

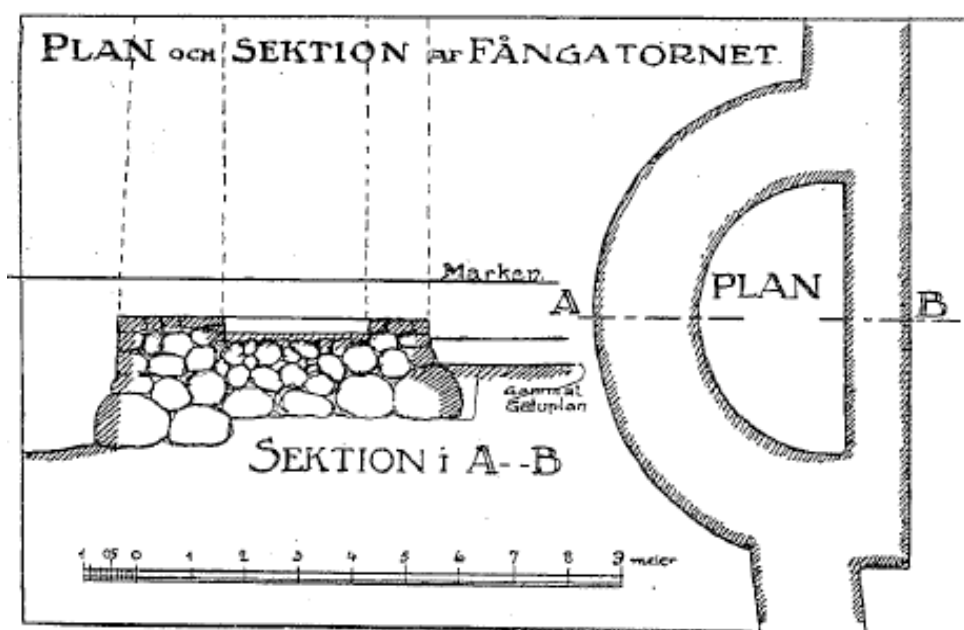


GÖTEBORGS UNIVERSITET
HÖGSKOLAN FÖR SCEN OCH MUSIK

MUSIK OCH MINNE

Det innerliga experimentet

Hans Gurstad-Nilsson



Examensarbete inom konstnärligt masterprogram i musik,
inriktning komposition

Vårterminen 2013

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

Author: Hans Gurstad-Nilsson

Title: Musik och minne. Det innerliga experimentet

Title in English: Music and Memory. The passionate Experiment

Supervisor: Ole Lützow-Holm

Examiner: Palle Dahlstedt

ABSTRACT

Key words:

Composition, contemporary artmusic, self reflection, Modernism, Postmodernism, Critical theory, Adorno, negative dialectics, musical memory, Archaeology, Nachleben, illumination, objet trouvé, ambivalence, potentiality, erosion, identity, fracture, interpolation, stratigraphy

The point of departure for this thesis is an observation of my own artistic process. A case study of three pieces composed between 2010-2013: *Exfolia*, (guitar and live electronics), *Open house* (string orchestra) and *Kilroy was here* (Symphony orchestra) is framed within a discussion that leads up to a postmodern re-reading of Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*. The analysis sums up to a critique of the totalizing, unidirectional and almost entirely tragic perspective contained in Adornos philosophy. The main point of critique is that Adornos interpretation and use of Hegels concept *determinate negation* leads to a standstill. It is argued that *reflection* or *illumination* is a more open ended and therefore a more promising concept.

Adornos dialectical approach to the musical material is however considered crucial for a self-conscious new music. To reveal contradictory tendencies within different materials a postmodern archaeological approach is advocated. This perspective bypasses the crippling dead ends of Adornos theory but converges with his concept of *afterlife* (*Nachleben*). Musical memories become a means to *illuminate* and *critically reflect* upon the present. Likewise the present becomes a lens through which the past takes on new meanings. It is argued that this strategy offers an escape from the self consuming negativity of Adornos theories without doing away with the critical perspective.

Three main illuminatory principles is exemplified in the compositions: 1) *the musical fracture* –a distinct brake between different materials, 2) *the organic constellation* -seamless interpolation and stratigraphic layering of materials and 3) *the found object*-use of illuminative sound objects.

INNEHÅLL

INLEDNING	5
VIA NEGATIVA	6
POSITIONSBESTÄMNING	8
Minnesförlust och nollsummespel	8
Blivande och varande	9
Ansats	10
KÄLLOR	12
Once in a lifetime	12
Dubbel Nilsson	13
I	13
II	14
DEKONSTRUKTIONER	15
MUSIKEN SOM LÄMNING	17
<i>Material och lyssnande</i>	18
Ärva former och innerliga objekt	18
Ambivalens och potentialitet	19
Den sanna lögnen	20
Avsiktliga och oavsiktliga ljud	21
Eroderade former	21
Petrifierad musik	22
KÄNSLORNA	22
Gesang der Jünglinge	24
SAMTIDEN	25
EXFOLIA	27
Exfoliation:	27
Del 1	28
Del 2	28
OPEN HOUSE	29
<i>Verkligheten</i>	39
Växjö 10 maj 2012	39
Växjö 11:e maj 2012	39
Revideringar	40
KILROY WAS HERE	41
20:e oktober 2012	44
24:e januari 2013	45
14:e februari 2013	45
27:e februari 2013	45
<i>Det funna objektet</i>	46
ARVSMASSA	49
Den kritiska teorin	49

MUSIK OCH MINNE

Det innerliga experimentet

INLEDNING

Det är nu mer än sextio år sedan en liten grupp tonsättare knutna till de nutida musik-kurserna i tyska Darmstadt förklarade musikens *Jahr Null*. Flera av dess medlemmar hade upplevt andra världskriget på nära håll. Deras föresats: att bryta med det förflutna och radera ut gammal barlast skulle på gott och ont komma att forma efterkrigstidens konstmusik och dess självbild. Under studieåren har jag ofta haft dubbla känslor inför denna minnesförlust. Å ena sidan beredde den vägen för en helt ny vital musik och ett helt nytt lyssnande. Å andra sidan kom efterkrigsavantgardets utopiska trossatser och tabun på ett delvis olyckligt sätt att konserveras i den nya konstmusiken.

De händelser och det estetiska paradigm som avantgardet utgjorde en reaktion på är idag historia. I den meningen är modernismens estetiska program, likaväl som barockens, wienklassicismens och romantikens konsthärliga ideal, ett minne. Detta förhållande, detta efteråt, är både förutsättningen och utgångspunkten för mitt eget skapande arbete.

Trots de sextio år som förflutit är mycket sig förvånande likt i den estetiska debatten. En avgörande demarkationslinje tycks alltså löpa mellan en romantisk konstuppfattning grundad på *subjektiv emotion* och *traditionella skönhetsbegrepp* och en modernistisk konstuppfattning som utgår från föreställningen om konsten som *objektivt sanningsvittne*. Enligt den första uppfattningen bör konsten representera något utanför sig själv, i regel med ett vidhängande krav på begriplighet och estetisk njutbarhet. Den senare uppfattningen ställer krav på normbrott, autenticitet och originalitet och förfäktar konsten som abstrakt och ren formupplevelse. Mitt arbete är en undersökning av hur jag som konstnär förhåller mig till detta *arv*, till detta *antingen eller*, som trots postmodernismens kritik är så påtagligt närvarande i den nutida konstmusiken. Arbetet ska ses som en undersökning av det kreativa kraftfältet mellan musik och minne. Stommen i mitt arbete består av tre egna kompositioner:

Exfolia (2010) elgitarr

Open House (2012), stråkorkester

Kilroy was here (2012-13) symfoniorkester

I min framställning har jag valt att avvika från det traditionellt akademiska uppsatsformatet, dock med en strävan efter överskådlighet. Texterna, som fått karaktären av korta essäer och infall, kringskriver det klingande i tre skikt. Tanken är att dessa ska fungera kontrapunktiskt, både i förhållande till varandra och till musiken. De tre textskikten består av:

- En löpande text
- Personliga minnen och reflektioner (särskrivna texter i grått fält)
- Redogörelser för kompositionsprocesser i dagboksform (indragen text)

Min förhoppning är texterna tillsammans ska ge en kalejdoskopisk bild av hur *minnesbegreppet* i vid bemärkelse och på olika sätt fungerar som katalysator i mitt gestaltande arbete. Den avgörande förutsättningen för ämnesvalet är min tidigare yrkesbakgrund som arkeolog.

VIA NEGATIVA

”För den avancerade musiken återstår inget annat än att framhärda i petrifieringen utan eftergifter åt det slags ännu begärliga mänsklighet vilken den genomskådar som en omänsklighetens mask. Dess sanning tycks snarare vara hänvisad till att medelst organiserad meningslöshet dementera meningen hos det organiserade samhälle den tar avstånd från, än att söka skapa positiv mening ur sig själv. Under rådande förhållanden är musiken utlämnad åt den bestämda negationen” (Adorno efter Billing 2001:37).

Theodor W. Adornos ord i *Philosophie der neuen Musik* förefaller hårda och oförsonliga. När han talar om den *avancerade musiken* syftar han på företrädarna för andra wienskolan med Arnold Schönberg som fixstjärna. För Adorno representerade Schönbergs tolvtonsmusik det logiska steget i musikens utvecklingskedja. Den drog så att säga ut konsekvenserna av romantikens starkt kromatiserade och alltmer dissonanta musik. Som framgår av citatet ovan var hans läsning av den nya musiken och dess samhällsroll djupt melankolisk. Dess förtjänst låg menade han i dess sanningshalt, i dess vägran att servera förljugen underhållning med vars hjälp en profitmotiverad kulturindustri kunde skapa falskt medvetande. Musikens sanning låg enligt Adornos teori i dess konstruktion, i hur tonsättaren hanterade det nedärvda musikaliska materialet. Adorno såg tolvtonsmusikens mekaniska konstruktion som en omedveten återspegling av det omgivande samhällets kalla rationalitet. Det var härigenom, genom att på ett radikalt sätt dra ut konsekvenserna av de immanenta motsägelserna i den föregående periodens musik, som Schönberg enligt Adorno förmådde ge ett sant uttryck för nutidsmänniskans alienation inför det samhälle som denna rationalitet hade frambringat.

För det unga efterkrigsavantgardet blev de seriella kompositionsmetoderna främst ett verktyg för att rensa ut det gamla och upptäcka nytt. Den tonsättare som skulle

föra det rationella komponerandets idé till det yttersta var utan tvekan Iannis Xenakis. I sin vilja till fullständig kontroll av alla parametrar och enligt egen utsago även kontroll av lyssnandets alla aspekter närmade sig Xenakis maktfullkomlighet (Slávik 2011:35,42). Tyvärr förbigick Adorno Xenakis musik med tystnad.

Adorno och Xenakis kan ses som representanter för två sätt att tänka kring den nya musikens mål och medel. Den grundläggande skillnaden ligger i synen på det musikaliska materialet. Adorno såg musikens material som format av historiska processer. Xenakis menade sig, genom att undersöka det klingande resultatet av rent matematiska koncept och förhållanden, kunna återföra materialet till ett slags naturtillstånd (Ibid:81). Genom att förflytta komponistens kontroll till en abstrakt matematisk nivå blev det möjligt att undvika intuitionens vanemässighet.

En konstnärlig konstruktion måste, hävdade Xenakis, byggas på säker grund. Därför krävdes menade han först av allt en "röjning eller schaktning". I *Den stokastiska musikens elementa* talar Xenakis om att röja undan all kognitiv bråte, och ideologisk upprepning av slagg som seklerna och den nuvarande utvecklingen har ackumulerat. "För det är bara under dessa löst hopade avlagringar, i sig själva otjänliga som underlag, som vi kan hoppas återfinna en fast grund att bygga på" (Ibid:53f). Adorno däremot, ansåg att föreställningen om en i alla stycken ny konst var en illusion.

Xenakis strävan efter objektivitet är typisk för sin tid och måste förstås i relation att de katastrofer som den romantiserade nationalismen hade frigjort under 1900-talets första hälft och som tonsättaren upplevt inpå bara huden. Frontalattacken mot det gamla blev också som mest accentuerad i den omedelbara närheten till kriget. Xenakis förblev dock trogen sitt estetiska program genom hela sin karriär. I en artikel från 1987 talar han, med referens till författaren Milan Kundera, om sentimentalitet och sensitivitet som "emotional filth". För honom var detta kryckor som en sann musik inte behövde (Xenakis 1987:48).

Så här i efterhand är det tydligt hur den romantiska föreställningen om det suveräna geniet levde kvar i modernismens konstuppfattning. I likhet med flera av avantgardets mest inflytelserika tonsättare beskrev Xenakis sina egna upptäckter som omnipotenta system med estetisk räckvidd långt in i framtiden. Vad det handlade om var inget mindre än att skapa fundamentet för en helt ny musik. Samma slags tvärsäkra yttranden finner vi hos Schönberg, Boulez och Stockhausen. Även om detta uppskruvade självförtroende i ljuset av dagens musikliv ter sig överdrivet, så måste erkännas att deras idéer har burit rik frukt. Desto viktigare att också spegla detta arv kritiskt.

POSITIONSBESTÄMNING

Det har flutit mycket vatten under broarna sedan andra världskriget. Vi har rört oss bort från en värld av objektiva, fasta värden och sanningar till en värld som förstår sig själv relationellt. Om modernismen handlade om att skapa en ny värld utifrån nya trossatser handlar vår tid om att se med nya ögon på det välbekanta, i vetenskap att vi möter oss själva om och om igen.

Inom arkeologin blev Ian Hodders bok *Symbols in Action* (1982) väckarklockan. Dessförinnan hade arkeologi varit en positivistisk disciplin som i sitt sökande efter sanningen om förhistorien sysselsatte sig med mätande av ”objektivt registrerbara element” såsom nackindex på neolitiska flintyxor eller antal kalorier på en kronhjort. Genom etnoarkeologiska studier visade Hodder att materiell kultur inte var en direkt och passiv återspeglning av olika etniska eller ekonomiska grupperingar, utan symboler som användes aktivt inom ramen för de intentioner, strategier, attityder och ideologier som formar samhället. I en mening gäller detta naturligtvis också musik.

Mot bakgrund av musikindustrins ohämmade kommersialisering och trivialisering av musik ser jag det som ett politiskt statement att ägna sig åt nutida konstmusik. Nutida konstmusik angår få och säljer noll. Dess värde kan inte mätas i pengar. Om man vill tolka detta positivt handlar det alltså om motstånd, om att värna tonkonstens förmåga att angå oss på ett djupare plan än som underhållning, njutning och flykt. Men kanske är den västerländska konstmusikens självpåtagna askes också dess förbannelse. Dess skuldmedvetenhet, dess starka betoning av intellektet, dess beröringsångest, dess självreferentialitet har gjort den till ett slutet system. I sämsta fall yttrar sig detta i en heroisk självgodhet som nostalgiskt odlar de egna myterna. Det är alltför bekvämt att blicka ner från elfenbenstornet. Jag måste smutsa ner händerna.

Att komponera är att lyssna, att avlyssna. Radikal musik är för mig musik som bjuder in till ett radikalt lyssnande.

...det innerliga experimentet?

Minnesförlust och nollsummespel

Ibland drabbas jag av känslan att komponerandet av nutida konstmusik alltför mycket har kommit att handla om negativa val. Att välja blir i huvudsak liktydigt med att välja bort. Element som kan vara kompromenterande, som påminner för mycket om gammal eller ”vanlig musik” rensas omsorgsfullt ut. I sådana stunder tänker jag att jag verkar inom en konstform som i sin strävan att särskilja sig, skapa nytt och expandera sina uttrycksmöjligheter istället har begränsat dem. Jag saknar något. Musiken tycks enahanda, frånvänd, fångad i sig själv, autistisk.

Jag botaniserar bland de nutida orkesterverken på YouTube. De abstrakta och gehörmässigt ofta ganska likartade klangmassorna synes mig som ett nollsummespel, ett bekvämt gömställe på behörigt avstånd från material som med utgångspunkt i över sextio år gamla teorier beskrivs som utnött och belastat. Det flytande och formlösa som jag brukar framhålla som den nutida musikens adelsmärke förbyts i förstelnd negativitet och neurotisk upprepning. Olika verk, eller avsnitt i ett och samma verk, är helt utbytbara. Var är tonsättarens röst i all denna homogenitet? Hur hantera denna upplevelse, hur hantera detta estetiskt, kompositionstekniskt? *That's the question.*

Jag ska kort belysa orsakssammanhangen bakom denna upplevelse.

Blivande och varande

Hemligheten bakom den funktionsharmoniska musikens rika möjligheter att skapa förväntan, spänning och avspänning ligger i skalornas asymmetri och deras därmed varierade intervallinnehåll. Den dur- och molltonala musikens spänningsförhållanden ligger inbäddade i dess grundmaterial. När en vanlig durskala transponeras kommer den på varje transpositionsnivå ha olika många gemensamma toner med sin originalversion. Den kromatiska skalan är däremot helt symmetrisk. Dess toninnehåll förblir oförändrat vid varje transposition. I musik som bygger på jämn cirkulering av de kromatiska skaltonerna löses de tonala gravitationskrafterna följaktligen upp. I sådan musik är det därför främst linjespelet: gestiken, melodiken och de enskilda intervallen som skapar spänning och avspänning.

För Adorno representerade tolvtonsteknikens genombrott en slutpunkt för musikens historiskt dialektiska utveckling. Mekaniskt tillämpad resulterade den i en fullständig nivellering av materialet, ett ekvilibrium där musikens dialektiska krafter helt sattes ur spel. Adorno såg ingen egentlig utveckling i dodekafonin, inget händelseförlopp, ingen kvalitativ variation. Musikens *blivande* förbyttes i ett statiskt *varande*, den blev orörlig:

"I det statiska, mekaniska verket finns inte längre några friktionsytor för temporala lyssnarerfarenheter,...Musikens fenomenologiska substrat-spänningsförhållandena mellan anticipation och minne, stegring och förlösning, förvåning och bekräftelse etc. vilket gör lyssnaren till ett aktivt subjekt i ett slags drama i klingande form upplöses" (Billing 2001:182).

Det var denna, i funktionsharmonisk mening stillastående musik, som var utgångspunkten för efterkrigsavantgardets serialistiska experiment. Lösgjort från tonalitetens bojar kunde komponerandet nu inriktas på en fri utveckling av melodik, rytm, klang och samklang. Musiken kom alltmer att förstås i termer av organiserat ljud. Inför denna musik tycktes Adornos dialektiska analysmetod stå svarslös. Hans definition av det musikaliska materialet hade varit för snäv

(Ibid:234). För var fanns de dialektiska polariteterna i detta material; var fanns den organiskt logiska utvecklingen? (jfr Metzger 1958).

I mitt möte med den nutida konstmusiken var det just detta *organiska stillastående*, detta *varande*, som fascinerade mig. Musiken framträdde som en rumslig kategori snarare än ett narrativt flöde. För mig framstod detta stillastående väsentligen som en slags *impressionism*. Även om den modernistiska musikens material och uttryck är väsensskilt från Debussys idylliska sötma så är det oftast på det sättet jag hör den, som avsiktslöst ljudande natur.

