

Levande musik
Ritornellen och musikens skapande

Fredrik Hedelin

Musikalisk gestaltning



Levande musik
Ritornellen och musikens skapande

Fredrik Hedelin

Luleå tekniska universitet
Institutionen för konst, kommunikation och lärande
Avdelningen för musik och dans

Tryck: Luleå tekniska universitet, Grafisk produktion 2017

ISSN 1402-1544

ISBN 978-91-7583-984-4 (tryckt)

ISBN 978-91-7583-985-1 (pdf)

Luleå 2017

www.ltu.se

Abstract

Many years of working with electroacoustic music evoke the question in what sense one can talk about life in music. The question does not concern traces of the composer's life in the work, vivifying performances or musical experiences full of life, but rather the life of music itself.

In order to find an answer to the question I examine three solo concertos in the light of the philosophy of Deleuze and Guattari. The concertos, for flute, violin and piano respectively, with chamber ensemble, were composed within the frame of the dissertation and emanate from the ritornello form as found in Vivaldi. The ritornello concept is also present in Deleuze and Guattari, especially in the book *A Thousand Plateaus*, in which it serves as a collector and transformer of forces and connections that affect its surroundings. With the ritornello as a bridge between this philosophy and the music, I undertake a close reading of the three solo concertos with the philosophy as a companion.

With the ritornello and other related concepts in Deleuze and Guattari, such as assemblage, chaos, territorializing and deterritorializing, I force my way past the musical structure in order to uncover the creational forces of music. In the flute and the flute concerto it is about establishing a fragile point in chaos; in the violin and the violin concerto all is centred around the ground, the earth and the territory; and in the piano and the piano concerto it is a matter of a single drawn-out leave-taking. These three moments – entrance, deepening and dissolution – simultaneously operate at a large number of levels, and together they form a single large ritornello of musical life.

Contemplating music and musical instruments through the ritornello gives several new perspectives on the music and the composing, among them a view of instruments as upholders of different aspects of the ritornello, the composer as a preserver of the creational forces of music, and the musical structure as a network of forces and connections.

Tack

Tack till min huvudhandledare Sverker Jullander för sin vägledning, sina djupa insikter i forskning och textarbete, samt för sitt stora tålamod med mina idéer och alla turer kring det här arbetet. Tack till bihandledare Sven-Olov Wallenstein för att ha introducerat Deleuze för mig, för sin outsinliga filosofiska kunskap och för sin skarpa blick för vad som har varit väsentligt i mina texter. Tack till bihandledare Pär Lindgren för sitt stöd, sin musikaliska läsning av mina texter och sitt skarpa öra för vad som är väsentligt i musiken.

Tack till solisterna Sara Hammarström, Cecilia Zilliacus, Bruska Zanganeh och Mårten Landström för att ha studerat in och framfört mina inte alltid helt lättspelade solostämmor på ett fulländat vis. Tack till Petter Sundqvist för att ha tagit sig an och dirigerat mina solokonsertter och lyckats ta fram musiken i dem. Tack till musikerna i Norrbotten Neo, den bästa kammarensemble man kan tänka sig. Tack till Tomas Isaksson och Erik Enström för att ha låtit Norrbotten Neo ägna så mycket tid och kraft åt min musik. Tack till Erik Nilsson och dB Productions för utgivningen av solokonsertterna på CD, till Cecilia Zilliacus för att ha initierat dessa inspelningar, och till all teknisk och administrativ personal på Norrbottensmusiken och Studio Acousticum.

Tack till Kim Hedås för sitt intresse för mitt arbete, för all uppmuntran och för sin korrekturläsning. Tack till Åsa Unander-Scharin för alla livliga samtal och för sitt passionerade intresse för musiken och forskningen. Tack till Fredrik Ullén och Per Nilsson för läsning och diskussioner på mitt etappseminarium, och till Mats Dahllöv för att på ett tidigt stadium ha delat med sig av sin text om Deleuze.

Tack till Konstnärliga forskarskolan och Luleå tekniska universitet som möjliggjort det här avhandlingen, till Ingela Josefson för betydelsefulla skrivkurser, till alla kursdeltagare för samtal och utblickar i de andra forskningsfälten, till Kungl. Musikaliska Akademien för resestipendium, samt till alla övriga jag samtalat med kring detta arbete under årens lopp.

Slutligen mitt varmaste tack till mina barn Kim, Tuva och Lovisa, samt min hustru Sara. Utan er kärlek, lojalitet och humor hade det här arbetet aldrig blivit av. Jag älskar er.

Förord

Det här arbetet har sitt ursprung i en period på 1990-talet då komponerandet för mig framstod som ett meningslöst plockande med det redan givna, och musiken som livlösa sammansättningar av det redan hörda. Det handlade kort sagt om konstnärlig vända. Detta väckte i sin tur frågor om det musikaliska skapandet, men inte i betydelsen av hur man *skapar* musik, utan hur musiken kan *skapas*. Frågorna har alltsedan dess varit ständigt aktuella för mig, och med den här avhandlingen avser jag nu att (äntligen) undersöka saken närmare.

För att närma mig musikens skapande kommer jag att använda mig av filosofin hos Gilles Deleuze (1925-1995). Utan att göra en regelrätt introduktion till hans filosofi eller gå in på enskilda verk, teman eller begrepp – vilket ligger utanför ramen för det här arbetet – kan det vara värt att lyfta fram två aspekter av hans filosofiska gärning. Den ena är att han har stått vid sidan av de två tongivande strömningarna inom fransk filosofi, fenomenologi och strukturalism. I stället har hans tänkande rört sig åt andra håll och han har skrivit en rad egenartade böcker om, och i relation till, filosofer som Spinoza, Leibniz, Nietzsche och Bergson. Han har också sett sig själv som en metafysiker i en tid när metafysiken har ansetts död.

Den andra aspekten, vilken i viss mån hänger samman med den första, är det skapande draget. Det filosofiska tänkandet ser Deleuze som en genuint skapande verksamhet och inte som kontemplation eller kommunikation. Konsten och vetenskapen är också skapande, liksom liv är skapande, men det är inte fråga om filosofi, konst eller liv som *ett* skapande, utan om att filosofi, konst och liv *är* skapande i sig själva. Han har även har skrivit flera böcker tillsammans med psykoterapeuten Félix Guattari (1930-1992), vilket Deleuze själv har karaktäriserat just som ett skapande möte mellan två personligheter.

Tanken är att använda Deleuze och Guattari som en nyckel till musikens skapande. Här kommer begreppet ritornell att spela en viktig roll som kontaktyta

mellan musik och filosofi. Ordets grundbetydelse av det som återvänder, det som kommer tillbaka, avser inom musiken ett avsnitt som tas om flera gånger, till exempel inom äldre dansformer, barockens konsertformer eller det wienklassiska rondot. Men begreppet finns också hos Deleuze och Guattari – vilka själva menar att de har upfunnit det som ett filosofiskt begrepp – och får där en alldeles egen betydelse: en rörelse av särskilt slag som har med skapande och liv att göra.

Ritornellbegreppet förekommer sporadiskt i flera böcker av Deleuze och Guattari, men det är i kapitlet »De la ritournelle« i boken *Mille plateaux* från 1980 som det får en särskild uppmärksamhet. *Mille plateaux* är ett omfattande verk bestående av fjorton så kallade platåer plus en sammanfattning. De kallas platåer och inte kapitel eftersom de är avsedda att fungera som olika skikt, eller fält, mellan vilka kopplingar av alla slag tillåts löpa fritt. Därför är det också meningen att de skall kunna läsas i vilken ordning som helst, de är inte beroende av vare sig förhistoria eller efterspel.

Syftet med att föra in Deleuze och Guattari är alltså inte att förklara deras filosofi eller att visa på likheter mellan musik och filosofi, utan meningen är att filosofin skall fungera som en hävstång för att tränga djupare in i musiken. Härvidlag använder jag egentligen Deleuzes egen metod, där till exempel böckerna *Vecket: Leibniz & barocken* eller *Proust och tecknen* tar avstamp i Leibniz respektive Proust, men där det inte rör sig om förklaringar av tänkande eller författarskap, utan om att tänka vidare kring aktuella problem genom Leibniz filosofi och Prousts litteratur. På liknande sätt försöker jag mig på en sammanläsning av musiken och *Mille plateaux* genom att väva samman Deleuze och Guattaris röst med min egen. I *Deleuze: tänkande och blivande* beskriver Fredrika Spindler ett sådant filosoferande som ett sorts kärleksfullt angrepp så till den grad att det till slut inte går att skilja sin egen röst från den andres. För en läsning utöver en historisk eller innehållslig utläggning måste man läsa filosofin på dess egna villkor, identifiera sig med det problem som ligger bakom, men också omvandla eller förändra någonting i problemet. Hon skriver: »Detta, vilket är helt i enlighet med Deleuzes idé om den filosofiska verksamheten som sådan, inbegriper något våldsamt – noggrant, försiktigt, trevande förvisso, men våldsamt i det att det ofrånkomligen verkar handla om ett utbyte av röster, röster som tar över varandra, väver in sig i varandra på så sätt att det till slut är svårt att avgöra vilken som tillhör vem, eller om det ens finns någon »egen« röst längre.« (s. 13)

Tre solokonsalter, komponerade inom ramen för avhandlingen, kommer att bli den musikaliska motparten till Deleuze och Guattari. Solokonsalterna bygger på en ritornellform, och därför kommer ordet ritornell att användas på två sätt om vartannat; dels som benämning på själva det musikavsnitt som återkommer i musiken, de musikaliska ritornellerna, dels som det filosofiska begreppet ritornell. Det torde framgå av sammanhanget vilken användning som avses.

Jag kommer också att diskutera de tre instrumenten flöjt, violin och piano i anslutning till utläggningen av ritornellen, och det som gäller instrumenten får sedan i viss mån sin förlängning i musiken. Här är det viktigt att framhålla att Deleuze och Guattari inte alls nämmer något om musikinstrumenten i sina texter. Däremot förekommer det rikliga referenser till musik, både i *Mille plateaux* och i andra texter, och därför är det viktigt att också framhålla att de inte diskuterar musiken på det sätt jag gör.

Det första kapitlet »Liv« börjar med tre berättelser från den tid på 1990-talet när jag sysslade mycket med elektronmusik. Berättelserna, som handlar om olika sätt att närma sig elektronmusikkomponerandet, fungerar som bakgrund och som utgångspunkt för en precisering av frågan om musikens skapande.

