

Inledning:

Fredrik: Ett tidigt minne som jag under lång tid burit med mig. Jag har försökt förstå varför det dröjt sig kvar. Varför just detta minne blivit betydelsefullt och vad det egentligen säger.

Solsken.

Jag är sju eller åtta år gammal och har av ett för mig idag mer bekant behov dragit mig undan den stojiga, ibland nästan våldsamma, leken på skolgården. Det känns som om jag långsamt backat ut ur den. På avstånd blir de bekanta rörelserna delvis främmandegjorda. Liksom avsiktslösa. Avståndet mellan mig och mina klasskamraters alltså pågående lek är betydelsefull. Rörelsen bort från skolgården skapade förskjutningar och nya, annorlunda, avstånd. Nya, något långsammare, tempon. Barnens kroppar hamnade gång på gång för nära, eller för långt bort från varandra. Lekens rörelser – som man som deltagare i leken uppfattade som sammanhållna och flödande – styckades upp och stannade av. Spelet började hacka. En tänkt spark. Ett slag ut i intet. En specifik kropps pausering påverkade en annan kropps figurationer varvid en tredje kropp hamnade utanför ett tänkt och pågående rörelseschema. Tumultus betyder oro. Kroppens tyngdpunkt hamnade på vänster istället för på höger ben. Någon snubblade till och föll nästan ihop. Nya spänningsfält och fokusområden uppstod. Min blick föll ideligen på situationer som framträdde på ett inte omgående helt avläsbart vis. En boll som tappades och studsade iväg. Någon vände sig åt fel håll, stannade av, löstes upp, försvann. Som sand. Som så mycket annat. Denna andra kroppskoreografi har jag sedan inte kunnat glömma. Och jag blir allt klarare över varför så är fallet. Leken pågår. Överallt dessa mystiska pauser, tystnader och mellanrum.

Sten: I en serie av alltför snabba omregistreringar på Studio Acusticums orgel i Piteå blir det plötsligt oroväckande tyst i orgelverket. Vanligtvis ger fläktarna i orgeln upphov till ett någorlunda jämnt brus i rummet. Ett självklart och naturligt ljudrum som bildar en nästan kroppslig närvaro av orgelverket. Ett både meditativt och vilsamt luftbrus. Tystnaden som nu uppkommer är allt annat än lugnande en tidig söndagsmorgon i mars 2016. Efter ett ångestladdat telefonsamtal till konserthuschefen Roger Norén resulterar detta i att jourhjälp både från orgelbyggare Claudius Woehl i Tyskland och Catarina Grönlund från Grönlunds orgelbyggeri i Gammelstad kopplas in och redan är på väg. ”Självklart ska man kunna spela ny musik på den

nybyggda orgeln”, försöker Norén lugna mig med men konserten är farligt nära i tid. Minnet av tystnaden som uppstod etsar sig fast och fasan över att klaviaturen nu är alldeles ljudlös skapar en känsla av vanmakt. Jag påminns om samma upplevelse som uppstår när jag har vistats i ekofria rum där rummets klang imploderar mot min egen kropp och mitt lyssnande på mina egna inre ljud etsar sig fast i huden. Ljuden i rummet sugs in i något och utplånas. Nu lyckas orgelbyggarna avhjälpa detta mekaniska brott på lufttillförseln relativt snabbt men känslan är kvar i minnet av en tystnad som är allt annat än vilsam. Ingenting händer när jag trycker ner tangenterna. En påtvingad tystnad.

Dikten och versen och också musiken och stadsrummet rymmer många tystnader och mellanrum och dessa är sällan alldeles tysta. Eller tomma.

Vi läser. Vi lyssnar. Vi rör oss i staden och vi upplever hur dessa olika moment överlappar, tydliggör och ljussätter varandra. Vi vandrar och stannar till. Vi lyfter blicken och fortsätter att lyssna. Och det vi hör och ser i mellanrummen och i gliporna är – kan vara – ett alternativt klingande, en diskurs som genererar sin betydelse på andra vis.

