

institutionen för komposition, dirigering och musikteori
handledare kim hedås

isak edberg

språkfilter

Denna text utgör hälften av mitt examensarbete till kandidatutbildningen i komposition med inriktning västerländsk konstmusik vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm. Den andra delen består av ett verk för femton musiker: 'condensation', som framfördes av KammarenssembleN den 26 maj 2011 i Stora salen på Kungliga Musikhögskolan under ledning av Taavi Kull.

Det bör inledningsvis anmärkas om texten att den inte direkt behandlar, pekar på eller exemplifieras av ovan nämnda verk, utan redogör för generella tankar och problemställningar rörande hela min konstnärliga produktion, min estetik och mitt konstnärskap. Denna diskurs med en bredare kontext förefaller mig vara ett mer belysande och adekvat sätt att förklara och diskutera min musik, än den skulle vara, som närläste och analyserade det enskilda verket.

index

filtret	sid 4
musikaliska språktyper.....	sid 6
språköverföring - mediets påverkan.....	sid 9
referenser.....	sid 12
appendix.....	sid 13

filtret

Det definierande kriteriet för ett språk är att det är representativt, det vill säga inte reellt i sig utan abstrakt. Språkets beståndsdelar och sammansättningar är inte vad de syftar mot, utan representationer av det åsyftade. De är föreställande, bilder av vad de vill säga.

Språkets paradox är att allt vi talar och skriver är omskrivningar – i brist på förmågan att kommunicera något absolut beskriver vi vad vi vill beskriva, medan lagren av distorsion mellan det verkliga och bilden av det verkliga förvanskar innehållet och meningen i det vi skulle få sagt. Språket är det mest utvecklade kommunikationsverktyg vi har, men också en isolering, en tätad bur kring jaget som gör det omöjligt att säga något till någon utan att det i överföringen omvandlas eller sönderfaller. Att varje intellektuell diskurs definieras inom ett språk är dess huvudsakliga problematik; försöket att formalisera något med ett system som alldeles saknar formella strukturer och absoluta värden är den grundläggande orsaken till svårigheten i att definiera någonting, och hela den språkbaserade filosofins främsta utmaning.

Ändå fortsätter vi att försöka, vi arbetar med språket som brist och mur för att nå varandra. Jag tror att all konst initieras av detta, sorgen i detta misslyckande, försöken att säga något till någon, sträckandet mot den andra, om och om och om igen, ensamheten som grundform efter insikten om omöjligheten att genombryta de väggar som innesluter oss, att nå den andra personen, och det omöjliga som förutsättning för att kunna fortsätta. Kunde vi säga allt så som det är, så skulle vi inte behöva säga det.

Det rör sig om en sorts materialisering av kommunikation. Att projicera sig mot ett objekt som en process att konkretisera, att skapa ett konstverk som metod för att kringgå abstraktionen, att göra sig taktill, fysisk. Att bli material, språklös eller metaspråklig, och på så sätt förstådd på ett annat sätt, som verklig betingelse och inte som representation.

Om språket är avgränsat som det system vilket beskriver verkligheten, om man med Wittgenstein påstår att "Världen är allt som är fallet"¹, så definieras ting och fakta som allt som är verkligt och det enda som vi egentligen kan begripa. Ingenting existerar som vi inte uppfattar fysiskt, och det är allt som är, eftersom språket och abstraktionen är bilder och representationer av det verkliga, och det är omöjligt att beskriva något vi inte känner till, det som vi inte kan göra oss en bild av. Varje abstrakt resonemang och språklig konstruktion är i grunden sammansatt av någon typ av absoluta förhållanden, något verkligt. Allting faller tillbaka mot materialet, och i botten av all förståelse den fysiska upplevelsen av världen, den sensoriska förståelsen som ett

¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1.

förspråkligt stadium som är nödvändigt för att kunna kommunicera. Det är denna position konsten intar.