Kapitlet »Ritornell« börjar med en genomgång av ritornellformen i mina solokonserter, följt av en introduktion till ritornellen hos Deleuze och Guattari. Därefter vidtar en första sammanläsning av musik och filosofi genom att knyta soloinstrumenten – flöjt, violin och piano – till vart och ett av ritornellens tre moment som Deleuze och Guattari beskriver.

De tre följande kapitlen »Skisser i kaos«, »Jordens röst« och »Kosmiska krafter« behandlar i tur och ordning de tre solokonserterna. En rad begrepp med koppling till ritornellen lyfter fram de mest skiftande sidor i musiken, men i huvudsak kretsar var och en av konserterna kring ett av ritornellens moment, precis som i fallet med instrumenten i kapitlet »Ritornell«.

Arbetet slutar med ett efterord som sammanfattar och blickar bakåt mot de fem kapitlen. På så vis finns det tre nivåer i det här arbetet: den första är berättelserna som aktualiserar frågorna, den andra är undersökningen i form av sammanläsningen av musik och filosofi, och den tredje är efterordet som en reflektion av undersökningen. Den andra nivån betraktar den första och den tredje betraktar den andra.

Det kan också vara värt att påpeka att jag inte skiljer mellan begrepp och utläggning, det vill säga det finns ingen genomgång av begrepp och tankefigurer som sedan tillämpas. Begrepp och tankegångar införs och förklaras i stället gradvis i samband med diskussionerna kring musiken. Likaså för jag in citat i texten utan särskilda förklaringar eller kommentarer, eftersom dessa inte syftar till att klargöra filosofin, utan till att utvidga och förstärka min egen röst.

Under avhandlingsarbetet utkom den svenska översättningen av *Mille plateaux*, men vid det laget hade jag redan själv översatt kapitlet om ritornellen samt en del andra avsnitt i *Mille plateaux*. Samtliga översättningar är därför mina egna, liksom översättningarna från övriga böcker av Deleuze och Guattari. För att bättre väva in citaten i texten har jag anpassat meningsbyggnad, skiljetecken och ordval tämligen fritt.

Texten har två notapparater: dels slutnoter efter varje kapitel, avsedda att fungera huvudsakligen som kontext till resonemangen i huvudtexten, dels fotnoter med originaltexten till citaten. Alla hänvisningar till andra än Deleuze och Guattari finns i slutnoterna.

Efter kapitel tre, fyra och fem följer partituret till respektive konsert.

Förkortningar

- MP** Gilles Deleuze och Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- QP** Gilles Deleuze och Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Nouv. éd. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.
- PP** Gilles Deleuze. *Pourparlers: 1972-1990*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- D** Gilles Deleuze och Claire Parnet. *Dialogues*. Champs essais. Paris: Flammarion, 1996.

Innehåll

Tack	v
Förord	vii
Förkortningar	xi
Innehåll	xii
1 Liv	1
Forma material	1
Ordna objekt	3
Sammanföra subjekt	4
Tre positioner	6
Krafter och förbindelser	8
2 Ritornell	15
Solokonsерter	15
Vivaldi	16
Stora och lilla ritornellen	17
Sväva i brus	20
Innerlighet	22
Avsked	27
3 Skisser i kaos	33
Utstakning	34
Territorium	36
Maskinen	40

Diagram	42
Konsistens	47
4 Jordens röst	83
Intensivt centrum	84
Svarta hål	85
Det natala	87
Motiv och kontrapunkter	90
5 Kosmiska krafter	137
Infångningsmaterial	138
Kosmos	141
Kasta sig ut	144
Efterord	185
Inspelningar	189
Referenser	191

Det är organismerna som dör,
inte livet.

PP 196

Forma material

Jag befinner mig i en elektronmusikstudio på Kungliga Musikhögskolan i slutet av åttiotalet. Till höger står en mängd ljudapparater, till vänster ett mixerbord och framför mig en dator. Bland apparaterna finns det tolv likadana syntar som jag bestämmer mig för att använda. De har ett litet teckenfönster samt några få knappar på framsidan med vilka man bläddrar sig fram mellan menyer och inställningar.

Jag utformar ljuden genom att manipulera syntarnas inställningar. Varje inställning har sina egenheter; ibland är 1 det minsta och 3 det högsta värdet, ibland är 0 det minsta och 99 det högsta, ibland är det bara vissa av alla möjliga värden som påverkar klangen och ibland ger varje värde helt olika klang, ibland har en inställning en mycket liten påverkan på grund av ett visst värde hos en annan inställning och ibland är det tvärtom så att en inställning får en större påverkan på grund av värdet hos en annan inställning. Det är inte helt lätt att få en överblick över hur allt hänger ihop och hur inställningarna tillsammans påverkar ljudet. Man får pröva sig fram genom att ändra och lyssna, ändra och lyssna.

För att spela upp ljuden skickar jag instruktioner från datorn till syn-ten. Instruktionerna anger frekvens, ljudstyrka, start- och sluttid, samt

vilket av ljuden som skall spelas upp. Varje instruktion har sina värden: frekvens och ljudstyrka anges med ett värde mellan 0 och 127, start- och sluttid anges i millisekunder, ljudet som skall spelas upp bestäms genom att ange någon av de 32 minnesplatserna där ljuden ligger lagrade. Genom att sätta samman flera instruktioner kan jag spela upp sekvenser av ljud. Sekvenserna kan vara korta eller långa, öka eller minska i ljudstyrka, stiga eller sjunka i frekvens, och så vidare.

Nästa steg är att låta flera sekvenser bilda ett större block. De kan bestå av sekvenser som kommer samtidigt eller efter varandra, sekvenser av samma eller olika slag, många korta eller få långa sekvenser. Varje block spelas in samtidigt som ljudet får passera mixern där sekvenserna balanseras mot varandra med avseende på ljudstyrka och klangfärg.

Till sist sätter jag samman flera block till ett färdigt stycke. På vissa ställen i stycket ligger blocken efter varandra, på andra ställen överlappar de. Slutligen låter jag ljudet passera mixern för att balansera ljudbilden och lägga på efterklang.¹

Det handlar om att komponera elektronmusik och studion är musikinstrumentet. Med styr signaler från knappar, klaviaturer och datorer reglerar och spelar man på instrumentet. Styr signalerna anges med siffervärden och det finns inget givet samband mellan kvantitet och kvalitet. Att få en känsla för förhållandet mellan siffervärden och det klangliga resultatet är därför en viktig del i att bemästra elektronmusikstudion. I likhet med att lära sig spela ett akustiskt instrument fordrar det övning och åter övning.²

Elektronmusikkomponerandet handlar också om processer. Uppspelningen av sekvenser är en process i dataprogrammet som skickar ut spelinstruktioner, uppspelningen av block genom mixern är en ljudbearbetningsprocess, aktiviteterna i studion bildar en arbetsprocess. Även själva ljudet är en process i form av en kontinuerlig beräkning av elektriska svängningar. Komponerandet i sin helhet bildar i praktiken en kedja av processer på olika nivåer där resultatet av en process kommer att fungera som utgångspunkt för nästa. Ordningen mellan processerna är varken förutbestämd eller linjär, tvärtom bildar processerna en slingrig stig som går än fram än tillbaka, än hit än dit.

Att resultatet från en process tjänar som utgångspunkt för nästa gör att det inte utan vidare går att ta bort enskilda ljud i en redan inspelad sekvens eller att förändra utformningen av ett redan inspelat block. Om balansen mellan sekvenserna i ett block inte fungerar tillsammans med andra block får man spela in blocken på nytt. Om det visar sig att sekvenserna behöver en annan textur för att bilda ett block av en viss karaktär får man gå tillbaka och spela in sekvenserna på nytt. Om ett block behöver en sekvens av ett helt annat slag måste man börja från början

med nya ljud, sekvenser och block. Det hela påminner om att forma ett material och i likhet med att karva fram en skulptur går det inte att utan vidare göra något o gjort.³

Efter ett tag börjar studion med alla sina knappar och apparater framstå mer som ett hinder än en möjlighet. Siffrorna leder till ett tänkande i parametrar och kurvor fast det egentligen handlar om klanger och gester, kedjan av processer gör att mindre förlopp formas utanför de större förlopp de sedan skall ingå i, svårigheten att omforma saker och ting i efterhand för med sig ett komponerande som gärna börjar med detaljerna snarare än de stora linjerna. Det finns en sorts bakvänd tröghet inbakad i studioarbetet. Musiken skymtar där någonstans bakom siffrorna och processerna, men jag vill att den skall ligga åtkomlig framför mig.

Ordna objekt

Tillbaka i studion något år senare återgår jag till ljuden som ligger lagrade i synten och lyssnar igenom dem flera gånger. Det visar sig att de kan ordnas efter hur de låter. Ljuden kan låta hårda och mjuka, plötsliga och smygande, sträva och släta. Deras olika karaktär bildar grupper och undergrupper: hårda sträva ljud och mjuka sträva ljud, hårda släta och mjuka släta, plötsliga hårda sträva och smygande hårda sträva. Orden fungerar som etiketter på ljudens klangliga egenskaper och med etiketterna kan jag sedan spela upp ljuden genom att ange ord i stället för siffror. Låg-svag-mjuk-sträv spelar upp ett mjukt strävt ljud med låg frekvens och svag ljudstyrka, hög-stark-hård-slät spelar upp ett hårt slätt ljud med hög frekvens och stark ljudstyrka, och så vidare.

Även sekvenserna kan ordnas efter hur de låter. De kan vara sammansatta av likartade eller olikartade ljud, de kan vara täta eller glesa, de kan stiga eller sjunka. På liknande sätt som ljuden bildar sekvenserna grupper och undergrupper med avseende på karaktär; det finns täta stigande och täta sjunkande sekvenser, glesa stigande och glesa sjunkande. Precis som med ljuden kan jag spela upp sekvenser genom att ange ord i stället för listor med siffror. Sträv-tät-stigande spelar upp en sekvens med en tät struktur av sträva ljud som stiger i frekvens, slät-gles-sjunkande spelar upp en sekvens med en gles struktur av släta ljud som sjunker i frekvens, och så vidare.

På samma sätt som med ljud och sekvenser kan blocken ordnas efter karaktär. De kan vara sammansatta av stigande eller sjunkande sekvenser, korta eller långa sekvenser, sekvenser med likartade ljud eller med olikartade ljud. Nu kan man exempelvis ange korta-stigande och

långa-stigande, eller sjunkande-likartade och sjunkande-olikartade för att spela upp block med motsvarande karaktär.