Är det möjligt att undersöka musiken och poesin från en ambulerande, skiftande, plats? En utsiktspunkt som ibland är placerad inne i den konstnärliga processen och skapandet, men som också kan kliva ut ur denna position för att betrakta klangerna, texterna och platserna från utsidan. Denna rörliga, dubbla position är en ”målsättning” i detta arbete. En ”riktlinje”. En ”optik” som kan uppfatta också det latent.

Våra sinnen är inte med nödvändighet separerade. Ett mellanrum är en paus. Och, som Susan Howe skriver i *The Birth-Mark*: ”Letters are sounds we see”. I ”Experimentell musik” hävdar John Cage: ”Det finns inte något sådant som en tom rymd eller tom tid. Det finns alltid något att se, något att höra.” Härmed har vi lokaliserat några för detta arbete viktiga utgångspunkter.

Detta arbete kommer i form av text, ljud och bild diskutera pausen, tystnaden och mellanrummet i poetiska och musikaliska förlopp och också – i en samtidig rörelse – försöka spegla och bryta dessa med och mot en motsvarande, men delvis sekundär, diskussion om jämförbara, ”tomma”

platser i olika stadsmiljöer. Det rumsliga uppträder på så vis som en jämförelsegrund för de tidliga, poetiska såväl som musikaliska, förlopp detta projekt i första hand fokuserar på.

*

Processtext. Anteckningar

21/11–23/11 2016: Vi arbetade tre dagar i Stockholm. Vi repeterade i källaren på Jungmansgränd. Under dessa sessioner, som i huvudsak skedde på förmiddagen, arbetades texterna och det klingande materialet samman till två längre text-ljudkompositioner som återfinns i ”Plötsligt infinner sig en oro – en ljudessä”. En utgångspunkt var att de två styckena – ”Ser ni slukhållet” och ”Nu töms djungeln” – sinsemellan skulle framstå som relativt olikartade. Inte nödvändigtvis som två motpoler men som två olika uttryck, två olika sätt att arbeta med, och tänka kring, pausen och tystnaden. Vi tog oss igenom materialet samtidigt som vi var för sig förde anteckningar. På eftermiddagarna arbetade vi med essätexten. Eller gick omkring i brolandskapet.

30/11–5/12 2016: Det är onsdag. Vi befinner oss i Göteborg. Vi står under Älvsborgsbron. Dagen efter, torsdagen den 1 december, spelar vi in det material vi veckan innan hade repeterat in. Vi gör ett antal tagningar av ”Ser ni slukhållet” och ”Nu töms djungeln” med ambitionen att sedan välja ut de bästa. *Arbetet handlar mycket om att lyssna.* Och då att lyssna både under och efter själva inspelningsögonblicket. *Flygelns resonanslåda utnyttjas maximalt. Hur många olika instrument ryms i ett och samma instrument?* Båda styckena blir jämfört med under de tidigare repetitionerna något längre. *Det är mycket viktigt – kanske framförallt för ”Ser ni slukhållet” – att klangerna ges tid och utrymme. Att de får klinga ut.* Under fredagen den 2 december färdigställer vi sedan det klingande materialet. Vi behöver inte göra några fler inspelningar. Ett förlopp om 35 minuter och 21 sekunder – exklusive den avslutande codan – uppstår. Förlopp betyder ”skeende, utveckling, process och gång”. Ljudessän eller hörspelet ”Plötsligt infinner sig en oro” utgör ett förlopp i vilket en hel serie av avbrott, mellanrum och pauser går att lokalisera. Och de betyder nästan aldrig samma sak. Pauserna är inte ett facit. De är en serie förborgade möjligheter. Pauserna och avbrotten är realiteter i förloppet, ett slags (icke-)handlingar där vi som gestaltar och vi som erfar kan reflektera över verkets, musikens och textens tänkbarheter. Och vi kan det

