

Reflekterande komposition – musikens emancipation?

om det omöjliga och olösliga, möjlighet och hopp

Axel Rudebeck

Göteborg 14/5-09

Det här arbetet är resultatet av mina två år på Masterprogrammet med inriktning Komposition vid Högskolan för scen och musik, Göteborgs Universitet. Ole Lützow-Holm och Björn Billing har varit mina handledare.

Innehåll

CD 1

1. *Emancipate* (2008). Bygger på en sampling från Bob Marleys ”Redemption Song” från albumet *Uprising* (Island, 1980).
2. *We are asleep* (2000).
3. *Programmusik för tanken* (2007). Musica Vitae.
4. *Stycke för klarinett, violin, slagverk och dator* (2008). Ensemble SurPlus.
5. *Flamingoflicke* (2006). Text och inläsning: Kristin Berget.

CD 2

1. *Symfoni Nr. 9 i D moll - sats 2 (Scherzo)*, Anton Bruckner. Eugen Jochum och Staatskapelle Dresden. (EMI, 1978).
2. *Snowdrop*, Christian Wolff. *Christian Wolff for two pianos... and three.* (Content, 2003).
3. *I am Sitting in a Room*, Alvin Lucier. (Lovely Music, Ltd. LP/CD 1981/90).
4. *Emancipate – för sinfonietta* (2009). Ensemblen för ny musik.

Inledning

<i>Emancipate</i>	7
Nu är det jag som talar... ..	8
Om närvaro och frånvaro, rörelse och tillstånd	10
<i>We are asleep</i>	11
Samma sak fast annorlunda	12
Musikens emancipation	16
Den begreppslösa förståelsen	20
<i>Programmusik för tanken</i>	21

Filosofisk utblick

Det transcendentala konceptbegreppet	26
-Nietzsche	26

-Lyotard	28
-Sontag	29
(Parentes)	30
<i>Stycke för klarinett, violin, slagverk och dator</i>	31
Det estetiska seendet	32
-Kant	32
Den begreppslösa förståelsen – den estetiska närvaron	34
Hoppet (världen är öppen) – konstens löfte?	36
<i>Flamingoflicke</i>	39
Gestaltning (musik)	40

Variationer av det personliga

Bruckner vs. Wolff	42
Det personliga – en utväg?	43
När musik blir tänkande	45
Den lyssnande musiken - musikens emancipation?	45
<i>I am Sitting in a Room</i>	47
<i>Emancipate – för sinfonietta</i>	51
Noter	54
Litteratur	55

Bilaga

Partitur till *Programmusik för tanken*.

Till läsaren

I texten finns min och andras musik insprängd. Tanken är att musik och text gemensamt säger det jag försöker säga. Därför har jag tänkt att man lyssnar till musiken där det står angivet men det är givetvis upp till varje läsare att göra som den önskar.

Emancipate 8'42''

”Konstnären och författaren arbetar alltså utan regler, och för att fastställa regler för det som kommer att bli till. Därav följer att verket och texten har händelsens karaktär, därav följer också att det alltid kommer för sent för sin upphovsman.”

(Jean-Francois Lyotard)¹

Nu är det jag som talar...

Jag kommer att berätta en berättelse. Jag kommer att försöka sammanföra en mängd olika tankar och idéer till ett helt. Jag vill skapa ett helt, även om jag i själva verket tvivlar på att det finns något sådant som kan kallas ett helt. Jag vill försöka åskådliggöra de beröringspunkter som jag upplever finns i det mångskiftande material jag reflekterar kring. Jag skulle vilja säga att det finns en enhetlighet. Jag säger att det finns en enhetlighet...

jag vill försoning

frihet

Om närvaro och frånvaro, rörelse och tillstånd

När jag pratar om frihet så är det känslan av frihet jag pratar om, inte politisk frihet eller om valfrihet, inte om positiv frihet (frihet till något) eller negativ frihet (frihet från något) utan snarare om en försonande frihet. Denna känsla av frihet ger upphov till en känsla av obundenhet och rörelse, upplevelsen av öppenhet och möjlighet är stark. Upplevelsen är fysisk, den ger sig tillkänna som en påtaglig närvaro, som en förhöjd livskänsla där omgivningen inte är något man beskådar som ett objekt skilt från en själv utan där subjektet tvärtom inte längre upplever denna tudelning – man är ett med omgivningen och världen.

Varför denna upplevelse har varit så viktig för mig och varför den skulle verka försonande har med upplevelsen av dess motsats att göra. Om känslan av frihet är en speciell form av närvaro så upplever jag dess motsats, känslan av ofrihet, som en speciell form av frånvaro. Om känslan av frihet ger upphov till en känsla av obundenhet och rörelse så ger sig ofriheten tillkänna som en känsla av instängdhet och stillestånd; tröghet, nästan som om omgivningen och världen vänder sig ifrån en. Istället för att vara närvarande i omgivningen och världen blir man frånvarande, frånvarande från omgivningen och världen, omgivningen och världen flyter undan, man befinner sig i ett icketillstånd. Frihet är alltså formulerat på detta sätt, för mig personligen, en tydlig fysisk närvaro som ger sig tillkänna som en rörelse medan ofriheten är en känsla, även den fysisk, av frånvaro som ger sig tillkänna som ett tillstånd av instängdhet och tröghet.

På detta sätt kan känslan av frihet sägas vara försonande, den låter mig åter träda in i omgivningen och i världen. Det här en personlig upplevelse som jag ibland erfarit och som har fungerat som en viktig drivkraft i mitt musikskapande.

allting är ett...

We are asleep 2'28''

*We are asleep and it was meant to be
In a way it's like being free
But it keeps on whispering
You are within me
But we're so scared
And it's so sad*

”Själva likgiltighetens biologiska funktion är vår befrielse från varats mångfald, en besparing, en räddning av varat undan mångfaldens splittring[...] Kärlekslösheten, likgiltigheten kan aldrig utveckla tillräckligt mycket kraft för att intensivt dröja vid objektet, befästa och forma dess minsta detalj. Endast kärleken kan vara estetiskt produktiv, endast i relation till det älskade är en fullödig mångfald möjlig.”

(Michail Bachtin)²

Samma sak fast annorlunda...

Min ambition med den här texten och masterarbetet är att försöka åskådliggöra vad mitt arbete med musik handlar om. Det jag skriver om, och försöker beskriva i text, är tankar och idéer som genererar musikaliska idéer som i sin tur pockar på musikalisk gestaltning vilket genererar nya tankar och idéer. Jag vill så gott det går beskriva varför jag gör musik, ge en bild av hur mitt arbete med idéer och tankar kring musik kan se ut och vad musik betyder och möjliggör för mig. Kanske kan man ur titeln på mitt arbete utläsa hur tankar och idéer, musikaliska idéer och gestaltning hänger ihop. *Reflekterande komposition* sammanfattar på många sätt det här arbetet och komponerandet som ett arbete som involverar ett begreppsliggörande av idéer och tankar i ord. Det rör bland annat frågor som närvaro, känslan av frihet och det begrepslösa. I botten finns en upplevelse av låsningar i mitt komponerande som ger en känsla av ofrihet. Denna känsla kan jag också erfara i lyssnandet till musik – musiken känns alltför mekanisk, det blir alltför mycket ”form” av den. Reflektionen och begreppsliggörandet har varit ett sätt att försöka förstå vad dessa låsningar kommer sig av samtidigt som de ger mig möjlighet att ta itu med dem. Detta har i sin tur blivit utgångspunkt för det jag kallar *Musikens emancipation*. Här försöker jag finna olika musikaliska idéer som låter musiken arbeta med denna konflikt på ett metaforiskt plan. I tänkandet och komponerandet har jag ofta haft en känsla av att musiken skulle kunna frigöra sig genom ett speciellt lyssnande, ett lyssnande där musiken lyssnar till sig själv. Detta lyssnande kallar jag *Den lyssnande musiken*. I den lyssnande musiken tänker jag att det är möjligt att gestalta själva låsningen och samtidigt sträva mot musikens emancipation i musiken själv. Detta blir musikens material och tema. På många sätt ser jag mitt komponerande som en oändlig variation på detta tema. Genom dessa tre olika ingångar blir detta arbete ett försök att närma mig ett centrum som handlar om närvaro, det begrepslösa och i någon mening obegripliga, och frihet. Min förhoppning är att dessa tre olika infallsvinklar ska skapa ett möte där de gemensamt kan belysa detta tema och ge det någon form av begriplighet och enhet.

Tankar och musik är för mig starkt förknippade med varandra. Ändå upplever jag dem ofta som tillhörande olika världar – musiken har sitt språk och sin värld liksom tankarna, idéerna och det textliga har sina. Denna brist på överensstämmelse, det glapp och den spänning som uppstår ur detta främlingskap, fungerar som en viktig drivkraft i mitt arbete. Det är något gåtfullt och obegripligt över detta liksom även livet är gåtfullt och

obegripligt på många sätt.