Slutligen låter jag en följd av block bli ett stycke musik. Blockens karaktär bestämmer sammansättningen av sekvenser och sekvensernas karaktär bestämmer sammansättningen av ljud. Hela stycket byggs på så vis upp av en struktur där karaktären på en nivå anger sammansättningen på nästa nivå.⁴

Nu är det etiketter och kvaliteter som står i förgrunden i stället för parametrar och kvantiteter. Musikens tillkomstprocesser bildar sakled i en rad metaforer där bildledet tar avstamp i lyssnandet. De metaforiska etiketterna gör att ljud, sekvenser och block får karaktären av objekt, det vill säga avgränsade enheter som kan plockas fram, flyttas runt och sättas samman.

Inordning och sammansättning träder också i förgrunden. Först inordna objekten i en trädliknande palett av släktskap, sedan sätta samman dem till nya objekt som på nytt inordnas i paletten. Komponerandet handlar inte längre om att forma material utan om att ordna och sätta samman objekt.

Den tröghet som siffrorna och processerna medförde är nu inte lika stor. Etiketterna fungerar som ett slags musikaliskt språk med vilket man utan vidare kan rumstera om med objekten. I själva verket är musiken fortfarande förbunden med tillkomstprocesser, men processerna är undångömda och aktiveras automatiskt när objekten plockas fram. Det är därför lätt att gå tillbaka och modifiera delar i en sammansättning utan att göra om allting från början.⁵

Samtidigt medför objekten och inordningen att musiken i en mening komponeras på förhand. Avgränsningarna och släktskapen mellan objekten låser in och oskadliggör musiken. Ljuden, sekvenserna och blocken ligger färdiga i sina fack, redo att stå till förfogande, och komponerandet blir ett plockande med byggelement.

Elektronmusikstudion har gått från att vara ett instrument till att bli ett objektförråd. Musiken ligger åtkomlig framför mig men det har skett till priset av dess integritet. Den är tillgänglig men samtidigt försluten. Ett inordnat objekt kan enkelt plockas fram och inplaceras, men inordningen lägger samtidigt ett raster över musiken som tenderar att göra komponerande till en stapling av upplevelser. Ju fler och lätthanterligare objekt, desto mer tycks musiken tappa sin kärna och eka tomt. Men det är inte tomhet jag är ute efter, det är det kärnfulla.

Sammanföra subjekt

Ytterligare något år senare återvänder jag till ljudobjekten. Nu prövar jag att ta fasta på ljudens inre karaktär snarare än deras yttre, att se

på dem som subjekt snarare än objekt. Orden beskriver beteenden i stället för klanger, till exempel försiktigt-ljud eller oberäkneligt-ljud. Men hur låter då ett försiktigt ljud? Det beror på sammanhanget; om det ljuder tillsammans med andra försiktiga ljud låter det på ett sätt, är det omgivet av oberäkneliga ljud låter det på ett annat. Eftersom ljuden kommer att låta på olika sätt i olika sammanhang går det inte att på förhand bestämma värden för alla inställningar, utan vissa värden måste bestämmas senare.

Även sekvenserna kan karaktäriseras utifrån beteenden. De får namn som lurig-sekvens och överraskande-sekvens. Men vad innebär då en lurig sekvens? Det beror också på sammanhanget; om en lurig sekvens är omgiven av andra luriga sekvenser betar den sig på ett sätt, om den är omgiven av överraskande sekvenser betar den sig på ett annat. Vilka ljud som kommer att bilda sekvensen, liksom värden för frekvens och ljudstyrka, går inte att bestämma på förhand utan måste bestämmas senare.

Nästa steg är att sätta samman block av sekvenser. Det blir block med sekvenser av samma slag och block med sekvenser av skiftande slag. Det blir block med många korta sekvenser och block med längre sekvenser, med samtidiga sekvenser och med sekvenser som följer på varandra. Kombinationen av sekvenser i blocken påverkar sekvensernas utformning liksom sekvensernas utformning påverkar hur ljuden klingar.

Det är nu dags att bestämma hur ljuden skall klinga och hur sekvenserna skall gestalta sig utifrån deras sammanhang. Blocken av sekvenser bildar sina sammanhang och sekvenserna av ljud bildar sina. Nu får ljuden och sekvenserna i respektive sammanhang reagera på varandra, de blir så att säga varse varandra, och deras varseblivningar och reaktioner påverkar hur de utformas.

Om ett ljud möter ljud av en viss typ gäller vissa värden, om det möter ljud av en annan typ gäller andra värden. Om ljud befinner sig nära varandra i tid klingar de på ett sätt, om de befinner sig längre ifrån varandra klingar de på ett annat. Om en sekvens spelas upp samtidigt med en annan utformas den på ett sätt, om den spelas upp före en annan utformas den på ett annat sätt, och så vidare.

Avslutningsvis sätter jag samman flera block av olika slag till ett stycke. Musiken tar form utifrån ljudens och sekvensernas beteenden betingat av de sammanhang de befinner sig i. Förändras sammansättningarna

av ljud och sekvenser i något avseende påverkar det alla de ljud och sekvenser som ingår i sammansättningarna.⁶

Etiketterna har nu kommit att beteckna beteenden snarare än egenskaper, och vilka klanger som till sist ljuder är betingat av sammanhanget. Det innebär att det som tidigare var förutbestämt nu är föränderligt, musiken är inte statisk utan dynamisk. Det som förut var objekt har nu blivit subjekt med förmåga att förnimma sin omgivning och reagera på den.

Ljudens, sekvensernas och blockens agerande ringar in en kärna. Det finns en kärna som agerar. Ju mer mångfacetterade ljuden och sekvensernas reaktioner på varandra är, desto kärnfullare blir de.

Man sammanför subjekt snarare än ordnar objekt och musiken växer fram genom en väv av reaktioner mellan de sammanförda ljuden, sekvenserna och blocken. Det är som en rad iscensättningar där händelseförloppet beror av samspelet mellan deltagarna. Sammanhangen formar musiken snarare än att musiken bildar sammanhang. Musiken är inte längre, musiken blir.

Tre positioner

Tre berättelser, tre sätt att närma sig musiken, tre sätt att komponera.

Det första sättet, låt oss kalla det för materialkomponerandet, sysslar med material och form. Komponerandet sker utifrån en position *före* musiken, där kedjan av processer som leder fram till musiken står i förgrunden. Man utgår från vad man gör och blickar mot musiken i ljuset av dess tillkomst. Musiken så att säga pekar på komponerandet och lyssnandet får karaktären av att vara rättesnöre för processerna.⁷

Det andra sättet, vi kan kalla det objektkomponerandet, tar avstamp i musikaliska objekt. Här sker komponerandet utifrån en position *efter* musiken, och det är musikens klangliga egenskaper som ligger till grund för indelningen och inordningen av objekten. Material och form är inte längre relevant, i stället är det lyssnandet, hur musiken uppfattas, som är avgörande. Nu pekar musiken mot lyssnandet och komponerandet fungerar som bakgrund och förklaring till det man hör.⁸

Det tredje sättet, vilket skulle kunna karaktäriseras som ett slags subjektkomponerande, utgår från beteenden och sammanhang. Komponerandet sker utifrån en plats *i* musiken och uppmärksamheten är riktad mot händelseförloppet. Agerandet står i förgrunden, vad som sker i musiken i ett visst sammanhang, vad som skulle kunna ske i ett annat. Det är inte formandet av ett material eller de musikaliska objektens egenskaper som driver komponerandet, utan det är hur musiken agerar och förändras utifrån sina egna förutsättningar. Musiken tar form utifrån

sin förmåga att agera och det väsentliga är inte vad musiken är utan vad den kan göra.

De tre sätten att komponera utgår alltså från tre positioner eller platser visavi musiken. De medför också olika föreställningar om vad musiken består av och vad man tar sig för med den. Musiken betraktas från en plats före, efter eller i musiken, och den är en värld av material, objekt eller subjekt som man formar, ordnar eller sammanför. Respektive föreställning bär också på sina latenta frågor och uppmaningar. Hur skall det här materialet formas? Var skall det här objektet inordnas? Vad händer när dessa subjekt sammanförs? Forma! Inordna! Sammanför!

Gränserna mellan de tre positionerna är naturligtvis flytande. Man formar det man ordnat och ordnar det man format, man placerar sig ömsom utanför ömsom i musiken. Men det viktiga i sammanhanget är var tyngdpunkten ligger, vilken utgångspunkten är. Positionerna gäller instrumentalmusik lika mycket som elektronmusik och de kan vara mer eller mindre framträdande inom olika stilbildningar, hos olika tonsättare eller i enskilda stycken. I mitt fall var det, i samband med komponerandet av ett antal stycken, fråga om en förskjutning av intresset från att forma, via inordna, till att sammanföra, från vad som händer före och efter till vad som händer i musiken.⁹

Genom åren har jag komponerat ett flertal stycken som i större eller mindre utsträckning utgår från musikaliska beteenden och sammanhang, det vill säga olika varianter av subjektkomponerande. Men samtidigt har det alltid funnits en undran inför detta sätt att komponera, en aning om att däri ligger någonting som jag inte riktigt kommer åt. Subjektkomponerandet har förbryllat mig och gäckat mig. Vad döljer sig i detta sätt att komponera?¹⁰

En ledtråd till subjektkomponerandets djupare innebörd finns i berättelserna och förskjutningen mellan positionerna. Sammantaget visar det på en strävan, eller ett sökande, där omvärderingen och omorienteringen i övergångarna mellan materialkomponerandet och objektkomponerandet respektive objektkomponerandet och subjektkomponerandet pekar på vad det rör sig om.

Den första övergången, från material och processer till egenskaper och ordningar, var i själva verket ett närmande till musiken. Den karaktär av produktion som processkedjorna förde med sig drog intresset bort från själva musikens beskaffenhet. Intresset gick från tillverkningsprocesser till lyssnarprocesser, från produktion till perception. I materialkomponerandet började man med materialet, i objektkomponerandet började man med musiken. Omorienteringen innebar att förflytta sig bort från fältet mellan tonsättaren och musiken, mot fältet mellan musiken och lyssnaren.