Samtidigt kan jag inte förneka att detta flytande och formlösa ibland synes mig som ett tomt gestikulerande. Jag tycker mig då stå inför en musik drabbad av minnesförlust, en musik som fortfarande skapar sin identitet genom vanemässig negation. Jag saknar det dialektiska kraftspel som Adorno talade om. Men att återvända är varken möjligt eller önskvärt. Vad återstår, minnesförlusten i sig själv?

April -Maj 2011. Vi ansar den förvuxna syrenhäcken. I lövmullen under grenverket uppenbarar sig en rad med kalkstenar. Snart framträder en rektangulär stenfodrad rabatt som ansluter till kalkstensmuren mellan fägården och mangården. Rabatten måste ha varit begravd i minst sextio år. En månad senare spirar en pingstlilja i jordbädden. Vi har inte planterat den.

Ansats

Nutida konstmusik handlar inte längre som på 1950-talet om att skapa en objektiv och rationell grund för en ny musik. Att komponera innebär idag väsentligen att förhålla sig till kända former på ett kreativt och förhoppningsvis uppriktigt sätt. Det eventuellt nya kan per definition bara uppenbaras i förhållande till det redan kända.

Vilken är min väg i allt detta? Stilpastischer intresserar mig lika lite som explicit postmoderna collage med sökta ironiska stilbrott och kokett vurmande för kitsch. Omotiverat virtuoseri och innehållslösa uppvisningar av hantverkskunnande tilltalar mig inte, inte heller akademiskt blodfattiga experiment, övertydlig provokation eller kritik. Vad är det då jag vill?

Texten som följer kan läsas som ansatser till en poetik, som estetiska visioner mot vilka jag rör mig. Min förhoppning är att en dag nå fram till en punkt där musik och tanke blir ett, där kategorierna uppgår i varandra.

Efterkrigstidens avantgardemusik förutsatte och bidrog tveklöst också till nya sätt att lyssna på musik. Men att skapa lyssnandets tabula rasa lät sig trots allt inte göras. För mig är detta en intressant och avgörande utgångspunkt. Förutsättningen

för mitt eget komponerande är *vad* jag hör, *hur* jag hör det och *varför* jag hör det som jag gör (jfr Lützow-Holm 2001).

Det är en enkel sak att beskriva sin musik i hantverkstekniska termer och som abstrakta koncept. Tyvärr är det ofta så vi tonsättare talar om vår musik. Själv finner jag dessa koncept tämligen ointressanta om de inte i någon mening manifesteras i en klingande verklighet, i sinnlig upplevelse. För mig är det viktigt med en perceptuellt begriplig koppling mellan idé och form. I bästa fall är denna skönjbar även för en publik utanför vår egen expertgrupp. Jag vill involvera, inte exkludera. Jag ser det därför som ett problem att den estetiska diskussionen, i synnerhet inom nutida instrumentalmusik, fortfarande i så hög grad tar avstamp i krigsgenerationens erfarenheter. Till den bilden hör bland annat ett ofta oreflekterat och slentrianmässigt misstänkliggörande av det kommunikativa (jfr Ibid).

Att idag kategoriskt avfärda exempelvis tonala element som utjänta och korrupta former finner jag konstnärligt ofruktbart. Med samma logik skulle man kunna hävda att tolvtonsmusikens atonala ekvilibrium till varje pris måste undvikas. Den nutida instrumentalmusikens framtid handlar tror jag, snarare om att fortsätta undersöka lyssnandet utan sådana begränsande tabun, genom ett bejakande av materialets historicitet.

Adorno ansåg inte att äldre former med berätt mod skulle mönstras ut ur den nya musiken. Han menade tvärtom att det nya *uppstod* i dialektiken mellan gamla och därur härledda former. Den *bestämda negationen* som Adorno talar om (se ovan) handlar inte om att negera genom uteslutning utan om att följa materialets inre logik till en punkt där det till sist motsäger eller upplöser sig självt. Kanske står jag själv vid den punkten idag. Vad är då mitt material, hur ser dess latenta tendenser ut, vad är det som håller på att upplösas?

En viktig beståndsdel i mitt musikaliska tilltal är vad jag brukar kalla för det *organiska tillståndet*: en gestiskt levande men i harmonisk mening orörig musik. Här är det atonala ekvilibriet och det statiska klangfältet viktiga uttrycksmedel. Å andra sidan har jag med hänvisning till Adorno betonat behovet av en dialektisk motkraft till det statiska. Jag har också antytt att denna motkraft kan bestå av tonala former. Men ett närmande till sådana formelement handlar i mitt fall inte om ett nostalgiskt tillbakablickande, om att rehabilitera och återskapa, utan om att tillåta, öppna upp och undersöka nya vägar för lyssnandet.

KÄLLOR

Att leta i ett jungfruligt kaos, att återupprätta kaos. Konstens startpunkt.

1978. Den andra högen tornade upp sig på slottshotellets innergård. Man skulle bygga ut, en sommarrestaurang för gästerna. Förra gången dom schaktade på platsen hade ett stycke av den medeltida stadsmuren kommit i dagen. Jag hade varit där och funnit en del keramikskärvor.

Den här högen var fyra, fem gånger större, ett faktum som gav ilningar i magen. Jag hämtade min kompis. De snorkiga hotellägarna var inte glada åt det men lät oss hållas. Vi återvände i flera dagar tills högen var grundligt genomletad. I vår ägo fanns nu en ansevärd mängd blyglaserade krukskärvor, ett 40-tal avbrutna kritpipsskäft, ett smält flasksigill med den läsbara texten "muni", en del av en sammansatt benkam, skärvor av fönsterglas, remmare och åttakantiga passglas som angripna av glaspest skimrade i regnbågens alla färger, fragment av barockkakel, handsmidda spikar. Allt som allt en hygglig grundplåt till ett museum.

Once in a lifetime

Det finns en särskild skönhet som uppstår i mötet mellan världar. Var det detta jag som 15-åring hörde i *Talking Heads Once in a Lifetime*?

Låten bygger på ett monotont groove vars stomme är ett tvåtonigt basriff som pendlar mellan A och Fiss. Det rudimentära riffet upprepas genom hela låten. Mot slutet sker något märkligt som jag minns gjorde stort intryck på mig. En distad orgel expanderar ljudbilden. På den givna platsen för ett gitarrsolo presenteras istället ett slags anti-gitarrsolo, högst påtagligt men ändå inte eftertryckligt. Det vi hör är en enkel kadens (C-G-D). I sammanhanget blir detta sublimt effektivt. Ackordföljden som signalerar D-dur svävar ovanför den minimalistiska basgången som antyder A-tonika. Den polyvalenta situationen sätter orgelackordens kadensfunktion ur spel. Kadensen blir i praktiken ovidkommande för resten av musiken. Tyngdkraften upphävs, allt underordnar sig musikens överordnade idé: groovet.

Det i normala fall eftertryckliga och interpunkterande förvandlas här till ett ornament. Kraftutvecklingen finns i en mening kvar men den betyder något helt annat, något nytt. Utan större åthävor gestaltar den här sekvensen att något är förvandlat. Det triviala understryker det sinnesvidgande. Musiken är kongenial med låtens text om ett förvirrat jag som finner sig i värld han inte längre känner

igen. Sångaren David Byrne mässar om och om igen textfrasen ”-same as it ever was” över denna passage. Det välkända har fått en ny mening.

Musik som verkar på det här sättet har ofta flera bottnar. Det beskrivna fragmentet rymmer, åtminstone som jag hör det, en klass-aspekt. På 1980-talet uppfattades Talking Heads musik som intellektuell konstop. Bandet: en samling New York-hipsters, vände sig utan tvekan mot en estetiskt medveten, trendkänslig publik (företrädesvis medelklass). Den distade orgeln, intill förväxling lik elgitarrens powerchords, ger däremot associationer till hårdrock, en musik som traditionellt är förknippad med arbetarklass. Men rifftet representeras inte ironiskt utan med bibehållen respekt för dess ursprung, för vad det är och vad det är mäktigt. Den potenta idén är alltså inte att dekonstruera eller ironisera över hårdrocksmusik, utan att framställa dess uttrycksmedel i ett nytt sammanhang, att höra det välbekanta på ett nytt sätt.

Det som sker i *Once in a lifetime* är en form av överlagring som kan kallas för konkretion (i betydelsen sammanväxt). Att det fungerar bygger på att jag känner igen elementen. En musikalisk konkretion kan bli mycket kraftfull genom att den spelar med djupt kända och betydelsebärande element.

Orgelriffet i *Once in a lifetime* är inte ett citat utan en konnotation. Det som konnoteras är tonalitetens hjärta: kadensen, essensen av en månghundraårig tradition. Jag erfår kraften i denna välbekanta gestalt, jag hör skönheten i dess idé just därför att den är satt ur spel, befriad.

Hur kan en motsvarande situation se ut i min egen musik? Kanske ska den liksom ovan ske utan åthävor. Faran är annars att konstgreppet framträder just som ett konstgrepp. I sådana fall skymmer medlen målet, förtrollningen bryts.

Dubbel Nilsson

I

Under sina tidiga år sågs han som apart och obegriplig. Idag framstår han som en av de intressantaste nordiska bildkonstnärerna verksamma under 1900-talets första hälft. Om jag ska nämna en konstnär som varit viktig för mig får det bli GAN *Gösta Adrian Nilsson*, den modernistiske pionjären från Lund.

GAN:s bildvärld är provinsens version av de kontinentala strömningarna. Under studietiden i Berlin 1913-14 tog han starka intryck av tysk expressionism, italiensk futurism och fransk kubism. I GAN:s panåer blandas dessa ingredienser samman till en säregen stil som får hans kanske mer kända arvtagare i den så kallade *Halmstadgruppen* att förblekna. Det är en värld sprungen ur ynglingens fascination över den framflytande moderniteten, parad med och påeldad av undertryckt homoerotisk passion. Många av hans målningar går i mörka, mättade färger. I de

kalejdoskopiskt uppbrutna bilderna möter vi ynglingar i sjömanskostym, muskulösa idrottare, framrusande tåg, maskineri och arkitektur. Allra bäst tycker jag om stadsskildringarna, matrosernas nattliga hamnmiljöer, vyerna från Stockholm och Norrköping, gränderna i Lund. Det finns en tvetydighet i de här bilderna. De pendlar mellan det löftesrika och hotfulla i moderniteten. De återger staden som ett oöverskådligt myller av människor, ljud och ljus. Det är den magiska staden, på en gång jungfruligt lockande och skrämmande, en stad där det elektriska ljuset tecknar skarpa skuggor.

II

I tonsättarskolans bibliotek kan man botanisera bland CD-skivorna och sätta sig och titta ut över Visbys hamn och havet. Det var i den här studerkammaren jag hörde Bo Nilsson för första gången: *Flöten aus der Einsamkeit*. Musiken gjorde omedelbart intryck. Det var något med dess högsända expressivitet, den kalejdoskopiskt klirrande klangvärlden, timingen, fraseringen. I mina öron var detta musik som transcenderade experimentet. Trots sin kärvt modernistiska yta upplevde jag den som lyrisk. Den fick mig att minnas TV-sänd kultur från det tidiga sjuttioalet, till exempel Saltkråkan med Ulf Björlins fina musik. Det fanns något gripande i denna gravallvarligt existentiella men samtidigt närmast komiskt högsända musik. Det fanns en hängivenhet, en tro på underverket i det moderna tonspråket.

Bo Nilsson befann sig liksom GAN långt från händelsernas centrum. Han växte upp i Norrländska Malmberget. Desto mer remarkabelt var det därför att han utifrån denna perifera position lyckades frambringa en musik så modern i sitt idiom att den slog Darmstadtkretsen med häpnad. Bo Nilsson hyllades som en stigande stjärna i Darmstadt. Några år senare skulle han göra avbön från Darmstadtestetiken, kalla den nya musikens drivhus för lekstuga och rentav ”driva med saken”. Nilssons sarkastiska uppror mot den överspända akademismen tog sig drastiska uttryck. Bland annat försåg han sina partiturer med matematiska formler som inte hade det ringaste med musikens tillblivelse att göra (Valkare 1997). Detta vittnar kanske inte i första hand om barnslighet, utan om en förmåga att med klar blick se det löjliga och överdrivna i meningsstriderna i detta händelsernas centrum. Bo Nilssons eget förhållningssätt till musiken var sinnligt, gehörsmässigt. Det handlade om förnimmelsen av musiken snarare än konsistenta kompositionssystem. Nilsson var fascinerad över hur den nya musiken lät och efterbildade, liksom tonsättare alltid gjort, det han hörde av lust.

Allt detta tilltalade mig: den musikaliska passionen, tron på det nya tonspråket men också motviljan inför det intellektuellt överspända och självblinda glaspärlespelet. I *Brief an Gösta Oswald*, ett av den svenska 50-talsmodernismens viktigaste verk, finns en detalj som illustrerar denna klyvnad. På den sista sidan i partituret till *Und die Zeiger seiner Augen wurden langsam zurückgedreht* läser man i stora bokstäver ”Achtung!”. Jag tycker fortfarande detta är fantastiskt roligt. Här står vi inför den unge Bo Nilssons Janusansikte, tron och vantron på det moderna projektet. Det

nedanstående citatet ut Marshal Bermans bok *Allt som är fast förflyktigas* tycks ge en beskrivning av Bo Nilssons belägenhet.

”Den är en önskan om att öppet leva med våra livs klyvning och oförsonade karaktär och att hämta kraft ur våra inre strider, vart de än kan leda oss i det långa loppet. Om vi genom modernismen har lärt oss att konstruera glorian kring våra rum och oss själva, kan vi lära av en annan modernism – en av de äldsta men, som vi nu kan se, också en av de nyaste – att tappa våra glorian och återfinna oss själva” (Berman 2012).

DEKONSTRUKTIONER

Så här mer än tre decennier efter Jean François Lyotards epokgörande rapportbok *La condition postmoderne* (1979) kan de filosofiska och kunskapsteoretiska konfliktlinjerna mellan modernismen och postmodernismen förefalla grundligt utredda. Men innehållet i de vaga begreppen är alltså föremål för diskussion. De estetiska följderna av paradigmskiftet är likaledes en fortgående tolkningsprocess.

Den övergripande tanken i Lyotards postmoderna teori är att vi har förlorat tron på modernitetens stora berättelser. Förhoppningarna kring de stora historiefilosofiska narrativen såsom upplysningen och marxismen har kommit på skam, liksom tron på vetenskapens och teknologins förmåga att frigöra mänskligheten. Lyotard menar att det moderna projektets förment allmänmänskliga sanningar är konstruktioner som har legitimerats med hänvisning till ovan nämnda metaberättelser, berättelser som alltså enligt Lyotard har förlorat sin auktoritet i det postindustriella, globaliserade informationssamhället. Lyotards budskap är kort sagt att verkligheten konstruerad och relativ. Den moderna historien har också uppenbarats farorna med att ge tolkningsföreträde åt enskilda metaberättelser.

Postmodernismen är för de flesta av dess uttolkare inte en ideologi; den är en beskrivning av ett tillstånd snarare än en framtidsvision. Här ligger både dess möjlighet och dess dilemma. Strängt taget kan postmodernismen förstås som ett självkritiskt moment i det moderna projektet. I grund och botten är den med andra ord en vidareutveckling av upplysningens förnuftstanke.

Det råder ingen tvekan om att de postmoderna perspektiven har bidragit till att omforma vår självbild och världsbild. På estetikens område har modernismens hävdande av fasta värden fått ge vika för relativism, mångfald och stilpluralism. Typiska uttryck för denna utveckling är de flytande gränserna mellan traditionell hög- och lågkultur och samplingskulturens sammansmältning av olika tider och rum.

Postmodernismen är dock lika lite som modernismen en avgränsad stil, snarare en hållning. I sin artikel *The Nature and Origins of Musical Postmodernism* sammanfattar musikteoretikern Jonathan D. Kramer i sexton punkter vad han uppfattar som karaktäristiskt för postmodern konstmusik (Kramer 2002). Jag stötte på denna sammanställning redan i början av mitt arbete men sköt den då medvetet åt sidan. Det syntes mig intressantare att låta den konstnärliga processen ha sin gång och jämföra mina slutsatser med Kramers lista i efterhand. Jag har därför valt att återge Kramers punkter i ett appendix (se s 67). Här ska jag kort dröja vid hans tankar kring det han kallar proto-postmoderna strategier inom den västerländska konstmusiken.

Kramer menar att narrativa strategier som vi idag identifierar/uppfattar som postmoderna återfinns redan hos kompositörer som Ludvig van Beethoven, Gustav Mahler och Charles Ives. De två senare komponisterna använde sig ofta av direkta citat eller stilcitat: melodier och teman som var, eller föreföll välbekanta för den samtida publiken. I sina verkanalyser pekar Kramer på den samtida närvaron av flera tidsskikt: kompositionstekniskt och upplevelsemässigt. Särskilt påtagligt är detta hos Ives, som arbetar med överlagring av distinkt olika typer musik som utvecklas i separata tempi. De multipla tidsskikten kan iakttas även hos Beethoven och Mahler. Genom att bryta loss kadenser från sina normala formskapande funktioner dekonstruerade de musikens linjära tid och etablerade därmed flera parallella narrativ. Som vi sett gjorde *Talking heads* bruk av exakt samma idé på 1980-talet (jfr s 12f).

Förnyelse genom *dekonstruktion* av en tidigare uppfattad helhet och/eller *multiplikation* av flera sådana enheter är således inte någon i kronologisk mening postmodern uppfinning, snarare en kreativ princip. Dekonstruktion var också den kreativa utgångspunkten för modernismens experiment. I Messiaens epokgörande pianostycke *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) behandlades tonhöjd, duration och anslagsstyrka som separata parametrar underställda olika seriemodus.

Inom konstmusikfältet har postmodernismen utan tvekan medfört ett mer tillåtande klimat. Men den har också skapat ambivalens och förvirring kring den nutida konstmusikens identitet. När vi jämför modernismens objektivitetsanspråk och parametertänkande med de postmoderna betraktelsesätten märks en förskjutning av intresset från musikens objektiva struktur till den subjektiva upplevelsen av musiken. Verkets essens, mening och därmed också dess värde, lokaliseras i högre grad hos lyssnaren än i verket självt. Denna tanke kom till explicit uttryck i John Cages slumpmusik redan i början av 1950-talet (Griffiths 2002:264). I Cages musikaliska universum kan allt vara musik; musiken uppstår inom lyssnaren. Det säger sig självt att ett sådant relativiserande synsätt får implikationer för synen på det musikaliska verkbegreppet, något som också är tydligt i dagens estetiska debatt. Frågor kring original och kopia, upphovsmannaskap, autenticitet och kvalitet har varit grundtema i de senaste decenniernas diskussioner.

Postmodernismens relativism har å ena sidan öppnat oändliga vidder av musikalisk frihet: De återupprättade kontaktytorna med historien och med populärmusikfältet

ger samma möjligheter till gränslöst estetiskt experimenterade som till ohöljd nostalgi, konservatism och populism. Å andra sidan har de upplösta värdehierarkierna skapat en problematisk situation där inget uttryck kan anses mer giltigt än något annat. Ett dilemma med en sådan värderativism är att bred underhållning och smal konst trots att de ses som lika giltiga och värdefulla, har helt olika överlevnadsmöjligheter. I sista instans blir all musik prisgiven åt marknadens måttstock, en marknad där mer krävande och smala musikformer har mycket små möjligheter att hävda sig. Förvandlad till ideologi leder den postmoderna relativismen till nihilism.