Men där förblir den också. Att tala om den subjektiva upplevelsen av konst i allmänhet och musik i synnerhet är omöjligt, därför att den är ogripbar. I litteraturen, för att kontrastera, är det mer tänkbart att föra en sådan diskussion, eftersom språket är en abstraktion bestående av en mängd symboler med mångtydiga, otydliga och relativa valörer, vilket ger en mängd möjliga läsningar. Diskrepanserna som uppstår i omsättandet av texten blir ämnet för analysen. I perceptionen av musik existerar däremot inte denna sekundära bearbetning av materialet, detta omvandlande och oundvikliga tolkande som sker i förståelsen av en abstraktion. Musik är fysisk och konkret i varje ögonblick den realiserar, uppfattningen av den är helt sensorisk, det är en språklös, fysisk förnimmelse som inte kräver någon intellektuell omtolkning.

Texten, skriften, är med andra ord - liksom den noterade musikens partitur - en abstraktion eller representation av det som realiserar/upplevs. Skriftspråket, som är semantiskt, blir aldrig fysiskt betydelsebärande, utan upprättar ett eget betydelsenät för varje enskild läsning. Musikens modeller, som i likhet med skriftspråket har en mer eller mindre tydlig syntax, men däremot inte har någon utvecklad semantisk funktion utan är fenomenologiskt konstruerade, producerar materiella fenomen som inte har någon abstraherande skiljeväg.

För att då tala om detta, med den sensoriska nivån av konstupplevelsen förklarad omöjlig att närma sig med en meningsfull diskurs, måste vi flytta oss tillbaka till, eller vidare över mot, eller inunder och bakom rastren av musiken och upplevelsen i sig, det vill säga det ljudande, till den sfär där också skriften rör sig och diskuteras, nämligen abstraktionen. Den musikaliska modellen. Bara genom att röra oss mot denna position där vi inifrån kan avkläda verkets väv, ytskiktet, representationen, och med de nedbrutna delarna rekonstruera dess enhet och kärna, dess inre struktur, kan vi genom en omväg bilda en förklaringsmodell för den. Återkopplingen måste ske i och anpassas till det verktyg med vilket vi kommunicerar, det vill säga språket. Det är i abstraktioner som språklig kommunikation blir möjlig.

musikaliska språktyper

I musiken är begreppet språk inlånat, och något diffust. En betydelse, som jag inte ska gå närmare in på här, är i princip synonym med vad man nu mer adekvat kallar stil, en annan är de formella så kallade språk som används som kompositoriska verktyg. Ordet rör sig svepande över en rad olika betydelseskalar och uppträder i sammanhang där de inte förtydligas, utan förefaller använt som förklaring och tyngd till en typ av struktur, en metod eller något sorts ramverk inom vilket musiken fungerar. De mer generella betydelser av musikaliskt språk som jag här kommer att diskutera, är som jag ser det två: ett strukturerande, och ett representerande.

Det representerande språket är en skriven, tecknad, noterad eller i någon annan form återgiven abstraktion av, och/eller instruktion till, den fysiska realisationen – musiken – och är därmed på många sätt likvärdig med det skrivna språket: en formaliserad innehållsförteckning över verket, ett avtryck. Den väsentliga skillnaden är dock att det musikaliska skriftspråket till ingen eller mycket liten grad behandlar beståndsdelarnas relationer, de förhållanden mellan systemets enheter vilka bildar satser med komplexa betydelsenät, som är grunden till det mänskliga språkets funktionalitet och djup. Man kan säga om det senare att det fungerar multiplicerande, där varje enhet och nivå i sammankopplingskedjan, från det enskilda grafemet till den fullständiga satsen, blir mer komplex och mångbottnad ju större den molekylära strukturen är. Ett enskilt ord, som isolerat kan tyckas ha en nästan helt fixerad betydelse, blir när det sammanställs med andra genom- och överexponerat, innebörderna lagras mot varandra och genomlyses, ordet blir transparent och sammanklibbat med sin kontext, form, situation etc, och ett grenverk av förhållanden med överlappande meningar utvecklar sig.

Det musikaliska representerande språket fungerar däremot additivt, där innehållet är lika med summan grafem, en enkel bruksanvisning bestående av en serie absoluta objekt som varken ökar eller minskar i värde och betydelse i relation till varandra. Som avancerat språkligt verktyg är det fullständigt meningslöst. Det är en ritning och ingenting utöver det. Det är inte kontextbildande, på sin höjd illustrativt, men framförallt; det omsätter inte tankar, objekt, relationer, satser, meningar – det omsätter handlingar. Och medan de förra samverkar som ett rotsystem, utan tidsbindning, existerar de senare enbart i tid, som serie.