Den andra övergången, från egenskaper och ordningar till beteenden och sammanhang, var egentligen ett sökande efter musikens inre. Precis som materialkomponerandet på ett sätt kretsade mer kring tonsättaren än musiken tycktes objekt-

komponerandet handla mest om lyssnaren. Det intensiva intresset för perception och klang gjorde att musiken mer och mer fick karaktären av en sorts kulisser. Musiken klingade men klingade tomt, den måste fyllas med något. Därför rörde jag mig bort från lyssnarpositionen och försökte föreställa mig en musik med en in-neboende förmåga att agera och förändras. Nu riktades uppmärksamheten varken mot tonsättaren eller lyssnaren utan mot vad som utspelar sig i själva musiken.¹¹

Musiken måste leva! Så minns jag att jag tänkte gång på gång när jag sammanförde ljud och sekvenser med varandra. Uppmaningen beskriver egentligen riktningen hos de två omorienteringarna; de visar på en strävan att få musiken att leva. Övergångarna mellan de olika sätten att komponera handlade ju om att först rikta uppmärksamheten mot musiken och sedan försöka tränga in i den. Det fanns uppenbarligen en tanke om att subjektkomponerandet på något sätt skulle få musiken att leva genom att ge tillträde till dess inre.¹²

Krafter och förbindelser

Men på vilket sätt står liv i förbindelse med musikens inre? Hur får man musiken att leva? Vad är musikaliskt liv? Här vänder jag mig till Deleuze och Guattari, vilkas filosofi på flera sätt har med liv att göra. Dock är liv inte ett begrepp med vilket de filosoferar, eller en utgångspunkt för tänkandet, utan det är mer ett övergripande tema som deras frågor kretsar kring. I ett samtal om *Mille plateaux* säger Deleuze att »[...] vi intresserar oss för omständigheterna kring någonting: i vilka situationer, var och när, hur, osv.?«*. De undviker att fråga efter vad någonting är, det vill säga dess väsen, och frågar hellre efter vad som händer. Det handlar om det som sker i övergångarna och mellanrummet, om det som håller på att bli, om krafter och förbindelser, om världen som en ständig omkonfiguration av materia. Ett sätt att sammanfatta det är att det är en fråga om liv, om det som ständigt rör sig och förvandlas av egen kraft.

Deleuze säger också att det finns ett »[...] djupt samband mellan tecknen, händelsen, livet, vitalismen.«[†] Här skall vi inte förstå tecknet som något som bär på en betydelse och därför har en given uppsättning relationer till omvärlden. Tvärtom har tecknet sin egen uttryckskraft, samtidigt som det tillsammans med andra tecken kan ingå i föränderliga teckenkonstellationer. Tecknen är inte tecken i kraft av att vara beståndsdelar i en kod eller ett språk, utan i stället är koderna och språken att betrakta som en sorts översättningar av förspråkliga teckenkonstellationer.

* « [...] nous nous intéressons aux circonstances d'une chose : dans quels cas, où et quand, comment, etc. ? » (PP 39)

[†] « [...] lien profond entre les signes, l'événement, la vie, le vitalisme. » (PP 196)

Likaså är händelsen i det här sammanhanget inte knuten till en viss tidpunkt och vissa sakförhållanden i termer av orsak och verkan, utan händelsen är förbindelsen och förändringen i sig själv. Enkelt uttryckt skulle man kunna säga att tecknet är något som alstrar kraft och händelsen är skärningspunkten för krafternas förbindelser och förändringar. Både tecknet och händelsen är i så måtto immanenta företeelser, det vill säga företeelser som inte är bestämda av en relation till någonting utanför sig själva. Immanens och det immanenta kan därför ställas i motsats till transcens och det transcendent, där det förra är en relation *i* och det senare en relation *till*. Denna skillnad är något jag kommer att återkomma till i de kommande kapitlen.

Liv har således med krafter och förbindelser att göra och det vitalistiska är att betrakta som förmågan att både upprätta och avveckla relationer med sin omgivning. I samtalet om *Mille plateaux* sammanfattar Deleuze sin filosofi med orden: »Allt jag har skrivit har varit vitalistiskt [...] och bildar en teori om tecknen och händelsen.«* Viktigt i sammanhanget är att det alltså inte är fråga om en för livet särskild ingrediens, en livsande eller livsgnista utifrån som så att säga är installerad i det som lever, utan det är tvärtom just den inneboende förmågan till aktivitet som är väsentlig.

Att betrakta liv och det vitalistiska som tecken och händelser, eller krafter och förbindelser, innebär också att liv inte är något personligt eller knutet till vissa livsformer och organismer. Tvärtom kan organismen betraktas som livets gräns, »[...] organismen är snarare det som livet kontrasterar mot för att avgränsa sig, och det finns liv som är mera intensivt, mer kraftfullt, ju mer anorganiskt det är.«[†] Här får vi tänka oss organismen som en i vidaste bemärkelse organiserad materia där organens olika konfigurationer och funktioner bildar en viss organism. Som motsats till organismen kan vi tänka oss det oorganiska, en icke-organiserad materia med förmåga att upprätta och avveckla samband med sin omgivning. De självformande fenomen vi hittar i naturen, såsom sedimentering eller kristallisering, är exempel på icke-organiserade förbindelser och förändringar där krafter på mikronivå ger upphov till former på makronivå. I den meningen begränsar sig organismen till att vara cyklisk och reproducerande medan det oorganiska kännetecknas av materians ständigt skapande aktivitet. Därför hittar vi också liv i en mer ursprunglig betydelse i de oorganiska processerna.¹³

Nu börjar vi närma oss den punkt där min fråga efter liv i musikens inre och oorganiskt liv som materians skapande förmåga konvergerar. Här kan vi erinra om materialkomponerandet som kännetecknades av ett formande utifrån där musiken

* « Tout ce que j'ai écrit était vitaliste [...] et constituait une théorie des signes et de l'événement. » (PP 196)

[†] « [...] l'organisme est plutôt ce que la vie s'oppose pour se limiter, et il y a une vie d'autant plus intense, d'autant plus puissante, qu'elle est anorganique. » (MP 628)

var »föremål« för komponerandet. Likaså var objektkomponerandets indelning och inordning något som skedde utifrån där musiken var föremål för lyssnandet. Men subjektkomponerandet var ett försök att få själva musiken att leva, och liv hos Deleuze handlar om materians egen skapande kraft. Som sådan får inte musiken liv från något yttre, från tonsättaren, musikern eller lyssnaren, utan musikaliskt liv finns i musikens inre skapande förmåga, i »[...] kraften hos ett icke-organiskt liv, det som kan finnas i en linje i teckningen, skriften eller musiken.«* Det finns således en släktskap mellan filosofin hos Deleuze och min fråga efter musikaliskt liv, mellan materians självformande förmåga och tanken på musiken som en självformande kraft.¹⁴

Men vad är det för krafter vi talar om i musiken? Hur uppstår förbindelser och händelser? På vilket sätt är musiken självformande? Här kan man tänka sig att bara man tillräckligt utförligt beskriver musiken i termer av sats och form så skulle man på något sätt kunna blottlägga musikens självformande krafter och hitta liv. Men även om sådana utredningar förmodligen skulle ge intressanta inblickar i just musikens sats och form så är de musikteoretiska kategorierna inte tillräckliga för att i djupare bemärkelse omfatta frågan om musikaliskt liv.¹⁵

För att utvidga den musikteoretiska vokabulären i syfte att tränga djupare in i frågan om musikaliskt liv fordras det en brygga mellan filosofin och musiken, en öppning där de två kan mötas. Denna öppning är ritornellen.¹⁶

* « [...] la puissance d'une vie non organique, celle qu'il peut y avoir dans une ligne de dessin, d'écriture ou de musique. » (PP 196)

Noter

1. En resumé av arbetet med elektronmusikstycket *Ritual* från 1989, uruppfört på Fylkingen i Stockholm. Studion bestod i huvudsak av tolv ljudmoduler Yamaha TX-81Z, en dator Macintosh SE samt effektenheten Yamaha SPX 90. Sekvenser överfördes till en större studio för inspelning och vidare bearbetning. Där fanns bland annat en MCI sextonkanalsbandspelare med Dolby, ett MCI mixerbord, en Eventide harmonizer samt flera syntmoduler av märket Buchla. Med dessa moduler skapades ytterligare några ljud och sekvenser inför slutmixningen.
2. I samband med elektronmusik brukar man skilja mellan styrsignaler i realtid och icke realtid. Att spela på en klaviatur genererar styrsignaler när man trycker ned tangenten, medan man med inställningar på en synt eller programmering av en dator på förhand bestämmer styrsignaler. I själva verket är det nästan alltid fråga om en kombination av de två sätten, det vill säga vissa styrsignaler bestäms på förhand medan andra bestäms i samma ögonblick som musiken ljuder.
3. Ett dokument över komponerandet som en kedja av processer är realisationspartituret till *Kontakt* av Stockhausen. Steg för steg anges vilka apparater som skall användas, hur de skall kopplas samman, vilka inställningar de skall ha och vilka processer som skall utföras. Det är också intressant att se hur det processororienterade arbetet i elektronmusikstudion har flera likheter med att arbeta i ett kontrollrum i en processindustri. Maja-Lisa Perby gör i *Konsten att bemästra en process: om att förvalta yrkeskunskande* en mängd iakttagelser som lika gärna skulle kunna gälla elektronmusiken. I båda fallen är det fråga om att med siffror och reglage styra irreversibla processkedjor, vilket fordrar en känslighet för hur processerna fortlöper och för hur relationen mellan styrningen och resultatet av processerna ser ut. Dessutom har digitaliseringen inneburit att abstraktionsgraden ökat i såväl elektronmusikstudion som processindustrin.
4. En resumé av arbetet med elektronmusikstycket *Action!* från 1996, uruppfört på Sibeliusakademien i Helsingfors. Ljuden bestod av samplingar från ett tidigare stycke för stråkkvartett. Stycket är utformat likt en filmdramaturgi där ljuden konfronterar varandra i något som kan beskrivas som en kamp mellan reaktioner och motreaktioner. Förutom studion på Kungl. Musikhögskolan arbetade jag på Sibeliusakademien i Helsingfors samt på EMS i Stockholm. *Action!* komponerades med en egenutvecklad programvara som hanterade alla samplingar och ljudbearbetningar samt mixade samman ljud och sekvenser direkt på hårddisken. Slutmixen gjordes i hårddiskinspelningsprogrammet Dyaxis.