Kramers analyser påminner oss om att vår uppfattning och tolkning av en given musik, vad vi hör eller inte hör i den, i hög grad beror av vår historiska utblickspunkt och vår subjektiva erfarenhet. De illustrerar också att likartade eller identiska idéer tenderar att återkomma i nya skepnader under historien. Jag återkommer till detta tema i slutet av min framställning (jfr s 55).

MUSIKEN SOM LÄMNING

Med den växande insikten om att det inte fanns en enda väg framåt har modernismens tankegods idag förvandlats till ett slags spöke. Också postmodernismen har idag förlorat sin fräschör vilket gör sig påmint genom historiserande texter och retrospektiva konstutställningar. Båda paradigmen är likväl högst närvarande som ett estetiskt arv och som en uppsättning frågeställningar. Inte heller romantiken kan dödförklaras (Ravini 2007). Allt samexisterar som tendenser inom konsterna.

Inom samtidskonsten talas det gärna om nyskapande. Förnyelse kan ske genom att konstnären tänjer på gränserna för redan kända former. Men nyskapande kan också enligt ovan handla om en självmedveten och metodisk dekonstruktion av kända former. Vår tid tycks påkalla dekonstruktion av dekonstruktionen. Men vad skulle det i så fall innebära?...

-Dekonstruktion och erosion. Är det fruktbart att ställa de två begreppen mot varandra? Jag försöker: - dekonstruktion är en viljeakt, något plockas medvetet ner i sina beståndsdelar. Dekonstruktion går mot max eller minimum, i musiken mot noise eller tystnad. Som ytterligheter är dessa uttrycksformer viktiga referenspunkter. De definierar gränserna för fältet. Men häri ligger också deras begränsning. Erosion, ett av de begrepp jag har för avsikt att undersöka i det här arbetet, är något annat än dekonstruktion. Med erosion förstår vi snarast en naturgiven och oftast mycket långsam nedbrytningsprocess som sker utan avsikt. Just det avsiktslösa tilltalar mig.

...det älskade, det vördade, bortkysst sten

Material och lyssnande

Tonsättare med smak för nutida konstmusik, däribland jag själv, talar ofta om utslitna klichéer och musikaliska banaliteter på ett slarvigt sätt. Utslitet för vem? Att i svepande ordalag avfärda det musikaliskt enkla eller välkända som utslitet eller korrupt är ett tankefel. Är en barnvisa utsliten? Den möter ju ständigt nya öron som förundras. Så även tolvtonsmusiken, barocken, femtiotals rocken. Ur ett arkeologiskt perspektiv är allt detta nutidens musik. Bakom talet om utslitna klichéer lurar tanken om det eviga framsteget och om den västerländska konstmusikens tolkningsföreträde. Var går gränsen mellan bruksmusik och konstmusik?

Musik handlar om relationer och kontext, hur vi hör något. Tonaliteten är vare sig vi vill eller inte en grundläggande referenspunkt i vårt lyssnande. Den musikaliska modernismen var inget annat än en omsorgsfullt utarbetad negation av densamma.

Men hur negerar man det postmoderna, en situation där allting finns och tillåts samtidigt? Genom att ängsligt klamra sig fast vid historiska traditioner, genom att negera negationen, genom fördjupad undersökning? Vad innebär ett bejakande?

Att ställa populärkultur och finkultur mot varandra är i sig varken särskilt nyskapande eller intressant. Det är postmodernismens kliché, dess ytfenomen. Vad finns under den här ytan? Jag tänker att det intressanta ligger i vad som kommer ur dessa formexperiment, en ny sensibilitet, en ökad lyhördhet för hur olika energier och valörer samverkar så att nya och kanske oavsiktliga betydelser uppstår. Är det detta jag arbetar med?

Ärvda former och innerliga objekt

I Adornos dialektiska teori utgör de *nedärvda formelementen* musikens grundläggande material. Vad betyder detta begrepp idag? Frågans omfattning och komplexitet gör att en närmare bestämning tillsvidare får anstå. Här räcker det med att konstatera att merparten av dagens verksamma konstmusiktonsättare har vuxit upp med popmusikens formelartade konception. Hur detta manifesterar sig i den nutida instrumentalmusiken är en öppen fråga.

När jag här talar om nedärvda former syftar jag dels på de konkreta musikaliskt-grammatiska artefakterna: formelementen, dels på de sedimenterade lyssningsmönster som dessa artefakter har givit upphov till. 1900-talets musikhistoria har visat att dessa perceptionsmönster är mycket motståndskraftiga.

Betraktade som enskildheter kan de nedärvda formelementen liknas vid *arkeologiska objekt*. I en nutida musikkontext utgör dessa objekt liminala kategorier. De identifieras som tillhörande ett äldre musikaliskt idiom, men är likväl närvarande i det moderna tonspråket. Jag tänker mig dem som ikoniska fragment, igenkännbara men ryckta ur sitt ursprungliga sammanhang. Dessa former illumineras i sin nya

omgivning som ett slags objektifierat tal. De talar genom och i kraft av sin historicitet men säger nya saker. Denna distansering, förblandningen av då och nu, av förstening och liv, får dem att framträda som *innerliga objekt*.

I min egen musik spelar som sagt harmoniken en viktig roll. Det innebär ofrånkomligen att jag tangerar former som väcker invanda, ibland tonala lyssningsmönster. För mig är detta inte ett problem, utan något jag finner kompositoriskt intressant. Materialets historicitet, dess utstrålning och associationsfält, bidrar som jag ser det till verkets identitet och integritet.

De bekanta eller vagt bekanta formerna fungerar som gravitationspunkter att ta spjärn mot. Genom att spela med eller mot olika lyssningsidiomatiska förväntningar kan jag möta och involvera lyssnaren. Framförallt kan jag röra mig bort från och främmandegöra det bekanta på ett *begripligt* sätt. Det är bland annat denna kommunikativa potential, möjligheten att skapa musikaliskt och psykologiskt momentum, som motiverar min estetik.

Genom olika former av representation och projektion hoppas jag kunna exponera de ärvda formerna på ett sådant sätt att deras historicitet, deras *artefaktkaraktär* uppenbaras. Uppfattade som friställda objekt och placerade i en ny omgivning öppnar de sig för komplexa betydelseförskjutningar. Mitt ärende är alltså varken nostalgi eller relativistisk nollställning utan att på olika sätt främmandegöra det bekanta, att kristallisera nuet genom *reliefverkan och parataxis*.

Ambivalens och potentialitet

En av utgångspunkterna för den här undersökningen kan sammanfattas med begreppet *potentialitet*. Potentialitet syftar på de latent möjligheterna i en musikalisk situation, på dess instabilitet och flyktighet. Att komponera med den utgångspunkten handlar om att ge plats för spelet mellan det manifesta och latent, att visa på hur en musikalisk situation innehåller fröet till sin egen upplösning eller motsats. I Bachs musik sker detta ständigt, kontrapunktiskt, steglöst. Hos Bach lever även den mest blomstrande musik i kraft av sin förgänglighet. Här, i musikens ständigt närvarande dödmedvetande, ligger för mig dess existentiella skönhet.

Hur kan en liknande tanke bli produktiv i min egen musik? Jag föreställer mig en musik som inte har någon lokaliserad kärna utan som till sitt väsen är flytande och associativ, en musik som söker sig fram genom vegetationer där den ibland stöter på halvt bortglömda eller förträngda minnen av sig själv. I sin rörelse tangerar den former som den inte längre förstår eller förmår att artikulera. Kanske är det en musik som har blivit senil, som bara minns sin historia i ikoniska fragment vilka väcks till liv av slumpmässiga sammanträffanden, situationer som påminner om något en gång välbekant.

-Jag provar en gång till: det är alltså inte frågan om ett neoklassicistiskt eller postmodernt montage utan om vagt bekanta former som på ett organiskt och spontant sätt uppstår ur materialet. Den fritonala, klangbaserade musiken kan då

liknas vid en grundmassa vars rörelser kristalliserar bortglömda minnen. Det som uppenbaras är kanske inte så mycket minnena i sig, utan själva försöket att minnas, minnesakten, det ahistoriska nuet. -Ja, kanske så.

Trots de starkt melankoliska dragen i Theodor Adornos och Walter Benjamins tänkande omhuldade bägge filosoferna barnets upptäckarlust som modell för den moderna konstens strävanden. De vände sig som Björn Billing skriver "till barndomens föreställningsvärld för att finna kritiska perspektiv på moderniteten" (Billing 2001:192). Adorno menade att konstens minnesfunktion vetter åt sagans och mytens värld. "Verken talar så som féen i sagorna". Denna värld representerade för Adorno en motpol till en ensidig upplysning och till vuxenblivandets anpasslighet. Men det var inte frågan om någon regredering till en idyllisk barndom, eller något harmoniskt naturtillstånd. Adorno såg istället de mytiska reminiscenserna, minnena av barndomens klara blick, som en impuls att tänka annorlunda. "I ett tillstånd där det upplysta förnuftet har slagit över i självförbränning" öppnar denna feens röst i konstverket porten för reflektionen över främlingskapet, att bli varse det illusoriska i hemmastaddheten i den upplysta verkligheten (Ibid:193).

Den sanna lögnen

Ritualer bygger på upprepning. I vissa sammanhang förefaller det bara vara det djupt kända, inte sällan det mycket enkla, som förmår hårbärgera och uttrycka existensens grundvillkor i all dess överväldigande komplexitet. I riten kan det banala, det överdrivet högstämda eller känsllosamma transcendera sin egen form och peka mot det sublima. Elvis Presleys *Can't help falling in love* (melodin baserad på Jean Paul Egide Martinis *Plaisir d'Amour* från 1784 (Whitburn 2002:196) kan då framstå som den mest sublima liturgiska musik. Det glättade förförelseobjektet: kitschet, inverteras till något djupt sant. Paradoxalt nog kan själva genomskådandet, den intensiva medvetenheten om det falska medvetandet, bidra till en sådan intensiv upplevelse.

Genom enträgen upprepning och användning har den kulturindustriella produkten förvandlats till ett *innerligt objekt* som i all sin bedräglighet förkroppsligar modernitetens korrumpierade hopp. I medvetenheten om den förföriska lögnen slår den över i sin motsats, i en intensiv upplevelse av sanning, sanningen innesluten i lögnen. Musikens aura förstärks i det här exemplet genom att artisten framträder som en Messiasgestalt som cyniskt utnyttjades av den kulturindustri han själv var en del av.

Som tonsättare frågar jag mig ibland om, och i så fall varför, jag bör undvika sådant stoff. Om det tjänar uttrycket borde jag snarare utan ängslan bejaka det. Mahler gjorde det.

Avsiktliga och oavsiktliga ljud

En väsentlig del av klangfärgen hos akustiska instrument består av olika typer av brus. Många instrumental-tonsättare komponerar idag musik som helt eller delvis är uppbyggd av sådana ljudelement. Också i min egen musik är noise-ljud frambringade med okonventionella speltekniker utan tvekan ett viktigt inslag. Det är här omöjligt att förbise Helmut Lachenmanns och Mathias Spahlingers skolbildande *Musique concrète instrumentale*.

För ovannämnda tonsättare hade musikens expansion ut i de ”icke musikaliska” ljudens universum politiskt subversiva förtecken. Idag är de okonventionella spelteknikernas ljudvärld ett uttrycksmedel bland andra. Spahlinger menar att ljudmusiken har stelnat till ett manér:

”musique concrete instrumentale as a logic of she-boom has descended to a mere extended technique. With salt and pepper shakers these techniques that have become harmless are sprinkled over the score to convey an impression of yesterdays radicality)...the high pressure bowing that once intended to represent the labor of its execution has become the tristan chord of the twentieth century (Spahlinger 2008:591).

Mitt eget intresse för den här ljudvärlden motiveras emellertid inte av dess förmenta radikalitet. Jag intresserar mig för hur den låter, för dess taktila kvaliteter.

Musique concrète instrumentale ger ofta en upplevelse av intensiv närvaro i ett intensivt nu. De okonventionella, ofta svaga ljuden har likt viskningen förmågan att koncentrera och skärpa vårt lyssnande till det yttersta. Det är bland annat denna egenskap som intresserar mig.

Lachenmann betonar i sin musik avsiktligt och eftertryckligt den fysiska energin bakom ljuden. Musiken framhäver därmed på ett närmast hyper-expressionistiskt sätt intentionen, musikerns ansträngningar, ljudets fysiska förutsättningar, motståndet. När jag använder mig av noise-element och noise-texturer är min utgångspunkt vanligtvis den motsatta. Det är snarare det avsiktslösa och/eller slumpmässiga som intresserar mig; omvärldsljuden som bryter in i musiken och kidnappar lyssnandet, som tar över, som eroderar.

Eroderade former

Att komponera är att foga samman och sammanställa. Vad händer när man sammanställer eroderade former? Erosion innebär att de yttre formerna hos ett objekt har förändrats, de har slipats av eller vittrat ner, ibland till oigenkännlighet, ibland med bibehållen och skönjbar ursprungsform. Genom erosionen kan från början distinkt olikartade former ha kommit att likna varandra. Motsatsen är också tänkbar, lika har blivit olika. Kulturartefakter har börjat likna naturformer och vice versa.

I kompositionstekniska termer kan detta betyda att objektkonstellationer som tidigare kännetecknats av skarpa brottytor övergår steglöst i varandra. Motsatsen är förstås också tänkbar; tidigare organiska övergångar blir skarpa brott. Musiken skulle kunna framträda som ett spel mellan eroderade former där nya kontaktytor och nya friktionspunkter uppstår på ett slumpartat sätt. I dessa konstellationer framskymtar ibland bekanta former, fossil tycks leva upp för att i nästa stund sjunka tillbaka som spökbilder. Musiken är full av slumpvisa sammanträffanden, av sammanväxter.

Jag föreställer mig detta formspel på en gång kommunikativt och hermetiskt slutet inom sig självt, som en representation av en förlorad och oåtkomlig men likväl närvarande helhet.

Petrifierad musik

Den extremt långsamma tillblivelsen av ett fossil är samtidig dekonstruktion och rekonstruktion. Det är en metamorfos. Det levande organiska materialet förkisas, den omgivande sedimentmassan förstenas under tryck. När processen är fullbordad återstår organismen som avtryck, som förstenad form i en ny, till oigenkännlighet förvandlad värld. Hur kan en ny musik förhålla sig till förstenade retoriska former: apolloniskt nyktert, sakligt, sentimentalt?

KÄNSLORNA

Att avkräva all konst att den ska beröra känslomässigt är naivt och sin förlängning en skrämmande tanke. Känslorna är *en* dimension av musikupplevelsen, för mig en viktig del.

Den vanligaste och kanske värsta beskyllningen som kan drabba en seriös konstnär är att vara sentimental. Detta estetiska omdöme, motiverat eller inte, möter vi var och varannan dag i kultursidornas recensioner. Sentimentalitet är något man i vissa genrer inte bör ägna sig åt. "Sentimentality is unearned emotion". Ordspråket lär ha myntats av James Joyce.

Det är något besvärande med påträngande och naivt gestaltad känslsamhet. Genom sin övertydliga, enträgena och formelartade appell ställer den sig ofta i vägen för verklig sinnesrörelse. Man vill inte bli skriven på näsan, nerkletad med tårdrypande eller smäktande klichéer. Jag instämmer till fullo i detta. Samtidigt är jag övertygad om att det bakom detta kulturkritikens tabu-mantra döljer sig rädslor som har med klassmedvetande och skam att göra. Känslor är något som vi alla har i rikligt mått. Men det är också något vi måste lära oss att kontrollera och i viss utsträckning dölja. När känslor ska visas fram måste det ske på ett med stil- eller klassmedvetandet förenligt sätt.

I en lyrisk recension av Wagners opera *Lohengrin* skriver Horace Engdahl: ”Det har ansetts vara tänkande människors plikt att visserligen inte avstå från Wagner men att bryta förtrollningen-att aldrig riktigt ge sig hän utan att oavbrutet reflektera över verkets oförmåga att ge uttryck för våra nuvarande upplysta tankesätt” (DN 4 april 2012).

Den synonyma ordalydelsen för sentimentalitet: ”överdriven känslsamhet” är en passande beskrivning av Wagners omhuldade drama. Operans sentimentalitet fungerar genom det som brukar kallas *Verfremdung*: främmandegörande av det bekanta. De överdrivna gesterna skapar distans till verkliga känslor och lyfter därmed dramat över den privata erfarenheten till ett existentiellt plan.

I popmusiken är det helt legitimt att ge sig hän i sentimentala excesser. Musikformen bygger i själva verket på denna slags känslsamhet. I takt med västvärldens sekularisering har popmusiken kommit att fylla tomrummet efter religionen. Dess stjärnor är föremål för en dyrkan jämförbar med gudomars och konserterna kan liknas vid rituella ceremonier. Popmusikens sentimentalitet blir också genom det sätt på vilket den presenteras *larger than life*. De ouppnåeliga stjärnorna talar till alla och envar och blir ställföreträdare för sina fans. Deras känsloutlevelse blir till kollektiv massutlevelse. De delar och bär våra privata bekymmer, sätter ord på dem. Man känner sig mindre ensam, sedd.

Nutida konstmusik vädjar sällan på ett så explicit sätt till känslorna och det kanske är en del av dess poäng. Vår musikform är något annat. Det betyder dock inte av jag med berätt mod måste mönstra ut allt som kan uppfattas som konventionellt känslösamt ur musiken. För mig vore det att snöpa musiken.

Den ändlösa upprepningen av popmusikens nötta formler kan ibland te sig lika tröttsam som det stereotypa akademiska experimentet. Maneret och det manierade: själva formen måste transcenderas. Intellect och känsla måste bli ett. *Man måste både ge sig hän och samtidigt dra ner byxorna både på sig själv, sin estetik och sitt ärende.*

Den engelske tonsättaren Brian Ferneyhough har liknat den spontana emotionella reaktionen på en välbekant känsloladdad passage i ett musikstycke vid hur Pavlovs hundar börjar dregla när de hör kommandoordet som förebådar utspisning. Ferneyhoughs ärende är förstås att utmana klichéernas herravälde. Men känslor är inte bara en primitiv reaktion på inlärda mönster, utan tvärtom ofta ett mycket sammansatt fenomen. Att musik har förmågan att beröra på detta sätt är naturligtvis en av dess största förtjänster. Att den förmågan sedan kan, har och kommer att missbrukas är en annan sak.

Att bli känslomässigt involverad kan också fungera som en port till andra sätt att lyssna, till ett reflekterande lyssnande. Lika sant är att känslorna eller förväntan på desamma kan ställa sig i vägen en för ett sådant lyssnande. Kraftfull musik har förmågan att härbärgera och transcendera båda kategorierna i det vi brukar benämna som det sublima.

