar ting ovanpå varandra. Vi lägger ju våra nycklar på bordet, inte tvärtom.

## ENERGI

Energi återfinns i rörelse (över register), snabbhet (i rytm eller tempo) och höjd (tonhöjd). Eftersom vi, som jag tidigare beskrivit, associerar tonhöjder till olika nivåer i rummet kan vi anta att rörelse i tonhöjd har energi (*kinetisk energi/rörelseenergi*). Dessutom kräver varje enskild händelse energi och en hög koncentration av händelser kräver då rimligtvis högre energi, alltså reflekterar snabbare rytm eller tempo högre energi. Rörelse innebär förändring av ett tillstånd och innefattar ofta många händelser, därför reflekterar förändring och händelser i musik rörelse. Något stillastående eller vilande alltså något med låg energi gestaltas därför av det motsatta, ingen rörelse och få händelser, exempelvis långa toner, och får därför lägre energi. Att ta sig till en hög höjd kräver också energi och ett ting som befinner sig högt upp har en mängd lägesenergi (*potentiell energi*). Därför kan en hög ton associeras till hög energi. Det är också rimligt att tänka sig att vi associerar de olika energitillstånden till den kraft som krävs av en utövande musiker för att producera en viss tonhöjd eller en snabb rytm.

Sedan har vi den energi som anses existera i ledtoner vilken kan liknas vid den potentiella energi som reflekteras i höga toner i bemärkelsen att den är "inkapslad" eller lagrad. Den skiljer sig dock i det att den inte uttrycker samma kraftansträngning som en musikers vid producerandet av en hög ton. Ledtonen verkar inte på någon punkt kräva energi för att nås, den alstras från ingenstans och upplöses. Därför är ledtonens energi snarare lik den potentiella energi som en magnet ger upphov till, en slags attraktion till det som förväntas komma.

Ackord kan utstråla olika sorters energi, bl.a. den som ledtonerna är upphov till, en slags magnetisk kraft. Eller i andra fall en tyngd, något som kapslar in en stor mängd i sig själv kanske genom att innehålla ett stort antal ledtoner som alla leder åt olika håll och därför resulterar i ett kompakt kluster som slår ut sig själv. Vi kan prata om denna potentiella energi i två bemärkelser utifrån vilken attraktionspunkt det gäller, antingen talar vi om jordens gravitationskraft eller en attraktionspunkt som är fristående från denna. Vår förståelse av gravitationskraften är mer närvarande kognitivt, den är en så grundläggande konstant förutsättning i vår existens att den inte bidrar till ett särskilt påtagligt sinnesintryck trots dess starka påverkan. Mer påtaglig är då den attraktion som kan uppdaga sig för oss visuellt, exempelvis den till en magnet. Ett septimackord har stark riktning och dras till en attraktionspunkt som inte nödvändigtvis är jordens mittpunkt och är därför opåverkad av gravitationen. Ett klusterartat ackord verkar tyngre men utstrålar ändå ingen riktning. Den är på sätt och vis mycket stabil men också klistrad mot marken och under påverkan av gravitationskraften. En vanlig durtrekläng eller en ren kvint är också stabil, men stabilt svävande i luften snarare än som en tung sten på marken. Många av de synestetiska beskrivningar vi ger ackord och även klangfärger associerar till gravitationens inverkan på dem, förutom tung och lätt har vi även ord som tät, voluminös, svävande och stabil<sup>53</sup>.

Även i denna diskussion är alltså storlek relevant, små lätta ting är under mindre påverkan av gravitationen än stora tunga ting. Därför är gestaltningen av ett litet ting med snabba rytmer eller tempi och av ett stort ting med långsamma rytmer eller tempi också en gestaltning av energi i relation till gravitation. Detta har såklart också tydlig koppling till dans.

The sense of "gravity" was enhanced in European classical music not only by tonal attraction but also by the adoption of certain meter-rhythmic laws. Within the present

---

<sup>53</sup> Galeyev, "The Nature and Functions..." 287.

context the latter may be seen as having a "dancing" character, which assumes their subordination to gravity's law. This gravity is synthetic in the case of instrumental music but is real in its effect on dance itself (as is well known, music from its very beginnings has been closely connected with dance). This is one more reason for music to have synesthetically "weighty" components.<sup>54</sup>

## LJUS

Som jag tidigare nämnt är en vanlig association, som dessutom är fixerad i språket, den som kopplar ljudstyrka och ljusstyrka till varandra. Det finns ytterligare associationer som rör ljud och ljus och dessa handlar främst om klangfärg och tonhöjd.

Vad gäller tonhöjd är det generella att starkt ljus associeras till höga toner. Marks lägger fram flera experiment där både kopplingar mellan ljusstyrka och ljudstyrka samt tonhöjd och ljudstyrka påvisats. I samma experiment där man hos 30 till 36 månader gamla barn bevisade association mellan storlek och tonhöjd fann man även bevis för att subjekten matchade ljusare ting till högre tonhöjd<sup>55</sup>.

Alltså har lätthet och ljushet samma auditiva representation, hög tonhöjd. Denna likhet är fixerad i det engelska språket i ordet "lightness" eller "light" som betyder både ljus och lätt. Kanske har denna dubbla betydelse också grund i att tyngre ting oftare befinner sig längre ner mot marken, även under marken, och är därför oftare skuggade medan lättare ting oftare befinner sig högre upp dit ljuset oftare når. Transparens är också ett vanligare attribut hos lätta ting, som därför inte alstrar någon skugga, än hos tyngre ting, som oftare är kompakta och täta.

## FÄRG

Ett ackord eller en klang kan upplevas som ljus även oberoende av tonhöjden och oftast är dessa associationer giltiga även för ljusa respektive mörka färger. Självaste ordet klangfärg är bevis på de kopplingar vi gör mellan ljud och färg, även tyskans "Klangfarbe"<sup>56</sup>. Denna intuitiva koppling mellan klangfärg och färg kan förklaras såhär: "In fact, this can be easily explained, because timbre, being mediated by the subject (as is color), is among the qualitative, modal characteristics of the sensors image (what J. Locke called "secondary properties of things" in contrast to their primary, structural properties)."<sup>57</sup> Färger är mycket svåra att beskriva för någon som är blind och är kanske bland de mest abstrakta attribut ett ting kan ha (övriga visuella egenskaper hör ofta ihop även med taktila egenskaper), detsamma gäller för klangfärger. John Locke talade om primära och sekundära egenskaper där primära är de egenskaper som exempelvis kan mätas och vägas medan de sekundära är egenskaper som vi exempelvis kan känna med vårt smak- och doftsinne. De primära egenskaperna finns så att säga i tingen i sig och de sekundära egenskaperna betingas av mötet mellan den externa verkligheten och våra sinnesorgan. Vår perception av de primära egenskaperna skapar därmed mentala bilder som liknar de faktiskt existerande egenskaperna medan perceptionen av sekundära egenskaper är ett resultat av andra faktorer. Det är alltså till stor del en personlig känsla som agerar som medlare mellan klangfärg och färg<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> Bulat M. Galejev, "Evolution of Gravitational Synesthesia in Music: To Color and Light!," i *Leonardo*, Vol. 36, no. 2, (2003): 133.

<sup>55</sup> Marks, "Weak Synesthesia in Perception and Language," 10-11.

<sup>56</sup> Galejev, "The Nature and Functions...", 286.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid.



Eftersom upplevelsen av sekundära egenskaper är högst subjektiva blir såklart även associationer till musik sådana. Ändock sträcker sig inte den associativa friheten över hela spektrumet, helt i enlighet med strukturalismen och idéer om tingens essens. "A flute sound may seem blue in Balmont's view, yellow for another poet, R. Gil. Yet nobody would call it brown."<sup>59</sup>

Vi associerar färger till de attribut ting, som har en viss färg, har. Jordgubbar smakar och luktar sött, därför är färgen röd söt. Himlen är blå, därför är färgen blå luftig, kall och ihålig. Eld är orange, därför är färgen orange varm. Dessa associationer kan därför bli del i ett längre led associationer till musikaliska attribut. En klang kan låta varm och därför associeras till orange, en klang kan låta ihålig och därför associeras till blå.