5. Att med lyssnandet som utgångspunkt ordna ljuden efter deras kvaliteter är den bärande tanken i Pierre Schaeffers *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, »[...] faire le point sur les relations entre la musique et l'acoustique, et ensuite offrir une méthode pour l'approche d'une musique expérimentale du moins dans l'une de ses principales opérations : la confrontation entre le son physique et les objets de l'expérience musicale.« (s. 159). För Schaeffer är måttstocken för musiken det akusmatiska lyssnandet, ett lyssnande som syftar till att transformera omvärldens ljud till musikaliska objekt som sedan kan klassificeras i en typologi, vilket egentligen är ett sätt att domesticera ljudvärlden och sätta den i musikens tjänst. I »Spectromorphology: explaining sound-shapes« vidareutvecklade Denis Smalley typologin till att också inkludera objektens frekvensspektrum, tidsförlopp och sammansättningar. Stråvan efter en ytterligare fördjupad relation mellan musiken och akustiken var något som senare Pierre Boulez argumenterade för (se Boulez, »Technology and the Composer«) och iscensatte genom att skapa IRCAM, *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*. Drag av objektänkande finns också i den variant av serialismen där grupper av parametrar kopplas till musikaliska egenskaper, »Mit ›Gruppe‹ ist eine bestimmte Anzahl von Tönen gemeint die durch verwandte Proportionen zu einer übergeordneten Erlebnisqualität verbunden sind, der Gruppe nämlich.« (Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, s. 63). Senare kom också objektbegreppet att få en vidare betydelse då objektorienterad programmering slog igenom på 80-talet, vilket gjorde det möjligt att arbeta med objekt av en mängd olika slag i dataprogram för komposition. Till exempel kan processer eller syntesalgoritmer utgöra objekt (se Pope, *The well-tempered object: musical applications of object-oriented software technology*).
6. En resumé av arbetet med elektronmusikstycket *Djungel* från 1999, uruppfört på Galleri Ashley i Skinnskatteberg. Tanken på en sorts musikaliska beteenden fanns redan i det tidigare stycket *Action!*, men i *Djungel* var både ljuden och interaktionerna rikhaltigare samtidigt som det musikaliska förloppet också sattes i samband med olika miljöer, det vill säga en omgivning av ljud som inte var i förgrunden men som påverkade musikens utveckling. Ljuden bestod av bearbetningar av inspelningar från tretton fågelvisslor av olika karaktär.
7. Uppdelningen mellan material och form är en djupt rotad tankefigur inom musiken. I analogi med andra konstarter utgör tonerna musikens material, »[...] dass wir in der Musik das Tonmaterial als solches dem gleichsetzen können, was der Stoff für die anderen Künste bedeutet.« (Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre: über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, s. 7). Den vedertagna indelningen mellan satslära – läran om musikens element – och formlära – läran om hur elementen förhåller sig till varandra – vilar således på tanken att tonerna är musikens material. Musikens form blir därmed »[...] not an element [...] but a manifestation of the disposition of elements [...]« (Brown, »Über Form in der Neuen Musik«, s. 58), eller annorlunda uttryckt »[...] förhållandet mellan organiserade tonhöjder och tidsvärden [...]« (Wallner, *Det musikaliska formstudiet*, s. 4). Detta inbegriper även förhållandet mellan helheten och delarna, varvid form »[...] bezieht sich demnach außer auf Aspekte des Verhältnisses der Teile auch auf die Art des Wirkens der Teile innerhalb des Ganzen [...]« (Ligeti, »Über Form in der Neuen Musik«, s. 23).
8. Man kan notera det naturvetenskapliga draget i att inordna musiken med lyssnandet som grund. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines* kan i det avseendet liknas vid ett musikens *Systema Naturae*, både till ansats och resultat. Båda arbetena är en sorts avhandlingar som syftar till att erövra sina domäner genom klassificering, och det är intressant att se hur uppställningarna över ljudriket (typologin) och djurriket (taxonomi) därvidlag uppvisar stora likheter (se Schaeffer, s. 584-587 och Frankelius, s. 226-227).

9. På ett plan motsvarar de två positionerna före och efter musiken den gamla skiljelinjen mellan den tyska elektroniska musiken så som den utvecklades i Köln och den franska konkreta musiken som uppstod i Paris, alltså musik med elektroniska ljud gentemot musik med inspelade ljud. Men på ett annat plan går positionerna på tvärs med den skiljelinjen: elektronisk musik är i allmänhet komponerad genom additiv syntes där enkla vågformer sätts samman till större enheter, det vill säga något som kännetecknar objektkomponerandet. Likaså involverar konkret musik i allmänhet subtraktiv syntes där processer förädlar eller förändrar en komplex vågform, det vill säga något som kännetecknar materialkomponerandet.
10. *Action!* och *Djungel* utgick från musiken som ett slags teater och försökte frammana liv genom att iscensätta närmast personliga subjekt. Senare skrev jag ett flertal instrumentalstycken som i stället utgick från ritualen i syfte att besvärja fram musikens inre, eller kärna. *Röstriter* (1999) för sopran och ensemble är närmast ett rop eller en bön. *Tecken* (2000) för orkester är uppbyggt av tre serier om vardera tjugofyra musikaliska tecken som upprepas i olika kombinationer. De tre styckena i sviten *Akt* (2003-2005) för tre till fem instrument och elektronik är också baserade på tecken, eller gester, vilka bildar sekvenser enligt bestämda mönster. Även *Myt* (2006) för piano är komponerat på liknande sätt. I alla dessa stycken handlade det om att finna kraft och mening i och ur själva musiken, och inte från något utanför musiken.
11. Musikens inre har inte sällan fattats som något yttre klätt i musikalisk dräkt, ofta kallad form, »[...] die sinnliche Erscheinungsweise einer Idee [...]« (Webern, *Über musikalische Formen: aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*, s. 7), »Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind nicht leer, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vakuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist.« (Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, s. 63). Gemensamt för Webern och Hanslick är synen på musikens inre som transcendent där det inre hänvisar till något yttre. Musiken förkroppsligar eller innehåller en idé eller ande, men det är inte musiken som alstrar detta innehåll. Denna avhandling syftar tvärtom till att se det inre som immanent, det vill säga som musikaliskt liv som uppstår i och av musiken själv.
12. Det är i sammanhanget viktigt att understryka att frågan om musikaliskt liv inte handlar om skapandeprocessen, skapandets psykologi, eller perception. Inte heller handlar det om musicerande, interaktion eller interpretation. Överhuvudtaget är frågan inte ställd i relation till något utanför musiken. Av trettio svenska avhandlingar inom det konstnärliga området, sammanställda av Vetenskapsrådet i »Doktorander och disputerade inom det konstnärliga området i Sverige till och med den 31 maj 2016« (Dnr 3.4-2017-720), är det åtta som handlar om komposition eller är skrivna av en tonsättare. Gemensamt för dessa är att musiken ställs i relation till något utanför den, såsom text, utövare, publik, instrument eller teknologi: »The purpose is to explore if and how one can compose computer based interactive music, that is musically satisfying for an interacting audience [...]« (Andersson, *Interaktiv musikkomposition*), »This thesis focuses on the opera text enlightened from four different perspectives: the translator, the librettist, the composer and finally the singer [...]« (Forssell, *Textens transfigurationer*), »In this thesis the multiplicity of modes in which one may engage interactively in, through and with music is the starting point for rethinking Human-Computer Interaction in general and Interactive Music in particular.« (Frisk, *Improvisation, computers and interaction: rethinking human-computer interaction through music*), »Avhandlingen fokuserar på musikdramaturgi i opera som har en story.« (Gefors, *Operans dubbla tidsförlopp: musikdramaturgin i biradiooperan Själens rening genom lek och skoj*), »The main question posed in this dissertation is: How does music relate to what is not music?« (Hedås, *Linjer: musikens rörelser - komposition i förändring*), »[...] different topics around musical composition and its artistic, philosophical and scientific context.« (Hultqvist,

Komposition: trädgården som förgrenar sig - några ingångar till en kompositorisk praktik), »Utgångspunkten är att skapa en samling instrument som vart och ett realiserar en musikalisk idé.« (Nilsson, *A field of possibilities: designing and playing digital musical instruments*), »Hur kan jag med improviserad musik påverka samspelet mellan musik, rum och text?« (Sandell, *På insidan av tystnaden: en undersökning*), »How can we re-empower opera singers, extending their control over accompaniment and vocal expressivity?« (Unander-Scharin, *Extending opera-artist-led explorations in operatic practice through interactivity and electronics*). I det här arbetet avser jag alltså att tvärtom ställa musiken i relation till sig själv. Inte heller är det, trots att jag kommer att använda texter av Deleuze och Guattari, en fråga om förhållandet mellan musik och filosofi, utan det handlar om att sätta filosofin i musiken.

13. I »The living work: Organicism and musical analysis« pekar Ruth A. Solie på hur tanken på ett levande musikverk tvärtom är kopplat till organismen och det organiska. Till exempel ser framstående musikteoretiker som Schenker och Reti musiken som en organisk process.
14. Tanken på musik och musikalisk form som kraft och kraftutveckling finns redan hos musikteoretikern Ernst Kurth, vilket bland annat kommer till uttryck i hans stora arbete *Bruckner*. Kurths sätt att skriva om musik har också varit en inspirationskälla för mitt eget sätt att närma mig musiken i de kommande kapitlen.
15. En sådan utredning av subjektkomponerandet har jag tidigare genomfört i »Formalising form: an alternative approach to algorithmic composition«, vilket är en detaljerad genomgång av hur elektronmusikstycket *Djungel* är komponerat i termer av relationer och reaktioner mellan objekt.
16. Här kan jag nämna tre författare som har använt ritornellbegreppet som ingång till musiken. I *The Aesthetics of Movement: Variations on Gilles Deleuze and Merce Cunningham* jämför Camilla Damkjær »De la ritournelle« i *Mille plateaux* med *Variations V* av Cage och Cunningham, och diskuterar hur olika aspekter av ritornellen relaterar till musiken och koreografin. Sylvio Ferraz lyfter i »La formule de la ritournelle« fram några olika begrepp kring ritornellen, däribland kosmos och molekylarisering, och knyter ihop dem med musik av Xenakis och Grisey. I »De la ritournelle-Cosmos à la puissance du son. Cinq essais pour écouter Mille plateaux« beskriver Makis Solomos först hur ritornellens tre moment anordnar komponenter, miljöer, rytmer och koder, varpå detta sedan formaliseras med symboler och tillämpas på musik av bland annat Stravinskij och Berio. Gemensamt för dessa arbeten är att de börjar med en utläggning av några begrepp hos Deleuze och Guattari, för att därefter resonera kring beröringspunkter mellan begreppen och musiken utifrån konkreta musikexempel. De gör jämförelser och exemplifieringar mellan musiken och filosofin, medan jag avser att med filosofin som bundsförvant *ta mig in* i musiken.