eftersom iscensättningarna själva försätts i situationer som möjliggör såväl reflektioner som diffraktioner. I pauserna kan många med varandra länkade instanser mötas och krökas. Rösten och flygeln trevar sig framåt på olika vis och just denna skillnad blir betydelsefull. I exempelvis ”Nu töms djungeln” möter en gleshet ett annat slags gleshet. Och då och då sker musikaliska och/eller språkliga förtätningar som blir pregnanta invid styckets mer frågande grundmodus. En sådan sam- manträngning uppenbarar sig cirka åtta minuter och 20 sekunder in i ljudessän då läsandet av den alltmer sönderfallande texten tillfälligt upphör och en mer sammanhållen musikalisk sekvens etableras. För att sedan efter ytterligare någon minut åter transformeras till något delvis annat.

Ljudessän ”Plötsligt infinner sig en oro” inleds med ett orgelportativ. Det finns något uppfordrande men samtidigt vagt över ingressen. De utdragna – liksom frågande – klangerna, som hamnar nära ett vokalt uttryck, bryts sedan av då flygeln efter cirka en minut etableras med ett mycket kort och hårt anslag. Sedan ännu ett anslag och några ytterligare. Sedan röst: ”I det ömma finns andra länder Längre bort bor / dom önskade.”

Den färdiga ljudessän består, utöver ”Nu töms djungeln”, ”Ser ni slukhålet”, de tre kortare orgelportativ-partierna och den delvis fristående, avslutande codan också av en tredje längre text-ljudkomposition. ”Skuggorna på fältet” konstitueras av en text (ett narrativ) vi – var och en för sig – läste in under inspelningsdagen på Studio Epidemin. Dessa parallella och inte helt överensstämmande inläsningar placeras in i ett efterhand alltmer dominant, tilltagande, fläkt-drone- ljud. Våra separata inläsningar och dessas olika tempon utsätts sedan för ett antal ganska milda manipulationer. Dels uppstår kollisioner och avbrott då de vokala förloppen på olika vis möter varandra. Den syntaktiska pausen i en vokal realisering störs och fylls helt, eller delvis, ut av det parallella förloppets icke-synkroniserade framfart. Ett par ingrepp i postproduktionen utgör ytterligare moment i en sammantaget förfrämligande rörelse. Man känner inte helt igen sin egen röst då man lyssnar på ”Skuggorna på fältet”. Rösten är inte ett exakt fingeravtryck. ”Skuggorna på fältet” är ett montage som uppstod i mixningen. Anna och Vaclav skapade genom sina rörelser, genom sina återkommande icke-handlingar pauser och mellanrum i en för övrigt helt fullständigjord och rationell miljö.

Då de båda inläsningarna av texten, efter fem minuter och 28 sekunder, nästan helt dränkts av fläktens droneljud etableras ytterligare ett moment – en ordlös sångslinga – som radikalt tempererar om stycket. I en recension i tidskriften *Nutida musik* av sångerskan Sofia Jernbergs och cellisten Lene Grenagers skiva *Crochet* frågar sig Johan Redin varför så många lyssnare (inklusive han själv) har så svårt att förhålla sig till röstimprovisationer och till olika typer av röstarbeten som inte på ett konventionellt vis förmedlar traditionella och för oss självklart avläsbara semantiska koder. Då rösten framställer ett ljudande material som befinner sig på en semiotisk, icke-symbolisk, nivå blir det ett material som kan vara svårt att hantera. Varför? Ett svar torde vara att den typ av röstarbete som exempelvis iscensätts mot slutet av ”Skuggorna på fältet” utmanar den kanalisering som sker i hjärnan då det mänskliga medvetandet har att hantera olika typer av inkommande akustiskt gods. Under de avslutande 80 sekunderna vrider sig ”Skuggorna på fältet” ut ur sin fram till dess etablerade ordning. Det symboliska blir semiotiskt, förspråkligt. Också denna passage går att beskriva som en paus. Eller som ett undantagstillstånd. Vad säger sången?