The laws of mode and harmony and, correspondingly, the structure of chords (notated in a vertical direction) and melody (notated in a horizontal direction) in major-minor European music are to a considerable extent closely related to the naturally determined ratios of harmonics to the fundamental tone of a musical sound (the primary substance of music).[...] As for the sounding substance developing in time, here analogous functions are accomplished by the base triad, in which the tonic plays the same role as the fundamental tone does with respect to harmonics in musical sounding.<sup>60</sup>

Det är en mycket svår uppgift att härleda vad i ackord som alstrar associationer till olika färger. Men om vi utgår från Galeyevs förklaring här ovan skulle vi väldigt översiktligt kunna säga att ackord som mest innehåller toner som först förekommer relativt högt upp i övertonsserien för fundamentet, alltså intervaller som traditionellt inom den västerländska musiken betraktas som mer dissonanta, oftare hörs som mörka, torra, sträva, hårda och kompakta. I motsats betraktas ackord som bara innehåller toner som är bland de första att förekomma i övertonsserien, konsonanta, som luftiga, ljusa, klara och lätta. Det är mycket rimligt att tänka sig att detta är kulturellt betingat då vi kan se uppenbara skillnader i betraktandet av dissonans och konsonans i andra kulturer såsom östasiatiska eller indiska. Men eftersom övertonsserien ändock är en så grundläggande fysikalisk princip för vad ljud är uppbyggt av kanske man visst kan påstå att alla människor på något vis måste förhålla sig till detta. Men det säger ändå inget om vad vi, på synestetiska vägar, tillskriver olika intervaller för egenskaper.

Eftersom färgerna vi ser alstras av ljus blir såklart även associationer mellan ljusstyrka (i detta fallet färgstyrka) och ljudstyrka relevant. En mycket stark grön färg säger nog de flesta bör gestaltas med en hög, stark ton och en blek grön hör vi hellre som en svag ton. Här finns även kopplingar mellan ljusstyrka och tonhöjd, men här handlar ljusstyrkan snarare om färgens faktiska reflektionsförmåga, om färgen är mörk eller ljus snarare än ljus eller stark. En blek grön behöver inte nödvändigtvis associeras till låg tonhöjd men mörkgrön skulle däremot associeras precis så<sup>61</sup>.

## FORM

Det är mycket vanligt att associera sinnesintryck till form. Något från nästan vart och ett av alla sinnesmodaliteter ges sådana attribut. En smak, en doft, en färg eller ett ljud kan alla beskrivas som spetsiga eller runda. Marks skriver om två experiment där subjekt ombetts matcha namnen Boubas eller Maluma respektive Kiki eller Takete till en av två abstrakta figurer. En rundad figur och en rak och

---

<sup>59</sup> Galejev, "The Nature and Functions...", 286.

<sup>60</sup> Galejev, "Evolution of Gravitational Synesthesia...", 131.

<sup>61</sup> Marks, "Weak Synesthesia in Perception and Language," 12.

spetsig. Han presenterar också två olika förklaringar till vad som faktiskt ger upphov till de associationer som gjordes av en stor majoritet av subjekten.

It has generally been assumed that these cross-modal matches arise from correspondences between the auditory attributes of the words and the visual features of the figures, that is, from correspondences between the low-pitched, temporally extended vowel sounds of maluma/bouba and the softly rounded figures, and between the high-pitched, brief vowel sounds of takete/kiki and the angular figures (e.g., Marks 1978; Ramachandran and Hubbard 2001; see also O'Boyle and Tarte 1980). But sound may be only part of the story, as Ramachandran and Hubbard point out the potentially important role of phoneme-specific motor acts in the oral cavity and their concomitant kinesthetic signals. Perhaps the cross-modal equivalences between the words and visual figures are strongly embedded in, and largely mediated through, the implicit or explicit motor activity and kinesthetic feedback associated with speaking the words.<sup>62</sup>

Oavsett vad som alstrar associationen så kopplar de i regel högfrekventa ljud, alltså antingen ljud med högfrekvent fundament eller stor emfas på högre delar av övertonsspektrumet, till spetsiga former och lågfrekventa till runda. Vokaler med lägre formanter såsom a och o hörs som rundare än de med högre såsom e och i. Man har hittat bevis hos 3 till 4 månader gamla barn mellan hög respektive låg tonhöjd och spetsiga respektive rundade visuella former<sup>63</sup>. Klangen av violin och cello hörs som spetsigare än flöjt och trombon vilket kan förklaras med att de båda stråkinstrumenten har ett övertonsspektrum som sträcker sig högre upp i registret än både flöjt och trombon. Denna skillnad märks ännu tydligare i jämförelsen av en syntetiserad sinusvåg och en sågtandsvåg. Att vi beskriver klanger som spetsiga och runda kan, precis som Ramachandran och Hubbard påstår, såklart också bero på munhålans form när vi uttalar högfrekventa respektive lågfrekventa ljud.

Associationer mellan form och musikalisk artikulation upplever jag också som vanliga och de skulle kunna vara alstrade av likhet mellan egenskaper, en intonande/mjuk ansats eller legato är rund eftersom tonens väg fram till full styrka kan representeras med en rundad kurva på en graf där amplituden mäts under tid. Den är harmlös likt ett runt föremål som inte gör någon skada om den stöter ihop med något. En skarp ansats eller staccato däremot skär av mot tystnaden eller det ljud som fanns innan, likt kanten på ett spetsigt föremål som skär av skarpt mot sin omgivning eller det som kommer i dess väg.

Utöver detta skulle jag vilja påstå att även rytm kan gestalta former, om än på en mer abstrakt nivå. Förklaringen för detta har liknande argument som de jag använder för att förklarar varför artikulation har kopplingar till form. Varje ny ton är något nytt, ett nytt objekt eller en ny riktning. I fallet av en ny riktning kan det vara den riktning som tas efter en vinkel bryter av ett föremål. På så sätt kan man associera en större mängd ansatser till en mer vinkelrik form. Till detta hör då förstås även tempo. Ju färre ansatser, alltså ju långsammare, desto mjukare form. En jämn rytm kan associeras till en jämnare form och en ojämn rytm till en ojämnare form. Ju större sprången mellan ansatserna är ju större skulle man kunna säga att riktningensbytet är. Större språng blir då mer representativt för skarpvinklar och mindre språng/steg för trubbigare vinklar eller rundade former.

---

<sup>62</sup> Marks, "Weak Synesthesia in Perception and Language," 6.

<sup>63</sup> Ibid, 11.

## **SPRÅK och ÖVRIGA ASSOCIATIONER**

Alla dessa associationer tar sig självklart uttryck i språket eftersom det är det av våra kommunikationssätt som vi oftast formulerar våra tankar i. Många synestetiska associationer är dessutom fixerade i språket eftersom de varit relativt universella och fortsätter såklart vara universella med hjälp av fixeringen i språket. Några redan nämnda exempel är ordet ljus när det benämner höga tonhöjder eller ordet mörk när det benämner låga tonhöjder. En fråga som väcks från detta är om vi verkligen kan använda oss av dessa associationer om vi vill åstadkomma en gestaltning som inte förstärker våra förutfattade meningar om världen.

Utöver ovan nämnda associationer finns ett flertal andra som jag inte kommer nämna då de oftast varken är generella för en majoritet av människorna inom en kultur eller för hela mänskligheten. Baserat på det vi vet om svag synestesi kan vi veta att det finns en mängd synestetiska associationer som är personliga och alstras av mer slumpmässiga upplevelser i våra enskilda liv. Dessutom ter sig associationskedjorna på olika sätt hos olika personer och en musikalisk gestaltning baserat på sådana associationer kan därför, även den, te sig högst subjektiv.

## **2.3 Gestaltning**

En gestaltning är här en interpretation av konceptet i form av musik. Denna gestaltning grundar sig i svagt synestetiska associationer och ger ett musikaliskt resultat.

Strukturalismen säger att världen skapar språket, språket är till för att avteckna och beskriva världen. Det är inte språket som skapar världen. I detta kan grunden till gestaltningen beskrivas. Vi kan observera och uppleva, sedan berätta om det. Språket är ett kommunikationsmedel och därmed ett sätt att gestalta världen. Musik och konst har liknande kommunikativa egenskaper och fungerar därför som gestaltungsmedel. Dessutom finns det otaliga associationer mellan alla modaliteter som ger ännu fler möjligheter till gestaltning.