Ritornell

Kaoskrafter, jordiska krafter,
kosmiska krafter: allt detta
drabbar samman och löper
samman i ritornellen.

MP 384

Solokonsserter

Konsertformen är till sin grundkaraktär en musikalisk strid (lat. concertare 'tävla', 'kämpa') mellan två instrumentgrupper. Den konserterande principen, det vill säga växelspelet mellan grupperna, driver musiken framåt och upprätthåller en gräns mellan två parter eller röster. I så måtto är konserten en dramaturgisk uppställning som erbjuder tre scenarier för striden; någon av grupperna spelar var för sig eller båda spelar tillsammans. Konserten sätter ofrånkomligen relationen mellan instrumentgrupperna i centrum både vad gäller gruppernas utformning och hur växlingen mellan dem utvecklar sig.

Avhandlingens tre solokonsserter är komponerade för en ensemble om sju instrument bestående av flöjt, klarinett, violin, viola, violoncell, piano och slagverk. Av dessa instrument får flöjten, violinen och pianot vara solist i varsin konsert, och det är således den utvalda solisten respektive ensemblen med de resterande instrumenten som utgör de två instrumentgrupperna. Ensemblens sammansättning kommer därmed att förändras beroende på vilket instrument som är solist, varför förutsättningarna för instrumentation och sats varierar mellan konserterna.

I flöjtkonserten blir klarinetten ensamt blåsinstrument och klarinettstämman har antingen en egen roll, samspelar med solisten eller är en del av stråkklangen.

Violinkonserten å sin sida bryter upp den registermässigt balanserade stråksektionen och stråkarna, ensemblens viola och violoncell, blir ibland en tvåstämmig sektion, ibland en förstärkning av solisten och ibland två differentierade stämmor tillsammans med blåsinstrument eller slagverk. Skillnaden i instrumentklang mellan solist och ensemble blir heller inte lika framträdande i violinkonserten eftersom stråkinstrument också finns i ensemblen. Pianokonserten slutligen, flyttar hela den resonans, rymd och bredd som pianot vanligen bidrar med till solisten. Ensemblen blir klangligt torrare och smalare, och soloinstrumentets karaktär av att stå utanför ensemblen förstärks eftersom solisten ensam har pianoklangen.

En annan aspekt av solokonserterna är att ensemblens kammarmusikaliska format försvagas till följd av konsertformens grundkaraktär. Kammarmusikens signum är intimiteten och det nära samspelet mellan jämbördiga instrument där stämmorna ofta växlar roller och nivåer. Striden och gränsen mellan solist och ensemble är dock allt annat än kammarmusikalisk och en solokonsert för en ensemble på sju instrument är egentligen en hybrid mellan två musikaliska idiom: det rangordnade och organiserade å ena sidan samt det icke rangordnade och oorganiserade å den andra. Stridens rollfördelning mellan solist och ensemble begränsar det kammarmusikaliska utrymmet då alltför självständiga stämmor skulle försvaga ensemblens enhet och solistens karaktär av solitär.

Vivaldi

Solokonserterna tar avstamp i den typ av konsert vi finner hos Vivaldi, vilken är en tresatsig formtyp med två snabba yttersatser och en långsam mellansats. Ensemblens sju instrument har sin motsvarighet i Vivaldikonsertens solist, fem stråkstämmor plus ackordinstrument, och solokonserternas längd kring tretton minuter ligger i linje med Vivaldis mellan åtta och tolv minuter. Till skillnad från Vivaldikonserten är dock solokonserterna ensatsiga och består av tre snabba och två långsamma delar enligt mönstret snabb – långsam – snabb – långsam – snabb (fig. 2.1). På så vis har Vivaldikonsertens satsindelning i solokonserterna fått en utökad och tätare växling mellan snabb och långsam.¹

Precis som Vivaldikonserten bygger solokonserterna på en ritornellform, en växling mellan tuttipartier och solopartier, eller ritorneller och episoder (R och E i fig. 2.1), där tuttipartierna består av återkommande motiv medan solopartierna har en mer varierad utformning. De snabba delarna har ett par tydliga växlingar mellan ritornell och episod medan de långsamma delarna har ett tätare och mer fluktuerande växelspel mellan ensemble och solist (r och e i fig. 2.1). Tillsammans med solokonserternas utökade antal snabba och långsamma delar ger detta en ritornellverkan på två nivåer; dels mellan snabbt och långsamt, dels mellan ritornell och episod.

Vivo	Meno mosso	Vivo	Meno mosso	Vivo
: R E :	: r e :	: R E :	: r e :	: R E :

Figur 2.1: Solokonserternas delar. Repristecknen anger växling mellan ritornell och episod inom respektive del.

Ritornellerna i de snabba delarna rör sig inom samma harmoniska fält som de börjar och har en fast uppsättning motiv som återkommer i olika kombinationer. Episoderna har däremot en harmonisk och motivisk rörlighet som omformar och förflyttar musiken. Även motivens karaktär skiljer sig åt mellan ritornell och episod då ritornellerna bygger på sammansättningar av ett begränsat antal ackord och klanger, medan episoderna har mer varierade figurationer, löpningar och klangförskjutningar. På så vis har även ritornellernas och episodernas karaktär kopplingar till Vivaldi då ritornellerna i Vivaldikonserten stannar i den tonart de börjar och har en fast uppsättning motiv med klar harmonisk förankring, medan episoderna har modulerande harmonik och en friare användning av mer melodiska motiv. Det betyder att ritornellerna, både hos Vivaldi och i mina solokonsorter, utgör musikens fasta punkter medan episodernas utvecklingar och utvikningar rör sig mellan eller inom dessa punkter.

Till skillnad från solokonserternas snabba delar har inte de långsamma delarna en lika klar avgränsning mellan tutti och solo. Även klangbilderna är påtagligt annorlunda med övervägande svaga nyanser, sprödare instrumentering samt en större klanglig differentiering genom utvidgade register och speltekniker. Visserligen kvarstår partier som påminner om ritornell och episod, men skillnaden mellan dem är inte lika uppenbar som i de snabba delarna och såtillvida flyter ensemblepartier och solopartier ihop. Dessa särdrag – mindre tydlig ritornellform samt annorlunda dynamik, instrumentation och speltekniker – gäller även Vivaldikonsertens långsamma satser.

Stora och lilla ritornellen

Sammantaget har alltså solokonserterna två nivåer av ritorneller i form av en stor ritornell av mindre ritorneller (fig 2.2). Inom båda nivåerna handlar det om spelet mellan entydigt och mångtydigt, fast och rörligt, stabilt och instabilt. Först den stora ritornellens skillnad mellan de snabba delarnas tydliga och de långsamma delarnas mindre tydliga artikulering av ensemblepartier och solopartier, sedan den lilla ritornellens skillnad mellan ritornellernas fasta och beständiga karaktär gentemot episodernas mer föränderliga förlopp.

:	Vivo	Meno mosso	:
:	: R E :	:	r e : :

Figur 2.2: Solokonserternas två ritornellnivåer.

De två nivåerna, eller typerna, av ritornell finns även hos Deleuze och Guattari, där de står för olika förhållanden till det fasta och beständiga. För att bättre förstå skillnaden mellan de två ritornelltyperna får vi tänka oss ritornellerna som något man återvänder till snarare än något som återkommer. Det ligger nära till hands att betrakta återtagningen av ritornellen efter varje episod som att den kommer tillbaka efter att ha varit frånvarande. Men det är snarare tvärtom; ritornellerna rör sig ingenstans, de är fasta och beständiga, medan soloinstrumentet däremot träder in i nya skepnader för varje episod. Ritornellerna i solokonserternas snabba delar håller sig till sina motiv, sitt harmoniska fält och sin instrumentation. Episoderna å andra sidan gör ständiga utflykter för att sedan återvända till ritornellen.

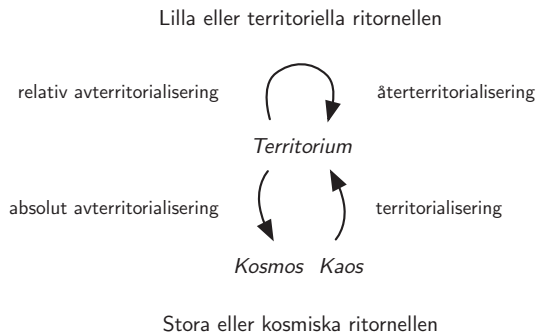
Ritornellerna fungerar på så vis som en boning, som något förankrat, som ett territorium till vilket det är möjligt att återvända. Och territoriet är i sin tur förbundet med jorden, den yttersta garanten för territoriets beständighet. Ritornellen är på så sätt territoriell, vilket Deleuze och Guattari understryker gång på gång. Här är det viktigt att komma ihåg den språkliga kopplingen via franskans *territoire* och *terre*, vilket visar på territoriets relation med jorden. Ritornellen är grundad och förankrad, den står i förbindelse med territoriet och jorden, »[...] den bär alltid med sig jorden, den har en jord som beledsagare [...]».* De snabba delarnas lilla ritornell manifesterar denna förbindelse då episoderna gång på gång lämnar ritornellerna för att senare återvända. »Man måste se hur alla i alla åldrar, från de minsta detaljer till de största prövningar, söker sig ett territorium, uppmuntrar eller sörjer för avterritorialiseringar, och återterritorialiserar sig på nästan vad som helst, minne, fetisch eller dröm. Ritornellerna uttrycker dessa kraftfulla dynamismer: min stuga i Kanada... adjö jag ger mig iväg... , här är jag, jag var tvungen att återvända... † Den lilla ritornellens rörelse kretsar hela tiden kring territoriet vilket ger det fasta och beständiga karaktären av en tyngdkraft som närmast tvingar episoderna att återvända.