Vi förflyttar oss oavbrutet i ljudbilden. Våra röster är i ständig rörelse. På väg mot något som liknar en utplåning. Vi suddas ut. Samtidigt pågår en motrörelse i form av ventilationsfläkten som successivt tar över i ljudbilden, som kväver våra röster. Ljudet av dessa fläktsystem är det vanligast förekommande i en stadsmiljö eller i en modern byggnad. Vad händer med vår upplevelse av vår omgivning, av andra individer i en offentlighet som i så hög grad är präglad av dylika ventilationsljud? Och av bildskärmar som hela tiden fyller upp alla våra mellanrum. Kompressionen blir total när alla luckor och glipor täpps igen runt omkring oss. Hur lyssnar vi och hur förhåller vi oss till avsaknaden av den nödvändiga andhämtningen? Genom besvärjelserna i sången försöker den mänskliga rösten bromsa upp det obönhörliga, genom att säga: Lyssna! I en dikt om John Cage skriver Bengt Emil Johnson: ”Alla slags ljud tyckte han verkligen inte om, drones / i boningsrum hatade han!” Rösten mot slutet av ”Skuggorna på fältet” bär på ett imperativ: ”Lyssna!” Den gör oss (mer) uppmärksamma på det vi hör och upprättar på så vis också valmöjligheter för oss. Valmöjligheter som också inkluderar möjligheten att inte behöva välja.

Vi hävdar att detta arbete består av ett antal essäer. En textessä, en bildessä och en ljudessä som tillsammans strävar efter att skapa en multidisciplinär utsaga. ”Essän är historiskt sett en hybridform som blandar vad som enligt äldre genreläror inte borde blandas”, skriver Gunnar D Hansson. Vi vill skriva oss in i denna hybridisering och också driva den vidare, längre. Vandrigen – eller ”spatserturen” – blir för Hansson bilden för hur essän betar sig och framträder. Den är intresserad av – och är i sig en – process, en rörelse ”i ett ingenmansland”. Per Wirtén skriver i *Där jag kommer ifrån*:

Genom att vandra kan jag kanske även börja foga samman en berättelse om vem jag är. Om man inte benämner saker, kan man inte få kunskap om dem, konstaterade redan Carl von Linné. I vårt språk och genom gamla metaforer finns ett samband mellan att vandra, läsa och berätta. Jag har aldrig tänkt på sambandet. Men när jag nu gått genom förorternas olika stadsdelar, och snart är framme vid målet, har det börjat bli uppenbart. Jag har vandrat genom min stad – men har jag någonsin tidigare sett den?

Vi är i ständig rörelse i musiken, i en eller flera riktningar samtidigt eller i cirkulära förflyttningar mot någonting. Så stannar vi igen. Vi gör halt. Vi lyssnar efter, på någonting som hänger kvar. I det nyligen anade hör vi något. Pausen blir en nödvändig förutsättning för reflektionen. Och för att vandrigen ska kunna förgrena sig. Att ”ändra riktning, eller behålla den”.

Dikten ”Nu töms djungeln” består av elva olikformade strofer som sammantaget uppvisar en rörelse som leder mot det alltmer upplösta och sönderfallande. Texten glesnar i sitt samtidigt koncentrerade tillvägagångssätt. Mer luft och mellanrum opereras efterhand in i versraderna och i slingorna. Och mot slutet faller också vissa av ordkropparna visuellt sönder i ett vacklande modus. Om texten på så vis går mot en ökad grad av fragmentering kan man kanske hävda att musiken rör sig i, om inte i en motsatt, så åtminstone i en delvis annan riktning. Pausen mellan textstroferna är i regel mer uttalade än de pauser som ryms inne i stroferna, även om den senare typen allteftersom tar allt större plats i en tänkt helhet. Stycket och texten inleds med fyra rader som faller isär i två formellt likartade tvåradningar. Den repetitiva figuren får en motsvarighet också i musiken, som går att uppfatta som lite ”kantig”. *En karg, brutal gleshet*. Stycket börjar två gånger och sedan börjar det om ytterligare en gång. I denna serie av inledningar och omtagningar blir pausen konkret och betydelsefull. Det tänkta flödet sätts inom parentes. Vi lyssnar och väntar. Stycket kan i denna repetitiva situation göra en mängd olika val. Vart är det