Musik är precis som alla andra uttrycks- och kommunikationsformer otillräcklig för att formulera någonting exakt som vi känner det. Vi kan närma oss en exakt återgivning men eftersom vårt sätt att bearbeta intryck färgas av våra tidigare upplevelser kommer alla individer bearbeta intryck på olika sätt och därmed få en upplevelse som är unik för den själv. Ingen konstnär har eller kommer någonsin kunna förmedla någonting exakt som den upplever detta något. Det finns ingen nytta i att gräva i lyssnaren för att komma åt precis de känslor vi vill uttrycka, en kompositör vinner snabbare resultat genom att låta känslor frammanas genom associationer till det som denne har kunnat gestalta utifrån sin egen förståelse och sedan låta lyssnaren koppla på sitt eget känsloregister. Det är därför ofta bättre att ta en yttlig genväg som har förmåga att frammana liknande associationer hos lyssnaren som hos kompositören, exempelvis att låta ett konkret koncept ligga till grund för ens musikaliska idéer. Musik kan inte uttrycka känslor men den kan uttrycka saker som alstrar associationer till känslor. "Hanslick believed the expression of feelings in music to be false end, because in his view the connection between music elements and feelings is merely a result of "interpretation" based upon the "symbolism of sounds."<sup>64</sup>

### **Musikalisk enhet**

Det går att gestalta konkreta koncept eftersom dess attribut, som är logiska och rimliga i relation till varandra i sin naturliga kontext, kan överföras och bli logiska och rimliga i relation till varandra även i en musikalisk kontext.

---

<sup>64</sup> Bulat M. Galeyev, "The Nature and Functions of Synesthesia in Music," 286.

One can also refer to a distinct world in the context of fictional truths: propositions that elaborate a single fiction can be said to describe a single fictional world, distinct from the actual world and from other fictional worlds. If listening to some music sometimes involves the elaboration of a fictional world, then the distinctness of the fictional world in a particular listening experience constitutes a kind of musical unity. For instance, one might hear a piece by imagining a series of fictional motions (rising, falling, converging); these might belong together in a particular fictional world, related perhaps as consequences, commentaries, digressions, and so on.<sup>65</sup>

Texten som ovanstående citat är taget från handlar i huvudsak om analysmetoder men går även att applicera på gestaltningsprocessen om vi förstår begreppet "fictional worlds" som koncept. I denna text förklarar Fred Everett Maus hur musikaliska grepp kan vara relaterade till varandra på ett icke-musikaliskt plan och därför uttrycka en logisk musikalisk progression. Man kan berättiga ett styckes dramaturgi utifrån dess koncepts fiktiva varande, på så sätt blir det alltså rimligt att basera ett styckes form på hur syre tas upp av blodet och sprids i kroppen och kanske även på en påhittad berättelse som exempelvis beskriver hur man faller ner i ett djupt slukhål och på väg ner passerar olika sorters kristaller som blinkar till i den mörka berggrunden.

Detta skulle kanske också innebära att ting, företeelser eller krafter med liknade attribut även i musikalisk gestaltning får liknade attribut och kan delas in i musikaliska grupper. Exempelvis bergarter och växtarter men även allt som existerar under vatten eller allt som finns i rymden eftersom vi grupperar även saker som inte är lika varandra bara de går att relatera till t.ex. en plats. Även sådant som inte tillhör samma grupp kan ha liknade attribut, exempelvis kristall och silke. Men framförallt betyder Maus formulering att händelseförlopp som för oss är rimliga eller organiska, i musikalisk översättning också blir rimliga. Med samma argument kan man hävda att i överföringen från perceptionen av ett enhetligt ting, företeelse eller kraft till musikalisk gestaltning behålls enhetliga attribut och resulterar i ett enhetligt musikstycke. "The first point is simply that the association of music with a story is a way of attributing musical unity: the parts of a story belong together somehow, and in associating music and story one is, somehow, transferring that unity to a musical context."<sup>66</sup>

Diskussionen om essens, i den mening som Lena Andersson beskriver begreppet i boken *Egentligheter*<sup>67</sup>, är grundläggande i frågan om en musikalisk gestaltning kan kommunicera ett koncept. Tinget du valt för koncept blir inte något annat, det förblir sin potential och detta även i översättningen till musik om vi tolkar Maus som jag gjort här ovan. Detta bevisar att metoden faktiskt är rimlig som kommunikationsmedel och inte bara för att generera musikaliska idéer. Att konceptet kommer generera musikaliska idéer som mer eller mindre går att associera till konceptet.

### 3. Analys av kompositioner

Analysen kommer främst utgå från de svagt synestetiska associationer jag gör i kompositionsprocessen. För att kunna göra dessa associationer behöver jag ha en egen uppfattning av konceptets, alltså tingets, företeelsens eller kraftens, essens. Genom associationer

---

<sup>65</sup> Fred Everett Maus, "Concepts of Musical Unity," i *Rethinking Music*, Nicholas Cook och Mark Everist (red.), (Oxford: Oxford University Press, 2001), 182.

<sup>66</sup> Ibid, 182-183.

<sup>67</sup> Andersson och Wolgers, *Egentligheter*, 101-103.

kan jag göra en musikalisk gestaltning som, beroende på associationernas slag, förmedlar konceptet olika tydligt.

Jag har valt att först analysera ett stycke jag skrev 2018, ett av de första verken där jag använt mig av denna gestaltningsmetod. Men eftersom denna kompositionsprocess innebar flera brott mot mitt manifests formulerade regler kommer jag också analysera två kortare etyder som jag komponerat med syfte att följa mitt manifest helt och hållet. På så sätt kan jag, förutom att att förstå hur mina associationer ter sig, även försöka reda ut vad reglerna i mitt manifest åstadkommer.

## 3.1 Building a Human

I komponerandet av mitt stycke Building a Human<sup>68</sup> var valet av instrument grundläggande för styckets enhetlighet. Stycket ska gestalta kroppen och delar av den med betoning på dess köttslighet. Det som länkar brassinstrumentens klang till denna köttslighet är för mig dess audiella likhet med ljudet som bildas då hud friktionerar mot en blank yta, t.ex. om du hårt drar dina fingrar mot glas, metall, porslin eller en lackad trämöbel. Det är en läderaktig, gnuggig klang.

### 1. Blod

Konceptet "blod" specificerades ytterligare till den process där syre tas upp från lungorna och sprids ut i kroppen genom blodsystemet. Jag kokar lätt ner definitionen av konceptet till att vara det som från början satte igång associationerna men eftersom en annan kompositör inte nödvändigtvis hade valt att gestalta just denna process, utan kanske andra egenskaper hos blod, kommer min gestaltning inte nära essensen av blod. Jag gestaltar essensen av syresättningen av blodet och måste därför kalla detta mitt koncept. Utöver detta har även utomstående associationer inspirerat i kompositionsprocessen, exempelvis en blåvals enormt stora och massiva blodådror som är stora nog för en människa att simma i. Denna association bidrar egentligen inte heller till en direkt relation till varken konceptet blod eller syresättningen av blodet.

Syresättningsprocessen bestämde formen av stycket. Först tar blodet upp syre i lungorna, detta har jag gestaltat genom enstaka, korta, accentuerade höga toner som landar på en stabilare längre ton i mellan/lågt register och ihop med de andra utgör en gemensam ljudmassa (takt 1 - 4). I rätt akustik klingar den höga tonen över bytet till den låga vilket kan få den låga tonen att framstå som en efterklang till den höga. I de lägre instrumenten har jag valt att gestalta syreupptagningen genom korta uppåtgående glissandon med accentuerad ansats. Dessa två varianter lyckas i min mening gestalta något mindre som slukas upp av en större enhet. En ensam ton, en syrepartikel, som är ensam i sitt inträde i musiken och i att den rör sig, som fångas upp av den låga, stabila, något mer konstanta enheten som då är blodflödet. Det nu syrerika blodet samlas sedan i hjärtat i ett gemensamt crescendo (takt 5), en gest som med enkelhet gestaltar successiv ansamling av materia eftersom en större ansamling av ting generellt har större kapacitet att låta. Många flugor surrar starkare än en ensam och ett vattenfall låter högre än en ensam stril. Crescendot följs av att vid nästa taktstreck, med en gemensam ansats, begynna en registerspridning som eftersträvar att gestalta blodet som flödar ut i blodsystemet och syresätter kroppen. Registerspridningen sker genom in- och uttoning av de toner som ligger. Varje stämma rör sig i egen fas och förflyttar sig vid varje intoning till en ny ton (takt 6 - 16). Beslutet att genomföra spridningen på detta sätt kommer från en strävan att åstadkomma en relativt omärkbar förändring, likt den hos en vätskas fluiditet, och flödets ständiga omformbarhet. Denna registerspridning rör sig endast nedåt i register vilket var ett beslut som grundade sig på att större delen av kroppen befinner sig under hjärtat. Efter en

---

<sup>68</sup> Se bilaga 2. *Building a Human*, (2018).

stunds spridning rör sig alla stämmor successivt uppåt igen med riktning mot tvåstrukna ciss (takt 17 - 20). Under denna samling ökar också rytmen för in- och uttoningarna, detta för att gestalta hastighetsökningen hos ett föremål som närmar sig en attraktionspunkt, kraften av inåtsuget på en dammsugare har större effekt på föremål som befinner sig nära munstycket än föremål som befinner sig längre bort. För att åstadkomma fullständig samling i slutet av stycket har jag valt att låta instrument efter instrument droppa av och lämna en ensam stämma kvar, som att alla instrument enas i samma klang (takt 19 - 22). Detta är alltså istället för att låta alla instrument avsluta på ett gemensamt ciss i sina olika register med sina olika klangfärger eftersom det inte hade lyckats med att gestalta den samling jag eftersträvade.