Men förutom den lilla ritornellens återvändande till territoriet finns det en an-

* « [...] elle emporte toujours de la terre avec soi, elle a pour concomitant une terre [...] » (MP 384)

† « Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche ou rêve. Les ritournelles expriment ces dynamismes puissants : ma cabane au Canada... adieu je pars... , oui c'est moi il fallait que je revienne... » (QP 69)

nan betoning av återvändandet där man inte återvänder till det ställe man lämnade utan till ett nytt territorium, en ny boplats. Det är ett återvändande till territorialiseringen och inte till återterritorialiseringen, det finns strängt taget ingen avterritialisering, inget tidigare avsked, att gripa tillbaka på eftersom territoriet i det här fallet är upplöst och fullständigt avterritorialiserat. »Det finns ritorneller i territoriet, vilka märker ut det; men även när man försöker återvända till det och när man är rädd om natten; och även när man lämnar det, ›adjö, jag ger mig iväg«.«* Den stora ritornellen märker ut territoriet och tar farväl av det för alltid, den lilla ritornellen tyr sig till territoriet, håller fast vid det, kryper in i det. Det är fråga om två sorters avsked eller avterritialisering; en relativ avterritialisering som inbegriper återterritialiseringen eller återvändandet, och en absolut avterritialisering där territoriet måste skapas på nytt (fig. 2.3).



Figur 2.3: Skiss över de två typerna av ritornell hos Deleuze och Guattari.

Om den lilla ritornellen är sluten och territoriell så är den stora ritornellen öppen och kosmisk. Växlingen mellan långsamt och snabbt är inte en graviterande rörelse utan snarare ett fjärmande mot kosmos och ett närmande från kaos, eller ett nersjunkande och uppstående. De snabba delarna sjunker tillbaka mot de långsamma delarna och är sedan tvungna stå upp på nytt, att börja om från början. »Den stora ritornellen lyfter allt eftersom man fjärmar sig från hemmet, även om man kommer tillbaka, eftersom ingen längre kommer att känna igen oss när vi återvänder.« (QP 192) Den återvänder till bosättandet, inte till boningen. I den lilla och stora ritornellen är det alltså också fråga om två typer av återvändande, två typer av relationer till territoriet; i den ena är territoriet i grunden detsamma och

*« Il y a des ritournelles dans le territoire, et qui le marquent; mais aussi quand on cherche à le rejoindre et qu'on a peur la nuit; et encore quand on le quitte, « adieu je pars... ». » (PP 200)

episoden återvänder främmande och förändrad, i den andra är det i grunden ett nytt territorium och episoden återvänder till något främmande och förändrat.²

Båda typerna av avsked och återvändande innefattar grundandet, boningen och lämnandet, eller början, mitten och slut. »Ritornellen har dessa tre aspekter och uttrycker dem samtidigt eller blandar dem: än det ena, än det andra, än det tredje.«* Och de tre aspekterna i de två ritornelltyperna kommer till sist att frambringa den stora ritornellen ur den lilla, »[...] en musiker behöver en *första typ* av ritornell [...] för att omvandla den inifrån och avterritorialisera den, och slutligen frambringa en ritornell av den *andra typen*, en kosmisk ritornell från en ljudmaskin, som musikens slutmål.«†

Sväva i brus

Samtidigt som varje solokonsert är en stor ritornell av mindre ritorneller så uttrycker solokonserterna också ritornellens tre aspekter eller moment; märka ut eller göra anspråk på ett territorium, bebo och återvända till det, lämna territoriet. Även själva soloinstrumenten har ett särskilt samband med vart och ett av dessa moment. På så vis bildar konserterna och instrumenten tillsammans en exposé över ritornellen genom att lyfta fram dess olika sidor.

Om vi börjar med flöjten, så uppstår dess ton ur kaos. Luften som omger oss är hela tiden i rörelse, luftmolekylerna vibrerar, knuffar varandra och stöter emot annan materia. Rörelserna är oregelbundna och oförutsägbara, kaosartade. Men från dessa rörelser fångar flöjten upp en resonans, ett självsvängande koncentrerat kaos. Svängningarna kommer sedan i samklang med flöjtens grundsvängning och det uppstår en ton.

Händelseförloppet påminner om det som sker när vi visslar, då turbulensen från en smal luftström åstadkommer en resonans i det omgivande luftrummet. Flöjtens munstycke, labiet, klyver flöjtistens luftstråle varpå luften kommer att växelvis ledas över och under labiets kant. Luften rusar in i flöjten, bildar övertryck, rusar ut, lämnar efter sig ett undertryck och rusar in igen. Denna cykel av tryckförändringar gör att flöjtens luftpelare börjar svänga och en förnimbar ton uppstår.³

Flöjtens tonbildning är både enkel och intrikat: enkel därför att inga rörliga delar är involverade, intrikat därför att flera krafter balanserar varandra i ett ömtåligt jämviktstillstånd. Till skillnad från hos övriga instrument är det hos flöjtinstrumenten luften som sätter sig själv i svängning; slagverket använder vibrerande

* « La ritournelle a les trois aspects, elle les rend simultanés, ou les mélange : tantôt, tantôt, tantôt. » (MP 383)

† « [...] un musicien a besoin d'un premier type de ritournelle [...] pour la transformer du dedans, la déterritorialiser, et produire enfin une ritournelle du second type, comme but final de la musique, ritournelle cosmique d'une machine à sons. » (MP 431)

membran och kroppar för att sätta luften i rörelse, stränginstrumenten har strängar, träblåset rörblad och bleckblåset använder läpparna. Men flöjtinstrumenten frambringar tonen med, och ur, luftens egna rörelser och motrörelser. Svängningarna kommer inte från en vibrerande kropp utan är en vågform som uppstår då luftstrålen möter luftrummet kaotiskt.

Mötet med kaos finns också i ritornellen, det är ett av ritornellens tre moment. »Ett barn i mörkret, drabbat av rädsla, lugnar sig genom att nynna. Det går och stannar upp i takt med sin sång. Vilset söker det skydd om det kan, eller finner sig till rätta så gott det går med sin lilla sång, vilken är som en antydan till ett fast och lugnt centrum mitt i kaos.«* Hos barnet i mörkret finner vi kraft och motkraft; först rädslan för mörkrets upplösande kraft, en rädsla som egentligen inte stammar från något konkret hot utan från mörkrets tomhet och avgrund; sedan motkraften i nynnandet, vilket egentligen inte är avsett att avlyssnas utan är ett sätt att övervinna rädslan genom att fungera som skydd mot mörkret, mot kaos. Mörkrets kaos, liksom nynnandet, är något som pågår, det går inte att betvinga mörkret genom att nynna en liten stund. Mötet med kaos kan inte avslutas med mindre än att rädslan tar över.

Även hos flöjten är det fråga om kraft och motkraft i luftrummet kaotiserande och luftstrålens ordnande. Flöjtistens andning och läppar upprätthåller den skärningspunkt mellan krafterna där tonen befinner sig, det fasta och lugna centrum som i huvudsak består av en grundsvängning med oktavdubblingar omgiven av en kaotisk aktivitet i form av brus. Luftrummet och luftstrålen står i kontakt med varandra men är samtidigt åtskilda, liksom tonen och bruset är åtskilda trots att de är förbundna med varandra. Tonen är som ett gränsvärde då det inte går att komma närmare bruset utan att uppslukas av det. Men det går heller inte att fjärma sig för långt från bruset med mindre än att tonen dör. Det är som att flöjten hämtar näring ur kaos genom att ständigt hålla sig nära dess upplösande krafter.

Kaos har i det här sammanhanget inget med sannolikhet eller slump att göra. »Det som karaktäriserar kaos är egentligen inte så mycket frånvaron av bestämmningar som den oändliga hastighet med vilka de tar form och bleknar: det handlar inte om en rörelse från en bestämning till en annan, utan tvärtom om omöjligheten av ett förhållande mellan två bestämmningar då den ena inte uppträder utan att den andra redan har försvunnit, och då den ena uppträder som ett försvinnande samtidigt som den andra försvinner som en ansats.«† Kaos är alltså inte obestä-

* « Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. » (MP 382)

† « Ce qui caractérise le chaos, en effet, c'est moins l'absence de déterminations que la vitesse infinie à laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent : ce n'est pas un mouvement de l'une à l'autre, mais au contraire l'impossibilité d'un rapport entre deux déterminations, puisque l'une

bart eller tvetydigt, utan det är fråga om att förhållanden mellan bestämmingar blir omöjliga att upprätta på grund av oändligt hastiga uppdykanden och försvinnanden. Det väsentliga är själva rörelsen. »Kaos är inte ett orörligt eller stationärt tillstånd, det är ingen slumpblandning.«*

Denna rörelse av oändlig variabilitet gör att tonen i strikt bemärkelse ständigt föds på nytt. I skärningspunkten mellan luftrummet och luftstrålen uppstår den varierande självsvängande rörelse som bildar tonen. Det finns ingen dimension utöver luftens rörelser, luften är samtidigt både källa och mynning, inlopp och utlopp. Grunden för flöjtens ton är i det avseendet immanent och skärningspunkten är det plan, immanensplanet, på vilket alla toner kan ta form, »[...] de estetiska mångfalderna [...] som uppstår på ett plan som förmår skära genom den kaotiska variabiliteten.«[†] Den variabilitet som klyvningen av luftstrålen medför fungerar som en sorts filter som förmår urskilja en harmonisk svängning. »Immanensplanet är som ett snitt i kaos och verkar som ett såll.«[‡] Tonbildningen balanserar på tröskeln mellan kaos och ordning. Minsta förskjutning av luftstrålen riskerar att rubba balansen, för om luftmolekylernas rörelser blir för obalanserade brister planet och tonen faller igenom. Samtidigt är det just balanserandet, flöjtistens ständiga koncentration på luftstrålens form, vinkel och hastighet, som håller tonens självformande krafter levande. »En tusenårig träflöjt bringar ordning i kaos, men kaos är där som Nattens drottning.«[§] Hos flöjten är det som att tonen svävar på en kudde av brus.⁴

Innerlighet

Till skillnad från flöjten består violinen av rörliga delar som spänner, rycker, vickar, och trycker mot varandra. Delarna är av olika material och utformning; stråken är en hård och lätt böjd stav mellan vars ändar tageltrådar är uppspända; strängarna har en kärna av stål eller syntetmaterial omlindad med aluminium- eller silvertrådar; stallet är ett tunt utsnidad trästycke, ljudpinnen en rundstav, locket en tunn välvd träskiva, vanligen av gran, med två f-hål, och botten en liknande skiva utan hål, vanligen av lönn. När stråken löper över strängen gör friktionen att den rycks med en bit för att sedan lossna. Strängens rörelse fram och tillbaka fortplantas

n'apparâit pas sans que l'autre ait déjà disparu, et que l'une apparâit comme évanouissante quand l'autre disparâit comme ébauche. » (QP 46)

* « Le chaos n'est pas un état inerte ou stationnaire, ce n'est pas un mélange au hasard. » (QP 46)