För drygt ett och ett halvt år sedan läste jag för första gången Jean-Francois Lyotards korta text *Svar på frågan: Vad är det postmoderna?* Det blev något av en uppenbarelse för mig. Han satte fingret på en speciell erfarenhet: känslan av att förstå något som egentligen inte låter sig förstås. För mig är det vad Lyotards text handlar om. För att förklara denna erfarenhet refererar Lyotard till Kants begrepp om det sublima. Upplevelsen av det sublima innebär förenklat en upplevelse av att någonting finns som inte låter sig begreppsligöras med vårt förstånd. Ett överskridande som uppenbarar det ouppnåeliga och omöjliga, eller med Lyotards ord "som en konflikt mellan ett subjekts förmögenheter, förmågan att föreställa sig något och förmågan att 'framställa' något."³ Jag förstår det sublima som en upplevelse som övergår alla begrepp men som trots detta framstår som en distinkt erfarenhet, som en gömd "högre" kunskap som vi i korta stunder kan erfara. Denna idé om transcendens och insikt bär också på ett slags förlösande och utopisk kvalitet; den visar på något möjligt, något annat än vår krassa verklighet. Samtidigt finns det något smärtsamt i denna upplevelse. Upplevelsen uppåddar en begreppslös känsla av klarsyn, vi känner det tydligt men vi kan aldrig redogöra för den. Alltså ger den upphov till en dubbel känsla: på samma gång som vi upplever en känsla av insikt så blottar den klyftan mellan känslan, det begreppslösa, och förnuftet, det begreppsliga, den visar bristen på analogi och förståelse mellan det erfarna och det framställbara. Den här upplevelsen och vad den kan betyda är på många sätt den fond från vilket mitt tänkande, skrivande och musikskapande tar utgångspunkt. Senare i texten kommer jag att återvända till Lyotard, men även ta upp Nietzsche, Sontag och Kant, för att försöka fördjupa vad denna begreppslösa förståelse kan tänkas handla om.

(Kanske är den enhet som jag föreställer mig inte en enhet, utan snarare ett resultat av den form formandet kan bringa det disparata och tvetydiga, den form som skänker form åt det oformliga. I försöket att forma avtecknar sig något som nästan är begripligt trots sin obegriplighet.)

Musikens emancipation

"The artistic picture reveals how it reveals what it reveals"

(Martin Seel)⁴

Ibland föreställer jag mig att musiken är en egen organism som lever sitt eget liv. Den samtalar och lyssnar till sig själv. Den blir till i detta samtal och lyssnande, den prövar sig själv genom sig själv, musiken skapas genom dialog ur en inre nödvändighet. Musiken presenterar något genom sig själv, den är sig själv, den är ingen representation...

musiken tänker

musiken lyssnar

musiken talar

I inledningen beskrev jag den försonande friheten som en fysisk närvaro där känslan av rörelse och möjlighet är stark. Musik har gett mig den här upplevelsen. Mina tankar om musik handlar om en överföring av denna upplevelse, och de känslor den ger, till ett experimenterande och begreppsliggörande av dem i mitt eget skapande. *Upplevelsen* blir på detta sätt utgångspunkten i mitt arbete.

Jag återkommer ofta till uttrycket "musikens emancipation" i mitt skrivande. Detta uttryck är på något sätt det centrum kring vilket mitt tänkande och arbete med musik kretsar. Denna idé är på många sätt det som driver mig i mitt skrivande, som får mig att vrida och vända på musiken och dess begrepp, att ifrågasätta dess roll och mening. I begreppet "musikens emancipation" finns implicit en antydning om att musiken inte är fri, att den inte är emanciperad. Vad är det då som gör musiken ofri och vad skall den frigöra sig från?

Att fråga vad som gör musik ofri har många gånger fungerat som ett sätt att lokalisera teman varifrån arbetet med ett stycke kan börja. Som exem-

pel på hur ett sådant tema kan växa fram och se ut följer här ett utdrag ur en text som jag skrev när jag arbetade med en brasskvintett hösten 2005:

”Min ursprungliga tanke var att göra ett stycke som saknade tydliga konturer, en ’osäker’ musik. När jag då försökte föreställa mig vad det skulle vara för musik började jag i den andra änden. Vad innehåller musik som inte uppfattas ha en brist på tydlighet, som inte uppfattas som ’osäker’?

Vad som i första hand fick mig att vilja göra denna ’osäkra’ musik var en känsla av trötthet inför vårt/mitt behov av tydlighet och viljan att fixera, inte bara musik, utan även idéer, tankegångar och så vidare, ett slags objektifiering som på ett paradoxalt sätt kan göra att tingen sluter sig, att öppningar för kanske djupare, eller åtminstone andra typer av förståelser och upplevelser går förlorade. Denna känsla gjorde att jag började fundera över varifrån detta analytiska och objektifierande förhållningsätt har sitt ursprung, varifrån vi har fått denna begreppsvärld och detta språk.

Vad jag först kom att tänka på var det dialektiska, hur vi tänker i motsatser, hur det är överallt förekommande och hur det likt ett raster konstituerar vårt tänkande och vår kultur. I detta överväganden av olika idéer och argument väljer vi (av nödvändighet?) ständigt bort en del alternativ och synvinklar för att göra föremålet för vår tanke begripligt och tydligt. Antagligen finns ett mål med vår tanke som föregriper våra val när vi navigerar genom våra argument, att vi redan outtalat har anlagt ett perspektiv på vår tanke. Här griper så retoriken in. För att kommunicera en idé, må vara en politisk, en filosofisk, en vardaglig eller som i det här fallet en musikalisk idé, vill vi ’gestalta’ den på ett förståeligt och antagligen övertygande sätt. Nu menar jag inte att vi alla medvetet använder oss av retoriska abc:n i vår gestaltning men liksom jag påstod att vi har ett dialektiskt tänkesätt har vi likaså en känsla för retorik mer eller mindre inpräntat. Den kommuniceras till oss i vårt dagliga liv genom film, musik, litteratur, politik, reklam osv. Det vill säga att vi bär på en känsla för form, struktur, tilltal, och att vi begagnar oss av denna kunskap för att verka övertygande, att ge intryck av att veta. Min tanke var att komma ifrån detta att ’veta’, att istället på något sätt ta vara på det att inte veta, att ta tillvara på allt det som vi vanligtvis väljer bort i vårt ’dialektiska tänkande’, att ge plats för osäkerheten”.

Osäkerheten som jag här pratar om är en viktig aspekt i mitt arbete. När jag läser det här textavsnittet idag så undrar jag om det inte är öppenhet och närvaro jag egentligen pratar om och är ute efter. I mitt komponerande har jag länge haft en idé om att inte tvinga på musiken någonting ”ut-

ifrån”. Jag har föreställt mig (föreställer mig?) att jag i ett överdrivet intellektualiserande riskerar att musiken inte bli mer än en konstruktion, tom och förstelnad. Å andra sidan har jag föreställt mig (föreställer mig?) att en överdriven betoning på det känslomässiga riskerar att musiken blir patetisk; ett retorisk sken. Hur ska man då undgå att musiken blir ytlig, tom och stum, en representation av musik...?

...närhet och distans...

Jag har inte besvarat frågan om vad som gör musiken ofri. Jag vet inte om jag kan det utan att generalisera och falla tillbaka på förutfattade meningar och luddiga resonemang. Tiden kanske mognar?

”Kunskap uppstår [...] ur en härva av förutfattade meningar, iakttagelser, självkorrigeringar, anticipationer och överdrifter, kort sagt ur den kompakta, grundmurade men ingalunda helt genomskinliga erfarenheten”.

(Theodor W. Adorno)⁵

att hitta tonen är det enda som betyder något

Den begreppslösa förståelsen

*Känslan förstår tanken
Känslan ger tanken kropp
Tanken ger känslan kropp
Tanken förstår känslan*

*Förstår tanken sig själv genom känslan och tvärtom?
Kan man känna en tanke?
Kan man förstå en känsla?
Är upplevelsen av att förstå alltid en känsla?*

jag gillar frågor utan svar, jag gillar luft...

(allting är två)

Programmusik för tanken 11'59''

"I begreppet programmusik, till skillnad från dess motsats: den absoluta musiken, ligger idén om att genom musik avbilda något av icke-musikalisk natur. Den kanske vanligaste klichén är den om musik som beskriver något i naturen, t.ex. havet. Utgångspunkten för detta stycke har varit uppgivenhet, och frågan om den låter sig gestaltas i musik. Om man i relation till musik ställer den absoluta uppgivenheten, om man tolkar den bokstavligt, är den då inte musikens negation? Är inte musikens själva essens rörelse och med det en form av vilja? Denna paradox – att gestalta uppgivenhet – kom att bli en balansakt som i sin tur format stycket".

(Programtexten till *Programmusik för tanken*)

Tankar slår alltid tillbaka / Ständigt befinna sig i början, ständigt blicka bortom /

Det förlorade talet / Det konstruerade som oförtrutet fortsätter / Brus /

Ständigt återkommande / Något låter sig inte sägas / Skörhet / Lätthet /

Resignation som något vackert och vist / Vad är inte kultur? / Vad är naturligt?