## 2. Muskler

Likt föregående sats är gestaltningen egentligen gjord efter en specificering av konceptet "muskler", nämligen: avslappning kontra anspänning i musklerna, spasmer eller känslan av en latent anspänning om man överansträngt en muskel. Stycket gestaltar denna kontrasterande relation gång på gång genom stycket. För att gestalta avslappning har jag valt att harmoniskt fokusera på ett av de intervaller som i traditionell västerländsk harmonik betraktas som vilande, nämligen ren kvint. Andra alternativ hade kunnat vara ren kvart, oktav och prim. Att jag valt kvint och inte oktav/prim beror på att jag anser kvinter åstadkomma större avslappning. Av det faktum att kvinten innehåller två tonklasser till skillnad från oktaven som bara innehåller en finns i kvinten en större möjlighet till anspänning. Därför blir motsatsen, alltså avslappning, mer påtaglig än hos en oktav/prim i vilken avslappningen alltid är ett faktum.

Dessa staplade kvinter återkommer i olika skepnader men alltid med samma melodiska kontur (ex. takt 23 - 28, 33 - 38). Denna konturs minsta tonlängd är helnot och alla stämmor gör samma rörelse. De går ner en förminskad kvint från den första tonen för att sedan landa en halvton högre d.v.s. en kvart ner från starttonen. Den specifika avslappning denna kontur åstadkommer lyckas med något annat än en kontur bestående av bara vilande intervaller. I tubastämman är tonerna D - G#1 - A1 respektive F1 - B2 - C2. Valet att först gå ner till g#:et/b:et som är ledton till a/c, alltså inte vilande, grundar sig i idén om ett föremål som i sin avslappning först blir så tung att underlaget den befinner sig på viker sig, för att sedan stabiliseras och bära upp vikten till en mer långvarigt stabil position.

Det finns många vägar att gå för att gestalta anspänning. Då anspänning generellt betraktas som en slags koncentration av energi kan alla musikaliska medel som har en stark inneboende potentiell energi, attraktion eller kinetisk energi (såsom jag beskrivit dem i avsnittet om energi) gestalta detta. Exempelvis ledtoner, stora registerhopp, snabb rytm eller och höga toner. I detta stycke har jag ansett de varianter som åsamkar verklig muskelansträngning vara de mest akkurata för min gestaltning. Repetition av toner i snabb rytm indikerar något som har fastnat, något statiskt, likt spasmer eller ofrivilliga muskelryck och jag har därför valt att fokusera på detta framför höga toner som snarare gestaltar frivillig ansträngning, likt ett tyngdlyft (ex. takt 29, 31 - 32, 39 - 40). Jag har ändå valt att frånga det statiska en aning genom att variera rytmen i åttondelar, åttondelstrioler och sextondelar. Detta är för att åstadkomma något mer organiskt eftersom kroppen är precis sådan och inte en maskin som kan repetera sig i mycket precist tempo. En implementering av polyrytmer hade också kunnat åstadkomma detta men hade å andra sidan försvagat det statiska elementet en aning mycket. Jag har också valt att lägga stämmorna väldigt tätt, en liten sekund ifrån varandra, ett dissonant intervall som i traditionell västerländsk harmonik strävar efter upplösning och därför håller inne på mycket energi, som att stämmorna vill stöta ifrån varandra och måste anstränga sig för att hålla sig kvar. I takt 69 låter jag även det låga brasset ha samma roll fast i långsammare rytm, nämligen fjärdedelstrioler. I och med att denna rytm så tydligt relaterar till den statiska rytm som tidigare närvarat upplevs detta som en slöare variant, en variant som

försöker med samma sak men har slut på ork. Kroppen är tyngre här vilket också gestaltas av att det nu är de lägre klingande instrumenten som spelar denna figur.

I takt 57 har jag utnyttjat en kanske ännu starkare dissonans, nämligen den som upplevs då två toner ligger väldigt nära varandra i tonhöjd (närmare än en liten sekund) och framkallar svävningar. Detta fenomen blir åtminstone i en konventionell och tonal kontext likt en extremvariant av ledtoner. Tonerna upplevs som falska vilket inger ett obehag hos många och får därför en inneboende intensitet och riktning av viljan till upplösning. Detta liknar energin hos ledtoner där upplösningen fungerar som attraktionspunkt men har egentligen snarare en intensitet som den hos två likpoliga magneter som trycks mot varandra med hög kraft och stöter ifrån varandra.

I takt 51 begynner en melodi i euphonium. Den består av en nedgång under tre halvnoter varefter en uppgång bestående av halvnotstrioler tar vid. Detta är menat att gestalta en successiv muskelansträngning, ju högre tonhöjd desto högre energi. Under denna uppgång förminskas de melodiska intervallen successivt vilket ger sken av att hoppen upp i tonhöjd blir tyngre och tyngre att genomföra och resulterar i att spelaren vartefter inte klarar att göra lika stora steg. Likt vilken muskelkrävande aktivitet som helst. Detta går såklart emot idén om att stora registerhopp har mer energi än små men eftersom associationer till kroppens verkliga muskler här är mer närvarande blev denna gestaltning ändå ett självklart val.

I takt 65 gestaltar jag ett slags utbrott, ett häv, något som inte kan genomföras utan efterdyningar av någon variant. Vi kan inte lyfta tunga vikter snabbt utan att känna av det i några sekunder efter. Musklerna behöver tid för att återgå till avslappnat läge. Detta lät jag gestaltas av en kompakt och mättad ansats (kort och täta stämmor) som följs av en ensam vilande ton.

Konceptet har inte legat till grund för styckets form förutom i det att jag i kompositionsprocessen tagit hänsyn till detaljer i hur muskulär anspänning och avslappning ter sig i relation till varandra. Hur avslappning följer anspänning och hur anspänning uppstår från avslappning. Detta var enkelt översatt till musik då förväntningen av musikalisk anspänning och avslappning ter sig på liknande sätt.

### 3. Hud

Konceptet "hud" specificerade jag till hudlager och ljudet och känslan av friktion mellan hud och hårda, släta material (en enligt mig läderaktig klang) samt ett imaginärt narrativ om hur dessa hudlager friktionerar och dras mot och ifrån varandra för att tillsist rivas sönder i ett sår. Detta är ännu ett steg längre bort från originalkonceptet än specificeringen i föregående satser inneburit. Konceptet inspirerade mig här till ett narrativ som egentligen är mycket löst kopplat till konceptet "hud".

Jag har i denna sats lagt vikt vid den kvalitet hos brassinstrumentens klang som påminner om den läderaktiga klang jag beskrivit ovan. Jag har bejakat detta genom att tillföra ytterligare en av hudens egenskaper, nämligen elasticitet, genom att bygga upp linjerna med glissandon och i omtaget även genom dynamik- och pitchglissandon. I musik definierar man oftast lager utifrån dess olikheter, som i *The Unanswered Question* av Charles Ives där de olika lagren ("streams") separeras genom dess olika klangliga, temporala och spatiala egenskaper.