Gesang der Jünglinge

Karl-Heinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1956) är ett bra exempel på hur det avancerade formexperimentet kan förenas med direkt och komplex kommunikation. Tonsättarens grundidé är i det här fallet att skapa en steglös övergång mellan mänskliga språkljud och elektroniska klanger. Som så ofta hos Stockhausen är musikens form också dess innehåll. I en mening kan man kanske hävda att styckets tematik är just begriplighet. Den inspelade goss-sopranens textfraser klipps upp och överlagras av elektroniska klanger på ett sådant sätt att man ofta inte uppfattar vad som sjungs. Fragmenten organiseras sedan utifrån graden av begriplighet.

Gesang der Jünglinge är en legering av tradition och modernitet. Materialvalet är helt avgörande för upplevelsen av stycket. Den oskuldsfulla pojkrösten framträder i skarp relief mot de elektroniska klangernas förföriska kyla; det mänskliga och sårbara tycks stå mot den själlösa tekniken. Men denna dikotomi ligger bara i musikens direktverkande ytskikt. Stockhausens konfiguration handlar i själva verket lika mycket om att avhumanisera rösten som att humanisera tekniken, om en förblandning av teknik och människa. Och hans primära intresse är sannolikt inte metaforisk representation, utan själva klangen. Genom sitt val av material, genom det direkta tilltalet, bjuder han in lyssnaren. Därigenom lyckas han också orientera lyssnandet mot det klangliga. Styckets associationsfält får man så att säga på köpet.

Gesang der Jünglinge är ett flerskiktat verk. Det är intressant både som tankefigur, konstruktion och som klangupplevelse. Musiken är dessutom, åtminstone för mig, känslomässigt drabbande. Poängen med detta experiment är inte dekonstruktionen av språket i någon kritisk mening, utan skapandet av nya uttrycksmedel genom dekonstruktion. Jag tilltalas av det konstruktiva uppsåtet, den kreativa förstörelsen och framförallt av musikens Janusansikte

SAMTIDEN

Att skapa sin identitet tycks vara oupplösligt förbundet med att skapa sin fiende.

Hur ser vår tids krismedvetande ut? Vad har hänt efter de stora berättelsernas död? När jag slår upp ledarsida i dagens DN möts jag av en talande rubrik: "Hejda de extrema" (DN 2 maj 2012). Ledaren inleds: "Det drar en oroväckande stark vind åt både höger och vänster i den Europeiska politiken". Nästa sida bjuder likaledes på tidstypiska uttryck. Under rubriken "Följ inte massan" lägger författaren och journalisten David Brooks ut texten om entreprenörskap, kapitalism, konkurrens och kreativitet. Här får man veta att "Kreativa människor följer inte med massan utan letar reda på kartans vita fläckar. Kreativa människor strövar genom avlägsna och glömda traditioner och tar med sig marginella perspektiv tillbaka till mittfäran". Artikelns amerikanska näringslivsretorik poängterar avslutningsvis återigen vikten av att ha "förmågan att återvinna glömda traditioner". Brooks rationellt ekonomistiska och utvecklingsoptimistiska *Self made man*-ideal tilltalar mig inte. Men det är betecknande att i grunden konservativa tankegångar framställs som radikala, att det nya beskrivs i termer av "återvinnande av glömda traditioner".

En motsvarande konservativ hållning inom konstens område: appellen om ett återvändande till det traditionellt sköna, brukar åberopa avantgardekonstens institutionalisering som legitimt skäl.

"Problemet är att avantgardet har fallit offer för sin egen framgång. Efter att ha vunnit slag efter slag omvandlade man gradvis en motsträvig borgerlig kultur till en villig medarbetare i sina attacker på den etablerade smaken. Men i denna seger låg fröet till avantgardets egen irrelevans. I brist på trovärdigt motstånd degenererade de rebelliska gesterna till ett slags estetiska pajaskonster. I denna mening innebär avantgardets institutionalisering avantgardets död eller åtminstone senilitet" (Kimball 2008).

Det traditionellt radikala framställs som konservativt och det konservativa som radikalt. Liknande kortslutningar uppenbaras i högerextremismens förening av det moderna och antimoderna. Detta är ett onekligen ett skrämmande kraftfält. Man tvekar plötsligt över själva idén om att vara radikal.

Det moderna informationssamhället och den globala kapitalismens segertåg har under de senaste årtiondena omskapat den ekonomiska, politiska och sociala verkligheten. Med lite fågelperspektiv förefaller dagens samhällsdebatt å ena sidan handla om stark polarisering mellan olika grupper. Å andra sidan ser vi en tydlig tendens mot utsuddande av gränser och samgående i hybridformer. En artikelserie om följderna av den svenska skogsindustrins privatisering är belysande. Maciej Zaremba gör en enkel men träffande reflektion som kan överföras på musiklivet. Zaremba menar att "vi tubbas att uppträda förkrympta till bara näringsidkare eller

renodlade naturvänner; ty endast på det sättet kan vi få inflytande” (DN 28 maj 2012). Detta *antingen eller tänkande* yttrar sig i det svenska offentliga konstmusiklivet som en uppdelning i *antingen* säljbar kanon av klassiker *eller* osäljbar, svårtillgänglig nyskriven musik. Situationen är mycket olycklig. Den är också förrädisk eftersom den understödjer en bekväm men föga konstruktiv självgodhet i båda läger. Den polariserade verklighetsbeskrivningen är tyvärr också bara alltför tacksam som medial dramaturgi (förnyare eller traditionalister, närande eller tärande, fantaster eller realister).

Ställningskriget mellan dessa illusoriskt solida identiteter tillhör menar jag en förgången tid och bör bekämpas, såväl inom vår egen konstform som i det offentliga musiklivet och samhället i stort. Som konstnär känner jag ett ansvar i denna fråga. Detta är också anledningen till att jag tvekar kring den slags heroiska kompromisslöshet som är den del av den nutida konstmusikens mytologi och som vi ofta framhåller som en förtjänst. Genom denna hållning bidrar vi i själva verket till ovan nämnda förenklade och i grunden ekonomiskt motiverade verklighetsbeskrivning. För mig handlar det snarare om att kompromisslöst söka efter förbindelsepunkterna mellan olika världar. Detta ska inte förväxlas med opportunistisk eller spänningslös försoning.

Parallellt med den ovan beskrivna polariseringen ser vi en som sagt en tydlig tendens mot utsuddande av gränser och samgående i hybridformer. *Queerfeministisk teori*, diskussionen om det könsneutrala begreppet *hen*, *de nya moderaterna*, förra höstens DN-debatt över huruvida kulturen måste vara vänster tycks peka mot en vilja att ifrågasätta och bryta sig ur gamla identiteter och skyttegravar.

För många, mig själv inräknad, är detta svår och uppsplitande process som rör vid djupt rotade synsätt. Betraktad som positiv vision handlar det om en vilja att se till helheten, om ett sökande efter den förlorade helhetskänsla som moderniteten medförde. Frågan är hur den här tidsandan återspeglas i vår konstform? Hur yttrar den sig i min egen musik?

EXFOLIA

Exfoliation:

botany

-describes the loss of leaves (or, in some cases, pieces of bark) from a plant.

cosmetology

-is a cosmetic technique aimed at removing dead skin cells from the face and body. The practice helps to maintain the skin.

geology

-is a weathering process where rock cracks parallel to it's surface. Fractures formed in this way are sometimes called axial cleavage and are commonly observed in the laboratory during uniaxial compression tests. High horizontal or surface-parallel compressive stress can result from regional tectonic or topographic stresses, or by erosion or excavation of overburden.

Att skriva för sitt eget instrument, i mitt fall gitarren, är både enkelt och svårt; enkelt därför att man behärskar instrumentet, svårt därför att vanans makt tenderar att ta över. Det är lätt att hemfalla åt muskelminnets innöta figurer. Efter en längre tids tvekan beslöt jag mig trots dessa farhågor för att skriva ett intuitivt stycke. Föresatsen var att närma mig instrumentet på ett för mig nytt sätt. Frågan var bara hur?

I det rum jag hyrde under kandidatutbildningen fanns ett skrivschatull där jag brukade sitta. Schatullet var försett med en utfällbar skiva som i uppfällt läge kunde låsas. Nyckeln till detta lås låg framför mig på bordsskivan. Den greppvänliga nyckeln hade en svagt upphöjd gjutsöm på ovansidan av handtagsöglan. Jag tog upp den och provade. Med en cirkulerande rörelse började jag skrapa med nyckelns ögla mot den spunna E-strängen. Jag gjorde en enkel men lovande upptäckt. Gjutsömmens friktion mot strängen gjorde det möjligt att skapa en kontinuerlig klang. Dessutom ljud inte bara *en*, utan *två toner* på samma gång, dels den ton jag tryckte ner och dels tonen vid nyckelns ansatspunkt. Det var alltså möjligt att spela två toner på en sträng samtidigt. Genom att addera tre utpanorerade slagekon med olika fördröjningstid (700, 1650, 2000 ms) fick jag ytterligare möjligheter till överlagring.

Jag började nu komponera intuitivt. Slutet kom först. Här skulle jag använda nyckeltekniken. Inledningen bjöd betydligt mer motstånd. För att skapa kontrast valde jag att begränsa mig till konventionellt fingerspel utan eko. På så sätt skulle stycket utvecklas i två rum: en del definierad av taktill närhet och en sfärisk del

präglad av rymd och distans. Att komponera fingerspelsdelen var som att ge sig ut på ett minerat fält. Allt kändes utnött och tomt. Jag bytte strategi och jobbade istället med den känslan. Resultatet blev en musik som hade svårt att formulera sig själv.

I sin transparenta enkelhet kom *Exfolia* oavsiktligt att få en didaktisk karaktär (Ljudexempel 1). Här följer min läsning av musiken så som jag formulerade den 2011 (Gurstad-Nilsson 2011:30ff).

Del 1

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

Del 2

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

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

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

OPEN HOUSE

1976

Höst. Under de stora träden. Jag har klättrat upp på plåttaket. Hal falsad plåt, alger. Det är en skorsten och ett svart hål i tegelväggen. Snart står jag snart skräckslagen i den förbjudna stillheten. Det som var kan inte vara långt borta. Men nu är det bara duvorna härinne. Kakel, träläktare, förhållningsregler. Omvärlden som läcker in, helt svagt. Jag ser spåren av våld på bassängbotten...

... hörnet av staden, där granitbastionen skär ut mot den dovgröna djuprännan. Man kan nätt och jämt se slambotten därnere. I stenbrämen vid bastionens fot ligger tegelstenar från byggnaden. Några år senare föreställer jag mig att det går stora abborrar där. Det verkar vara ett sånt ställe. Stenbrämen, därnere: rustbädden, krossat glas, porslinsskärvor. Fattigsverige. Peter Eriksson?

Jag vet allt det här. Runt stengrundet slingrar stänglarna. Abborgräset sträcker sig efter våra unga kroppar. Abborgräset. Jag låtsas inte om allt det äckliga som jag vet finns där nere. Det ljumma svarta brackvattnet, inloppet, elevatorkajen. Jag vet allt här. Kritpiporna som rullar i strandbrynet. Fotografiet med lotsplatsen och djupet under Göran Folberts båt. Snorgers. Jag vet vad som rullar och kasar, jag vet vad som kracklar i strandbrynet.

När jag påbörjar stycket finns ingen övergripande plan, bara föresatsen att musiken ska förhålla sig till begreppet erosion. Erosion kan betyda många olika saker. Min första tanke är helt enkelt att arbeta med musikaliska gestalter som eroderas; en skönjbar utgångsform vittrar sönder eller slipas ner.

Ett stycke in i arbetet väcks plötsligt och opåkallat ett slumrande minne av hur jag som 11-åring klättrar in i ett ödehus i min hemstad, ett övergivet badhus. Bildminnet blir den avgörande impulsen för mitt fortsatta arbete och ger också styckets titel: *Open House*. Det är en medveten stöld. Jag har tagit namnet från en av låtarna på albumet *Songs for Drella*, en temaskiva där Lou Reed och John Cale hyllar konstnären och vännen Andy Warhol. Just den här låten handlar om Warhols ateljé: *The Factory*, där konstnären enligt sin mammas tjechoslovakiska sed höll öppet hus.



Bildnr: E6593. Kalmar läns museums fotosamling. Baksidan av varmbadhuset. Foto: Kerstin Pettersson 1974.

Den inledande minuten i *Open House* är ett linjärt skeende. Passagen börjar med en unison elegisk melodi i cello och kontrabas (Notexempel 1a). Den fritonala melodin som väl närmast ger associationer till tolvtonsmusik överlagras snart av violiner och violastämmor vars statistiskt genererade tonföljd (Poisson distribution) får en paradoxal inverkan. Överlagringen medför att den fritonala musiken plötsligt och helt oplanerat antar tonal form. I takt 6 uppträder en tydlig dominant. Det som händer är alltså ett slumpmässigt sammanträffande, ett produktivt misstag, en spökdominant. Efter detta samgående börjar de tonala krafterna gradvis lösas upp och före dubbelstreck har soloviolin och en solocello lämnats ensamma i ett sökande efter fast mark.

Passagens tillkomst representerar en paradox som jag finner konstnärligt intressant. Det som var tänkt att addera komplikationer till en, som jag tyckte, alltför enkel musikalisk situation resulterar i motsatsen: ytterligare förenkling. Och ändå inte. Den komplicerande faktorn blir i det här sammanhanget det tonala elementet.

En av mina föresatser med *Open House* var att skapa ett starkt momentum. Efter att ha kommit ett långt stycke in i processen bestämde jag mig därför under stor tvekan att arbeta med ett tonalt citat, i det här fallet ett utsnitt av mitt eget förstlingsverk från åren på Gotland: *Det klinger i muld*. Detta, mitt hittills mest ambitiösa projekt, tillika största misslyckande, kan väl närmast beskrivas som en självbiografisk musikteater/installation. Det var en Katharsisritual som handlade om att förstå mig själv i relation till min familjebakgrund. Det var mitt eget *Jahr Null*.

Ur detta citat föddes så idén att det i *Open House* skulle uppenbaras ett brott, en slags avgrund, ett kanske olösligt problem som finns latent i min estetiska uppfattning. Denna styckets *tragiska punctum* skulle, föreställde jag mig, vara av direkt och fattbar skapnad. Det var också viktigt att brottet skulle uppenbaras för musikerna på ett påtagligt sätt. Den tonala och skalenliga citatmusiken passade ändamålet eftersom den sitter i musikernas muskelminne. Strategin var alltså att under en kort stund använda orkestern till det den är tränad för. Orkestern skulle minnas tillsammans.

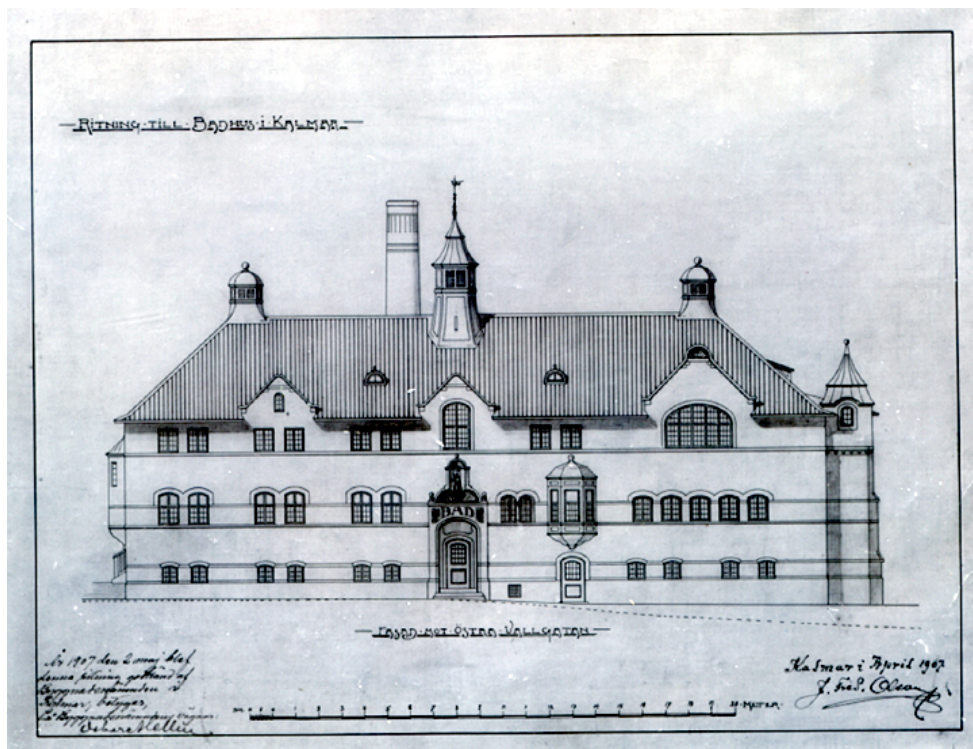
Mot en fond av statisk tomhet, ett subjektslöst intensivt nu, föreställde jag mig att denna citatmusik skulle komma och gå helt flyktigt, som när volymen på en radio vrids upp och ner (Notexempel 2). Efterhand stod det klart för mig att musiken efter denna händelse skulle tappa talförmågan. Det var en slutpunkt, en smärtpunkt. Var skulle den placeras, vad skulle följa därpå?

På 1970- och 80-talet var det populärt bland gitarrister att spela mot slagekon i en rytmisk och harmonisk kanon med sig själv. För mig kom ekomaskinen att bli en del av gitarren. Med viss framgång utvecklade jag efterhand detta till en säregen spelstil. Redan på Gotland funderade jag över om det skulle vara möjligt att översätta dessa tekniker till en större stråkensemble. Tanken föresvävade mig igen. När jag botaniserade på YouTube hittade jag ett stycke för soloviola där violasten på ett effektivt sätt simulerade eko. Genom att spela in lager på lager av violintoner provade jag själv hur detta fungerade (Ljudexempel 2b). Utifrån dessa försök började jag så konstruera en ekotextur vars toner uppträdde som rester av melodier och som så småningom skulle övergå i rent ljudbaserad musik (Notexempel 3a). Nu var frågan hur jag skulle närma mig ljudmusiken.

Det som föresvävade mig var en gles ljudtextur vars partiklar uppträdde närmast slumpmässigt, som droppet från hålen i ett läckande stuprör. Istället för en rytmisk notation, som i det här fallet skulle bli onödigt komplicerad, bestämde jag mig för att låta en text rytmisera ljudlandskapet. Om Brian Ferneyhoughs svarta notbilder tvingar fram expressivitet genom att begära det omöjliga, handlade det här om motsatt strategi, att försätta musikern i ett tillstånd av avslappnad koncentration där rädslan för att göra fel - det var i alla fall vad jag föreställde mig - skulle minimeras. Musikern följer ordens och stavelsernas rytm i ett angivet ungefärligt tempo. Min förhoppning var att jag på detta sätt skulle få orkestern att lyssna på ett särskilt intensivt sätt (Notexempel 3b).

Den text jag valde saknar alla litterära kvaliteter. Det är en mäklarannons som i överspönt käcka ordalag saluför en lyxrenoverad lägenhet i min hemstad. Den trendriktigt designade boningen har inte bara ett av stadens vackraste lägen, utan är också inrymd i ett av dess vackraste hus; det sekelgamla varmbadhus som för drygt trettio år sedan stod rivningshotat på lit de parade, det hus i vars ruin jag stod som barn med hjärtat i halsgropen. Detta, renlighetens och folkhälsans tempel, som när det begav sig byggdes strategiskt mitt i fattigkvarteren, stod färdigt 1909, samma år som Schönberg komponerade sin enakts opera *Erwartung*. Numera inrymmer det lyxlägenheter.