Det här var ord som jag skrev ned i min anteckningsbok när jag skulle börja skriva *Programmusik för tanken*. Ofta börjar jag ett stycke med att krasa ner några tankar och idéer. Skillnaden med *Programmusik för tanken* jämfört med andra stycken jag skrivit var att jag ville överföra dessa ord och tankar till det musikaliska materialet på ett mer genomgripande sätt. Jag

ville föra in dem i själva konstruktionen av stycket. Allt efter arbetets gång fick stycket mer och mer karaktären av ett idémässigt drama där musiken kom att representera olika idéer, stycket blev till ett slags programmusik för tanken. Här följer några utdrag ur mina anteckningar vilka rör det som kom att bli styckets tema:

Uppgivenhet

Svaga nyanser. Utan riktning. Monotoni. Repetition. Cirkulärt. Långsamt tempo/andning. Stillastående.

Vad skiljer "total" uppgivenhet från uppgivenhet? Total uppgivenhet saknar möjligheten som motbild och lockelse, den är utan vilja. Kan musik uttrycka total uppgivenhet? Är uppgivenhet rörelsens negation? Om musik handlar om rörelse kan den då uttrycka den totala uppgivenheten?

Musik utan vilja

Ingen utsaga

Något som inte låter sig sägas

Förutsätter att det antyds att någonting vill sägas. Ett material som tydligt pekar mot en slutpunkt vilket det aldrig når. Något ofullständigt och oförlöst. På olika sätt försöka säga det. Omfrasera samma material på en mängd olika sätt.

(Ge de olika orden och stämningarna roller/funktioner i stycket. T.ex. Uppgivenhet – ett grundackord/stämning osv.)

Språket faller sönder

Musiken, dess material och struktur, förlorar kontakten med sig själv: den förlorar sin förmåga till meningsbyggande i enlighet med detta språks konstruktion och funktion. Detta kräver att jag definerar ett tydligt musikaliskt språk som jag tar avstamp från.

Instrumenten tappar talförmågan

Om "Språket faller sönder" handlar om världen där musiken utspelar sig så är instrumenten de som befolkar och uttrycker den. När språket rämnar tappar så

småningom instrumenten/individerna sin talförmåga. De är utlämnade i en värld utan referenser. Härifrån börjar de försöka bygga upp en ny form av kommunikation/språk som bygger på ett lyssnande utan tvingande former och krav på tydlig utsaga.

Ständigt återkommande

Kan vara uppgivenheten. Ackordet som ger uttryck för missnöje och uppgivenhet inför sakernas tillstånd. Fungerar som katalysator för språkets sönderfall. Efter språkets sönderfall byter uppgivenheten/ackordet skepnad, den blir till brus.

A-delen

Kamp. Tolvtonsackord och kluster utgör grundstämningen. Musiken försöker omformulera sig själv på ständigt nya sätt men ”misslyckas” gång på gång. Grundstämningen återkommer obönhörligt.

Brytpunkt

Nollställning. Stråk på kroppen.

B-delen

Lyssnande med historia och minne eller som någonting nytt och kanske främmande, något som blir till nu? Musik i dialog som lyssnar till sig själv, inte till en struktur. Musik som skapas med små medel. Pathosmusikens motsats.

Uppgivenheten som jag refererar till i mina anteckningar lät jag illustreras av tolvtonsklustret som stycket inleds med. Jag valde det för att jag upplevde att det fanns ett slags symbolvärde i det. Vårt västerländska tempererade tonsystem bygger på tolv toner och den lilla sekunden är enligt funktionsharmoniken det mest laddade intervallet (tänk dominantseptimackordets upplösning till tonikan: sjuan till tonikans ters och dominantens ters till grundtonen i tonikan). Med lite teoretisk välvilja skulle man kunna se det som en paradox; ett tolvtonskluster innebär en väldigt stor harmonisk spänning (vilja) men som upplevelse uppfattas det snarare som riktningsslöst (viljelöst, uppgivet), krafterna tar ut varandra. Vid repetitionsbokstav A börjar tolvtonsackordet destabiliseras, instrumenten rör sig via två kompletterande dimskalor (på detta sätt kommer alla tolvtoner att finnas med som en slags motsägelse mot rörelsen (viljan) – musiken befinner sig egentligen fortfarande i ”uppgivenheten”) fram till repetitionsbokstav B där instrumenten möts och ”blir till” som ett ackord. I samma stund som

de "blir till" förlorar de sin "vilja" och försvinner. Detta ackord bildar tillsammans ett ackord på åtta toner som sedan bildar den harmoniska ramen fram till repetitionsbokstav F. Det harmoniska materialet blir så en metafor för en slags begränsning och instängdhet som instrumenten på olika sätt, fram till bokstav F, försöker bryta. Denna harmoniska ram och hur jag valt att använda mig av den gör att musiken, tycker jag, andas ett slags ålderdomlig språklighet. Det blir en omöjlighet för musiken att stanna där, det är ett språk som är mättat med historia och minne, till slut förmår inte musiken bära längre.

Detta är det konstruerade. Mot detta ställde jag det "naturliga". Det naturliga lät jag symboliseras av stråkarnas lösa strängar och naturflageoletter. För mig blev de en metafor för det som bara är, ett slags urmaterial som är natur och inte kultur eller konstruktion. Denna naturlighet lät jag skymta fram mer eller mindre framträdande under styckets gång ändå tills den slår ut i full blom vid repetitionsbokstav N.

En annan viktig aspekt som jag ville laborera med var musikens beslutsamhet och obeslutsamhet. Jag ville göra en på något sätt tvekande musik, en musik som försöker formulera sig och "bli till" men som så fort den närmar sig detta att "bli till" självdör. Fraser når ingen slutpunkt, vissa sätts an med självklarhet och pondus för att sedan drabbas av ett slags minnesförlust – "varför gör jag så här" eller "vad vill jag egentligen säga" tycks den fråga – och när den inte kan svara sig själv försvinner impulsen att formulera sig.

I den rytmiska konstruktionen arbetade jag med olika tempolager så att musiken ofta befinner sig i ett glidande och ett i viss mån ofixerat förhållande till sig själv. Samtidigt finns det en strävan hos musiken att mötas i rytmiska unison vilket den gör på vissa ställen. Det rytmiska blev på detta sätt en metafor för ett sökande efter konsensus men som när synkronisitet uppstår musiken nästan reflexivt fränsäger sig.

Av det jag har skrivit här ovan framgår att jag hade ett dialektiskt arbetssätt i stycket. Jag ställde motsatser som konstruktion/naturlighet, vilja/uppgivenhet och så vidare mot varandra för att hitta sätt att närma mig musiken. För mig så handlar musik om någon form av rörelse och att ha uppgivenhet som tema för stycket blev för mig en intressant paradox. Det blev som att ställa sig frågan vad musik är fast på ett negativt sätt: vad är inte musik eller kanske riktigare var går gränsen? Nu blev inte stycket så extremt som man kanske kunde tänka sig, det blev trots allt musik i

förhållandevis ”klassisk” tappning, men utgångspunkten – uppgivenhet – var ett annorlunda sätt för mig att närma mig musiken och en möjlighet att försöka handskas med ett problem som jag kan uppleva i musik. Det är musik som är för definitiv, som inte lämnar utrymme och öppningar, luft, för musiken att på något sätt lyssna till sig själv, luft för lyssnaren att upptäcka detta lyssnande. Genom att tematisera uppgivenheten uppehöll jag mig vid idén om att musiken skulle pendla mellan det tvekande och bestämda, mellan vilja och uppgivenhet. Jag ville skapa en sökande och öppen musik som är i begrepp att formulera sig själv, känslig för sin egen existens.

(Jag kan inte undgå att tycka att det finns något motsägelsefullt med hur det här stycket kom till. Jag har definierat stycket så till den grad att jag nästa kan tolka varenda ton och gest, jag har inducerat mening in i minsta detalj, samtidigt ville jag skapa en musik som inte var för definitiv.)

Resignation som tankefigur var ett sätt för mig att försöka bryta ner idén om att skapa mening för att istället ge plats för att finna mening. För mig så utspelar sig stycket mellan dessa två poler. Det finns ett retoriskt och expressionistiskt tilltal som för mig signalerar att skapa mening, men det finns också ett mer lågmäلت och trevande tilltal som jag tycker öppnar upp för att finna mening. På så sätt kan resignation plötsligt få motsatt betydelse, istället för att uttrycka uppgivenhet blir den ett uttryck för hopp. Hoppet om en närvaro där det paradoxala och tillsynes motstridiga inte undertrycks eller rationaliseras bort utan där de, som genom en insikt, framstår som naturliga och självklara.

Resignation som något vackert och vist

Lyssna istället för att lokalisera

Filosofisk utblick

Det transcendentala konstbegreppet

”Vi har konst för att inte gå under av sanning.”

(Nietzsche)⁶

Det transcendentala konstbegreppet är intressant för att det hävdar att konsten säger någonting om verkligheten som bara konsten kan. I upplevelsen av ett konstverk kan vi i bästa fall få syn på oss själva och vår värld på ett grundläggande och alldeles speciellt sätt. Konsten har en medierande funktion. Detta är för mig vad som förenar Nietzsche, Lyotard och Sontag som jag kommer att ta upp, men vad denna upplevelse betyder skiljer de tre åt.