The Unanswered Question by Charles Ives, for example, involves three distinct streams: the slow-moving string section forms a homophonic background for two alternating figures, a solo trumpet and an increasingly agitated flute quartet. While the trumpet provides a monophonic figure, the flute quartet— though timbrally unified—

projects a polyphonic one, which itself involves fusing and splitting. The composer emphasizes the importance of the performance setup in defining the relationships between these layers. "The string quartet or string orchestra (con sordini), if possible, should be 'off stage,' or away from the trumpet and flutes. The trumpet should use a mute unless playing in a very large room, or with a larger string orchestra" (1953, 2). In other words, dynamics and even spatial layout, along with timbre, contribute to the separation of streams.<sup>69</sup>

Men eftersom jag här ville åstadkomma distinkta men likadana lager har jag tvingats finna andra metoder. För att separera lager finns flera vägar att gå. Man kan separera klangfärg, tempo, register och även dynamik, fastän just det kan te sig svårare eftersom ljud är transparenta så länge de inte är så starka att de totalt överröstar andra ljud. "a nearer but softer sound can never occlude from perception a farther but louder one." menar Albert S. Bregman<sup>70</sup>. Lageruppdelningen har i denna gestaltning i huvudsak inneburit vertikal/melodisk tydlighet. Som de Souza beskriver åstadkommer längre avstånd i tonhöjd större separation<sup>71</sup>. För att hålla ihop en linje, eller i detta fall ett lager, måste vi erbjuda lyssnaren en länk mellan varje ton i linjen. Detta gör vi effektivt genom att låta melodin röra sig stegvis och "snirkla" sig fram. Därför har jag fokuserat på små intervaller, främst små och stora sekunder och då intervallerna varit större har jag limmat ihop dem med glissandon. Först delar de två trombonerna, genom att spela varannat fragment, på en linje vilket är till för att representera detta ensamma (hud)lagers böjlighet (takt 91 - 96). Fragmenten blir kortare och kortare och fler instrument börjar delta i uppdelningen av linjen, detta ger successivt större variation i klangfärg och uttrycker mer elasticitet (takt 96 - 106). Så småningom delas denna linje upp i två parallella (takt 107) och små lappar (sekvenser) av hudlager (lager) adderas som temporala förskjutningar av den ursprungliga linjen (takt 110 - 113), detta för att separera lagren ytterligare. Alla hudlager sitter ju ihop med varandra och melodilagren är därför ändå nästan i fas, men i enlighet med mitt narrativ sliter de successivt ifrån varandra. Detta är det enda sättet att få lyssnaren att uppfatta dessa så gott som identiska lager. Om lagren hade haft samma timing och rörelse men olika klangfärg eller register hade de upplevts komma från samma källa<sup>72</sup>. En större temporal förskjutning hade snarare uppfattas som helt skilda lager, om ens som lager överhuvudtaget.

Stämman efter stämman i mer och mer kompletta men förskjutna varianter för att bygga upp till ett klimax (takt 113 - 116). Detta gestaltar alltså när friktionen mellan hudlagren ökar mer och mer (ju fler stämmor, desto fler lager som kan friktioner mot varandra) för att sedan resultera i att huden rivs till ett sår. Men innan detta spelar tromboner och även tuba ett antal takter som består av två linjer helt uppbyggda av glissandon (takt 117 - 123), detta ska gestalta en "point of no return". Instabiliteten eller vingligheten som glissandon kan uttrycka vittnar om ett snart stundande oundviklig katastrof, som något som tappat balansen men ännu inte fallit. För detta sista moment i narrativet, då huden rivs till ett sår, tog jag en "omväg" via en liknelse med ett tyg som rivs sönder vilket i sin tur starkt associeras till ett specifikt ljud. Detta ljud försöker jag i min gestaltning efterlikna. Detta gjorde jag med ett rytmiskt noterat "kluster" av perkussiva ljud, luftljud och flatterzunge (takt 124). Det är alltså association gjord till något som tillhör samma modalitet som

---

<sup>69</sup> Jonathan De Souza, "Texture," i *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, Alexander Rehding och Steven Rings (red.), (Oxford University Press, 2015), 14, hämtad 20 december, 2019, doi: 10.1093/oxfordhb/9780190454746.013.10.

<sup>70</sup> Ibid, 10.

<sup>71</sup> Ibid, 5.

<sup>72</sup> Ibid.



musik, som har påverkan på det musikaliska resultatet och omformar konceptet. Enligt mitt manifest är det inte tillåtet att ha koncept som i sig själv låter vilket detta på sätt och vis blir.

Efter detta kommer en repris av allt det jag just beskrivit (takt 125 - 146) i en version där fler instrument deltar mer och redan från början i uppdelningen av linjen. Dessutom spelar de med långsamt dynamikvibrato respektive tonhöjdsvibrato. På så sätt blir både friktionen och instabiliteten större än i det första varvet. Valet att ge stycket den form det nu har, nämligen två varv av hela den process jag nyss beskrivit, grundade sig i rent musikaliska preferenser. Det finns flera mindre val som görs helt utifrån musikalisk intuition som jag inte tagit upp till diskussion, exempelvis valet av tonhöjder eller diverse medel för att förtydliga en gest. Mitt manifest tillåter beslut helt baserade på musikalisk intuition så länge konceptet har haft total bestämmanderätt tillräckligt långt in i processen för att åstadkomma ett intressant musikaliskt resultat<sup>73</sup>. Frågan är om styckets form inte är ett så pass stort och avgörande val att det alltid bör styras av konceptet för att stycket ska kunna åstadkomma önskat resultat. Jag tycker att, så länge det finns annat material som avviker från våra förutfattade meningar om världen, så är det inte av så stor betydelse om formen förutbestämts på konceptuella eller musikaliska grunder.

#### 4. Skelett

Konceptet "skelett" specificerades till små leder och ben som samspelar och länkar vidare till större och större leder. Styckets form utgår från en rörelse som börjar aktivera små leder, exempelvis en hand, och sedan involverar större och större leder som en arm och sedan hela överkroppen. Jag har gestaltat tingens storlek i viss enlighet med de svårfrånkomliga universella associationer som jag diskuterat i avsnittet om svag synestesi och noggrant valt passande sätt att gestalta mängd.

Små ben finns i kroppen i stor mängd och gestaltas här därför i enlighet med det. Som jag tidigare förklarat är den generella associationen till små saker höga toner. Detta gäller även i min gestaltning om man ser till den översiktliga representationen av höga och låga tonhöjder genom styckets gång. Jag har även gjort det generella valet att gestalta små saker med korta toner och stor mängd med många toner (rytmiskt, alltså många ansatser). Precis som Susan Denham och Istvan Winkler skriver krävs vissa egenskaper hos ljuden för att man ska associera dem till samma ljudkälla. "To correctly associate sounds across time requires the formation of mental representations that are temporally persistent and allow the formation of associations between sounds emitted by the same source (Winkler et al. 2009)."<sup>74</sup>

Eftersom de objekt jag gestaltar är många och snarlika har jag valt att låta dessa korta, relativt höga toner variera lite i tonhöjd eftersom de annars hade uttryckt för mycket av en gemensam enhet. För att skilja dem åt och gestalta en stor mängd av ting med någon variation (om än liten) måste någon parameter varieras, exempelvis tonhöjd, längd, artikulation eller klangfärg/instrument. "Differences in various auditory features, including frequency, pitch, loudness, location, timbre, and amplitude modulation, have been shown to support auditory stream segregation (Vliegen and Oxenham 1999; Grimault et al. 2002; Roberts et al. 2002)."<sup>75</sup>

I detta fall vill jag åstadkomma en enhetlighet som bevisar att alla delar är av samma sort, nämligen ben (takt 147 - 152). I tanken om detta har jag även inspirerats av lego. De olika

---

<sup>73</sup> Se bilaga 1.

<sup>74</sup> Susan Denham och István Winkler, "Auditory perceptual organization," i *The Oxford Handbook of Perceptual Organization*, Johan Wagemans (red.), (Oxford University Press, 2014), 2, hämtad 16 januari, 2020, doi: 10.1093/oxfordhb/9780199686858.013.001.