Arbetet med denna andefattiga text kan liknas ett alkemiskt försök. Min idé var att invertera det hopplösa försäljarsnacket till sin egen motsats, till en långsamt eroderande kraft, ett stilla sipprande, en grogrund för alger och rostangrepp, till poesi. Jag ville återskapa ruinen, den plats där stillheten rådde och tiden stod still.



Dina drömmars boende

Ibland händer det. Då sällsynta tillfällen dyker upp med det där alldeles extra. Då man tänker att detta får jag inte missa. Om du söker en lägenhet som är något utöver det vanliga, då har du den här. I stadens mest eftertraktade hus med fantastiskt läge vid havet samt både badstrand och båthamn inpå knuten. Centralt med 4 minuters gångväg till centrum men ändå med lantligt lugn och en oas till trädgård. Nej det är inga drömmar eller fantasier utan ren sanning. Och det bästa är att den kan bli din. Den är till salu. Under tre års tid har denna lägenhet projekterats och byggts med målsättningen att implementera design och kvalitet i ett hus med traditioner och anor. Välkommen in på husesyn.

När jag läser Björn Billings bok *Modernismens åldrande* tycker jag mig se ytterligare förbindelser mellan bildminnet och musiken. Tanken stannar inför *ruinen av det moderna projektet*. I ruinen av varmbadhuset svävar efterklangerna av den sociala ingenjörskonstens drömmar. Drömmarna om ett rationellt samhälle där renlighet, fysisk och andlig fostran tycktes erbjuda en väg bort från det förgångnas orättvisor och armod.

I slutet av stycket vänder sig Orpheus en sista gång för att skåda sin Euridike, därpå återstår bara ekon, slutligen bara en ljudvärld vars gestik är härledd ur en söndersprängd textmassa av försäljarfloskler (Notexempel 3a).

Allt detta fanns som en latent möjlighet i minnet av hur jag som elvaåring stod ensam i ruinen av det gamla varmbadhuset. När medvetandet processade bildminnet fick det pålagringar, överlagringar, nya betydelser som sträckte sig långt bortom den verkliga upplevelsen. Bilden ville mig något. Den ville bli struktur.

Hans Gurstad

Notexempel 1a-b. De inledande takterna i OpenHouse.

105

The musical score is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (fl.):** Two staves at the top, each with two parts. Dynamics include *fp* and *pp*.
- Violins (vln.):** Four staves. Violin I (vln. I) has two parts with dynamics *pp*, *fp*, and *ppp*. Violin II (vln. II) has two parts with dynamics *p* and *ppp*.
- Viola (vle.):** Two staves. Dynamics include *f*, *pp*, *mp*, and *ppp*. Performance instructions include "impulse and echoes" and "echoes via 1 con rond."
- Woodwinds (wc., cb.):** Two staves at the bottom, both currently silent.

The score is divided into measures by vertical bar lines. Dynamic markings are placed below the notes to indicate volume changes. Some measures contain rests for certain instruments. The text "via rond." appears in the lower right of the first violin II staff.

Notexempel 3a-b. Utdrag ur ekotexturen och den avslutande noise-baserade musiken i *Open House*.

Ovanstående redogörelse kan ge intrycket av att jag i den konstnärliga processen gått från klarhet till klarhet. Så är det förstås inte. Sanningen är att *Open House* tillkom under starka tvivel och ihållande prestationsångest. De minneslabyrinter och korskopplingar jag beskrivit har inte nödvändigtvis relevans för upplevelsen av musiken. De är en beskrivning av min egen relation till verket. Låt oss därför avslutningsvis dröja en stund vid för hur musiken faktiskt låter. Hur blev det, vad fungerade och vad fungerade mindre bra?

Verkligheten

Växjö 10 maj 2012

Orkestern har nu repeterat en vecka. Jag har gått på högvarv och har svårt att slappna av. Första dagen blev en kalldusch. Jag fick på pälsen av dirigenten för diverse korrekturfel i partituret och en ställvis inadekvat notation. Men det gick trots allt att ta sig igenom stycket redan vid första genomspelningen. Att det sedan lät erbjarmligt är inget unikt för ett första rep. Mina skattningar av hur saker skulle klinga visade sig vara hyggliga så när som på ett par ställen (se nedan). Dag två innebar stora förbättringar. Jag kände nu att stycket skulle komma att fungera och märkte också av en attitydförändring hos flera av musikerna. Cellisten menade att det hände någonting med hur orkestern fungerade. Jag glädde mig mycket åt komplimangerna. Den ömsesidiga respekten är viktig för mig. Det ligger ju också i linje med min förhoppning att kunna locka in musikerna i musiken, att få dem att göra den till sin och släppa på eventuella fördomar och prestige.

Växjö 11:e maj 2012

Utvandrarnas hus 19.00. Konsert. Det är ingen publikanstormning precis. Men något annat var väl knappast heller att vänta. Nutida musik är naturligtvis ett riskprojekt. Att slå på stora trumman för ett så pass oförutsägbart program utan något som helst dragplåster gör man helt enkelt inte. I det här fallet spelar det mindre roll. För mig personligen är det emellertid mycket som står på spel.

I allt väsentligt är jag trygg med stycket och orkesterns tolkning av musiken. Men nervositeten är ändå där; det är trots allt mycket som kan gå fel. Tonsättarna ska själva presentera sina verk. Jag har varit vankelmödig över detta, känt en ovilja att berätta för mycket om musiken. Till programbladet skriver jag först en mystifierande text om bakgrunden till mitt verk. Min fru får mig att inse att det här är fel forum för dylika krusiduller. Det skulle bara bli ansträngt. Jag beslutar därför att öppet redovisa det bildminne ur vilket stycket växt fram. Publikens medelålder är hög. Om detta kan hjälpa några icke redan frälsta att hitta in i musiken är jag beredd att skrinlägga de absolutmusikaliska föresatserna. Och vid närmare eftertanke, styckets titel *Open House* är

ju kongenial med en sådan hållning. Den faktiska bilden är ju också bara incitamentet, ytan. Hålet i den sönderfallna tegelmuren är porten till ett associationsfält.

Genomspelnningen blir en av de bästa hittills. Jag blir rörd av hela situationen, av musikernas ansträngning. Smärre brister i intonationen och en något för snabb puls i ekostrukturen vid repetitionsbokstav G förtar inte intrycket. Som helhet fungerar musiken, vilket också framgår av publikens uppskattande kommentarer efter konserten. Jag känner mig förstådd.

Revideringar

-Så långt det som fungerade. Det som inte fungerade då? Efter att ha umgåtts med inspelningen från uruppförandet är det framförallt två ställen som stör mig. Felet ligger inte hos musikerna. De aktuella passagerna klingar helt enkelt inte som jag hade tänkt. Ibland kan det förstås vara något positivt, dock inte i det här fallet.

Det första stället är glissandot i takt 13-16 (partitur bilaga 2). Problemet är här den gälla klangen. Jag hade föreställt mig en mer beslöjad och tätare klusterklang. Som det är nu smälter klangen inte riktigt samman. Beror det på att violinerna är osordinerade, på det höga registerläget, har det ha att göra med förstaviolinens dominans eller har jag använt för stark dynamik? Jag är osäker. Kanske är det en kombination av alla faktorerna.

Om glissandot utgör ett mindre problem så är nästa problemställe av mer menlig art. Problemen börjar i takt 36. Det dissonanta ackordet som sätter in smälter inte heller samman. Förmodligen beror det på en olycklig disponering av ackordtonerna med ett litet sekundintervall i dividerade celli. Interferensen mellan instrumenten blir för stark. Möjligen kunde det ha hjälpt med sordin som dämpar de högre övertonerna. Värst är dock kanonsituationen i takt 43-47. Det här stället lät aldrig bra under repetitionerna. Baslinjens punkterade halvnot i takt 44 borde ha legat still på a och inte som nu rört sig ner till g#. I takt 43 och 45 ställer det lilla sekundintervallet i den dividerade cellostämman återigen till problem. Naturligtvis finns även andra skönhetsfel. Det ligger ju så att säga i uruppförandets natur. Men bortsett från ovan nämnda passager klingar verket i stort sett som jag hade tänkt.

KILROY WAS HERE

28:e maj 2012

I

Det stora huset intill Gamla kyrkogården ska byggas om till bostäder. För fyrtio år sedan var fasaden matt gråvit. Byggnaden inrymde då stadens konstmuseum och stadsbibliotek. Stagnelius satt under grönskan intill uppfarten. Han föreföll ömklig, jag minns att jag tyckte det såg ut som han grät. Man skulle inte gråta, menade pappa. Pappa läste mycket, han läste och läste. På sin dödsbädd undrade han varför han hade läst alla de där böckerna. Någon gång följde jag med honom hit. Jag minns bibliotekarien. Hon hade rakt mörkt hår och milda ögon. Det var Gunnars mamma. Den äldre brodern var tjock och kallades Hasse badboll. Som vuxen blev han lång och vacker, sedermera även violinist i en prominent symfoniorkester, en välförtjänt och sannolikt triumfatorisk hämnd. Pappan, Runefar, såg man alltid cyklandes. Han cyklade på ett säreget intensivt stretande vis och hade en lång hårtest som viftade i vinden.

Biblioteket blev också mitt. Jag återvände regelbundet, läste om fiske, skeppsvrak och utgrävningar. Bakom svängdörren i det långsmala rummet mot norr fanns referensbiblioteket. Härinne doftade det av böcker och vitterhet, man skulle iaktta tystnad, som i en kyrka. Några av hyllplanen i referensbiblioteket upptogs av hembygds litteratur. Här stod de röda och gröna folianterna som handlade om de stora stadsarkeologiska undersökningarna på 1930-talet. Jag tyckte särskilt mycket om Harald Åkerlunds böcker om den medeltida hamnen, inte minst för de minutiöst tecknade planritningarna och de många svartvita vrakbildernas skull.

II

En varm dag har gått över i en blåsig, lite småkyllig kväll. Kastanjerna står i full blom. Jag har ägnat eftermiddagen åt fotodokumentation. Området kring det gamla biblioteket är satt i förändring. I skrivande stund är det väl ingen som riktigt vet hur det kommer att gestalta sig. Men det har sagts mig att man ska gå försiktigt fram. Under sommaren genomförs tämligen omfattande arkeologiska undersökningar i området. Man ska försöka bringa klarhet i hur medeltidsstadens torg gestaltade sig.

Tre av schakten har tagits upp i biblioteksparken. I ett av dem har en sträcka av medeltidsstadens Norreportsgata kommit i dagen. I de uppgrävda massorna runt schaktet ligger tegel, murbruk och djurben. Här och var sticker det fram skärvor av trefotsgrytor och vitleredekorerade fat. Lämningarna, som ligger cirka sjuttio centimeter under grästorven, är märkligt välbevarade.

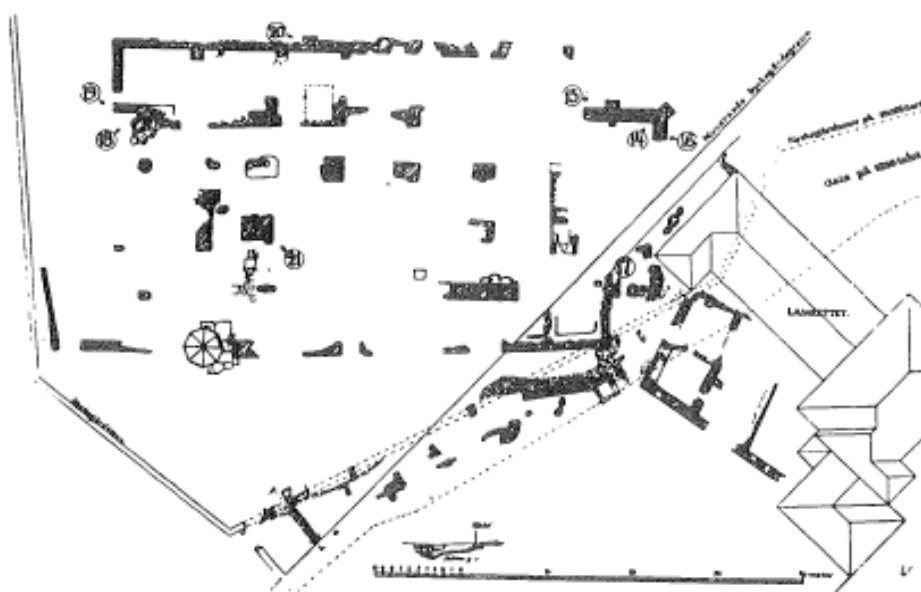
Intill den kullerstensbelagda gatan har man funnit grundmuren till ett stort stenhus som att döma av murens dimension måste ha varit byggt i flera våningar. Vinkelrätt ut från murlivet syns en broläggning, spåren av husets förstugukvist. Ett stycke ut i kullerstensgatan kan man se de avbrutna baserna av två kalkstenshällar som stått på högkant. På dessa så kallade bislagsstenar, vars framsida sannolikt pryts av husbondens bomärke, har det vilat två bänkar. Här satt husets förmögna ägare och visade upp sig för mer än 360 år sedan, säkert ståndsmässigt klädda och med belevat maner. Då, några år innan staden jämnades med marken, var allt detta välkända detaljer i ett grannskap. Hur många gånger har jag inte gått över denna plats. Sjuttio centimeter skiljer mig från det okända, från det ur alla minnen fallna. Nu ser avtrycken dagens ljus. Ljuset som silar ner genom parkens träd.

Ett av de andra schakten ligger utanför det före detta referensbibliotekets fönsterrad. Här har man frilagt en stor stensködd brunn. Jag finner det märkligt att se dessa frampreparerade lämningar i den slänt jag tittade ut över som barn. Här, några meter från den plats där jag fördrömde mig i medeltidsstadens arkeologi, hämtade kvarterets inbyggare sitt vatten. Där biblioteksbygganden står torde de flesta spåren vara utraderade. I slutet av 1800-talet brydde man sig knappast om åldriga grundmurar såvida de inte kunde tjäna som byggnadsmaterial eller infogas i ett ruinromantiskt panorama.

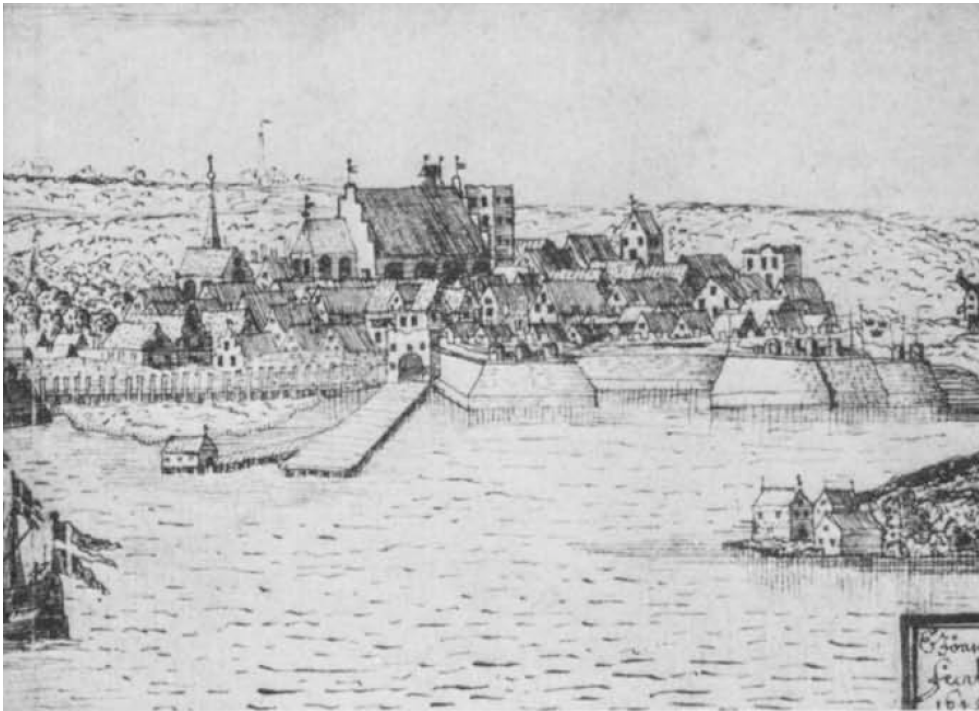
På andra sidan det gamla biblioteket ligger en liten kulle som skuggas av högvuxna almar. Också här har man tagit upp sökschakt för att lokalisera och avgränsa torget. I ett litet schakt intill kyrkogården syns ett cementerat stolpfundament med ett kvadratisk hål. Jag minns det här staketet; det hade trästolpar på vilka det hängde ett medfaret och rostigt trådnät. Staketet avgränsade den Gamla kyrkogården mot öster.

Det är inte första gången det grävs i kullen. 1975, för trettioåtta år sedan gjordes en mindre forskningsgrävning på platsen. Man skulle försöka fastställa när staden grundlades. För trettioåtta år sedan stod jag här under de stora almarna och rafsade runt i schakthögarna. Jag har fortfarande kvar de små oansenliga skärvorna av svartgods och stengods. De saknar allt vetenskapligt värde, men jag har aldrig förmått mig att slänga dem. Det var här allt började.

Nu står jag här igen. I schakten framför mig: stenminnen: stenminnen, blottade, avklädda, påtagliga, stumma, förstenade. Vad vill de mig? Är det viktigt att veta hur det har sett ut här, vad som funnits, vad som varit; vad är egentligen viktigt? ... *Kilroy was here.*



Lämningar av stadens medeltida kyrka. Uppmätning, Sven Rosman 1924.



*Den medeltida, nu helt utplånade staden så som den återges 1645 i Erik (Jönsson) Dahlbergs *Svecia antiqua et hodierna*.*

20:e oktober 2012

I *Open House* finns några moment som för tankarna till en musik stadd i upplösning. Min avsikt med orkesterverket är att fortsätta undersöka dessa eroderade former. Jag tänker då på situationer där diatoniska former kristalliseras ur ett atonalt ekvilibrium eller där musikens noisekomponent tar över.

Ett sätt att skapa harmonisk ambivalens är att arbeta med vertikalisering av melodiska förlopp. Under den senaste tiden har jag arbetat mer formaliserat kring detta problem. Genom att arbeta med *trichord generators* vars tretonsföljder slumpas fram både när det gäller de enskilda tonernas inbördes ordning och gruppernas följd har jag funnit en metod som åtminstone på pappret verkar lovande. Det generativa förfarandet som sådant är väl beprövat. I grund och botten är det inget annat än Weberns tolvtonsteknik. Men genom att augmentera enskilda toner och låta dem överklinga varandra i två tre och fyrklanger uppenbaras en paradox som är lika enkel som inspirerande. En metod som ursprungligen var ett verktyg för att skapa ett atonalt ekvilibrium, att spränga tonalitetens bojar, förbyts här med mycket små medel i sin motsats. Denna paradox kan vara en möjlig fortsättning på mitt arbete. Musiken blir instabil, den vandrar mellan ytor av skenbar vila. Preliminärt verkar det också lovande att överlagra *trichord generators* med olika intervallstruktur eller kombinera dem med allintervalliska följder. Slumpen spelar en avsevärd roll i musikens tillblivande. Men jag väljer och sätter samman sekvenser intuitivt, genom lyssnande.