Notationen resulterar med andra ord i fenomen i tid, vilket gör den tidsbunden och linjär. Denna linearitet är konsekvensen av systemets rent teknologiska karaktär: ett verktyg byggt för

att nå ett mål², och eftersom handlingars natur är sådan att de förekommer i tid³ är det konstruerat att efterlikna detta. Det saknar däremot självreferens. När varje aktion/symbol har en specifik betydelse som varken refererar eller blandar sig bakåt eller framåt i kedjan, kvarstår bara en serie på varandra följande händelser, med en tidslinje som enkel produkt av detta på-vartannat-följande.

All eventuell kontext uppstår istället genom realisationen av partituret, i förnimmelsen hos lyssnaren, och dennes eventuella förmåga att skapa sammanhang och mening ur de beståndsdelar som framställts. Det är dock inte ett konstruerande, detta kontextbildande, utan ett rekonstruerande av den modell som musiken genererats ur och som definierades av och i det jag kallar det strukturerande språket.

För på samma sätt som vårt skriftspråk är en abstraktion av verkligheten som är nödvändig för att kunna kommunicera den, är partituret en omskrivning av den musikaliska modellen - en föreställande språkhinna av musiken som begränsar sig till att beskriva den, utan självmedvetenhet, maskinellt, och som inte säger någonting om den, eller på något sätt visar på vilka premisser och under vilka lagar den verkar. Den är en yta. Att förstå musik genom notation är ett långsamt och omständligt arbete, ett avtäckande av den fotografiska väven för att återskapa innehållet. För under denna yta verkar en global struktur, ett genererande system.

Med struktur menar jag en bakomliggande modell, en konstellation av definierande och samverkande komponenter – objekt – som helt styr utfallet av den musikaliska produkten. Jag tänker återigen på Wittgenstein och det formaliserade språk han definierar. Med utgångspunkt i att alla konfigurationer är uppbyggda av grundläggande objekt, bildas en logisk teori byggd kring ett samspel mellan objektet och förhållandet, där alla förhållanden mellan objekten är möjliga utifrån deras egenskaper, och där alla funktioner är sammansättningar av sådana förhållanden. Antar man att alla förhållanden i någon grad är konfigurerbara, så leder det till en definition av vad man i generell bemärkelse kan kalla musikaliska parametrar: en skalning av en egenskap hos ett objekt.⁴ Formeln skulle då kunna sammanfattas som att: grunden till alla strukturer är objekt, objekten är absoluta och har egenskaper, förhållandena konfigurerar graden av dessa egenskaper och det sätt på vilket de samverkar. På samma sätt som orden i

² Heidegger (*The question concerning technology*) definierar det konventionella, instrumentala begreppet teknologi som "a means to an end", och "a human activity". På ett djupare plan är teknologi för H. inte bara ett verktyg utan en sammanstrålning mellan det skapade och den skapande, där det existerar ett ömsesidigt beroende.

³ – och rum, vilket det i notationen inte finns något verktyg för att styra; ytterligare en begränsande aspekt av den, som skulle kunna förklaras med det faktum att mediets tillkomst i stort sett föregår tiden då denna parameter var möjlig eller bruklig att arbeta konstnärligt och medvetet med, men också de normer och kulturella makter under och av vilken det utövas och upprätthålls. Jag skall längre fram återkomma till hur och varför mediet påverkar sättet den konstnärliga produkten utformas.

⁴ För W:s definition av språket i denna bemärkelse, se framförallt *Tractatus logico-philosophicus*, sid. 2-8.

skriftspråket överdetermineras (för att tala med Freud) när de sammanflätas, är samverkan i detta fall inte enbart en sammanslagning utan komplexitetsbildande, det vill säga summan kan bli större än delarna. I denna abstrakta uppställning etableras en logisk grundform för hur en musikalisk modell fungerar och är uppbyggd.