<sup>75</sup> Ibid, 7.

parametrarna har olika stark effekt på att åstadkomma individualitet eller enhetlighet. Alla nämnda parametrar förutom tonhöjd åstadkommer mycket stor individualitet. Det mest effektiva sättet att gestalta en stor mängd av små ting blir då att i huvudsak bara variera tonhöjden och behålla så gott som samma längd på alla toner. Eftersom artikulationen och längden också kan användas för att gestalta karaktären av de olika tingen (kort och staccato - smått, långt och tenuto - stort) bör de om man vill gestalta en stor mängd av ting med samma karaktär behållas enhetliga. Då olika klangfärg är det som med störst sannolikhet upplevs som olika ljudkällor är det också det element som bidrar till störst separation om det varieras. Men i viss mån kan det ändå vara subtilt. Instrumentationen där de olika stämmorna dubblar korta fragment av huvudlinjen (som i huvudsak spelas av de två trumpeterna) är en diskret klangfärgsvariation som bidrar till en subtil separation och rörelse av tingen. Vi kommer lite längre från en enhetlig massa och visar på individualiteten hos benen. Detta övergår gradvis till att gestalta större ben vilka i kroppen finns i mindre mängd (takt 153 - 162). Detta innebär att tonerna blir längre och längre och därmed mindre rörliga. De får också mer och mer tyngd i form av accenter och successiv samling av de olika stämmorna till en gemensam linje (takt 163 - 179). Det successiva i övergången är också det som kopplar de små benen och lederna till de större och får oss att förstå att det fortfarande är ben det handlar om. Ju långsammare förändring desto mer lika bedöms tingen att vara<sup>76</sup>. Denna samling är också en gestaltning av ett kollaps av hela detta maskineri. Konceptet tog inför denna gestaltning en "omväg" via idén om fallet av ett enormt träd och en scen ur barnfilmen *Järnjätten*<sup>77</sup> där järnjätten, en enorm järnrobot, efter en elchock kollapsar och faller ner på marken i en massiv process. Gesterna inspirerades både av ljudet från dessa två skeenden men också av rörelsen av något som faller och kollapsar. Först och främst såklart nedåtgående rörelser men också ojämnheten i ett fall som inte är fritt (rytmisk ojämnhet) och upprepning av det sista fragmentet för att gestalta exempelvis ett träd som efter att man tror det har landat faller ännu lite till när en sista gren viker sig under det.

### Avslutande tankar

En genomgående frågeställning i denna analys har varit huruvida specificeringen och andra associationer som sker före den huvudsakliga musikaliska associationen fungerar i enlighet med gestaltningemetoden. Jag vill därför definiera fyra olika sorters specificeringar eller "mellanassociationer" och diskutera deras gångbarhet. Dessa mellanassociationer sker:

- till tingets, företeelsens eller kraftens funktion (ex. syresättning, anspänning, leder)
- som inspiration till ett (imaginärt) narrativ (ex. i Hud och Skelett)
- till ett annat ting, företeelse eller kraft (ex. tyg, träd)

Ett annat steg som liknar en association men inte bör benämnas som sådan är valet av vilka egenskaper gestaltningen ska fokusera på. Dessa är egenskaper som tinget, företeelsen eller kraften besitter (ex. glans, konsistens, fluiditet). Eftersom dessa egenskaper är del av det som föremålet för konceptet består av och som utgör dess essens kan de inte betraktas som associationer. Utöver detta har jag även gjort enstaka associationer som endast ter sig som inspiration eller liknelse till det som egentligen determinerar de kompositoriska besluten. Dessa associationer har alltså ingen avgörande roll utan fungerar snarare som ett tydliggörande för mig själv i kompositionsprocessen.

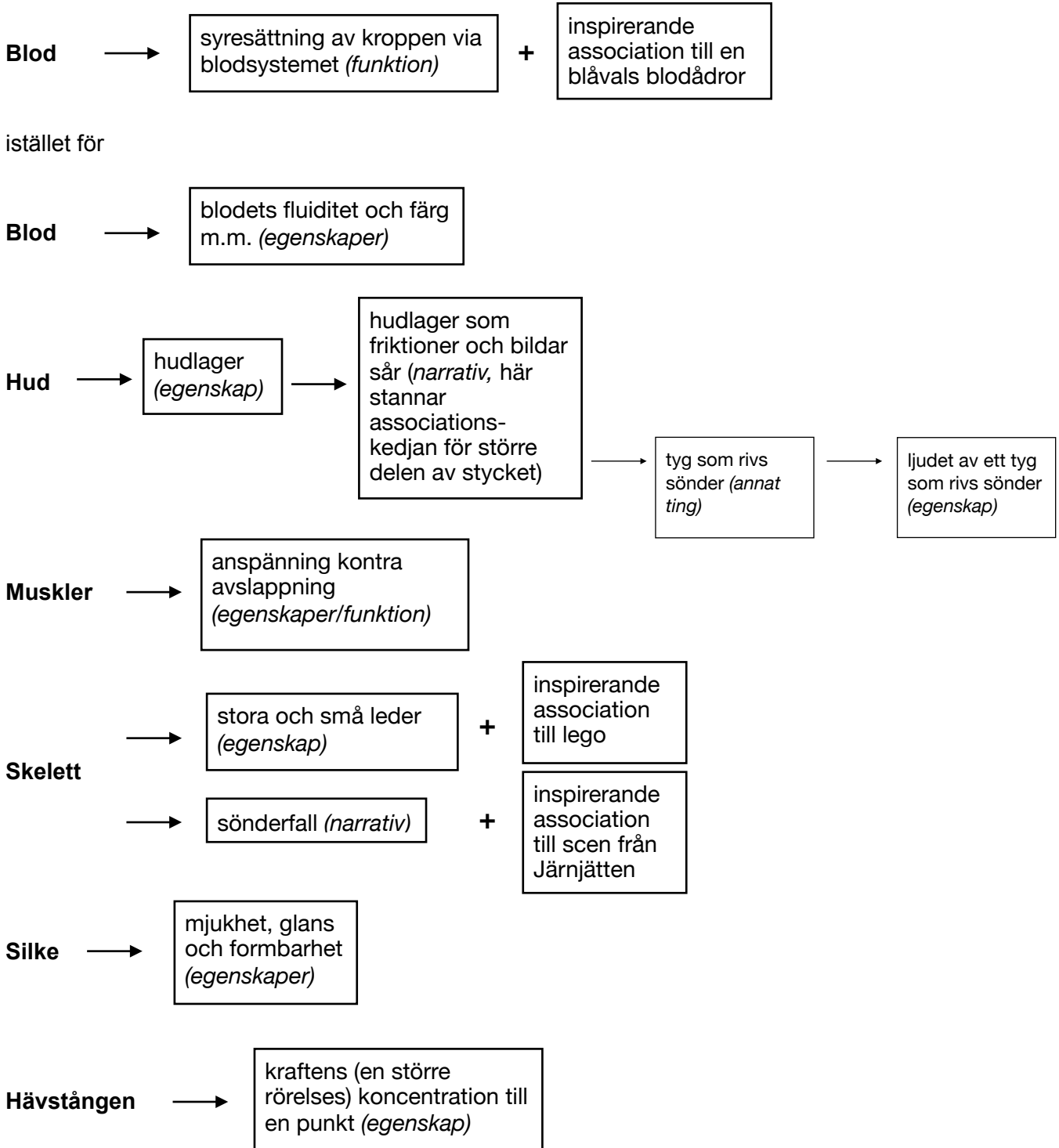
Min generella åskådning är att om det finns ett mer dominerande associativt mellansteg kommer detta steg vara giltigare att representera musikaliskt än konceptet i sin ursprungliga form. Risken är

<sup>76</sup> Denham och Winkler, "Auditory perceptual organization," 3.

<sup>77</sup> Bird, Brad, *The Iron Giant* (film), Kalifornien: Warner Bros., 1999, <https://play.google.com/store/movies/details?id=f1RhJBu0B0I>.

stor att valet att inte tillåta dessa mellansteg innebär att man tvingar sig in i ett oinspirerat tillstånd och med största sannolikhet inte kommer kunna skapa någon musik över huvud taget. I grund och botten handlar detta ändå om att var sann mot sina associationsflöden. Ändå vill jag analysera dessa mellansteg i mina olika stycken/satser sida vid sida för att få en klarare bild av dess inverkan på resultatet (se fig. 2).

fig.2



Hur många mellansteg är rimligt att tillåta? Alla dessa kompositionsprocesser har inneburit minst en specificering. Detta antyder att konceptet behöver vara specifikt till en viss grad för att kunna gestaltas på detta sätt, för om jag hade kunnat gestalta essensen av blod hade jag inte behövt

specificera det. Eftersom det jag gestaltat är specificeringen är det också det som egentligen är mitt koncept. Alltså motsvarar ett steg på bilden ovan inget steg. De associationer som görs bortom detta tar gestaltningen längre ifrån konceptet essens. Olika människor har olika associationskedjor och detta innebär alltså att medan någon associerar träd till löv, associerar en annan träd till fotosyntes. Denna variation av olika långsökta associationer finns till en viss grad även inom varje person. Det skulle därför inte ge något generellt resultat att begränsa antalet tillåtna steg av associationer. Det är inte heller rättvist att begränsa hur avlägsna associationerna får lov att verka eftersom detta skulle vara att föra våld mot våra associationsflöden och vår genuina uppfattning av omvärlden. Det enda man kan begära är egentligen att det slutgiltiga resultatet, för kompositören, ska vara nära relaterat till konceptet.