I Sven-Olov Wallensteins essä *Nietzsche och konstens sken* talar han om tre faser i Nietzsches konstuppfattning. Dessa tre faser belyser på ett intressant sätt olika förhållningssätt till musik. En tanke som slog mig nu när jag skall försöka redogöra för dessa faser är att filosofin ofta uttrycker en vilja att upplösa dualismen i allt varande. Detta upplösande är det slutgiltiga steget mot frihet, det friktionslösa. För att detta skall vara möjligt måste det finnas en sanning, en förborgad ontologisk sanning, vilken det är filosofens uppgift att kartlägga och visa fram. Min tanke är att Nietzsche befinner sig i en liknande utgångspunkt i sin första fas. Den övergripande rörelsen från denna fas till den sista är att han ifrågasätter denna ståndpunkt och att han slutligen överger den. Sanningen existerar inte vilket på ett sätt betyder den ”ultima” friheten.

I **Nietzsches** första fas var den antika tragedin, liksom för Wagner, en slags kulturell höjdpunkt. Tragedin byggde enligt Nietzsche på konflikten mellan det apollinska (ordning) och det dionysiska (kaos). Detta dualistiska förhållande, menade Nietzsche, är grundläggande för vår existens och den grekiska tragedin var den konstform som bäst kunde förmedla denna mänskliga och kulturella realitet. I Wagners projekt, att återuppväcka den antika tragedin, såg Nietzsche en möjlighet att återigen, genom konsten, väcka folket till insikt om sig själva och kulturen de levde i. Konsten, i synnerhet tragedin, skulle fungera som samhällsomvandlare, en revolutionär kraft. Den bar på en metafysisk sanning som ingen annan aktivitet var förlänad. Nietzsche såg med skepsis på filosofin och menade i likhet med Wagner att den antika tragedin hade berövats sin kommuni-

kativa särställning i och med att det apollinska (förnuftsmässiga) hade fått ett alltför stort inflytande över kulturen i och med filosofins intåg med Sokrates och hans efterföljare. För Nietzsche var denna förnuftsmässighet en förelöpare till kristendomen som han var mycket kritiskt till eftersom han ansåg att den förnekade människan att bejaka det dionysiska (sinnliga) som är människans "realistiska" hemvist. Det apollinska är med Sven-Olov Wallensteins ord bara: "ett sätt på vilket urgrunden reflekterar och leker med sig själv".⁷

I den andra fasen vänder sig Nietzsche mot sina tidigare ideal. Wagner blir urtypen för den moderna och dekadenta människan. Nietzsches kritik (och i viss mån självkritik) går ut på att musiken inte är och kan vara något annat än ett spel för sinnena, ett sken som i bästa fall gör livet mer intressant och uthärdligt. Nietzsches tidigare inställning, att tragedin bar på en metafysisk sanning som endast kunde komma till synes just där, förbyttes till en näst intill positivistisk tro på förnuftet och vetenskapen. Nietzsche menade att Wagners musik på ett förtäckt sätt hade förflyttats från det sinnliga vilket är musikens naturliga plats (men nu utan den metafysiska överbyggnaden) till ett slags dramatisk språklighet där den utger sig för att spegla en öververklighet. Problemet är att denna dramatiska språklighet blir ett retoriskt spel som berövar musiken dess sinnlighet och ger den ett falsk förnuftsmässigt sken. Musiken kommer inte längre inifrån utan blir till utifrån, som former som fylls med innehåll, den blir till något som är musiken främmande. I Nietzsches *Fallet Wagner* framställs Bizet som Wagners motbild. I Bizets musik finns det en naturlighet och lätthet, förfining och organisation, musiken lyssnar till sig själv, den är sig själv och inte ett medel att uppnå något annat tycks Nietzsche mena. Wagners musik är däremot bara ett skådespel i syfte att genom dramatisk effekt tränga sig på och suggerera lyssnaren. Nietzsche gör helt enkelt upp med den idealiserande, mystiska och symboltäta romantiken.

I Nietzsches tredje fas slår pendeln tillbaka från tron på förnuftet till en radikal sinnlighet. Han menar att sinnligheten övergår förnuftet. För Nietzsche betyder det att hela tillvaron är ett sken. Förnuftets strävan efter att finna "sanning" blir för Nietzsche ett spel och en lek som i själva verket handlar om viljan till makt. Nietzsche ifrågasätter i sin sista fas hela samhällets och kulturens fundament; filosofi, religion och konst. Han menar att sanningsbegreppet är en produkt av viljan till makt. Wallenstein skriver: "Viljan till makt blir det nya grundbegreppet, och som sådant är

det överordnat sanningen: alla sanningar är instanser av viljan till makt, som genomkorsar subjektet”.⁸ Subjektet själv är alltså en funktion eller konfiguration av viljor till makt. Återigen träder dualismen fram men i en annan betydelse. Här manifesterar den sig som subjektets grundfigur. Inte överförd till de två storheterna: gud (förnuft, apollinsk) och dess motsats människa (sinnlighet, dionysisk). Detta betyder att människan är utelämnad till sig själv i ett flytande tillstånd av motstridiga impulser. Människan har blivit myndig med allt vad det innebär. Konsten och framför allt musiken är det medium som enligt Nietzsche bäst kan visa på denna viljans konfiguration för att den till sin natur behandlar just detta. I musiken ställs viljorna (de musikaliska) öppet fram i dess renaste form tycks han mena. På detta sätt återknyter han till den första fasen av sitt tänkande där han gav musiken just denna särställning att kunna förmedla det som vi bara har ett slags ordlös kunskap om. På ett sätt handlar det ånyo om ett sanningsbegrepp men nu som ett slags sanningens omöjlighet som i konstverket dock får konturen av sanning; i verket samsas och samverkar viljorna, de uppgår och upplöses i varandra...

Lyotard refererar till Kants tankar om det sublimes för att förklara konstens möjligheter och mening idag. I det postmoderna samhällets diversifierade och mångtydiga tillstånd blir realism ett uttryck för en längtan efter enhet, helhet och begriplighet, att bringa trygghet till tillvaron. På konstens område betyder det att man vill tukta konsten. Man vill fixera konsten vid regler för att ge den tydlighet och mening. Realismen vill återföra konsten till det föreställande och ”verkliga”. Lyotard definierar själv denna form av realism såhär: ”Realismen, som skulle kunna definieras med att den lyckas undvika frågan om verklighetens roll i konsten, den befinner sig alltid någonstans mellan akademism och kitsch.”⁹ Lyotard beskriver moderniteten, i vilken tid det än må vara, som den som avslöjar bristen på verklighet i representationen. I detta avslöjande finns möjligheten att uppfinna nya verkligheter. Det är alltså denna realismen gör sitt bästa för att dölja.

Realismens motsats är experimentet. Lyotard tycks mena att experimentet är den enda möjliga hållningen för konsten. Han säger att verkligheten är så labil och undflyende att den inte ger oss stoff till någon definitiv erfarenhet utan endast till utforskande och experiment. Här för han in och aktualiserar avantgardet. Han ser det som en förebild för samtiden i egenskap av dess experimentella hållning vilken förkroppsligar det

postmoderna tillståndet vilket är förknippat med den sublimes känslan.

Vi lever i en på många sätt kaotisk värld men vi kan samtidigt förnimma korta ögonblick av överskridande där vi upplever överblick och djupaste sammanhang. Lika fort som detta överskridande kommer till stånd lika fort försvinner det. Denna klarsyns förgänglighet och ogripbarhet ger upphov till den sublimes känslan, en blandning av njutning och smärta. Det är en erfarenhet som uppenbarar sig som "en konflikt mellan ett subjekts förmögenheter, förmågan att föreställa sig sig något och förmågan att 'framställa' något."¹⁰ Detta är vad den modernistiska konsten har haft som tema enligt Lyotard.

"Den moderna estetiken är en det sublimas estetik, men av nostalgisk art; den medger ett hänvisande till det oframställbara endast som ett frånvarande innehåll, men formen erbjuder fortfarande läsaren eller åskådaren tröst eller tillfredställelse, tack vare sin igenkännbara beskaffenhet. Men dessa känslor bildar inte den verkligt sublimes känslan, som är en inre förening av tillfredställelse över att förnuftet går utöver all framställning, sorg över att fantasin eller sensibiliteten inte når upp till begreppet.

Det postmoderna i den moderna skulle då vara hänvisat till det oframställbara i själva framställandet; det som vägrar att trösta sig med form, med en smakens konsensus som skulle göra det möjligt att uppleva det omöjligas nostalgi; det som utforskar nya framställningssätt inte för att njuta av dem utan för att tydligare visa att det finns sådant som är omöjligt att framställa."¹¹

Vad Lyotard uppmanar alla konstnärer, författare och filosofer att göra är att, till skillnad från realisterna, uppfinna utan regler och låta detta arbete bli till en upptäcktsfärd i ständig rörelse; att "faställa regler för det som kommer att bli till."¹² Han säger vidare att det "inte är vår sak att leverera verklighet, utan att uppfinna antydningar om det tänkbara som inte kan framställas."¹³

Susan Sontag anför den nya sensibiliteten som ett begrepp för att både förklara konsten och ge en fingervisning om upplevelsens konst. För henne står det sinnliga i fokus. Istället för att leta efter konstens innehåll bör man se till dess form, dess helhet. Upptagenheten vid innehållet (moralen i konsten) ser hon som en rest från frågan om konstens värde och existensberättigande som varit häftad vid konsten alltsedan antiken. Hon ser analysen som något "reaktionärt och kvävande", "intellektets hämnd på världen."¹⁴ Hon uppmanar oss att "återerövra våra sinnesförnimm-

elser.”¹⁵ I begreppet den nya sensibiliteten ser även Sontag syntesen av ”de två kulturerna”, d.v.s den humanistiska och den vetenskapliga kulturen. Den sensibla konsten sammanför dessa två eftersom den naturligt lever och hämtar sitt stoff ur våra erfarenheter av världen och existensen i sin totalitet. Konsten vänder sig till våra sinnen som objekt, inte som idéer eller moral, och fungerar som grogrund för nya känslor, verkligheter och modi av medvetanden.