Det strukturerande språket är alltså det system inom vilket den musikaliska modellen skapas. Det är, om inte semantiskt, så i en annan mening mer likt skriftspråket, i det att det bildar kontext; de ingående komponenterna relaterar till varandra, ingår samband som förändrar dess meningar och valörer. Den andra viktiga aspekten av de är att det, till skillnad från det representerande språket, inte är tidsbundet, utan visar hur en musikalisk struktur kan fungera, och mer adekvat förklaras, som abstraktion, utanför tiden.

Vad detta egentligen handlar om är att tala inte om *vad* det är vi hör, utan *hur* det är. Upplevelsen av musik är en minnesprocess, och så mycket som musiken är till i varje ögonblick av tiden, så förstås den av minnet som en sammanhängande struktur, inte bara som tidsförlopp utan också som konstruktion, och att musiken realiserar i tiden innebär inte att dess struktur måste fungera på samma sätt. Denna inställning kan också förändra vårt sätt att uppfatta musik och öppna för ett fördjupat och renodlat lyssnande på ljudet och tillståndet musik i sig, utan förbindelse till dess valörer i relation till form eller diskurs. Det är ett lyssnande som närmar sig materialet, det ljudande, och den fysiska förnimmelsen. Musiken är rummet och varandet.

språköverföring - mediets påverkan

För att realisera ett verk noterad musik måste modellen alltså transkriberas från sin strukturella form till en representation, musikens ytskikt. Rörelsen går från abstraktion till konkretion. Att i omvänd ordning producera materialet som ett ytskikt, är detsamma som att försöka rekonstruera innehållet genom att bygga ytan; arbetet rör sig mot en metod som handlar om individuella händelser och dess placering i tid, vilket skapar en form som är resultatet av händelserna och inte av tiden.⁵ De enskilda besluten blir godtyckliga därför att de inte bildar en väv, utan ett lapptäcke av satser fattade på mikroskopisk nivå vars syfte är att simulera något som verkar på makroskopisk nivå; rörelsen går utifrån och inåt. Rörelsen inifrån och utåt är ett genombrytande av den musikaliska idén och ett konstruerande av kärnan som sedan genererar ytskiktet.

Någonting försvinner i överföringen. Med Friedrich Kittler⁶ kan man beskriva hur upplösningsgraden på mediet i vilket konsten kommuniceras påverkar resultatet. Den traditionella notskriften, som ännu är helt dominerande på sitt område, är exempelvis tydligt upplöst i ett rutnät med förenklade kvantiseringar för rytm, tonhöjd, duration, underdelning etc. Den är baserad på en grundläggande inställning till musik som linjärt fenomen, med en underliggande klocka som delar in enheterna i ett vertikalt mönster. Som all teknik och alla medier är den helt pragmatiskt konstruerad, men mediet ligger alltid steget före estetiken, som verkar på dess villkor. På samma sätt förlorar skriften med sina tjugoåtta bokstäver oundvikligen mycket av den information som den modernare inspelningstekniken mycket mer högupplöst kan fånga. Den inspelade rösten preciserar biljud och betoningar på sätt som det skrivna ordet inte kan, en begränsning som litteraturen som konst har anpassat sig till och formats efter. Med teknik av än senare datum är det även möjligt att analysera och rekonstruera talet, och därmed få tillgång till en än mer högupplöst bild av det ursprungliga materialet. Parallellt till den kvantiserade indelningen av västerlandets musikaliska system, med instrument som konsekvens av en teoribildning baserad på tolv toner, tempererade skalor etc, ligger givetvis nära till hands.

Vi kan se hur den konstruktion mediet har fått styr utfallet av produkten, då de funktioner den inte inbegriper, inte heller accepteras som konstnärliga verktyg. Ett exempel är den ovan

⁵ Tiden som parameter upphör därmed; den blir bestämd av och bunden till formen, och verkar enbart som en underordnad gräns, ett ramverk för innehållet.

⁶ Essän *Grammofon, film, skrivmaskin*.

omnämnda rumsparametern, som så länge den inte är integrerad i notationssystemet för instrumental musik - så länge det i detta inte finns en definierad styrande funktion för den - inte godtas som en verklig musikalisk parameter och möjlig aspekt av konstverket. Att den i många fall betraktas huvudsakligen som en effekt, är inte bara konsekvensen av kulturen och fördomar om vad som konstituerar musik, utan även en omvänd påverkan av mediet på kulturen. Utveckling sker utifrån vad som är möjligt, och vad som är möjligt utvecklas. Teknikens ramar definierar vad vi anser är konst.