## 3.2 Etyd om hävstången<sup>78</sup>

Jag har i *Building a Human* som sagt inte genomfört kompositionsprocessen helt enligt riktlinjerna i mitt manifest. För att vidare undersöka hur dessa riktlinjer ter sig, om de helt får styra en kompositionsprocess, har jag komponerat två etyder strikt utifrån mitt manifest. Nedan följer en analys av dessa.

Till koncept för den första etyden har jag valt hävstången. Hävstången kan man i denna kontext benämna som en kraft eller en företeelse. Den framkallar inte, och har ingen direkt koppling till, något specifikt ljud. Det finns matematisk representation av hävstångens fysikaliska principer men dessa utgör inte hävstångens varande. Vi kan själva uppleva hävstången med vår perception och det är utifrån denna upplevelse gestaltningen är gjord. Eftersom det krävs tid för att utföra rörelsen på ena sidan hävstången är det en process över tid. Men kraftutväxlingen sker samtidigt som den påverkande kraften utförs, ett dörrhandtag öppnas simultant med din handrörelse och en kofot drar isär två plankor utan fördröjning från din rörelse. Ena sidan av en gungbräda åker upp i exakt samma fas som den andra åker ner. Det jag gestaltar är alltså en relation som inte behöver tidslig riktning för att definieras.

Jag valde gitarrer för att gestalta detta eftersom jag förknippar gitarren till mekanik. Dess enkla utformning är överskådlig och går att förstå likt enkla mekaniska maskiner som hävstången. Det är t.ex. tydligt varför tonhöjden förändras eftersom greppbrädan är synlig och det visuella (fingrarnas position och även anslaget av strängen) har en sådan intuitiv koppling till det som då ljuder. Egentligen har väl exempelvis pianot ännu självklarare mekaniska principer men de är inte lika synliga för en åhörare. Något mer som för mig gör gitarren till en närmare association är att den, likt enkla mekaniska maskiner, också går att tillverka av enkla och billiga material till skillnad från piano eller violin.

I denna etyd har jag försökt skapa en musikalisk gestik som tillvaratar hävstångens grundläggande principer, ökningen av en resulterande kraft som en påverkande kraft utövar i hävstångens andra ände. Denna musikaliska interpretation gäller för både enarmade och tvåarmade hävstänger men jag har utgått från en upplevelse där hävstången resulterar i en koncentration av kraften som utförs i hävstångens ena ände till en mindre punkt. Kraft har jag i detta fallet låtit representeras av mängd toner i tid, ju snabbare notvärden desto större kraft eller mer komprimerad kraft. Gesterna är uppåtgående arpeggion vars rytm successivt ökar och leder fram till ett ackord som dras en gång, ned och sen tillbaka upp över strängarna. Detta är kraften i sin mest komprimerade variant. Vi har konstaterat att både högt tempo och stor rörelse i register associeras till hög energi, alltså blir snabba hopp upp i register explosivt och kraftfullt. Min uppåtgående gest bidrar alltså också till

---

<sup>78</sup> Se bilaga 3. *Etyd om hävstången*, (2020).

denna kraftrelation eftersom hastigheten på den uppåtgående rörelsen ökar i och med att antalet notvärden över tid ökar.

Jag har åstadkommit en musikalisk gestaltning som är tydligt kopplad till min förståelse av hävstången. Eftersom jag också anser mig ha följt mitt manifestets regler är min slutgiltiga analys att det går att skapa konceptuell musik utefter dessa regler. Dock tycker jag inte att ett stycke är tillräckligt bevis för metodens kapacitet. Därför följer här en analys av ännu en etyd komponerad helt utifrån mitt manifestets regler.

### 3.3 Etyd om silkestyg<sup>79</sup>

Till denna etyd valde jag silkestyg som koncept och jag har försökt gestalta ett antal av dess egenskaper. Dess glans och dess täta väv av tunna trådar, den skirhet det utstrålar trots dess orubbliga styrka.

Jag valde att gestalta detta med hjälp av blockflöjter. Klangen av ett instrument som väldigt lätt riskerar att blåsas över (i motsats till ett instrument som kräver stor ansträngning att få ljud i, i vilken kategori de flesta andra blåsinstrument hamnar) inger en stabilitet liknande den av något som flyter eller glider på en vattenyta eller i luften. Ett tillstånd och en stabilitet som inte kräver någon kraft för att upprätthållas. Detsamma utstrålar ett silkestyg. Det lätta, tunna men ack så täta, ogenomträngliga med sin glans som oftast återfinns på hårdare material såsom glas, kristall och metall.

Glansen är mjuk precis som tyget, inte skarp som hos kristaller. Medan en skarp glans, som den hos kristaller, gärna liknas med höga toner och tydliga ansatser kallar silkestygets glans på en lugn, vacker klang i mellan eller högt register. Som ljuset från en fyr. För att gestalta detta komponerade jag en loop med 12 lika långa, långsamma, diminuerande ackord där de fyra blockflöjterna gör gemensam ansats. En, två eller tre stämmor ligger kvar en fjärdedel efter de andra slutat som ett minne, precis som perceptionen av ljus kan stanna kvar på insidan av ögonlocket en stund efter man exponerats för det en stark ljuskälla. Gesten försöker också vara en öm beröring, såsom silkestyg känns mot huden.

De blanka trådarna utgör en tät väv och jag valde att gestalta denna väv genom stämföring där varje stämma i princip representerar en tråd. Jag ville hitta en stämföring som var friktionslös, likt trådarna mot varandra, och samtidigt böjlig som tyg. Jag valde därför att i denna loop infoga bitar av en sats för fyra röster ur *Missa in Dominicis diebus a 5* av Francesco Rovigo<sup>80</sup> (ex. takt 12 - 13, 25 - 27, 32 -33). Dessa fragment har jag infogat på utvalda ställen i ackord-loopen och försökt göra övergångarna så sömlösa som möjligt.

## 4. Slutsats

### 4.1 Resultat

Dessa gestaltningsmetoder består huvudsakligen av svagt synestetiska associationer vilka grundar sig i både perceptiva och kognitiva mekanismer. Många av de associationer som jag beskrivit

<sup>79</sup> Se bilaga 4. *Etyd om silkestyg*, (2020).

<sup>80</sup> Francesco Rovigo (1540-1597), *Missa in Dominicis diebus a 5*, (årtal okänt), partitur av okänd upplaga som jag fått av den österrikiska vokalensemblen Cantando Admont.

verkar så gott som universella, detta gäller framförallt associationer som är alstrade av kontiguitet. Det finns även associationer som förekommer mer frekvent i vissa folkgrupper och andra som är helt subjektiva. De subjektiva associationerna är mer slumpmässiga och är troligtvis alstrade av mindre uppenbara mekanismer än de generella. Dessa processer är mycket komplexa och man kan från ett konstnärligt perspektiv egentligen inte förklara hur de alstras utan bara exemplifiera hur de kan te sig. Jag har försökt ge en inblick genom analyser av mina kompositionsprocesser och associationskedjor.

Samtidigt som vi vill åstadkomma unika gestaltningar är det inte eftersträvansvärt att röra sig så långt ifrån en generell förståelse att gestaltningen förlorar den enhetlighet som erbjuds av konceptet i sin icke-musikaliska form. För att undvika detta kan vi begränsa oss till det som av John Locke benämns som primära egenskaper. Många sekundära egenskaper är mycket komplicerade att gestalta och har mindre potential att kunna kommuniceras genom musik, detta gäller bl.a. färger, smaker och inre känslor.