(Parentes

25/3-09

Nu har det gått flera månader sedan jag skrev senast och vid genomläsning av vad jag hittills skrivit så ser jag att det är många lösa trådar, mycket otänkt och ofärdig. Vad vill jag egentligen säga? Jag har en känsla av att det finns ett slags helhet och att det jag tar upp pekar åt ett speciellt håll, men jag undrar om det verkligen gör det. Jag försöker skapa ett slags helhet, men hela tiden med risk för att dölja detaljerna och skillnaderna. Jag undrar om jag borde gå in och stryka saker, kanske skriva om.

Ibland känns det som om jag redan har anlagt ett perspektiv som jag försöker pressa in allt i, jag försöker få bitar att passa ihop som inte passar ihop. Jag gör ett försök att förtydliga vad jag upplever som oklart, otänkt och ofärdigt. Istället för att skriva om vad jag redan skrivit tittar jag på det som jag faktiskt redan har skrivit och hur jag förstår det nu.

(Jag fick en ingivelse hur helheten och detaljen spelar roll i mitt arbete. Kanske är musiken ett sätt för mig att komma ifrån idén om helheten. I musiken vill jag skriva fram en närvaro som gör detaljen levande och nödvändig medan mina försök att begreppsligöra tankar och idéer tenderar att uppehålla sig vid förutfattade inställningar och positioner som snarare blir en låsning, ett sätt att tolka och se samband.)

30/3-09

Jag har försökt att få ordning på det jag hittills har skrivit. Idéer börjar strömma till. Jag har ändrat saker, skrivit om, kommer att skriva om, kommer alltid att skriva om, alltid omtolka...)

Stycke för klarinett, violin, slagverk och dator 11'14''

Det här stycket borde kanske egentligen heta "Don't worry, be happy" eller kanske "Sorgesång". Idén till stycket fick jag i en vakendröm där jag föreställde mig en mörk och suggestiv musik. Jag låg och fantiserade om ett stycke som genom ljussättning och videoprojektion skulle ha dragning åt installation, en iscensättning där hela rummet togs i anspråk. Det hela hade något illusoriskt och drömskt över sig. Efterhand som jag låg och "spelade" musiken för mitt inre började jag höra workout-musik. Först som ur fjärran för att långsamt komma närmare och närmare. Till slut blev musiken dränkt av workout-musiken. Från att ha varit ett bisarrt och störande ljud upplevde jag det som ett vemod som drog in, ett vemod som bestod i ett förnekande av vemodet. Genom det taktfasta "one-two-three-four!" fick jag känslan av något som näst intill maniskt försöker hålla vemodet borta, som försöker intala sig att allt är bra, som om någon sa: "Don't worry, be happy!"

Det estetiska seendet

”För att urskilja huruvida något är skönt eller ej relaterar vi inte föreställningen genom förståndet till objektet i syfte att uppnå en kunskap, utan vi relaterar den genom inbillningskraften (kanske i förbund med förståndet) till subjektet och dess känsla av lust eller olust. Smakomdömet är följaktligen inte ett kunskapsomdöme, och alltså inte logiskt utan estetiskt, med vilket man förstår det omdöme vars bestämningsgrund inte kan vara annat än subjektivt.”

(Immanuel Kant)¹⁶

Genom konsten kan vi komma i kontakt med en öververklighet som verkar förklarande och försonande. Den förmedlar helhet och mening. Så skulle man förenklat kunna sammanfatta en konstsyn som växte fram under romantiken och som är närvarande även idag. Det är en på många sätt lockande tanke. Det är mot den här bakgrunden som jag valt att ta upp Nietzsche, Lyotard och Sontag. Med hjälp av dem vill jag nu börja nysta i och så småningom, med inspiration och hjälp av ytterligare idéer försöka säga någonting om vad konst och upplevelsen av den kan tänkas säga.

Något som är gemensamt för alla tre är att upplevelsen av konst kan frammana en blick, ett seende, som avslöjar något vi vanligtvis inte ser. Det finns ett mått av transcendens, att transcendera vårt vanliga seende in i ett annat seende som för det mesta ligger dolt för oss. I det här avseendet var Immanuel Kant kanske den första som uppmärksammade det estetiska seendet. Genom detta seende erfar vi något som inte hänför sig till förståndet vilket betyder att den estetiska erfarenheten inte är någon kunskap i vanlig mening. Likväl hävdar Kant att det i den estetiska upplevelsen trots allt skymtar fram en djupare insikt vilket i slutändan ändå betyder att det estetiska seendet blottlägger och synliggör en intuitiv kunskap. I ljuset av Kant kommer jag att återvända till Nietzsche, Lyotard och Sontag för att se hur de förhåller sig till denna idé och vad det estetiska kan berätta för oss.

Vad som intresserar **Kant** är inte så mycket det individuella konstverket utan snarare det speciella estetiska seende som ett objekt kan frammana hos ett subjekt. För Kant är det estetiska omdömet inte ett kunskapsomdöme som relaterar till förståndet utan en akt där vi är absorberade, och befinner oss i förnimmandet, av våra sinnesförnimmelser. Det estetiska seendet är en aktivitet där sinnena är fullt närvarande vid ett objekt vilket

visar sig i en process av ”framträdanden”. I det estetiska seendet är våra kognitiva förmågor inbegripna i ett fritt spel vilket i sin tur får objektet för detta seende att framstå som formernas fria spel. I förnimmandet av objektet vandrar vi obehindrat mellan dess olika egenskaper, vi iakttar och associerar fritt kring den ändlösa mångfald objektet ställer oss inför. I det estetiska seendet frigör vi oss från impulsen att begreppsligöra det vi erfar, från att tänka mål och mening, vi frigör oss helt enkelt från impulsen att bestämma oss själva och vår värld.

Kant talar företrädesvis om det sköna och det speciella välbehag som uppstår genom det sköna, något han kallar välbehag utan intresse. Välbehag utan intresse är ett slags ändamålsenlighet utan ändamål eller begriplighet utan begrepp. Vi upplever ett slags inneboende logik där objektet för det estetiska seendet uppför sig som om det hade ett ändamål, som om den vore ett stycke natur. Vi får inte hysa något intresse för objektet i sig som kan härledas till begärsförmågan för då är omdömet inte fritt. Konstverket ger alltså känslan av lagbundenhet och därav ändamålsenlighet samtidigt som vi genom vårt intresselösa skådande upplever oss fria från just denna ändamålsenlighet. På så sätt blir upplevelsen av det sköna en erfarenhet där bland annat dikotomierna det fria och det ändamålsenliga, det subjektiva och det objektiva sammanstrålar – de bildar på ett paradoxalt sätt en helhet. Ändamålsenlighet utan ändamål blir för Kant det yttersta beviset på att ändamålsenligheten är något hitom sinnevärlden. Det är detta vi erfar i upplevelsen av det sköna, att vi som människor intuitivt har en begreppslös känsla för denna underliggande ändamålsenlighet, det är detta det sköna aktiverar och bekräftar för oss.

allting är mycket

Denna känsla av ändamålsenlighet och frihet på en och samma gång, i en och samma känsla, kanske egentligen sammanfattar det som jag kal-

Den begreppslösa förståelsen – den estetiska närvaron

lar den begreppslösa förståelsen. Den begreppslösa förståelsen är ett slags frihetens logik som visar sig i en speciell närvaro – den estetiska närvaron. Jag tror att den estetiska närvaron är en fundamental upplevelse som har format vårt tänkande och vår kultur genom hela mänskligheten. Jag tror att denna upplevelse har gett upphov till idén om det hela vilket har tematiserats och mytologiserats på olika sätt i filosofin, religionen och konsten.

Den estetiska närvaron är helt avhängig det estetiska seendet. Det estetiska seendet erbjuder oss en möjlighet att träda ur vår förnuftsmässighet; impulsen att bestämma oss själva och vår värld försvinner. Istället träder vi in i en estetisk närvaro där vi blir varse oss själva som sensuella och kännande varelser. Vi känner världen istället för att tänka världen, vi låter den tala till oss snarare än att tala till den. Världen blir påtagligt kännbar, den blir till rörelser, former och nyanser som spelar med varandra. Som människa upplever vi det som att vi står oss själva närmare, vi befinner oss i vårt kännande och tänkande på ett direkt och oförmedlat sätt. Detta kännande och tänkande blir påtagligt kännbart, det blir till rörelser, former och nyanser som spelar med varandra. Det externa: världen (det objektiva), och det interna: kännandet och tänkandet (det subjektiva), blir i den estetiska närvaron varandras speglingar. De talar samma språk. I den estetiska närvaron erbjuds vi en poetisk helhet där allt talar och kommunicerar med varandra – vi erbjuds en begreppslös förståelse.