på väg? De två dominanta förloppen – rösten och flygeln – pågår samtidigt. Och påverkas också av varandra på ett mycket påtagligt vis. Både flygeln och rösten ligger i ljudbildens framkant, nära oss som lyssnar. Detta innebär samtidigt att de ofta återkommande, men genom sin oberäknelighet svåravlästa pauseringarna också hamnar mycket nära lyssnar-instansen. Under de två sista stroforna öppnas en avgrund i flygelkroppen. Det är invid den väldiga glipan vi står då stycket sedan klingar av. Och paus. Och den andra frasen av ”Re-portativism III” tar vid. Orgelportativet placerar sig, i sitt uttryck, någonstans mellan röst och instrumentklang. Att binda ihop och hålla isär. Det är viktigt att ”bevara berg i dagen”. Då ”Re-portativism III” här återkommer, efter en kort, men ändå lite för lång paus/tystnad, bär den med sig vissa erfarenheter. Men också, sin sedan tidigare konstaterade, uppfordrande karaktär.

”Ser ni slukhålet” hade vi framfört live tidigare vid ett tillfälle och minnet av den versionen fungerade som ett slags prototyp under repetitions- och inspelningsarbetet. Texten till ”Ser ni slukhålet” består (också) av elva strofer som vardera är sex rader långa. Det hårda, men samtidigt porösa teglet, som texten gång på gång benämner, kan sägas fungera som en samlande bild för textens arbete med olika dikotomier. Med likheter och skillnader. Ordet ”tälttegel”. *En text som upprepar sin melodi, sin slinga, sin gest. Den gör samma sak gång på gång.* Det kompakta ställs mot det ihåliga, det mjuka ställs mot det hårda på ett sätt som ifrågasätter och problematiserar själva motsatsställandet: ”Är gränsen till den andra sidan alls viktig? / Är gränsen mellan vänster och höger hjärnhalva alls viktig?”. Den värld texten skriver fram är möjligen bekant, men den är samtidigt perforerad av gropar och hålrum som gör den oberäknelig. ”Ser ni slukhålet” går att uppfatta som ett text-ljudstycke som uppvisar en hög halt av tålamod. *Att göra samma sak gång på gång. Historien är en ekokammare.* Den första sexradiga strofen läses rent. Och precis då den sista frasen realiserats vokalt etableras ett svagt, dovt ljud från flygeln. Ett ljud som både temporalt och spatialt låter avlägset, liksom uråldrigt och väldigt. Det är ett undantagsljud. Som omgående sätter sin prägel på hela stycket. Det är ett ljud som bär med sig minnen och erfarenheter vi vet mycket lite om och en djupskugga kastas över den strof som just realiserats. Och över de tio som återstår. Inför undantaget kan något obestämt, hotfullt men också lockande uppstå. ”Tegel har sedan urminnes tider använts som byggnadsmaterial för murar, pelare och valv inom husbyggnader för olika ändamål.” När texten ”Ser ni slukhålet” läses rent tar det ungefär fyra minuter och 40 sekunder. Text-ljudkompositionen ”Ser ni slukhålet”, såsom den framträder

på ljudessän ”Plötsligt infinner sig en oro”, klockar in på dryga tio minuter. Skillnaden i duration berättar något om alla de nya val och möjligheter som uppstår då det vokala framförandet möter den samtidiga musikaliska gestaltningen. Vissa av pauserna i det vokala förloppet hade vi diskuterat och bestämt på förhand, men huvuddelen uppstod i ögonblicket och som ett resultat av det samtidiga lyssnandet. I den tidigare nämnda text-ljudkompositionen ”Hölderlin Marginalia” av John Ashbery och Christian Wolff läser Ashbery sin dikt två gånger. Och det som uppstår är en dubbelexponering som i högre grad visar fram förändringen och förvandlingen än den exakta omtagningen. ”Ser ni slukhålet” handlar kanske om oro – om det som oroar – och styckets i avbrottets förankrade repetitiva (men samtidigt i förvandling stöpta) utfall torde bidra till att skapa denna ängslan. Matsmältningen och metabolismen är en ofta orolig process.