Vi kan också behålla enhetligheten genom att reducera antalet associationssteg från konceptet. Men eftersom alla människors associationer ter sig olika är detta ingen metod som kan erbjuda ett generellt resultat. Efter valet av koncept följer, i min kompositionsprocess, ofta en specificering av konceptet. Ett urval av egenskaper som ligger till grund för min gestaltning och därmed måste betraktas som det riktiga konceptet. Efter detta sker olika många steg av associationer och jag upplever de av mina stycken vars kompositionsprocess har inneburit färre associationssteg, exempelvis mina två etyder, som mer enhetliga och relaterade till konceptet än exempelvis de satser i *Building a Human* som inneburit fler. Gestaltningen kommunicerar alltså konceptets attribut bättre ju närmare konceptet vi befinner oss i associationskedjan. Detta beror på att vi genom association rör oss längre och längre ifrån konceptets essens. Om vi åskådar världen ur ett strukturalistisk perspektiv kan vi hävda att allt förblir vad det är till en viss punkt då dess egenskaper är så pass förvrängda att det faktiskt övergår till att vara något annat. Vi kan inte med något uttrycksmedel omdefiniera någots varande, vi kan inte genom att hävda att en bok är en tavla göra en bok till en tavla om boken fortfarande har kvar sina essentiella egenskaper. Dess essens är intakt. Detta är avgörande för att en gestaltning ska vara möjlig. En del attribut behålls i översättningen till musik och det går att koppla dess essentiella egenskaper till musikaliska egenskaper. Vi kan alltså bara särskilja musikaliska gestaltningar om vi även kan särskilja det som gestaltas. Dock kan inget gestaltas exakt utan att övergå till att vara objektet för gestaltningen och därmed förlora sin egenskap av gestaltning. Detta innebär att alla människors olika gestaltningar kommer förbli unika, speciellt om uttrycksmedlet i vilken gestaltningen tar sin form inte kan återge någon av dess egenskaper korrekt.

Genom komponerandet av två etyder har jag kommit fram till att mitt manifest fungerar som ram i skapandet av ett konceptuellt stycke av denna sort. Många koncept, gestaltningsmetoder och associationer faller bort i regleringen och jag tycker att det i vissa aspekter är ovärdigt att neka sina impulser inflytande i en konstnärlig process. Men det har onekligen effekt på resultatet. Jag har också skapat musik som bryter mot flera av mitt manifests regler som ändå platsar på skalan mellan icke-konceptuell musik och konceptuell konst. Men det som påverkas av vilken grad man följer mitt manifest är var på skalan mellan konceptuell konst och icke-konceptuell musik verket kan placeras. De svagt synestetiska associationerna möjliggör konstverk som går att koppla till koncept men inte är det som generellt kallas konceptuell musik eller konst. Genom att ge konceptets inflytande olika ramar kan man också röra sig på skalan mellan icke-konceptuell musik och konceptuell konst. Om vi begränsar de uttrycksmedel vi får använda oss av till det som går att utföra på traditionella instrument och öppnar upp för friare associationer reducerar vi konceptets inflytande och rör oss mer åt den icke-konceptuella musiken och om vi öppnar upp för fler

uttrycksformer och begränsar associationerna ökar vi konceptets inflytande i resultatet och rör oss mer åt den konceptuella konsten.

## 4.2 Avslutning

Min metod är såklart bara en av flera möjliga metoder för att skapa konceptuell musik som rör sig åt att vara icke-konceptuell musik. Det finns fler områden att utforska och min vilja och tro är att vi så småningom kommer ha hela spektrumet fyllt med olika varianter av konceptuell och icke-konceptuell konst och musik. Dock tror jag att det i alla fall handlar om att begränsa det konceptuella skapandets olika parametrar för att flytta sig däremellan.

*De konkreta konceptens manifest* kräver förtydligande speciellt vad det gäller associationskedjor. Som jag redan konstaterat är det svårt att åstadkomma ett generellt resultat av att begränsa antalet steg associationer från konceptet. Men efter mina analyser kan jag ändå komma fram till att gestaltningar som innefattat färre associationssteg kommit närmare essensen av föremålet för gestaltningen. En utökning av restriktionerna gällande gestaltandet av stämningar och känslor till att gälla alla sekundära egenskaper skulle också förtydliga.

Även om det går att skapa musik inom detta konceptuella område utan att följa mitt manifest till punkt och pricka är jag övertygad om att reglerna i ett större perspektiv åstadkommer genuinare gestaltningar. Jag kan dock inte bevisa detta utan att undersöka ämnet vidare. Detta skulle kräva analyser och experiment som involverar fler kompositörer och deras verk.

## Bilagor

1. Fagerström, Saga, *De konkreta konceptens manifest*, (2018).
2. Fagerström, Saga, *Building a Human*, (2018), <https://soundcloud.com/saga-fagerstr-m/building-a-human>.
3. Fagerström, Saga, *Etyd om hävstången*, (2020).
4. Fagerström, Saga, *Etyd om silkestyg*, (2020).

## Referenser

### Böcker

1. Andersson, Lena och Wolgers, Dan. *Egentligheter*. Sverige: Polaris, 2016.
2. De Souza, Jonathan. "Texture." I *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, Alexander Rehding och Steven Rings (red.). Oxford University Press, 2015. Hämtad 20 december 2019. Doi: 10.1093/oxfordhb/9780190454746.013.10.
3. Denham, Susan and Winkler, István. "Auditory perceptual organization". I *The Oxford Handbook of Perceptual Organization*. Johan Wagemans (red.). Oxford University Press, 2014. Hämtad 16 januari 2020. Doi: 10.1093/oxfordhb/9780199686858.013.001.
4. Klumpenhower, Henry. "Interval". I *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*. Alexander Rehding och Steven Rings (red.). Oxford University Press, 2019. Hämtad 20 december 2019. Doi: 10.1093/oxfordhb/9780190454746.013.3.

5. Marks, Lawrence E. "Weak Synesthesia in Perception and Language". I *The Oxford Handbook of Synesthesia*. Julia Simner och Edward Hubbard (red.). Oxford University Press, 2013. Hämtad 17 januari 2020. Doi: 10.1093/oxfordhb/9780199603329.013.0038.
6. Maus, Fred Everett. "Concepts of Musical Unity". I *Rethinking Music*. Nicholas Cook och Mark Everist (red.), 171-192. Oxford: Oxford University Press, 2001.

## Artiklar

1. Galejev, Bulat M. "Evolution of Gravitational Synesthesia in Music: To Color and Light!," *Leonardo*, Vol. 36, no. 2 (2003): 129-134.
2. Galejev, Bulat M. "Synesthesia and Musical Space," *Leonardo*, Vol.26, no.1 (1993): 76-78.
3. Galejev, Bulat M. "The Nature and Functions of Synesthesia in Music," *Leonardo*, Vol.40, no.3 (2007): 285-288.
4. LeWitt, Sol, "Paragraphs on Conceptual Art," *Artforum* Vol.5, no. 10 (1967): 79-83. Hämtad 19 april. <https://www.artforum.com/print/196706/paragraphs-on-conceptual-art-36719>.

## Uppslagsverk

1. *Grove Music Online*, s.v. "Synaesthesia," av Jewanski, Jörg, senast uppdaterad 1 juli, 2014, doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.48564.
2. *Lexico*, s.v. "Contiguity," hämtad 20 maj, 2020, <https://www.lexico.com/en/definition/contiguity>.
3. *NE*, s.v. "Platon," hämtad 25 maj, 2020, <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/platon>.
4. *NE*, s.v. "Strukturalism", hämtad 20 maj, 2020, <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/strukturalism>.
5. *Oxford Reference*, s.v. "Sensory modality," hämtad 20 maj, 2020, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100454929>.
6. *Psykologiguiden*, s.v. "Intermodal," hämtad 20 maj, 2020, <https://www.psykologiguiden.se/psykologilexikon/?Lookup=intermodal>.
7. *Svenska Akademiens Ordbok*, s.v. "Abstrakt," hämtad 17 april, 2020, [https://www.saob.se/artikel/?unik=A\\_0001-0088.Pc26&pz=3](https://www.saob.se/artikel/?unik=A_0001-0088.Pc26&pz=3).
8. *Svenska Akademiens Ordbok*, s.v. "Koncept," hämtad 25 maj, 2020, <https://www.saob.se/artikel/?seek=koncept&pz=1>.
9. *Svenska Akademiens Ordbok*, s.v. "Konkret," hämtad 19 april, 2020, [http://www.saob.se/artikel/?unik=K\\_1987-0298.48Tk](http://www.saob.se/artikel/?unik=K_1987-0298.48Tk).
10. *Tate Art Terms*, s.v. "Conceptual Art," hämtad 19 april, 2020, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>.

## Musik

1. Hellstenius, Henrik, *Trio de Danse*, med Pinquins, inspelat på Cycle Music and Arts Festival, 2016, <http://www.hellstenius.no/video/trio-de-danse-4/>.
2. Rovigo, Francesco (1540-1597), *Missa in Dominicis diebus a 5*, (årtal okänt), partitur av okänd upplaga som jag fått av den österrikiska vokalensemblen Cantando Admont.

## Filmer

1. Bird, Brad. *The Iron Giant* (film). Kalifornien: Warner Bros. 1999. <https://play.google.com/store/movies/details?id=f1RhJBu0B0I>.