Där Kant ser den estetiska närvaron som det yttersta beviset för verklighetens ändamålsenlighet och helhet, att världen och verkligheten vilar på en överordnad logik, på ett förnuftets primat, så finner Nietzsche i samma upplevelse det yttersta beviset för motsatsen. Vad vi upplever i den estetiska närvaron är att det sinnliga når utanför det förnuftsmässiga. Den estetiska närvaron visar på något okontrollerbart, något som inte kan underställas förnuftet. I den estetiska närvaron förlorar vi begreppet om världen och verkligheten, vi upplever enligt Nietzsche världen och verkligheten som den faktiskt är: de visar sig som ett oavlösligt spel mellan olika krafter, de visar sig i sin avsaknad av ändamålsenlighet. Det är här konsten får sin mening och lockelse – den erbjuder en väg ut ur all mening: mening som ickemening.

Kant såg den estetiska närvaron som en bekräftelse på verklighetens och världens bestämdhet, Nietzsche som en bekräftelse på verklighetens och världens totala brist på bestämdhet, och Lyotard, kan man kanske säga, som upptäckandet av verklighetens och världens *obestämdhet* och därmed

möjligheten att upptäcka eller åtminstone antyda nya verkligheter. Lyotard pratar om den konst som är modern, oavsett tidpunkt, som den som avslöjar bristen på verklighet. Han ser strävandet efter helhet, och den mening denna helhet tänks skänka, som en illusion vilken kan få ödesdigra konsekvenser. För Lyotard är denna idé om helhet synonym med repression. Som svar på frågan: Vad är det postmoderna? säger Lyotard: ”Svaret är: krig mot helheten, låt oss vittna om det oframställbara, låt oss aktivera det som skiljer, låt oss rädda namnets ära”.¹⁷ Här hör man ekot av Nietzsche men med skillnaden att Lyotard menar att konsten kan uppfinna eller antyda nya verkligheter och världar. Lyotard verkar mena att verkligheten och världen är obestämbar snarare än kaotisk. Nietzsche betonar att sinnligheten (det dionysiska) övergår förnuftet (det apollinska) medan Lyotard, liksom Kant, hävdar förnuftets primat.

För Kant var det sublimes ytterligare ett bevis på förnuftets suveränitet; i den sublimes känslan visar sig förnuftet stå över det kaotiska och oformliga vilket i slutändan betyder att Kant menar att förnuftet bevisar sin frihet och överlägsenhet gentemot naturen. Lyotard ställer inte förnuftet mot naturen utan i ett inommänskligt perspektiv, det vill säga gentemot sensibiliteten och fantasin. Genom förståndet kan vi upptäcka och förstå att det finns sådant som är oframställbart, ett begrepp som inte fantasin eller sensibiliteten kan nå upp till. Kant ställde sitt hopp till förnuftet som det som till slut skulle få världen och verkligheten att gå ihop i ett helt. För Lyotard blir förnuftet ena sidan i en dikotomi som omöjliggör helheten: det sublimes visar på den oöverbryggeliga klyftan mellan förnuftet och fantasin och sensibiliteten, det erfarna och det framställbara. Den verkliga sublimes känslan är med Lyotards ord: ”en inre förening av tillfredsställelse över att förnuftet går utöver all framställning, sorg över att fantasin eller sensibiliteten inte når upp till begreppet.”¹⁸

För mig handlar det här i slutändan om tre olika frihetsbegrepp. Kant hoppas på en helhet där tillsynes olösliga dikotomier på ett paradoxalt sätt ändå skall harmoniera i en harmonisk frihet. Nietzsche och Lyotard tror på den frihet som uppstår när man raserar vad de menar är illusionen av helhet.

Hoppet (världen är öppen) — konstens löfte?

”När allt kommer omkring är hoppet, som lösgör sig från realiteten genom att negera den, den enda gestalt i vilken sanningen kommer till synes.”

(Theodor Adorno)¹⁹

Genom det estetiska seendet kan vi träda in i den estetiska närvaron som i sin tur kan leda till den begreppslösa förståelsen som uppenbarar sig som en slags begreppslös logik där tanken förstår känslan och tvärtom. Här upplever vi en speciell känsla av frihet och närvaro som kommer sig av att vi gör oss fria från impulsen att bestämma oss själva och världen. I denna närvaro blir jag varse mig själv och världen på ett speciellt sätt, det som jag kallar den försonande friheten: *Denna känsla ger upphov till en känsla av obundenhet och rörelse, upplevelsen av öppenhet och möjlighet är stark. Upplevelsen är fysisk, den ger sig tillkänna som en påtaglig närvaro, som en förhöjd livskänsla där omgivning; det man via perceptionen upplever, inte är något man beskådar som ett objekt skilt från en själv utan där subjektet tvärtom inte längre upplever denna tudelning, man är ett med omgivningen och världen.*

Det som är unikt med denna upplevelse är att vi som människor använder våra kognitiva och perceptiva förmågor i ett fritt spel för att tala med Kant. Här är förnuftet och sinnligheten gemensamt inbegripna i framställandet av denna begreppslösa förståelse. Subjektet upplever sig själv som både subjekt och objekt, och objektet upplevs både som objekt och subjekt. På så sätt upplever vi i den begreppslösa förståelsen helhet och enhet.

Men den begreppslösa förståelsen förstår bara sig själv. Det är en unik förståelse som *är* förståelse. Den begreppslösa förståelsens enda ”ändamål” är att förstå sig själv: den är ”ändamålsenlig utan ändamål”.

Lyotard talar om det sublima som ”en inre förening av tillfredsställelse över att förnuftet går utöver all framställning, sorg över att fantasin eller sensibiliteten inte når upp till begreppet.”²⁰ Här ställer han förnuftet i motsats till fantasin och sensibiliteten i själva upplevelsen. För mig sker denna uppdelning först i *betraktandet* av den begreppslösa förståelsen. Det är som att förnuftet både bekräftar och underkänner upplevelsen: genom förnuftet begreppsligör vi upplevelsen men genom att begreppsligöra den går den förlorad, vi försöker göra den ändamålsenlig (förnuftsmässig). Lyotard ”skyller på” fantasin och sensibiliteten för att inte nå upp till begreppet men jag skulle snarare skylla på förnuftet. Utan fantasin och sensibiliteten skulle vi aldrig kunna framställa känslan av det oframställbara.

För att framställa det oframställbara måste först det oframställbara framställas. Detta är vad den begreppslösa förståelsen gör, den framställer något som den bara själv förstår. När sedan förnuftet försöker nå upp till ”begreppet” (den begreppslösa förståelsen) når förnuftet inte upp. Där- emot tror jag att vi i den begreppslösa förståelsen ändå är medvetna om dess totala isolering – vi njuter samtidigt som där finns ett vemod, den dubbla känslan.

Kanske var det detta Susan Sontag var ute efter när hon sade att konsten talar till oss som objekt, och att vi ska sluta att söka efter moralen i konsten. Nämligen att konsten väcker det estetiska seendet vilket leder oss in i den estetiska närvaron och kanske hela vägen till den begreppslösa förståelsen och att detta är en distinkt och säregen intuition, en helt egen perception. Vi kan inte befästa och förstå vad den är.

Kanske är det just det här som konsten behandlar och ger oss möjlighet att uppleva: det obestämbara. I upplevelsen vänder sig konsten till våra sinnen som objekt, inte som idéer eller moral, och fungerar som grogrund för nya känslor, verkligheter och modi av medvetanden. Den väcker vår känslighet för det obestämbara. I upplevelsen av konstverket blir verket självt ett uttryck och en uppenbarelse av det begreppslösa och obegripliga som är världens *verkliga* tillstånd. Konstverket gör det möjligt att erfara detta just på grund av sin begreppslöshet. Att vara människa är i grunden obegripligt och det är precis vad den begreppslösa förståelsen berättar för oss på ett sublimt sätt. Det obegripliga blir ”begripligt”. Denna erfarenhet säger oss att livet är ett mysterium och det är vackert så. Världen äger sin skönhet i dess gåtfullhet, dess brist på fastställd mening. Det sublima som den existentiella skönhetens uppenbarelse: Världen är öppen...

Flamingoflicke 9'28''

jeg vil være en ting med vinger

jeg øver på å bli vektløs

tyngdeloven spør meg hver dag: hva holder du på med

flamingoflicke en ting med vinger

i trapesen är kroppen sterk

ikke tung med historie skrift raspende minner

kroppen sterk

holder hjertet åpent

hver kveld når jeg kommer hjem tar jeg på meg flamingodrakten

går til trapesen og øver

først sitter jeg helt stille på bakken

under trapesen

tenker på hjertet, noen ganger på flamingoer

oftest på fritt sjev før jeg sakte løfter

meg opp i trapesen

(Av Kristin Berget)

Gestaltning (musik)

Problemet med alla typer av teorier och idékonstruktioner är att syret så småningom tryter. Man riskerar att skriva in sig i ett hörn där inkonsekvenser och felslut blir allt svårare att undgå. Ju djupare man går in i något, in i detaljer och nyanserna av ord och idéer, desto svårare är det att hålla den inställda kursen. Plötsligt tenderar saker att falla isär, plötsligt skymtar motsatserna fram, det som skulle säga en sak glider en ur händerna och framstår inte alls som entydiga längre. Det finns en risk att man medvetet eller omedvetet väljer bort allt som hotar konstruktionen. Teorin blir ett självändamål, en form av lek där det gäller att spela sina kort rätt. Vi generaliserar och förstärker motsatser; vi ger oss in i ett retorisk spel (vi iscensätter vår auktoritet – makt för att tala med Nietzsche), allt för att kommunicera en idé som vi kanske inte ens längre tror på. Varför gör vi det? Inte så mycket av illvilja som av vår mänskliga drift att vilja skapa mening skulle jag tro. Men kan vi skapa mening utan att ha en idé om ett syfte och ett mål?