Och apropå processer. Apropå tegel:

med blottställandet som redskap i att komma vidare genom lagren av ogenomtränglighet; att rensa. att lägga till. att dra ifrån, i redan lagda lager. att skapa reda. det redan upprivna blir återskapat. blir sam- manfört igen. komposit. komposterat. att skapa åter en åder. i lager. överlagringar blir. detta skenbart ogenomträngliga. detta solida material som ständigt uppluckras. sväller upp. faller isär. torkar ut. flagnar. hittar nya bindemedel. fuktig akustik binder och blandar samman. ihopfogar. förväxlar. muterar i nya kombinationer. manipulerar. drar samman. sträckningar som blir förskjutningar. förväxlingar uppstår. förvirringar. i sammansvärjningen blottställs det kommande blottlagda.

Det ”bekant-o-bekanta”, som vi menar är ett inslag i dikten, får en motsvarighet i den klangvärld som lockas fram ur flygelkroppens mörka inre, ur dess stora hålrum. Försvinnandets olika resonanser blir under de dryga tio minuter som ”Ser ni slukhålet” fortgår aktiverade. Rummet sätts i rörelse. Det börjar vibrera. Under undandragandet händer helt enkelt mycket. Rörelsen mot tystnaden är i sig mycket sällan alldeles tyst. ”Håltegel började tillverkas tidigt för att underlätta torkning och minska vikten. Tillverkningen sker genom strängpressning. Luftkanalerna i stenen har även en värmeisolerande effekt.” Då ”Ser ni slukhålet” klingat ut är hörspelet – ljudessän – också slut. ”Re-portativism III” återkommer inte en sista gång, med en sista fras. Vad hör vi? Det porösa teglet är mycket lätt.

Måndagen den 5 december gör vi en kort ”work-in- process”-presentation på Akademin Valand. Vi läser ett stycke ur den ofärdiga essätextern. Och spelar upp ”Skuggorna på fältet”. Någon av

åhörarna uppfattar stycket som repetitivt, eller cirkulärt. Det måste vara en viktig iakttagelse. *Slutet på "Ser ni slukhållet" låter som ett slut.* Ljudessän "Plötsligt infinner sig en oro" tystnar och codan som följer talar om liknande erfarenheter fast på andra vis.

"Even Slower."

*

Avslutning:

Paus är ett avbrott i tid. Tystnad bestäms av en (nästan) total frånvaro av ljud. Och ett mellanrum är ett substantiv som kastar sitt förklarande ljus över ett mellanliggande fritt utrymme. I detta arbete har vi försökt bestämma, fixera men också tänja på, och böja dessa och några andra för oss besläktade begrepp. Ett grafiskt mellanrum i exempelvis en versrad signalerar "avbrott i talflödet", det vill säga tystnad. Det vill säga ett annat slags ljudande. Samtidigt kan dessa "tomma platser" i olika konstnärliga gestaltningar uppfyllas av latent möjligheter, av andra klanger och meningar, av ett kritiskt, reflexivt, diskuterande gods. Pausen kan ifrågasätta och bryta av ett allteftersom dominerande flöde. Mellanrummet kan ge plats – skapa resonans – åt frågor och åt val. I en nästan total frånvaro av ljud kan andra, förborgade röster, läten och uppenbarelseformer göra sig hörda. Det är sådana dessa tre essäer – spatserturer – velat i såväl diskursiv som gestaltad form locka fram och diskutera. Vrida och vända på.