24:e januari 2013

Första deadline närmar sig. Har haft handledning med mina lärare: Ming och Joel. Är inte nöjd med vad jag åstadkommit. Materialet är ännu outvecklat, flera nyckelsituationer ofärdiga. Ming påtalar även denna gång att det finns en risk att musiken blir för banal. Vad menar han, bristande komplexitet, förutsägbarhet? Det är ju just denna transparens som är poängen.

Jag har ägnat mycket tid åt den eroderade musiken. I skapandet av stråksatsen har jag framförallt laborerat med olika *trichord generators*. Metoden tycks mig lovande både som ett sätt att konstruera melodik och harmonisk bakgrundsstruktur. Musiken jag hittills arbetat med är mycket långsam. För närvarande föreställer jag mig detta som styckets centrum, en transparent, ödslig, stilla framflytande musik. Men satstypen saknar energi och måste flankeras av, eller blandas samman med annat material. Kanske kan höga toner omvandlas till rörelseenergi?

Ett annat huvudproblem gäller inledningen respektive slutet av stycket. Material finns. Frågan är bara om det är rätt, om det håller. En dryg minuts musik har ett närmast Schönbergskt/Mahlerskt uttryck (Ljudexempel 3b). Denna musik skulle utan tvekan fungera som inledning och kommer sannolikt att låta bra, men kanske blir den ändå för slätstruken, för konventionell. Ska jag försöka överlagra den? Kanske ska jag instrumentera den på ett märkligt sätt. Joel föreslår tuba som baslinje. Det är värt att testa.

En annan kandidat till inledning är en långlinjig melodi i cello och kontrabasar. Genom att överlagra den kromatiska baslinjen med diffuserade diatoniska stråkklinger uppstår en spöklik svepande musik. Jag tilltalas av idén, men den är ännu ofärdig till formen.

Stykkets avslutning har jag preliminärt föreställt mig som en majestätisk, vaggande väsentligen diatonisk musik. Även om klangen ska vara mäktig gäller det att bygga upp och instrumentera avsnittet på ett mycket medvetet sätt. Orkestertuttin är ofta tröttande att lyssna på. Transparensen är därför avgörande. Ackordstrukturen måste troligen föras fram genom att fläta samma tvåtons tremolon i stråk och träblås. Jag hoppas att detta ska fungera. Blir det för snällt? Detta är det ungefärliga läget nu. Mycket arbete återstår.

14:e februari 2013

Har varit i Göteborg och träffat Joel. Vid det här laget har jag arbetat så mycket att jag är trött på musik. Allt klingar stumt. Inget resonerar. Tolvtonsharmoniken förefaller mer än vanligt enahanda.

27:e februari 2013

5.40. Jag är inne i ett kritiskt skede av kompositionsprocessen. Det känns som om allt hänger i luften. Deadline den 25:e mars närmar sig. Jag har räknat bort en vecka för

hantering av stämmorna. Återstår gör således drygt tre veckors arbete med musiken. Jag försöker nu foga samman alla de olika bitar jag har arbetat på separat. Jag har stora problemen med formen. Mycket material är likartat. Avsaknaden av kontraster försvårar möjligheterna att skapa en klar storform. Det finns en början och ett slut. Men området däremellan hänger i luften. Problemet är egentligen detsamma som vanligt. Hur skapa och bibehålla energi?

Symfoniorkestern inbjuder till olika former av floskler, bombastiska klimax och effekter. Snabba tempon och intensiv rörlighet är inte min hemmaplan. Men för att iscensätta den eftersinnande stillhet som är styckets egentliga väsen behövs det element med hög energi. Det behövs kontraster, urladdningar. Hur lösa detta?

Det funna objektet

En dryg månad före deadline har kompositionsarbetet gått i stå. Formproblemen med mittensektionen är akuta. Jag tar nu ett avgörande beslut.

En idé som jag har återkommit till i flera verk är *det funna objektet*: ett ljudande föremål eller en manifest idé som utgör kompositionens gravitationscentrum. I mina tidiga verk fungerade dessa objekt i regel som en slags rekvisita, symboler som jag visserligen valde med omsorg, men som ändå fick karaktären av stödhjul för en musik som ännu satt hårt fast i funktionsharmonikens konventioner. Under mitt sista år på Gotlands tonsättarskola bestämde jag mig för att lämna alla sådana inslag och fokusera helt på att utveckla mitt musikaliska språk. Redan under andra året på Högskolan för scen och musik (2009) återvände jag emellertid till idén; i kammarmusikstycket *Chainletter* bokstavligen, genom att använda ett benrassel förfärdigat av medeltida djurben tillvaratagna i en dumphög av massor från Visbys forna hamn (Gurstad-Nilsson 2011:29).

Nu gick tankarna till ett annat objekt från Visby-åren: ett cykelhjul på stativ. Det hade varit en del av rekvisitan till performanceverket *Das ding an sich* (2007). Jag föreställde mig en noisetextur modellerad kring det svirrande ljud som uppstår när man slätter an en metallstav mot det snurrande hjulets ekrar. Min tanke var att detta svirrande skulle växa ur en långsträckt registerrörelse i stråket och friläggas i ett solo för att sedan fortplanta sig i orkestern. Ljudlikheten mellan svirrandet och stråkarnas *col legno battuto* texturer blev utgångspunkten. Över denna transparenta fond komponerade jag sedan en brass och träblåstextur som förändrades från stötvisa blåsljud till en väv av staccato toner. Den orkestrala idén var alltså att låta det smattrande ekerljudet sprida sig ut i orkestern genom en klanglig associationskedja från percussiva noiseljud till staccaterade toner: en interpolation.

Idén med cykelhjulet tilltalade mig också konceptuellt. När jag valde cykelhjulet var jag emellertid inte aktivt medveten om den självklara associationsmöjligheten: Marcel Duchamps berömda skulptur: ett upp och nervänt cykelhjul monterat på en

pall (fig 1). Detta cykelhjul, som stod i Duchamps ateljé, brukar framhållas som hans första *readymade* (1913). Den kreativa processen syresattes av idén.

Duchamps cykelhjul markerar födelsen av en konsthistoriskt avgörande tanke. Genom att exponera vardagsföremål som konstföremål ville Duchamp medvetandegöra och ifrågasätta konstens konventioner, vad vi betraktar som konst. Jag insåg genast att idén hade direkta beröringspunkter med det jag ville undersöka i *Kilroy was here*: musik och minne.



Duchamps cykelhjul påminner om att vår musikuppfattning är kulturellt betingad, att vårt sätt att lyssna och värdera det vi hör, har formats och formas i en historisk kontext, av sociala, politiska och ekonomiska förhållanden, av ärvda estetiska konventioner.

Men att medvetandegöra lyssnandet som en kulturell disposition rymmer samtidigt möjligheten till motsatsen, att bli varse musikens rena materialitet, de akustiska fenomenen som sådana, bortom deras naturgivna/historiskt och kulturellt bestämda identitet/valörer. Ett aktivt och kreativt lyssnande innefattar för mig båda perspektiven.

Cykelhjulspassagen -från början en nödlösning på ett svårlöst formproblem- framstod nu alltmer som styckets epicentrum. Den fick karaktären av en

referenspunkt mot vilken den omgivande musiken kunde avläsas: på ena sidan en långsamt trevande tolvtonsluknande musik, på den andra en i huvudsak diatonisk musik. Givet associationen till Duchamp kan de båda flankerande materialen betraktas som *readymades*. Samtidigt är hjulet i sig själv en *readymade*, en *readymade* av en *readymade* – en replik av en konsthistorisk ikon.

Referensen till Duchamp kan på så sätt också ses som en kommentar till det oupphörliga imiterandet av gårdagens revolutionära konst. Det föregivet eller till synes experimentella, det som en gång var en skakande provokation, framträder idag som en *readymade*, ett minne av en provokation. Hjulet blir då en påminnelse om att vi befinner oss i ett *efteråt*, i det post-moderna. Associationsmöjligheterna är förstås obegränsade.

Bortom dessa associationer, som naturligtvis i första hand är mina egna, kan idén framstå som relativt trivial. Jag har utökat slagverket med ett cykelhjul. När hjulet väl klingar sker dock något lika enkelt som intressant. Eftersom det står lite i skymundan på scenen undrar man som lyssnare först vad det är som låter. Perspektiv och fokus förskjuts för ett ögonblick från orkesterklängen till objektet, inledningsvis mot ljudets materialitet. När ljudkällan väl identifierats vidtar ett annat slags lyssnande. Hjulets smattrande lösgör sig från stråkfonden och friläggs i ett solo. En plats öppnar sig i musiken, en plats för kontemplation, association eller reflektion. Självt förknippar jag smattrandet med ett av barndomens magiska förvandlingsnummer; då en cykel genom ett spelkort spänt mot framhjulets ekrar blev till en motorcykel. Jag hör ett ljud som bar illusionen, som gjorde det överkliga verkligt.

Ibland tänker jag på det triviala som en *trojansk häst*, ett hjälpmedel för att forcera porten till *det andra*. Cykelhjulet är ett trivialt föremål. Alla känner igen det, alla har en relation till det. När jag ställer cykelhjulet i orkestern gör jag det för att höra vad det är och vad det blir i den här kontexten, i den här specifika konfigurationen. Jag intresserar mig både för ljudet i sig själv och ljudet som associationsobjekt. Samma gäller den visuella uppenbarelsen. Hur påverkar objektet upplevelsen/förståelsen av musiken, av konsertsituationen?

De tankefigurer som utspinner sig här är en del av experimentet. De var inte planerade eller uttänkta på förhand. De är en efterhandskonstruktion, en läsning, ett funnet objekt. Jag lär mig något, om musikens perspektiv, om dess möjliga utgångspunkter och innehåll, om musikalisk form, om lyssnande.

ARVSMASSA

Min ambition med det här arbetet har varit att försöka skriva mig till klarhet, att skriva mig fram till en hållning, om än aldrig så provisorisk. Jag har nu kommit ett gott stycke på väg och ska fortsättningsvis utveckla några av de inledande tankespåren, dels mot bakgrund av erfarenheterna från kompositionsarbetet och dels i relation till deras vidare teoretiskt-filosofiska sammanhang.

Under arbetets gång har jag hela tiden, delvis motvilligt, återkommit till Adornos dialektiska musikfilosofi: samma tankebygge som jag inledningsvis uttryckte min frustration över. Varför är det så?

-Ett svar är att Adorno artikulerar en högmodernistisk konstsyn gentemot vilken min egen postmoderna hållning framträder. Ett annat svar är att min musikuppfattning på flera punkter sammanfaller med Adornos, inte minst gäller det hans historiskt dialektiska syn på det musikaliska materialet.

Adorno tolkade musiken som en slags omedveten historieskrivning (Paddison 2001:261). Enligt denna spekulativa tanke är verkets inre struktur en mimetisk återspeglning av tendenser i det samhälle varur det framsprungit. Som arkeolog är jag benägen att hålla med om den analysen. Innan jag utvecklar mitt perspektiv på dessa idéer är det nödvändigt att kort teckna bakgrunden till Adornos musikfilosofi.

Den kritiska teorin

Adorno var inte bara filosof och sociolog utan från början också tonsättare. Som ung tillhörde han kretsen kring *Andra Wienskolan* vars ledande gestalt Arnold Schönberg han hyste en ohöljd beundran för. Som medlem av den så kallade Frankfurtskolan blev Theodor W. Adorno en av modernismens mest inflytelserika tänkare.

Adornos bidrag till Frankfurtskolans *kritiska teori* kom i betydande omfattning att kretsa kring musikfilosofiska problem. *Philosophie der neuen Musik*, som publicerades 1949, bygger på en serie tidigare verk där *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (1932) och *Dialektik der Aufklärung* (1947) utgör centrala dokument (Paddison 2001:107, 267). Det sistnämnda arbetet: en skoninglös kritik av den västerländska civilisationen med upplysningens skuggsidor i fokus, skrevs mitt under brinnande världskrig.

Med teoretisk grund i marxistisk tanketradition och Freudiansk psykoanalys dissekerar Adorno och kollegan Max Horkheimer modernitetens blinda tro på rationalitet och framsteg. Den centrala tesen är att människans vilja att behärska naturen tenderar att slå tillbaka mot henne själv. Det instrumentella förnuftet som skulle befria mänskligheten ger upphov till förtryckande mekanismer; rationaliteten

slår över i irrationalitet. Det är dessa tendenser som Adorno menar återspeglas i avantgardemusiken. Både i dess konstruktion och i dess expressionistiska patos.

Utgångspunkten för *den kritiska teorin* är Hegels dialektiska tanke att allting rymmer sin egen motsats. Adorno och Horkheimer betraktar följaktligen samhället som ett spänningsfält av motstridiga krafter. Ideologier och teorier som försöker skyla över dessa konflikter ses som falska. Hegels *Aufhebung*, tanken att alla motsatser på ett högre plan uppgår i en överordnad enhet, avvisas därför helt. Föreställningen om en sådan totalitet rymmer menar Adorno möjligheter till ett oförnuft med potentiellt katastrofala följder. I polemik mot denna tanke utvecklar Adorno det han kallar för en *negativ dialektik*. Den *negativa dialektiken* är ett försvar av det själv-reflexiva subjektet; den kritiska instans som vägrar låta sig uppslukas i dylika rationaliseringsprocesser. För Adorno representerar konsten en sådan kritisk instans. Den negativa dialektiken erkänner alltså figurationen *tes-antites* men förnekar Hegels affirmativa *synthes*. ”The totality of the contradiction is nothing other than the untruth of the total identification, as it is manifested in the latter” (Adorno 1966).

Det är först mot denna bakgrund som Adornos konfliktbaserade tolkning av musikhistorien blir begriplig (jfr Paddison 2001:267). Även hans kategoriska avfärdande av ”*Die gemäßigten moderne*”- det anpassat moderna, får här sin förklaring. Bakom Adornos oförsonliga hållning ligger utan tvekan också personliga erfarenheter. I likhet med Schönberg kom Adorno från judisk bakgrund. Båda hade blivit tvungna att fly nazismens Tyskland.

I sin exil blev Adorno vittne till framväxten av en totalitär polisstat som med hjälp av systematisk indoktrinering, propaganda och förföljelse av oliktankande, lyckades leda ett helt folk till avgrundens rand; en nation där all form av frisinnad modern konst skulle komma att bannlysas. Att Adorno såg den radikala konsten som ett bålverk mot manipulativ masskultur och totalitärism är mot den bakgrunden inte svårt att förstå. *Dialektik der Aufklärung* är på många sätt en vidräkning med detta arv.

Den retrospektiva blicken

Adornos sätt att närma sig musikhistorien är onekligen originellt. Istället för att se samtiden mot bakgrund av det som varit vänder han på perspektivet; *det förflutna betraktas genom nutidens lins*. När Adorno analyserar den borgerliga musikens utveckling från Bach och framåt är det följaktligen med det wienska avantgardet som utblickspunkt. Från denna förståelsehorisont framträder Beethoven som en nyckelgestalt. I Beethovens sena stil lokaliserar Adorno själva urfröet till modernismen (Adorno 1993:53). Dess fragmentariska och märkligt uppbrutna syntax vittnar, menar han, om en musik som har börjat reflektera över sin egen språklighet, som tycks ifrågasätta och stå främmande inför sin klassicistisk-romantiska formvärld (Ibid:223).

Beethovens omedvetna insikt om språkets *skenkaraktär*, det vill säga omöjligheten för det konstnärliga subjektet att uttrycka sig bortom det nedärvda språkets former och konventioner, medför menar Adorno en fundamental känsla av kris och förlust. För Adorno är denna erfarenhet själva kärnan i modernismens tematik. Modernismen är med andra ord inte en epok utan en tendens. Inom den autonoma konstmusiken artikuleras denna kristematik på materialnivå, som strukturella problem och spänningsförhållanden mellan tradition och förnyelse. Den nya formen måste på ett logiskt sätt uppstå ur det traderade materialet men samtidigt utgöra en kritisk reflektion av traditionen. Det handlar med andra ord inte om någon *affirmativ syntes* av tradition och innovation. Ju mer konsistent tonsättaren hanterar dessa problem desto högre sanningshalt har verket.

Den borgerliga musikens utveckling kännetecknas enligt Adorno av två dialektiskt polära processer: dels en fortgående *integration* av det musikaliska materialet, dvs ett rationellt ordnande av material enligt formens lagar, och dels en *desintegration* av materialet där kompositionsteknisk förnyelse över tid leder till upplösning av samma formlagar (Paddison 263ff). Processerna ligger enligt Adorno bortom den enskilde tonsättarens medvetna kontroll och intentioner. De dikteras av motsättningarna som ligger inbäddade i det traderade materialet, vilket komponisten alltså försöker jämka samman med sina egna, dvs samtidens, expressiva behov.

Framväxten av en marknad för musiken från och med mitten av 1800-talet förändrar på ett avgörande sätt förutsättningarna för detta växelspel. Musiken blir nu en *vara*. Enligt kapitalismens varutänkande börjar tonsättarna anpassa musiken efter marknadens krav på lättillgänglighet vilket leder till förenkling och banalisering. Utvecklingen ger efterhand upphov till helt nya musikkategorier designade för att tilltala massornas smak. För Adorno representerar denna utveckling en regression. Samtidigt fortgår en progressiv utveckling av den subversiva konstmusiken, i form av en tilltagande radikaliserings.

Vid 1900-talets början har dessa processer enligt Adorno lett fram till två dialektiskt motsatta typer av musik: en marknadsanpassad populärmusik byggd på ikoniska rester av den klassiska och romantiska musiken och en autonom avantgardemusik som är fullkomligt isolerad och alienerad i förhållande till publiken. Men inte heller den radikala musiken går fri från marknadens gripklo. Marknadens, inte minst filmindustrins, förmåga att annektera även de radikala konstnärliga uttrycken utgör ett fatalt hot mot den subversiva musiken. Ju fler av dess verkkningsmedel som renderas harmlösa, desto mer begränsas dess uttrycksmöjligheter. Avantgardets framgång innebär alltså samtidigt dess misslyckande och förtvinning. Utvecklingen tycks peka mot musikhistoriens slut, mot tystnaden.

Den åldrande modernismen

Adornos musikfilosofi kan, vilket måste ses som ett mått på dess kvalitet, läsas och tolkas på olika sätt. Den utgör en fragmentarisk väv av olika tankespår som i

enlighet med den dialektiska analysmetoden ofta är sinsemellan oförenliga. Av allt att döma välkomnade Adorno själv en kreativ läsning av sina teorier. Han menade ju som vi sett att det mest moderna utgör nyckeln till en adekvat förståelse av det förflutna (Billing 2001:61). För mig innebär en sådan läsning att momentant se bortom det som så uppenbart utgör analysernas tidsfärg: dess fundamentala krismedvetande och avgrundsdjupa pessimism. Jag är mer intresserad av det dialektiska tankesättet som ett dynamiskt verktyg än de drastiska slutsatser som Adorno drar.