För mig har musiken erbjudit en möjlighet att materialisera tankar och idéer liknade dem jag har skisserat i det här arbetet. Upplevelsen av musik har givit mig impulser och ögonblicksbilder av sammanhang och mening som har fått mig att tänka i de här banorna och ställa dessa frågor. Vad jag också tycker mig ha förstått allt eftersom är att jag uppehåller mig vid en typ av upplevelse som är en idealupplevelse, det som jag kallar den begreppslosa förståelsen som är ett slags transcendentalt fenomen som öppnar upp en alldeles speciell närvaro och ett alldeles speciellt seende. På samma gång som det är ett unikt tillstånd så faller musiken i dess skugga, den blir till något sekundärt, den blir ett medel att uppnå detta tillstånd. Det är som om hela det här försöket att begreppsligöra vad upplevelsen av musik kan tänkas betyda gör att jag är på väg att tappa intresset och känsligheten för musiken. Det blir för mycket form av det, det blir för allmänt, eller kanske abstrakt är det rätta ordet? Jag vill ju skapa en känslig och lyhörd musik, hur gör man det?

Kanske är den här texten, *Reflekterande komposition – musikens emancipation?*, så nära jag kan komma musiken utan att skriva den. Liksom texten hela tiden slirar, svävar på målet, söker sin mening, underminerar sin egen mening tänker jag mig musiken på ett liknande sätt. Innehållet skiljer naturligtvis musiken åt från texten på ett radikalt sätt, men om man ser texten som ett forfarande där man distribuerar olika innehåll och mening i syfte att väcka en känsla så föreställer jag mig att det kräver ett lyssnande

som påminner mycket om det musikaliska lyssnandet. Lyssnande handlar för mig om närhet. I lyssnandet blir det hörda till en fysisk realitet, i lyssnandet kan man beröra och bli berörd av det man hör. I lyssnandet blir man sensuellt medveten och kännande om sig själv och världen.

Lyssna istället för att lokalisera

Variationer av det personliga

Bruckner vs. Wolff:

Symfoni Nr. 9 i D moll - sats 2 (Scherzo) 9'52''

Snowdrop 19'57''

(Ibland känner jag mig som en tysk som vill emigrera, bli

någonting annat

fransman, italienare eller kanske amerikan)

Bruckners musik är skriven i den ”stora stilen”. Den är expressiv, auktoritär och retorisk. Den är som en maskin som strävar framåt, framåt. Den är rapsodisk till formen, tvära kast mellan brutalitet och pastoral idyll. Den andas en ålderdomlig språklighet. Just den här satsen lyssnade jag mycket på för 6-7 år sedan. Då fascinerades jag av just flödet och de tvära kasten mellan brutalitet och mjukhet. Expressivitet och riktning var det som framför allt intresserade mig i mitt eget skrivande och tonsättare som Shostakovitch, Anders Eliasson och Bartok var mina förebilder.

Wolffs stycke *Snowdrop* för ett helt annat samtal än Bruckners musik. I Wolffs stycke upplever jag att musiken riktar sig inåt mot sig själv. Den lyssnar och ställer frågor till sig själv medan Bruckners musik ställer olika idéer mot varandra. Om Bruckner uttrycker ett auktoritärt och retoriskt språk så uttrycker Wolff ett informellt och retoriskt språk. Om Bruckner skriver i den ”stora stilen” skriver Wolff i den ”lilla stilen”. Om Bruckners musik behandlar ideal så befinner sig Wolffs musik i det som föregår idealen, det som frågar sig vad som är. För mig blir Wolffs musik lyssnande och filosofisk. Bruckners musik är i sådana fall deklamerande och idealistisk.

Så här beskriver Peter Hansen Wolffs musik:

”Wolffs musik är som ett lackmuspapper på dina musikvänners mod.

Hur långt vågar de följa med ut i skogen? Och då menas inte Beethoven-wald där skogens alla små gnagare på kommando börjar sjunga och där välansade bokar och tallar marscherar och bildar eleganta formationer ute på fälten och 'alla' instämmer: Gud vilken stor konst! Utan jag talar om den vilda skogen där flygfån, sly och igenvuxna stigar härskar. Där man en mulen augusti dag sitter på en stubbe med sin termos och myrorna krälar bortom all kontroll och där friden plötsligt får sig en chock av ett lågsniffande jaktplan och där ens tankar inte har ett dyft med olycklig kärlek, åtrå eller andra stora politiska och egoistiska frågor att göra, utan där man bara lite slött förundras över sitt intrång i denna omgivning – präglad av diskontinuitet.”

(Ur en anteckning)

Här någonstans, mellan dessa poler, befinner jag mig. Jag känner mig delvis som en romantiker och expressionist som uttrycker sitt subjekt i musiken via känslor och idéer. Samtidigt vill jag ställa mitt subjekt åt sidan för att komma åt ett lyssnande som mer liknar det Wolff ger uttryck åt och Peter Hansen talar om. En musik som inte distanserar sig genom deklamation och retoriska gester utan en musik som är närvarande. Jag vill hitta en ny form av expressivitet. En expressivitet som är befriad från den ”stora stilen”, befriad från den ålderdomliga språkligheten, befriad från retorisk klarhet.

Det personliga en utväg?

I den modernistiska idén om musiken framhävde man originalitet och det nya som musikens främsta värden, det som motsade och utmanade de hävdvunna åsikterna om vad musik var. Jag förstår detta som en strategi för att återuppfinna språket, att få språket att tala igen. För Lyotard hade modernismen en nostalgisk underton. Han menade att de försökte frammana det oframställbara genom det igenkännbara, vilket Lyotard menade var den ”tröstande” formen. Det postmoderna däremot, gör sig av med denna försonande gest. Han menade att det sant postmoderna ägnar sig åt det oframställbara i själva framställandet. Även om jag känner igen mig och fascinerar av Lyotards beskrivning av det oframställbara så kan jag inte låta bli att förstå det som en ganska anspråksfull och på något sätt auktoritär idé. Lyotard skriver i den ”stora stilen” skulle man kunna säga.

Jag är kanske ett barn av min tid när jag tänker att det personliga kan vara en väg ut ur denna anspråksfullhet. Det personliga är för mig den "lilla stilen". Där finns det utrymme för ett informellt och "litet" språk. I det personliga kan man närma sig musiken på ett känsligare sätt. Där handlar det inte längre om idéer utan om känslor och sensualitet. Här får omsorgen om detaljen stor vikt, här är man i ett formande och lyssnande som bygger på närhet och kärlek till det som blir till. Det personliga betyder i första hand *hur* man ser; hur man känner och ger olika saker betydelse. Om man pratar om musik så upplever vi genom detta seende att en ton, ett intervall, en gest och så vidare säger något, kanske som en fysisk känsla, en form, en färg eller på något annat sätt. Vi har ett helt universum av associationer som bildar ett kännandets språk. I den modernistiska idén, vilken Lyotard på sitt sätt också ger uttryck för, finns tanken om att konsten skall vara bortom stil, att den skall undandra sig namnet. För mig uppstår det problem när man tänker konst och musik på detta sätt. Stil eller genre behöver inte vara ett problem i sig. Problemet är snarare det opersonliga. Utan det personliga riskerar musiken att bara bli idé. Det personliga kan visa på fantasi och känslighet i förhållande till "stilen" (idén) vilket spränger dess begränsningar. På så sätt kan det personliga vara just det som gör att musiken blir någonting bortom stilen, något som undandrar sig namnet. Men att särskilja idén från det personliga och vice versa är inte möjligt. Konsten är att på något sätt ställa dem i en meningsfull relation till varandra. Det personliga är det universum av associationer och idéer som bildar ett kännandets och tänkandets gemensamma språk. Det är detta språk som vi ger uttryck för i musiken, det är detta musiken talar om.

allting är rörligt

När musik blir tänkande

Det finns en fara när musik blir tänkande. Den riskerar att bli en idé, en form, och inte musik. Tänkandet utövar ett slags våld både mot sig själv och det den riktar sig mot. Tänkandet begränsar för att förstå. Här någons ligger komponerandets och detta arbetets smärtpunkt. Jag försöker hitta sätt att *förstå* vad jag gör, varför jag gör det jag gör, hur jag *tänker* och varför jag tänker som jag gör, allt i relation till det jag faktiskt gör och vill göra. Men tänkandet räcker inte så långt när man ställer sig frågor av det här slaget. Istället infinder sig, som jag beskrev tidigare i texten om brasskvintetten en: ”trötthet inför mitt behov av tydlighet och vilja att fixera, inte bara musik, utan även idéer, tankegångar och så vidare”, vilket resulterar i: ”ett slags objektivering som på ett paradoxalt sätt kan göra att tingen sluter sig, att öppningar för kanske djupare, eller åtminstone andra typer av förståelser och upplevelser går förlorade”. Musiken får inte bli för mycket tänkande (form). ”Lösningen” föreställer jag mig är *Den lyssnande musiken*.