Transitionen mellan det strukturella och det representerande språket medför alltså förvanskning av innehållet.

De utökade notationstyperna har i detta avseende inte gett några egentliga lösningar, men fyller ett viktigt syfte i och med att de pekar på möjligheten att kommunicera och fixera musikaliska idéer på andra sätt än de vedertagna. Orsaken till att de inte utgör något verkligt alternativ är att de i huvudsak är baserade på samma grundläggande koncept som den traditionella notationen, med en större eller mindre grad av inexakthet i förhållande till den. Detta fortgående beroende av konventionen gör att det som "frigörs" blir vad vi har kommit att förstå som improvisatoriska inslag i framförandet av musiken. Anmärkningsvärt är att det ofta i dessa sammanhang är en eller ett par parametrar som i någon grad fränkopplats den ovan nämnda kvantiseringen, och att kommunikationen i dessa fall har överförts från den musikaliska representationen till nödvändiga instruktioner och förklaringar med skriftspråket. Idén om att kommunicera musik helt och hållet med text har prövats, men alltid accepterats och koncipierats som improvisatoriska modeller, och inte exakt representation. Det är däremot inte förvånande att dessa tillvägagångssätt har utvecklats i och är sammankopplade med eran av inspelningsteknik, då perspektivet på vad som är exakt i ett musikaliskt verk radikalt har förskjutits. Om vi anser att musik inte är vad som står i partituret, utan vad som låter, är det inspelade ljudet givetvis den mer exakta upplösningsgraden av den musikaliska idén. Med tanke på att orsaken till den traditionella notationens höga status, förutom dess kompatibilitet med verkligheten och praxis av utövande musiker, är dess livslängd som exakt dokumentation av verket, blir det omedelbart tydligt hur tänkbart det är att den kommer att bli utkonkurrerad av en så mycket mer exakt dokumentations- och reproduktionsform som inspelnings- och digital lagringsteknik erbjuder⁷. Detta ställer frågor om vad som är exakt kommunikation på sin spets. Är det självklart att den improviserade modellen ligger längre ifrån den exakta musikaliska idén än den noterade? Filtreras i själva verket inte lika mycket bort i båda fallen? Tanken om det akusmatiska lyssnandet tar i sig bort värdet av metoden för hur det ljudande har

⁷ En process som redan är långt gången; det är bara att föreställa sig statistiken över hur stor del av all reproduktion av musik som idag realiseras med hjälp av noter: försvinnande liten.

kommunicerats, förutom i kulturell mening. I framtiden kommer säkerligen denna förståelse att bli vedertagen, och polerna improvisation och kvantiserad "exakthet" lösas upp i varandra, eller åtminstone till stor del suddas bort. Men vi är inte där än.

Ironin är att skapande människor genom historien och fortfarande i vår tid tycks lägga ner mycket tid på att finna lösningar för sitt arbete som övertygar dem om att de inte är mediebundna, att de inte alls styrs av mediet utan bara använder det som verktyg för att realisera en abstrakt idé. Den instrumentala musiken arbetar med en begränsad klangfärgs- och tonhöjdsskala, men accepterar nästan helt konsekvent detta som en förutsättning, tänkt som att den inte påverkar konceptet i sig utan fungerar som en fond för det. Den elektroniska musiken pendlar mellan att hävda en autonom strukturell hållning – möjlig eftersom mediet i sig tillåter en mycket högupplöst form av konstruerande, med sinus som atomskikt, vilket närmare korresponderar med ljud som fysiskt fenomen och möjlighet – och ett medvetet erkännande av mediet och tekniken som integrerad del av den konstnärliga produkten. Sinus är inte alls reproducerbar, och låter därför alltid olika, beroende på system.