Om jag delar Adornos syn på det musikaliska materialet finner jag det svårare att förhålla mig till hans tolkning av Hegels *bestämde negation*. Själv föredrar jag begreppen *reflektera* eller *illuminera* framför det värdeladdade *negera*, som hos Adorno har alltigenom tragiska förtecken. Jag delar heller inte uppfattningen att en avancerad nutida konstmusik av nödvändighet måste bli alienerad i förhållande till publiken och att det rentav skulle utgöra ett kvitto på dess sanningshalt. Den föreställningen må ha varit giltig vid tiden för det historiska avantgardets frambrytande, som chockade konsertpublik och kritiker. Efterkrigstidens institutionalisering av *det nyas idé* förändrade förutsättningarna för en sådan reception även om enstaka verk fortfarande kunde skaka om.

Adorno insåg tidigt att modernismen skulle komma att åldras (Adorno 1932). Tanken kommer till framt uttryck i hans kritik av efterkrigsavantgardet (Adorno 1956). Som Adorno såg det hade den nya musiken kring 1950 försjunkit i ett tryggt vegeterande inom institutionernas ramar. Den chockverkan som uppstått vid publikens möte med det historiska avantgardets musik var nu fjärran. Som vi sett uppfattade Adorno tolvtonstekniken som en slutpunkt för musikens organiska utveckling. Han fann inga avgörande tecken på kvalitativ förändring av sakernas tillstånd i de unga komponisternas trosvisa experimenterande. Den integrala serialismen dömdes ut som ett försök att nollställa ett i grunden historiskt konstituerat material (Ibid).

För det unga avantgardet i Darmstadt tedde sig saken annorlunda. Repliken, formulerad av Heinz-Klaus Metzger i tidsskriften *Die Riehe* (Metzger 1958), var både skoningslös och träffande: det var Adorno själv och hans teori snarare än den nya musiken som hade åldrats. Hans analyser utgick från ett föråldrat materialbegrepp och nattståndet formtänkade. Dessutom var att hans kunskaper om den nya musikens landvinningar uppenbart begränsade (Billing 2001:212ff). Även om Adorno senare skulle ta åt sig delar av kritiken förblev hans grundinställning densamma (jfr Adorno 1961).

Adornos förståelse av moderniteten var dialektiskt tvekluten. Modernismen var antitraditionalistisk och normbytande men samtidigt inriktad på att befästa och expandera sin egen logik. På sikt skulle den alltså leda till ny traditionsbildning. Björn Billing sammanfattar Adornos resonemang: "I den kritiska materialbearbetningens tecken vänder sig det konstnärliga subjektet mot etablerade former och uttryck, men tenderar därmed mot lika suspekta fenomen, ständig jakt på nyheter som småningom stelnar till tom upprepning av det nyas idé.

Negationens väg gränsar farligt nära varuvärldens fetischism, varnar Adorno. Den sanna modernismen, den sant framåtskridande konsten, har med andra ord kryssa mellan modernitetens eroderande och konserverande magnetpoler” (Billing 2001:105). En modernism trogen Adornos sanningsbegrepp måste med andra ord vara beredd att *erodera* eller *undergräva* sin egen logik.

Det säljbara och sanningen

Antagonismen mellan den radikala konsten och kulturindustrin är som vi sett en central tankefigur i Adornos musikfilosofi. Från och med mitten av 1800-talet utgör denna kamp mellan konstnärlig frihet och marknadsanpassning den avgörande förutsättningen för musikens dialektiska utvecklingslogik.

I sin egen samtid räknade Adorno i princip bara med två sorters musik: 1) affirmativ musik som accepterar sin funktion som *vara* och 2) musik som i olika grad negerar denna funktion och som därför ses som bärare av sanningen (Paddison 2001:102ff). Med *sanning* avser Adorno alltså en autonom musik som genom att ge akt på det nedärvda (objektivt givna) materialets formvilja och samtidens uttrycksbehov mimetiskt speglar tendenserna i det omgivande samhället. Marknadstänkandets ingrepp i musiken innebär att denna organiska formvilja sätts ur spel.

Adornos tendensiösa och inte sällan oinformerade uttalanden om populärmusik har provocerat många debattörer (Ibid:205). I grund och botten är det dock, vilket han själv har understrukit, inte musiken i sig som är målet för kritiken, utan de krafter som exploaterar den: dvs kulturindustrin (Adorno 1963). Dess profitmotiverade maskineri utgör som vi sett villkoret både för den lätta musiken och den radikala musiken. Här inställer sig emellertid en avgörande fråga: vilken relevans har Adornos beskrivning av kulturindustrin för dagens situation?

För det första måste vi påminna oss om att själva kulturbegreppet har vidgats radikalt sedan Adornos dagar. Sådant som på 1940-talet ansågs som lågkultur, eller som överhuvudtaget inte räknades som kultur, tillmäts idag ett kulturellt värde i sin egen rätt. Dagens kulturliv rymmer en brokig mångfald där korsbefruktningar mellan folkligt förankrade uttrycksformer och hävdvunnen finkultur har blivit gängse. För det andra har kulturindustrin under de två senaste årtiondena genomgått en grundläggande strukturomvandling. Den digitala medieteknologin har radikalt omskapat villkoren för kulturens produktions-, distributions- och konsumtionsmönster. Denna nya nivå av teknisk reproducerbarhet måste givetvis tas i beaktan när man diskuterar den samtida konstmusikens nuvarande ställning (jfr Benjamin 1936).

I en mening genomsyrar den kapitalistiska varulogiken, tack vare nämnda förändringar, kanske mer än någonsin vår tillvaro. Men den top-down modell för kulturproduktion och distribution som Adorno förutsatte är idag långt ifrån allenarådande. Kulturens produktionsmedel och distributionskanaler har tvärtom

aldrig varit så många, så billiga och därmed så åtkomliga. Och trots populärkulturens bedövande dominans är den idag, genom denna demokratiseringsprocess, så diversifierad och så full av subkulturella uttryck att det vore missvisande att kalla den hegemonisk. *Negationens princip*, tolkad som motstånd - antikommersialism och kritiskt medvetande, är verksam i en mångfald av musikgenrer.

Det råder likväl ingen tvekan om att den profitdrivna kulturindustrin kontinuerligt exploaterar motstånd och formar människors sätt att se på och värdera kultur. Den skapar förväntningar på hur musik bör vara och fungera och påverkar därmed vår förmåga att ta till oss musik som inte följer dessa mönster. Den nya medieteknologin inbjuder dessutom till ett rastlöst zappande mellan oändliga mängder av kulturprodukter. Det som inte omedelbart infriar förväntningarna, eller som på ett eller annat sätt bjuder motstånd, klickas bort. Bristvaran är idag inte den alternativa musiken i sig, utan förmågan att lyssna på den och förstå den. Här har Adornos varningar fortfarande relevans.

För Adorno framstod den kapitalistiska kulturindustrin som en ny sorts totalitärism, en allt uppslukande kraft vilken till sist hotade människans möjligheter att leva ett autentiskt liv. Den postmoderna erfarenheten lämnar oss med den oundvikliga följdfrågan: *vad är ett autentiskt liv - för vem, enligt vem och varför?*

Den frågan ska inte tas som intäkt för resignation och nihilistisk relativism. För mig är den tvärtom själva utgångspunkten för en levande konst. Till Adornos försvar måste sägas att hans projekt inte syftade mot någon försonande lösning av konstens dilemma. Någon sådan stod enligt honom inte att finna. Hans tankesätt var konsekvent dialektiskt; varje positiv utsaga rymmer sin dialektiska motsats. Musiken fick därmed, liksom Adornos analysmetod, karaktären av ett *kraftfält*. Härefter ligger, menar jag, dess största förtjänst. I ambivalensen och balansakten mellan nuet och det förgångna, i det sensibla och reflexiva förhållningssättet till materialet, till dess historiskt förvärvade mening och dess potential att bli, eller framträda som något annat, ligger för mig möjligheten till en *nutida konstmusik*.

NACHLEBEN-MUSIKENS EFTERLIV

Om det moderna industrisamhället (konsumtionssamhället) byggdes kring föreställningen om ständig tillväxt så präglas vår postmoderna tid av insikten att jordens resurser är ändliga, att vi måste återvinna i ekologiskt hållbara kretslopp. Det som på 1960-talet var avfall har idag blivit en resurs, det till synes uttjänta har visat sig förnyelsebart. Om det finns ett reellt samband mellan energipolitik och den nutida konstmusikens utveckling låter jag vara osagt, men parallellen är intressant - förnyelse genom evig expansion eller genom innovativt återbruk av det redan kända.

Det arkeologiska perspektivet

It could well be that a critical and self-reflective music today has had to give up the dream of a coherent and integrated, internally consistent musical language. In its place, it can be argued, there is, as material only the used and the second hand, the found objects and 'ready mades' from the cultural scrap heap (Paddison 2001: 274).

De för konsten så fruktbara friktionsytorna mellan nuet och det förgångna var en avgörande drivkraft i 1900-talets konstnärliga revolutioner. Adornos musikfilosofi kretsade som vi sett kring detta momentum, så även mitt eget komponerande.

Adornos beskrivning av det musikaliska verket som *sedimenterad social historia*, för tankarna till ett kulturlager i en stad. Under min utbildningstid har jag ofta frågat mig vad ett arkeologiskt perspektiv på kompositionsarbetet skulle kunna innebära. Jag ska nu diskutera några aspekter av denna idé för att senare återknyta till de kompositionstekniska erfarenheterna.

Ett arkeologiskt perspektiv handlar om att befinna sig i ett *efteråt*, att närma sig musikens former som *lämningar*, som rester av estetiska paradigm och föreställningar knutna till dessa. Lämningen är ett *minne* av något som en gång varit, en manifestation av en idé. Vi möter lämningen sådan den framträder idag, så som vi relaterar till den efter historiens fullbordade faktum.

Att befinna sig i ett *efteråt* ger perspektiv på det förflutna. Det inbjuder till reflektion och självakttagelse. Olika förståelsehorisonter smälter samman (Gadamer 1960). Vi lever oss in i, eller försöker leva oss in i, vi ser möjligheterna och begränsningarna med olika förhållningssätt, vi ser likheterna mellan skenbart väsensskilda fenomen, mellan då och nu. Vår idé om konstnärlig kvalitet och originalitet kanske sätts i gungning. Kanske blir vi varse blinda fläckar, oprövade vägar och undanträngda perspektiv. Det tidigare självklara, välavgränsade och solida förefaller plötsligt mångtydigt. Komposition blir i en sådan situation ett sätt att både "vara i" och "distanserat iakta", att kryssa mellan direkt oreflekterad respons och intellektuell analys/självakttagelse. Det blir ett sätt att illuminera

musikens former både som objektiva artefakter och som subjektivt meningsmättade, kontextbundna uttrycksformer.

Historien kan inte negeras, bara tolkas och omtolkas. Arkeologisk tolkning handlar om att härleda mening ur mer eller mindre slumpmässigt spridda, bevarade och påträffade brottstycken. Processen kräver forskningshistorisk överblick, god materialkännedom, kreativt tänkande och förmåga att identifiera samband och strukturer: kort sagt förmåga att ordna ett kaos. Det är mycket likt komposition.

Vi kan inte leva i det förgångna, men det förgångna *lever* i oss. Att betrakta musiken ur ett arkeologiskt perspektiv handlar därför inte om att försöka nollställa materialet; ett *efteråt* är också ett *nu* och ett *före*. Materialet är förvisso laddat med sin historiskt förvärvade mening, men denna mening är relativ, den förändras beroende på sammanhanget. Ett efteråt betyder alltså inte att spänningsförhållandena mellan tonalitet och atonalitet, mellan ton och noise har upphävts. Det betyder att alla materialen står till förfogande i en samtidighet utan något imperativ om en historiskt nödvändig utveckling. De blir på så sätt också genomsläppliga kategorier, potentiellt närvarande i varandra. Ett sådant synsätt öppnar upp för kreativt sökande efter förbindelsepunkter.

Arkeologins praktiska verklighet innebär ett oscillerande mellan det förflutna och nuet. Att stå inför den fysiska lämningen, inför dess påtagliga men likväl hermetiskt slutna gestalt, är att stå inför själva tiden. En sådan eftersinnande andakt är dock ovanlig i arkeologens vardag. Själva grävandet, sinnebilderna av arkeologisk verksamhet, innebär tvärtom oftast att vara intensivt närvarande i nuet; från det monotona och stundom tunga kroppsarbetet till det sinnliga och taktila i själva friläggandet av det förflutna. Medvetandet blir uppmärksam på lämningarnas uppenbarelse: skiftningarna i jordens färg och struktur, motståndet i grävsleven etc. Sökandet efter boplatslämningar i åkermark, där den välregnade höståkern scannas av efter slagen flinta, krukskärvor och sotfärgningar innebär en liknande närvaro. Omvärlden försvinner, jag uppgår i stundens tidlöshet.

I dessa upplevelser av tiden, i växlingarna mellan olika sätt att närvara och i lämningarnas fenomenologi, finns en oändligt rik metaforik som kan inspirera till konkreta musikaliska förlopp och strukturer. Här följer en rad dikotomiskt uppställda exempel på sådana metaforer:

- likhet-olikhet
- före-efteråt
- struktur-kaos
- kontinuitet-diskontinuitet
- objektiv beskrivning-subjektivt upplevd
- slumpmässig-systematisk
- den lösryckta detaljen-detalen in situ
- det välbevarade-det fragmentariska/upplösta
- det synliga-det fördolda
- helheten-detalen
- överblicken-det begränsade synfältet

- det enkla-det komplexa
- det frilagda-det belamrade
- det närvarande-det frånvarande
- det bevarade-det för alltid utraderade
- det specifika-det allmänna
- den rena kontexten-den blandade/störda kontexten
- det bestämbara-det obestämbara
- det faktiska objektet-avtrycket av objektet
- taktil närhet/förtrogenhet-oöverbrygglig distans/främlingskap
- det påtagliga-det oåtkomliga
- det förväntade-det oväntade
- det redan kända-det oupptäckta
- det normala-det avvikande
- det rena-det smutsiga
- det diffusa/antydde-det tydliga/klart utsagda
- det jag kan relatera till-det främmande
- det kommuniktiva-det i sig själv slutna
- det beständiga-det obeständiga
- det tidsbundna-det eviga
- det lokala-det universella
- det omedelbara-det långtidsverkande
- det avsiktligt manifesta mot framtiden syftande-det oavsiktliga negativa avtrycket
- det avslutade-det oavslutade
- det gömda-det avslöjade
- det medvetna-det omedvetna

Dialektiska bilder

”The dialectical image is an image that emerges suddenly, in a flash. What has been is to be held fast-as an image flashing up in the now of its recognizability” (Benjamin 2002).

Komposition, formandet och sammanlänkandet av musikaliska sekvenser, handlar ytterst om att hantera likhet och skillnad. Jag ska avslutningsvis och mot bakgrund av ovanstående citat diskutera några aspekter av kontrasten som formskapande princip. I *Exfolia*, *Open House* och *Kilroy was here* framträder två grundprinciper:

1. Frakturen: ett tydligt brott eller klipp mellan distinkt olika material
2. Organisk sammanställning: horisontal interpolation mellan, eller vertikal överlagring av olika material.

Frakturen

Att ställa två skarpt kontrasterande material intill varandra kan liknas vid det Walter Benjamin kallar en *dialektisk bild*. Frakturen innebär en *illuminering* av materialen; de har en historiskt förvärvat mening men får en ny mening av sammanhanget, genom själva speglingen. Adornos läsning av frakturen är som vi

sett tragisk. För honom är frakturen modernismens urfigur, ett tecken på kris, att något inte längre är möjligt. Ett alternativ till en sådan värdeladdad läsning är att jämföra frakturen med filmklippet. Så betraktad är brottet i första hand en narrativ strategi, ett sätt att etablera parallella berättelser, att förflytta sig mellan dåtid, nutid och framtid, att laborera med associationer och meningsförskjutningar etc. Det här sättet att arbeta är typiskt för Stravinskij.

I mitt fall är frakturen först och främst ett sätt att lösgöra det kända eller välkända från dess invanda framträdelseform för att höra och förstå det på nya sätt. Det handlar om att skapa momentum genom att låta arkaiska/traditionella och moderna element möta och illuminera varandra. Samma idé ryms i Adornos tillämpning av Benjamins begrepp *Nachleben*.

Ett sätt att skapa ett sådant momentum är att som i *Open House* arbeta med ett *innerligt objekt* (se ovan s18f). Ett innerligt objekt är ett dekontextualiserat brottstycke av vad jag kallar för en *buren musik*, en musik som i kraft av den mening människor har tilldelat den, har förvärvat något av den religiösa hymnens rituella kvalitet. I en ny och främmande omgivning framträder det innerliga objektet i skarp relief. Det blixtbelyser den omgivning mot vilken det samtidigt själv framträder.

Konstellationen *objekt* och *innerlig* syftar på det dubbla perspektivet, på den skiftade upplevelsen. Det vill säga: jag kan samtidigt som jag blir emotionellt berörd, iakttä och förstå min egen reaktion i relation till objektets egenskaper, dess historiska associationskontext och sammanhanget i vilket det presenteras. I sig själv kan det innerliga objektet framstå som något trivialt eller rentav banalt. Men det nya sammanhanget, kontrasten och reflektionsytan, gör att musiken får nytt liv.

I frakturen öppnas klyftan mellan sken och verklighet, mellan ett oskuldsfullt före (den direkta oreflekterade upplevelsen) och ett insiktsfullt efter (den intellektuella reflektionen). Å ena sidan föreligger den positiva möjligheten att höra något på ett nytt sätt. Å andra sidan representerar klyftan ett oöverbryggligt avstånd. Den blir en påminnelse om en förlorad helhet, om det som lämnades därhän och offrades i framstegets namn, ett uttryck för sorgen över det som inte längre är möjligt, över att musiken förmår tala endast i sin brustna form. Frakturen skapar i båda fallen en förhöjd uttrycksintensitet.

Den musikaliska relikten, presenterad i skarp relief mot det moderna tonspråket, illuminerar också modernismens objektivitetsideal som något historiskt situerat. Den minner om att objektiviteten inte är något annat än en till form förstelnad subjektivitet (Paddison 2001:114). Kritiken eller reflektionen är alltså dubbelriktad. Att låta musiken anta skepnaden av det den kritiserar kan i det här sammanhanget också ses som ett sätt vända sig mot det kritiska förhållningssättet som sådant, oförmågan att förbehållslöst ge sig hän såväl åt traditionens hävdvunna skönhetsvärden som åt modernitetens sakliga objektivism.

Musikens väsen blir därmed ambivalensens. Det finns ingen objektiv och slutgiltig lösning på dess dilemman. Svaret är musiken i sig själv, musiken som platsen för detta kraftspel.

Den organiska sammanställningen

Den organiska sammanställningen erbjuder andra kompositoriska möjligheter. Två grundprinciper kan urskiljas: *interpolationen* och *överlagringen*. Den förra innebär steglös *förmedlande övergång*, den senare *skiktad samtidighet*.