Den lyssnande musiken - musikens emancipation?

”Dialogens röster tas bort (rösternas del), intonationerna (det emotionellt-personliga) tas bort, av de levande orden och replikerna karvas abstrakta begrepp och omdömen fram, allt pressas in i ett abstrakt medvetande – och så har vi dialektiken”.

(Michail Bachtin)²¹

Den lyssnande musiken är en *idé* om en lösning. En lösning på det som inte går att lösa. En lösning som går ut på att föra ihop det olösliga i något som i sig är en enhet (stycket). Här frigörs musiken från idén om vad den är till att fråga sig vad musiken är genom musiken själv. Jag föreställer mig att det är här musiken får sitt liv. Det är i musikens lyssnande till sig själv som musiken kan sägas vara öppen och ödmjuk, att musiken ger utrymme för lyssnande och närvaro. Det är i detta lyssnande som musiken blir personlig och det är här den äger sitt subjekt. Musiken intar ett undersökande och frågande förhållande till sig själv genom sig själv, musiken prövar sig själv immanent. Musiken är i dialog med sig själv, ständigt omformulerande, den söker sin egen mening, den upprepar sig själv fast hela tiden annor-

lunda intonerad. Jag tänker mig att lust spelar en viktig roll i kompositionsarbetet. Här är allt möjligt. Det finns en öppenhet gentemot infall och anakronismer, ett experimenterande i material och form som utforskar begreppslighetens gränser genom att tillsynes disparata och främmande beståndsdelar kommer samman. Musiken är på något sätt positiv för att den antyder det möjliga i sin egen byggnad. Positiv för att den tar sig an det "omöjliga" och försöker göra det till närvarande innehåll. Här ställs inte motsatser mot varandra för att visa på och befästa skillnader, utan här sammanförs de sida vid sida för att ställa det främmande i dialog med varandra, här finns en öppenhet mot det andra. I kompositionsarbetet föreställer jag mig att jag är nära musiken, jag känner och lyssnar till den. Genom idén om den lyssnande musiken när jag *hoppet* om en närvaro där det paradoxala och tillsynes motstridiga inte undertrycks eller rationaliseras bort, där de inte blir ett hinder och en svårighet, utan ett mysterium som aktiverar känslan av möjlighet och frihet.

Lyssna istället för att lokalisera

I am Sitting in a Room 15'24''

"I am sitting in a room, different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonating frequencies of the room reinforce themselves so that any semblens of my speech, with perhaps the exception of rythm, is destroyed. What you will hear then are the natural resonant frequences of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have."

(Alvin Lucier, 1970)

Långsamt sker förvandlingen från ord till klang. Klangen bär på orden som ett minne, som en färg. Orden (talet) frigörs, blir till något annat.

Jag inser att jag inte kan undgå mitt jag. Även om jag har närt en förhoppning om att genom detta arbete hitta nya sätt att se på musik och mig själv – i någon mening finna ett nytt jag – så kan jag inte undgå känslan av att jag hela tiden kretsar kring ett och samma tema, samma inställningar, ett och samma jag som jag burit med mig länge.

I am sitting in a room

jag sitter i ett rum

jag sitter i mitt rum

Inte desto mindre förändras rummet, det har sina begränsningar, sina speciella förutsättningar, men det är föränderligt. Varje gång man tittar in så finns möjligheten att där är något obekant som fångar ens intresse – ljuset skiljer sig från föregående dag, till skillnad från gårdagens tyngd finns nu istället något lätt och ljust över rummet, lukten är annorlunda, det är stökigt, det är städat, någonting står ut, ett ting träder fram såsom man aldrig sett det förut – men rummet är sig ändå likt.

Kanske handlar det här arbetet mest om detta: att försöka skriva fram en närvaro som är intresserad, som skapar liv och mening, som kan bli

överaskad och förundrad trots att det är samma rum, trots att allt verkar så bekant. Närvaro istället för en påträngande frånvaro. Det pendlar mellan optimism och resignation.

...så ser mitt rum ut...

”Estetisk är också den eviga tendensen [...] att föreställa sig börtat och uppgiften som någonting redan givet och befunligt någonstans, en tendens som skapat det mytologiska tänkandet och i betydande grad det metafysiska. Konsten skapar en ny form såsom en ny värderelation till vad som redan blivit verklighet för kunskapen och handlingen: i konsten känner vi igen och minns [...] Men just därför har nyhetens, originalitetens, det oväntades och frihetens moment en sådan betydelse i konsten, ty här finns just det mot vars bakgrund nyheten, originaliteten och friheten kan förnimmas – kunskapens och handlingens igenkännbara och med-upplevda värld. Denna värld får ett nytt utseende och ljuder på nytt i konsten, och i förhållande till den förnimms också konstnärens aktivitet som fri”.

(Michael Bachtin)²²

det ena är många

Emancipate - för sinfonietta 10'47''

8/12-08

Har under senaste veckan börjat arbeta mer koncentrerat med stycket. Det har gått ganska trögt, vilket det ofta gör i början. Jag har trots allt samlat på mig en hel del idéer under hösten och nu börjar de så smått hitta in i musiken, de börjar få mening. Utgångspunkten för stycket är "Emancipate" som är det inledande stycket i mitt masterarbete. Min idé – som jag känner igen vid det här laget – är att iscensätta en musik som försöker frigöra sig, men som hela tiden stannar inför sig själv, som om den blev medveten om sig själv. I detta uppställande föreställer jag mig att musiken vänder sig både inåt och utåt, den lyssnar både till sig själv och till "Emancipate" som strömmar ur en högtalare från fjärran. Musiken kommer till slut att resignera – eller är den ödmjukt lyssnande?

Noter

- ¹ Lyotard, *Svar på frågan: Vad är det postmoderna?*, s.92
- ² Bachtin, "Anteckningar", *Det dialogiska ordet*, s.253
- ³ Lyotard, *Svar på frågan: Vad är det postmoderna?*, s.88
- ⁴ Seel, *Aesthetics of Appearing*, s.170
- ⁵ Adorno, *Minima moralia*, s.96
- ⁶ Nietzsche, "Nietzsche och konstens sken", *Bildstrider*, s.105
- ⁷ Wallenstein, "Nietzsche och konstens sken", *Bildstrider*, s.107
- ⁸ Wallenstein, "Nietzsche och konstens sken", *Bildstrider*, s.115
- ⁹ Lyotard, *Svar på frågan: Vad är det postmoderna?*, s.85
- ¹⁰ Lyotard, *Svar på frågan: Vad är det postmoderna?*, s.88
- ¹¹ Lyotard, *Svar på frågan: Vad är det postmoderna?*, s.92
- ¹² Lyotard, *Svar på frågan: Vad är det postmoderna?*, s.92
- ¹³ Lyotard, *Svar på frågan: Vad är det postmoderna?*, s.93
- ¹⁴ Sontag, "Mot tolkning", *Konst och antikonst*, s.9
- ¹⁵ Sontag, "Mot tolkning", *Konst och antikonst*, s.15
- ¹⁶ Kant, *Kritik av omdömeskraften*, s.57
- ¹⁷ Lyotard, *Svar på frågan: Vad är det postmoderna?*, s.93
- ¹⁸ Lyotard, *Svar på frågan: Vad är det postmoderna?*, s.92
- ¹⁹ Adorno, *Minima moralia*, s.118
- ²⁰ Lyotard, *Svar på frågan: Vad är det postmoderna?*, s.92
- ²¹ Bachtin, "Anteckningar", *Det dialogiska ordet*, s. 265
- ²² Bachtin, "Innehålllets, materialets och formens problem i det litterära konstverket", *Det dialogiska ordet*, s.217

Litteratur

- Adorno, Theodor W. (1986) *Minima Moralia*. Lund, Arkiv förlag.
- Bachtin, Michail (1991) *Det dialogiska ordet*. Gråbo, Anthropos.
- Davis, Colin (2004) *After poststructuralism — Reading, Stories and Theory*. London/New York, Routledge.
- Kant, Immanuel (2003) *Kritik av omdömeskraften*. Stockholm, Thales.
- Liedman, Sven-Eric red. (2000) *Kants tredje kritik - sju essäer*. Arachne.
- Liotard, Jean-François (1986) "Svar på frågan: Vad är det postmoderna?", *Postmoderna tider*, red. M. Löfgren och A. Molander. Stockholm, Norstedts.
- Nietzsche, Friedrich (1992) *Fallet Wagner*. Stockholm. B. Östlings bokförl. Symposiom.
- Seel, Martin (2005) *Aesthetics of Appearing*. Stanford, California, Stanford University Press.
- Sontag, Susan (1969) *Konst och antikonst*. Stockholm, Norstedt.