Frågan som detta konvergerar mot är huruvida konsten kan uttrycka ett subjekt, eller om det enbart uttrycker mediet och kulturen som mediet är en produkt av, och som producerar kulturen i ett evigt återkopplat kretslopp där gränsen för och förståelsen mellan de båda hela tiden förskjuts och blir ogripbar. Är subjektet enbart en produkt av kulturen och tekniken, eller har det makt att definiera dem? Jag tror att en förståelse för och medvetenhet om att vi verkar inom mediets gränser - att vår kommunikation sker genom ett fördefinierat språk - gör det möjligt att arbeta med det mer än mot det, och ur det utveckla jaget som del av den form i vilket det verkar. Att subjektet inte är isolerat utan agerar i ett socialt och kulturellt sammanhang är en insikt som jag tror görs av alla skapande människor, och bör göras för att förstå vilken kontext man arbetar mot, mot vilken vägg man ska slå. Det utgör inte en motsättning till tillblivelsen av ett subjekt i konsten, utan förklarar snarare subjektet som kollektivt definierat. För att återgå till det jag inledningsvis behandlade, ser jag inte förvanskningen och bristerna i kommunikation som ett hinder för konst, utan som den omöjlighet ur vilket skapande föds. Det vackra är det ofullständiga.

referenser

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, övers. Anders Wedberg, Thales 1992.

Friedrich Kittler, *Maskinskrifter – essäer om medier och litteratur*, övers. Tommy Andersson, Håkan Forsell, Lars Eberhard Nyman, Anthropos 2003.

Martin Heidegger, *The question concerning technology and other essays*, övers. William Lovitt, Harper perennial 1982.

appendix

Nedan följer tillhörande och återkopplande kommentarer till ett urval av mina instrumentala verk i relation till uppsatsens innehåll.

wrapped in plastic för femton solostråkar bygger på en generativ struktur bestående av femton roterande tonserier med olika längd, där varje ton har en dynamisk kurva som börjar och slutar i tystnad, vilket ger en böljande textur med andningar och skiktningar av ett harmoniskt material. Eftersom cyklernas längder är satta i osymmetriska förhållanden så fasas de mot varandra och bildar en hela tiden föränderlig, men på grund av det reducerade materialet och då den inte innehåller någon process, statisk struktur. Man kan beskriva den som en förändring vilken kretsar kring en genererande axel – distinktionen är alltså att den inte omvandlas, den roterar. Ovanpå detta kontinuum är en harmonisk process implementerad som gradvis byter ut tonmaterialet i serierna. Formen är uppdelad i fem block som vardera är tre minuter långa, och vid varje växling förändras harmoniken. Vissa toner är kvar, andra byts ut. Den globala formutvecklingen är en mycket långsam process från ett dissonant harmoniskt fält till ett konsonant dito.

Kompositoriskt är stycket skapat med en patch¹ bestående av sekvensmoduler som i olika hastighet driver enveloper², med de förhållanden i hastighet jag fann lämpliga. Tonhöjden förändras för varje steg i sekvensen, och de enskilda sekvenserna innehåller olika många steg. Jag konstruerade med denna mycket enkla modell en harmonisk textur. Lyssnade, ändrade, lyssnade. Metoden gav mig möjlighet till direkt auditiv återkoppling till materialet, utan relation till notationen eller den på papperet underdelade tiden. Faktum är att detta arbetssätt, då det är statistiskt pågående och potentiellt tidslöst, i denna fas av processen snarast förde mig bort ifrån tidsligt och formellt tänkande och istället fokuserade enbart på materialet i sig. Det var först när jag hade färdigställt de fem harmoniska fält jag ville använda mig av och som i följd bildade den tänkta processen, som jag började lyssna på dem i tid och hur de verkade i den. Resultatet av detta lyssnande blev de femton minuter musik som är formen, och stycket.

I en studie till verket noterade jag musiken enbart som en följd tonserier, med angivelser för varje tons duration och hela cykelns ungefärliga duration, samt den större formdelens totala

¹ Kopplingschema i en analog synthesizer eller digital syntesmiljö med liknande gränssnitt. I detta fall det senare.