Interpolationen är en metamorfos; ett material antar gradvis formen av ett annat. Interpolationen kan vara melodisk, harmonisk, rytmisk eller klanglig. Cykelhjulspassagen i *Kilroy was here* är ett exempel på en klanglig interpolation.

Överlagringen kan antingen utgå från skillnaden eller likheten mellan olika material. Det kan, som i de inledande takterna av *Kilroy was here*, handla om att hitta vertikala passformer/gemensamma nämnare mellan en diatonisk och kromatisk musik eller om samtidig exponering av starkt kontrasterande material för att åstadkomma reliefverkan. Om frakturen innebär ett plötsligt blottläggande av friktion och konflikt så motsvarar den organiska sammanställningen snarare ambivalensen i sig. Musiken beter sig ambivalent. Ambivalensen blir en framträdelseform.

Låt oss titta på ett konkret exempel:

I *Kilroy was here* använder jag mig av en idé som tekniskt och uttrycksmässigt är besläktad med Anton Weberns och Luigi Nonos musik. Genom att låta enskilda toner i en tolvtonserie dröja kvar och överklinga varandra skapas en kontrapunktisk förblandning av melodik och harmonik. Denna överlappning ger musiken ett speciellt uttryck: en känsla av en rymd, i vilken tonerna klingar och dör ut i till synes tillfälliga samklanger. Vi hör inte melodin som ett uttryck för ett expressivt subjekt; den snarare *uppstår* ur en ambiens. Samma princip återfinns i *Open House*.

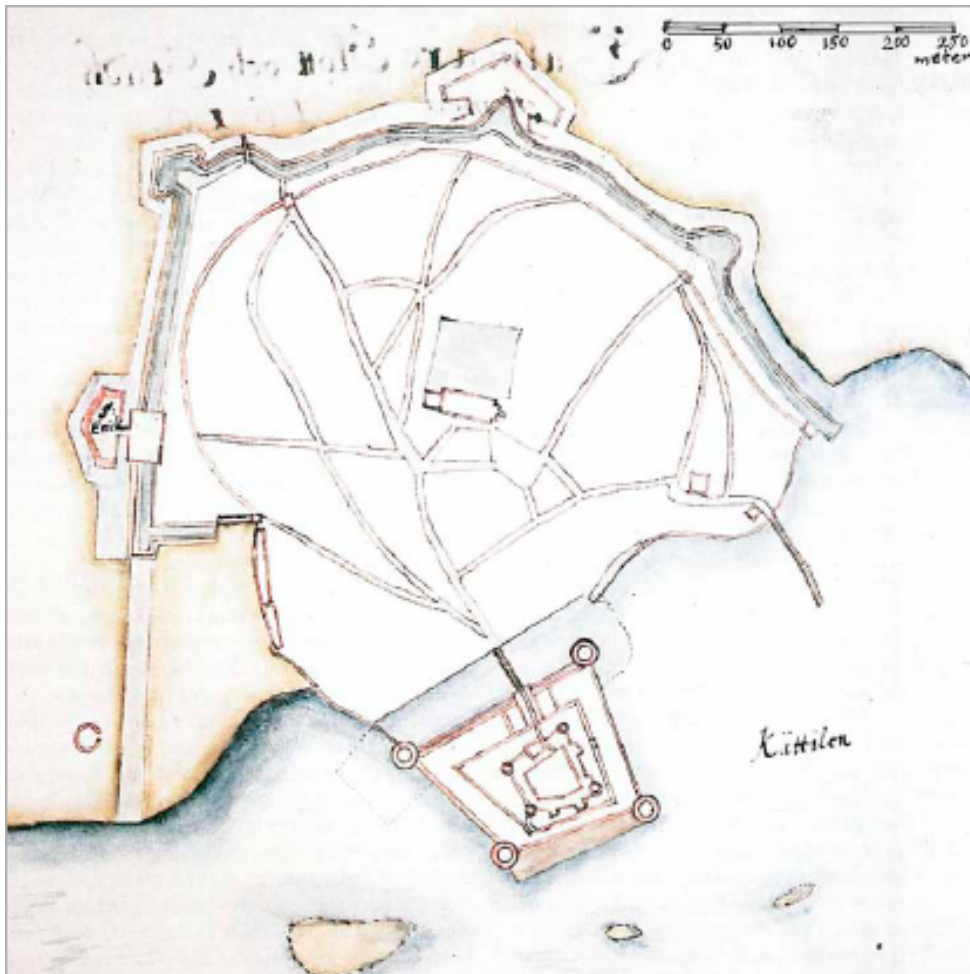
Denna i grunden mycket enkla teknik erbjuder många intressanta möjligheter. Genom att laborera med överklingningar kan exempelvis ett atonalt ekvilibrium momentant anta tonal form. Olika tempi och impulstäthet gör det möjligt att steglöst *röra sig mellan narrativ och stasis/atonalt ekvilibrium och tonala former/mellan harmonik och melodik*.

Genom att på detta sätt överlagra seriellt eller statistiskt genererade tonräckor kan jag på ett kontrollerat sätt närma mig det ambivalenta gränsland jag länge har sökt efter.

12:e augusti 2013

Ett år har gått sen sist. Schaktet täcker nu större delen av kullen. Framför mig: ett förvirrande ruinlandskap av grundmurar och prydligt stensatta ytor. En stor hög av schaktmassor tornar upp sig i öster. Det vida schaktet tangerar, vilket jag finner märkligt, flera äldre schakt. Jag kan tydligt se gropen från 1975 som ett rektangulärt avbrott i ruinerna. En annan del av det som nu grävts fram var framme redan 1924, i samband med Sven Rosmans undersökningar av den sprängda storkyrkan. Jag tycker mig känna igen lämningarna från en utgrävningsplan jag såg som barn.

Än en gång har man återvänt hit, nu i hopp om att med utvidgade schakt och moderna metoder skapa sammanhang i lämningarna. Själva motivet för de genreröst tilltagna undersökningarna är att låta medeltidsstadens begravda torg inspirera gestaltningen av den nya gårdsmiljön. I östra kanten av schaktet är lämningarna söndertrasade. Kant i kant med den perfekt bevarade gatusträckningen återstår bara osammanhängande stenhopar. Jag frågar vad det beror på. Grävningsledaren blir entusiastisk. -Det är ett plundrat torg, säger han. I början av 1600-talet, strax innan den krigshärjade staden revs, hade Kung Gustav II Adolf storstilade planer på att reglera det föråldrade medeltida gatunätet enligt en så kallad radialplan. Gatorna skulle, enligt italiensk förebild, stråla ut från ett runt torg likt ekrarna i ett cykelhjul. Den upprivna torgläggningen vittnar om att man påbörjade arbetet. Men projektet slutfördes aldrig. Staden övergavs och ruinerna blev en gruva för byggnadsmaterial till den nya staden.



Karta över staden år 1610.

AVSLUTNING

Konsten är känslig för normer som vill kringskära dess frihet. En konst som vill förbli levande måste vara beredd att förstå sig själv och den egna traditionen på nya sätt, mot bakgrund av en föränderlig omvärld. Ett sådant arbete sker, tror jag, bäst i dialog med omvärlden, inte i självtillräcklig isolering.

Min undersökning har rört sig i spänningsfältet mellan två skenbart oförenliga konstuppfattningar: en romantisk konstsyn grundad på *subjektiv emotion* och *traditionella skönhetsbegrepp* och en modernistisk idé om konsten som *objektivt sanningsvittne*.

Om Hegels filosofi talade om försoning av antiteser så var Adornos kungstanke den motsatta. En sann konst sökte inte dölja de konfliktfyllda förhållanden varur den uppstått. Det här arbetet har kretsat kring hur dessa konflikter aktualiseras i mitt

eget skapande. Även om Adornos musikfilosofi idag måste ses som historiskt situerad, är den alltjämt central för debatten kring modernism och postmodernism. Vad betyder det faktum att vi idag befinner oss i ett *efteråt*, efter den musikaliska modernismens revolutioner. Vad betyder det för vår konstform, vad betyder det för mitt eget skapande?

Efterkrigstiden präglades av framtidstro och strävan efter förnyelse. Inom den nya musiken blev förnyelsearbetet ett sätt att bearbeta katastroferna under 1900-talets första hälft. Att minnas blev för det unga avantgardet liktydigt med att glömma, att lämna det gamla bakom sig och uppfinna det nya. Adornos framstegsinriktade musikfilosofi och hans kritik av neoklassicismen tycktes ge legitimitet åt en sådan hållning (Paddison 2001:265). När han senare ställde sig kritisk till de ungas experiment blottades en klyfta mellan generationerna.

Adornos musikfilosofi är motsägelsefull och svår att sammanfatta. Å ena sidan dynamiskt dialektisk. Å andra sidan rigid och dogmatisk. Av samma skäl är den en tacksam spegel för konstnärlig självreflektion. Adorno gjorde aldrig mer än halvhjärtade försök att ompröva sina utgångspunkter i relation till efterkrigstidens nya konstmusik. Det traditionella materialbegreppet gjorde honom oförmögen att finna teoretiskt fotfäste i dess formvärld. Därför blev han också blind för idéer som hade kunnat problematisera och syresätta hans teorier. Här svek han sin dialektiska princip.

Adornos musikfilosofi förblev därför en teori om den radikala musikens gradvisa bortvittrande och oundvikliga död. Den stelnade till en dömande instans, där inte bara den nya konstmusiken utan också populärmusiken kategoriserades utifrån en teoretisk och normativ förförståelse. Musikaliska innovationer var bara framsteg i den mån de kunde utläsas som en bekräftelse på hans egen idé om framsteget. Men inte heller en konsistent och logisk materialutveckling garanterade ett godkännande. Tolvtonsmusiken utgjorde förvisso en foljdriktig utveckling av den fria atonaliteten men framstod likväl för Adorno som ett musikaliskt misslyckande.

Det är svårt att bortse från intrycket att musiken som kulturkritiskt projekt nådde sin kulmen under Adornos egen ungdomstid för att därpå förfalla till upprepning eller tomma gester. Och kanske är det här som Adorno kommer sanningen som närmast. För att undkomma läsningarna i sin egen teori vänder han blicken mot sin eldfångda ungdomstid i 1920-talets Wien. När hans negativa dialektik hotar att släcka själva idén om konsten blir räddningen den retrospektiva blicken.

Vid randen av det postmoderna blickar Adorno således än en gång tillbaka mot Schönbergs fria atonalitet i hopp om att finna nya perspektiv på samtiden och det förgångna (Adorno 1961). Hans ärende är inte att återskapa eller restaurera. Det han griper efter är *det fria skapandets idé*, ett skapande som i motsats till traditionens förstelnade formmallar och serialismens/slumpmetodernas falska förhoppningar om ett ahistoriskt komponerande, ännu ger utrymme för det historiska subjektets uttrycksvilja. Hoppet om den radikala musikens framtid knyts alltså till det förgångnas potentiella efterliv (Nachleben). Som framgått är det här, i detta

efterliv, i interferensen mellan nu och då, som jag finner jordmånen för mitt eget komponerande.

Modernismen var för Adorno ett minnesprojekt. Dess syfte var att åkalla den primära betydelsen av begreppet upplysning (Billing 2001:115). När vi idag blickar tillbaka är det detta minnesarbete vi möter. Vi möter tanken om framsteget som förutsatte en brytning med det som varit och därför också minnesförlust; en glömska som för efterkrigstidens unga komponister tog sig uttryck i beröringsångest med traditionen. Detta arv har stått sig förvånande starkt, liksom den alltför utbredda föreställningen om den tysk-österrikiska avantgardetraditionens tolkningsföreträde. Adornos filosofiska gärning har utan tvekan spelat en central roll i befastandet av denna konstmusikens självbild (jfr Ibid:158).

Utgångsläget för ett konstmusikaliskt skapande är idag ett annat än för sextio år sedan. *Jag kan inte glömma, minnas och se framåt på samma sätt som mina föregångare gjorde.* Efterkrigstidens stilpluralism och gränsöverskridanden tycks vederlägga Adornos idé om *en* och *endast en* historiskt följdriktig utveckling av konstmusiken. Vad vi istället har sett är framväxten av ett heterogent konstmusikaliskt fält. Jag ser ingen anledning att beklaga denna mångfald. Däremot väcker den nya frågor om mål och medel i mitt eget skapande.

För att formulera dessa frågor har jag i likhet med Adorno vänt blicken bakåt, mot upplevelser i barndomen. Det är i mötet mellan nuet och dessa minnen som musiken och frågorna har utvecklats sig. Under arbetets gång har jag insett att mitt arkeologiska perspektiv konvergerar med Adornos begrepp *Nachleben* - musiken som minnesarbete.

Den västerländska konstmusikens kulturlager rymmer lämningarna av historiska stilideal, ideologier och estetiska konflikter. I detta material finns inget som är mer eller mindre sant. I arkeologisk mening utgörs sanningen av lämningarna som sådana: det ackumulerade slutresultatet av olika stilepoker och ideologier prydligt lagrade på varandra eller kaotiskt omblandade. Hur man som konstnär relaterar till dessa lämningar är en fråga om tolkning, vilken i sin tur, liksom Adornos teori, beror av den historiska utblickspunkten.

Min egen utblickspunkt är ett arkeologiskt *efteråt*. För mig innefattar det perspektivet ett slags dubbelseende som finner ansatzpunkter både i en traditionellt romantisk och en modernistisk konstuppfattning. I så måtto ser jag min egen musik som kritisk och självreflexiv men samtidigt också som tillvänd. Momentum och ny mening utvinns ur friktionen mellan det som är och det som var. Mitt arbete kan dels ses som ett sonderade av de latent möjligheterna i den situationen, dels som en frigörelseprocess från modernismens läsningar.

Ansatsen till denna hållning fanns redan i min kandidatuppsats (Gurstad-Nilsson 2011). Men det är först under de senaste två åren som jag har funnit kompositionstekniska verktyg som ger löfte om en klingande gestaltning av dessa tankar. De tre kompositionerna ska ses som försök i den riktningen.

Processen har varit lång och vindlande, men den har också haft sina raka linjer. Genom att iaktta formspelet i det enkla och bagatellartade gitarrstycket *Exfolia* blev jag mer medveten om strukturella förhållanden i min musik. I efterhand kan jag se att *Exfolia* innehåller flera av de principer som jag sedan gjorde bruk av i *Open House* och *Kilroy was here*: *frakturen*, *interpolationen*, *överlagringen* och den *ambienta överklängningen/ekot som melodiskt substrat*. I den avslutande delen av *Exfolia* återfinns även *noisekomponenten*, både som fristående objekt och som integrerad del av musikens textur. Och med lite god vilja kan man betrakta *nyckeln* som ett *funnet objekt*.

Den konstnärliga processen i de tre styckena har sett mycket olika ut. En gemensam nämnare framträder dock. När jag summerar erfarenheterna är det slående hur rena tillfälligheter har gripit in i och styrt den skapande processen. Tankarna kom *efteråt*.

27 april 2012. Vi är ute på lunchpromenad med hunden. Promenaden går som brukligt genom Gamla stan. I gatukorsningen framför slottet står en kvinna i övre medelåldern med en tumstock i högsta hugg. Hon står intill den nyligen stensatta öppna platsen framför slottet. För några veckor sedan låg här asfalt.

En gång, det måste ha varit i tjugooårsåldern, drömde jag att man hade skalat av asfalten på den här vägstumpen. Den underliggande sättsanden var i hela gatans bredd beströdd med keramikskärvor. Det var en veritabel encyklopedi över allt vad underjorden gömde: svartgods, blyglaserat rödgods, saltglaserat stengods, bitar av bladfjällskannor, holländsk fajans, tyska reliefmönstrade krus från Siegburg, Raeren och Westervald, svart- och grönglaserat kakel; allt fanns där. Skärvorna låg så tätt ihop att de bildade en matta, en mosaik. Den drygt fyrtio meter långa mosaikgatan täcktes av en decimeterdjup vattenspegel vars orörliga lins förstorade upp skärvmattan. Jag kan fortfarande återkalla synen.

LITTERATURLISTA

- Adorno, T W. 1932. Zur gesellschaftlichen Lage der Musik. *Zeitschrift für Sozialforschung* 1. *Gesammelte Schriften* 18 (1984). Frankfurt am Main.
- Adorno, T W. 1956. Das Altern der neuen Musik. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* *Gesammelte Schriften* 14 (1973). Frankfurt am Main.
- Adorno, T W. 1966. Form in der neuen Musik, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* vol. X. Mainz. *Gesammelte Schriften* 16 (1978). Frankfurt am Main.
- Adorno, T W. 1993. Beethoven, Philosophie der Musik. (ofullb.) (Frankfurt am Main 1993).
- Benjamin, W. 1927-42. *The Arcades Project*, N 9,7. Ed. Rolf Tiedemann. Belknap Press (2002). New York
- Benjamin, W. 1936. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*.
- Berman, M. 2012. *Allt som är fast förflyktigas*. Arkiv Förlag
- Billing, B. 2001. *Modernismens åldrande, Theodor W. Adorno och den moderna konstens kris*. Stockholm. Brutus Östlings Förlag, Symposium AB: Stockholm/Stehag.
- Gadamer, H-G. 1960. *Truth and method*. 2nd rev. edition. Trans. J. Weinsheimer and D. G. Marshall. New York: Crossroad (2004).
- Gurstad-Nilsson, H. 2011. *Künstler rede nicht, Narrativ och transcendens i nutida konstmusik*. Kandidatuppsats, Höskolan för scen och musik. Göteborgs universitet.
- Hodder, I. 1982. *Symbols in Action. Ethnoarchaeological Studies of Material Culture. New Studies in Archaeology*. Cambridge University Press.
- Horkheimer, M./Adorno, T W. 1949: *Dialektik der Aufklärung*. In: Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, Band 5 (1987). Fischer, Frankfurt am Main
- Kimball, R. 2008. I avantgardets efterdyningar. *Axess magasin* nr 7. :<http://www.axess.se/magasin/default.aspx?article=23>
- Kramer, J-D. 2002. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. In *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York: Routledge
- Lyotard, J-F. 1979. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris Minuit
- Lützow-Holm, O. 2001. Distans eller tilltal. *Artes* 27:1

APPENDIX

Enligt Jonathan D. Kramer uppvisar postmodern musik några av eller samtliga nedanstående drag (min översättning). Den:

1. innebär både ett brott med och en fortsättning på modernismen
2. är på någon nivå eller i någon mening ironisk
3. respekterar inte gränser mellan äldre och nutida uttrycksmedel
4. utmanar gränser mellan hög och låg musik
5. uppvisar förakt för det ofta okritiskt accepterade värdet av strukturell enhet
6. ifrågasätter elitism och populism som varandra uteslutande kategorier
7. undviker totaliserande former
8. ser sig inte som autonom utan som relevant för kulturella sociala och politiska kontexter
9. innefattar citat eller referenser till musik från många olika traditioner och kulturer
10. utnyttjar inte bara teknologin som ett medel för lagring och överföring utan ser den som djupt involverad i skapandet av musiken och dess essens
11. omfattar motsägelsefullhet
12. misstror binära oppositioner
13. innefattar fragmenteringar och diskontinuiteter
14. innefattar pluralism och eklekticism
15. framhäver flera meningar och flera tider
16. lokaliserar mening och struktur hos lyssnarna mer än i partitur, framträdanden, eller kompositörer