² Dynamiska kurvor på en ingångssignal.

längd, som avgjorde när ensemblen skulle gå över till nästa serie. Notationen reducerades då till fem tonserier och rymdes på en sida per musiker, utan takter, partitur eller koordination mellan musikerna utförligare än angivelser för övergångar mellan de olika delarna. Av pragmatiska skäl, framförallt ensemblens storlek, valde jag dock att notera musiken traditionellt, inom ramen för en normal underdelning i fyrafjärdedelstakt. Detta för med sig en rytmisk detaljrikedom – tonerna är kvantiserade till nivån av sextondelsunderdelning för att rekonstruera det flytande och osynkroniserade i texturen som den ursprungliga modellen hade – och exakthet i koordination, som är en konstruerad komplexitet i förhållande till enkelheten i den musikaliska modellen. Notationen blir en praktisk lösning som skymmer den egentliga musiken med en mängd information, som komprimerad i själva verket skulle kunna reduceras till ett litet antal satser och förhållanden. Jag tycker att det är intressant att reflektera över hur dessa två notationstyper förhåller sig till varandra, hur lika eller olika realisationen av dem skulle bli, och vilket som är viktigast; att till musikerna förmedla musiken som struktur eller som bruksanvisning, vad som i utförandet skulle komma närmast det tilltänkta resultatet.

condensation för femton musiker bygger på delvis samma tekniker. Här är dock strukturen med olika långa och fasande cykler mindre komplex – den är baserad på endast fem roterande tonserier, med enkla tidsförhållanden (1, 2:1, 1.5:1). Resultatet är en flytande harmonisk progression av fem ackord (I-V-VI-III-V) i ett diatoniskt fält, som repeteras genom hela verket, varje gång i ny instrumentationsdräkt. Verkets starka bruk av andning och rotation av denna cykel är avsedd som en meditation över tiden då musiken är till, en omtagningsestetik som understryker detta varande i tid som musik är. Varje gång cykeln når sitt slut vill den börja om (dominantiska förhållningar), men ju längre den pågår, desto starkare blir insikten om att den någon gång måste upphöra. Stycket kan i denna bemärkelse ses som en metafor för paradoxen att grundförutsättningen för musik som realitet är att den någon gång måste ta slut. Riktningen och vad det handlar om är den punkt där det upphör.

Instrumentationen avgör formen: varje eller varannan repetition av cykeln utgör en sektion med en instrumentationsmässig karaktär. Formen är en palindrom av dessa sektioner, med sju cykler på varje sida om en enskild i verkets mitt, vilket med en förlängd sista sektion (två istället för en cykel) ger totalt sexton repetitioner. Ovanpå denna spegelform introduceras två subtila processer, den ena dynamisk, vilken ger en långsamt avtagande dynamik och mindre dynamiska spann, en andra tempobaserad, vilken gör musiken långsammare, med konsekvensen att den blir tyngre och andningarna något större.

Materialet till detta stycke är delvis en överföring av tidigare stycken och studier till dessa, som jag gjorde med en loopstation och en elgitarr. Med en volymkontroll kunde jag spela in och

överlagra toner utan attacker och med jämna dynamiska kurvor som liknar de i det senare stycket. Jag spelade in dessa loopar, ibland med hela påbyggnadsprocessen som en del av kompositionen, ibland som helt statiska cykler.³ Klangen var i dessa stycken ren, och ljudbilden mycket koherent och enhetlig. Tanken med *condensation* var att föra över denna typ av struktur till instrumental- och ensembleformen, och försöka anpassa den till och utvinna något nytt ur den i denna klangligt mycket mer komplexa och diversifierade kontext. Överföringen från det elektroniska och improviserade mediet till det instrumentala och noterade medför givetvis komplikationer och behov av kompromisser, men också nya möjligheter. Å ena sidan är det en fråga om idiomatik: både den klangliga koherensen och den fullständiga kontrollen över volymen över hela registret är i formatet för kammarensemble inte möjlig att exakt efterlikna. Å andra sidan valde jag att hellre se dessa saker som intressefokus, och arbetade med den klangliga bredd och komplexitet som uppstod som en del av den kompositoriska idén. Spektrumet varierar mellan de olika delarna i stycket och belyser det i grunden konsonanta harmoniska materialet på olika sätt och med olika dissonansgrad beroende på instrumentkombinationer, register och harmoniska lägen. Just för att den noterade harmoniken är så enkel, och oförändrad vid varje repetition, framträder dessa spektrala modulationer så mycket mer tydligt och blir därmed en viktig parameter i verkets helhet.

lamé för orgel handlar om aktioner som inte är kopplade till durationer, utan sätter igång självgenererande ljud. Genom att med tygpluggar låsa ett antal tangenter och sedan dra ut och stänga register uppstår långsamma klangliga processer där olika delar av spektrumet sammanställs och bildar klanger med olika komplexitetsgrad. Det är ett stycke som spektralt analyserar, och med utgångspunkt i analysen arbetar med det instrument det är komponerat för: barockorgeln i Tyska kyrkan i Stockholm. Framförallt handlar det om register och tid, lagren av ljud som i sig är frånkopplade durationer och därför möjliga att sträcka ut, så att lyssnandet blir en kontemplation av, och fördjupning i, instrumentets rika klanger.

I arbetet med stycket satt jag vid instrumentet, lyssnade på de klangliga kombinationer det kunde producera och letade mjuka övergångar mellan dem. Listade registrens namn efter kombinationer, lyssnade, listade. Jag beslutade mig för en serie registerkombinationer och byggde en form som inte var tidsbaserad utan fick en improviserad tidslinje som produkt av den följd av aktioner jag utförde. Notationen följer detta mönster och är enbart aktionsbaserat; det har inte fler tidsangivelser än tre ungefärliga hållpunkter, och består i övrigt enbart av angivelser för registerdragningar- och slutningar. Det är musik som aldrig helt lämnat den

³ Se mina verk *kokong* och *deuteronomium*.

klangliga realiteten och omsatts i notation, aldrig blivit helt abstraherat, utan utgått ifrån och bundits till det medium den producerats av.

enclosure existerar i två versioner, en datorstyrd och fixerad för självspelande piano, och en med fritt noterade durationer för solopiano. Stycket bygger på en harmonisk idé som baserar sig på ett konstant modulerande inom ett tonalt fält. Texturen är avskalad: navet för progressionen är en fyrtonsgrupp som ibland förlängs eller förkortas till fem eller tre toner, med enskilda ansatser. Harmoniken bygger på kvintfall i olika riktningar, introducerade av ledtoner som i den enkla strukturen får mycket liten dominantisk verkan, utan snarare påminner om den tidiga musikens modala fält och modulationer.

Detta stycke är ett exempel på ett av mina verk som tillkom i en å ena sidan improvisatorisk form – jag satt vid pianot och spelade, lyssnade, skrev, spelade, lyssnade – men som å andra sidan gjorde det med ett mycket tydlig kompositorisk koncept vilket fungerade som en modell där min improvisationsbaserade arbetsmetod fyllde i det som min ram redan uppsatt som grundsatser. Detta exemplifierar en av mina grundläggande åsikter om begreppet improvisation, nämligen att den aldrig finns fullständigt, utan endast beskriver en särskild relation till den musikaliska modell som den verkar i, bestämt av en mängd faktorer såsom den eller de medverkandes karaktärer, deras relationer och interna dynamik, instrument, kultur, grupperingar, ideal, estetik etc. Denna relation är ämnet för en uppsats i sig, men kan väl enkelt förklaras som avsaknad av komplex exakthet kommunicerad med symboler, eller ett utvecklat symbolspråk. Den övergripande formen och den mikroskopiska detaljrikiheten kan dock, det är jag övertygad om, förmedlas så att det auditiva resultatet ligger mycket nära den ursprungliga modellen, utan att den noterade exaktheten för varje enskild händelse behöver tas in. Improvisation är en metod likaväl och lika god som alla andra för att fixera ett musikaliskt verk, och den har en stor styrka och behållning i att den inte tar sin utgångspunkt i detaljen utan i det makroskopiska konceptet och musiken som idé och helhet, dess verkliga innehåll och struktur. Framförallt: det relevanta är inte metoden, utan resultatet.



Kungl. Musikhögskolan
i Stockholm
Royal College of Music
Valhallavägen 105
Box 27711
SE-115 91 Stockholm
Sweden

+46 8 16 18 00 Tel
+46 8 664 14 24 Fax
info@kmh.se
www.kmh.se