[†] « [...] les variétés esthétiques [...] qui surgissent sur un plan capable de recouper la variabilité chaotique. » (QP 207)

[‡] « Le plan d'immanence est comme une coupe du chaos, et agit comme un crible. » (QP 46)

[§] « Une flûte de bois millénaire organise le chaos, mais le chaos est là comme la Reine de la nuit. » (MP 417)

via stallet till locket och vidare till ljudpinnen som står fastkilad mellan botten och locket. Ljudpinnen omvandlar stallets vickande rörelse i sidled till en tryckande rörelse i djupled som sedan överförs till botten, varvid det uppstår intrikata utbredningar av resonansmönster i instrumentkroppen, formade som ringar runt resonansnoder utmed lockets och bottens ytor. Instrumentkroppens luftrum börjar genljuda och gör tonen tillräckligt stark och övertonsrik för att den skall kunna breda ut sig i det omgivande luftrummet. Hos flöjten var det luften själv som satte sig i svängning, men här är det alltså vibrerande kroppar som sätter luften i rörelse.⁵

Man kan se violinens delar och rörelser som olika miljöer som står i förbindelse med varandra via särskilda omvandlingspunkter. En miljö går således utöver själva delen sträng eller själva delen stall; miljön innefattar såväl delarnas material och utformning som deras rörelsemönster och kontaktytor. Så omvandlas till exempel stråkens böljande rörelser till en vibration då stråken – trots att den endast dras åt ett håll – ger upphov till en rörelse fram och tillbaka hos strängen. Vibrationen är på grund av strängens töjbarhet så pass stor att man kan se den med blotta ögat, medan däremot stallets vickningar är av en betydligt mindre magnitud då det står fastpressat mellan sträng och lock. En liknande omvandling av magnitud åt andra hållet sker då ljudpinnen stoppar upp stallets ena sida så att den andra sidan via hävstångsprincipen kommer att röra sig upp och ned med större utslag. Vibrationerna förmedlas sedan till locket och botten varpå ljudpinnens upp- och nedrörelse omvandlas till vågrörelser som breder ut sig i materialet.

I samband med utläggningen av ritornellen i kapitlet »De la ritournelle« i *Mille plateaux* får begreppet miljö en särskild innebörd. Liksom med begreppet territorium är det även här viktigt att erinra om de två huvudbetydelseerna hos franskans *milieu*; mitt och omgivning. Miljöerna har både kärna och periferi då varje miljö sägs vara definierad av en komponent som är »[...] vibrerande, det vill säga ett block i rumtiden bildad av komponentens periodiska upprepning.«* I »De la ritournelle« handlar det framförallt om livsmiljöer i biologisk och etologisk mening, men det skulle också kunna gälla instrumentkroppen med sin utbredning av träfibrer eller ljudpinnen mellan botten och lock eller strängarna som löper mellan stränghållare och sadel; alla är de miljöer av vibrerande komponenter. På så vis bildar violinmiljöerna en kedja av vibrationer och kontaktytor som går från stråke till sträng, från sträng till stall, från stall till lock, från lock till ljudpinne, från ljudpinne till botten, från trä och metall till luft. Dessutom är relationerna mellan delarna inte statiska utan förändras i enlighet med hur miljöernas resonanser samspelar med vibrationer och förbindelser. Man kan säga att »[...] alla sorters

* « [...] vibratoire, c'est-à-dire un bloc d'espace-temps constitué par la répétition périodique de la composante. » (MP 384)

miljöer glider i förhållande till varandra, glider på varandra, var och en definierad av en komponent.«^{*}

Varje miljö är också »[...] kodad, en kod definierad av den periodiska upprepningen; och varje kod är i ständig omkodning eller omvandling.«[†] Det betyder att kontakten mellan miljöerna inte är en enkel spegling eller övergång utan att olika mönster, eller koder, hela tiden omvandlas i ett intrikat samspel. »Omkodningen eller omvandlingen är det sätt varpå en miljö tjänar som grund för en annan eller tvärtom grundar sig på en annan, försvinner eller inrättar sig i den andra.«[‡] Precis som i naturen är violinens miljöer en intrikat sammansättning av koder och omkodningar, var och en enligt sina särskilda förutsättningar. Omkodningen av stråkens rörelser till strängvibrationer beror av fingrarnas placering på strängarna och stråkens hastighet och tryck, omkodningen av strängens rörelser till stallets vibrationer beror på vilken sträng som är satt i rörelse, och så vidare.

I förbindelserna och övergångarna mellan miljöerna uppstår sedan en rytm. »Det finns rytm från det att det finns en omkodad passage från en miljö till en annan, förbindelser mellan miljöer, samordning av heterogena rumtider.«[§] Denna sorts rytm – energikurvorna som uppstår i och med de rytmiska proportionerna och intensiteterna – är förvisso inget nytt i musikaliska sammanhang, men det är ändå värt att notera hur Deleuze och Guattari skiljer mellan rytm och puls och poängterar att rytmen uppstår mellan slagen, mellan miljöerna: »Det är skillnaden som är rytmisk och inte upprepningen som likväl åstadkommer den; denna produktiva upprepning har alltså inget att göra med en reproducerande takt.«[¶] Skillnaderna mellan instrumentens miljöer är rytmisk, inte miljöernas periodiska upprepningar. Rytmen ligger i övergångarna, eller skillnadsmönstren, som uppstår mellan stråke och sträng, sträng och stall, stall och lock, lock och ljudpinne, ljudpinne och botten. »Takten är dogmatisk men rytmen är kritisk, den knyter samman kritiska ögonblick eller knyts själv samman vid passagen från en miljö till en annan. Den verkar inte i en homogen rumtid utan med heterogena block. Den ändrar riktning.«^{||} I vidare bemärkelse har också rytmen en relation till kaos. »Miljöerna är öppna i kaos vilket hotar att uttömma dem eller tränga in i dem.

* « [...] toutes sortes de milieux glissaient les uns par rapport aux autres, les uns sur les autres, chacun défini par une composante. » (MP 384)

† « [...] codé, un code se définissant par la répétition périodique; mais chaque code est en état perpétuel de transcodage ou de transduction. » (MP 384)

‡ « Le transcodage ou transduction, c'est la manière dont un milieu sert de base à un autre, ou au contraire s'établit sur un autre, se dissipe ou se constitue dans l'autre. » (MP 384)

§ « Il y a un rythme dès qu'il y a un passage transcodé d'un milieu à un autre, communication de milieux, coordination d'espaces-temps hétérogènes. » (MP 385)

¶ « C'est la différence qui est rythmique, et non pas la répétition qui, pourtant, la produit; mais, du coup, cette répétition productive n'avait rien à voir avec une mesure reproductrice. » (MP 385)

|| « La mesure est dogmatique, mais le rythme est critique, il noue des instants critiques, ou

Men motdraget från miljöerna är rytmen. Det som är gemensamt för kaos och rytm är mellanrummet mellan två miljöer, rytmkaos eller kaosmos [...]«* Det är i den meningen rytmen, eller rytmkaos, förmår balansera miljöernas vitt skilda vibrationer och koder. Rytmen är motkraften som hindrar tonen från att uppslukas av kaos och falla igenom som gnissel eller skrap.

Sammantaget kan man nu betrakta violinen som en särskild anordning av delar, komponenter, miljöer och rytmer. »Vad är en anordning? Det är en mångfald som omfattar en mängd heterogena termer vilka upprättar förbindelser och relationer mellan sig [...]«[†], och violinens miljöer skulle såtillvida vara heterogena termer, eller olikartade komponenter, mellan vilka relationer och förbindelser uppstår. Till skillnad från en struktur, vilken är sammanlänkad, enhetlig och oföränderlig, så är anordningen snarare sammanställd, mångfaldig och föränderlig. »Strukturerna är förbundna med homogena tillstånd, men inte anordningarna. Anordningen är med-verkan, ›medkänslan‹, symbiosen.«[‡] Så uppstår till exempel violinkroppens resonanser genom en sådan med-verkan mellan miljöernas vibrerande komponenter. En tät och bärig violinklang är en symbios mellan miljöer av de mest skiftande slag; armens stråkföring, handens vibrato, strängens vibrationer, violinkroppens material och utformning.⁶

På samma sätt har även flöjten sina miljöer och vibrerande komponenter; det omgivande luftrummet miljö med lufttyckets vibrerande komponent, luftstrålens miljö med klyvningens komponent, luftpelarens miljö med under- och övertryckets komponent. Och på samma sätt står även dessa miljöer i kontakt med varandra via koder och rytmer; omkodningen av läpparnas position och andningens lufttryck till luftstrålens vinkel och hastighet, rytmen mellan luftstrålens egenskaper och klyvningens rörelser, förhållandet mellan klyvningen och luftpelarens tryckförändringar.

Anordningen kommer på så vis att också innefatta instrumentlisten och instrumentspelet. Armens och handens rörelser är involverade i violinen i lika hög grad som stallet och ljudpinnen, andningen och läpparna är involverade i flöjtens anordning i lika hög grad som munstycket och klaffarna. Instrumentet är inte skilt från utövaren. Armarna, händerna, lungorna och läpparna är en del av anordningen på samma sätt som stråken, strängarna, munstycket och klaffarna. Därför blir

se noue au passage d'un milieu dans un autre. Il n'opère pas dans un espace-temps homogène, mais avec des blocs hétérogènes. Il change de direction. » (MP 385)

* « Les milieux sont ouverts dans le chaos, qui les menace d'épuisement ou d'intrusion. Mais la riposte des milieux au chaos, c'est le rythme. Ce qu'il y a de commun au chaos et au rythme, c'est l'entre-deux, entre deux milieux, rythme-chaos ou chaosmos [...] » (MP 384)

[†] « Qu'est-ce qu'un agencement ? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux [...] » (D 84)

[‡] « Les structures sont liées à des conditions d'homogénéité, mais pas les agencements. L'agencement, c'est le co-fonctionnement, c'est la « sympathie », la symbiose. » (D 65)

även instrumentspelet införlivat i anordningen då spelaktiviteterna, det vill säga utövarns rörelser, är vibrerande komponenter i armens, handens, andningens och läpparnas miljöer. Man skulle kunna tala om en violinanordning i stället för violininstrument och violinspel, flöjtanordning i stället för flöjtinstrument och flöjtspel, musikanordningar i stället för musikinstrument och instrumentspel.

Så är även noterna en anordning av tecken, lyssnarna en anordning av öronens trumhinnor och hjärnans synapser, och musiklivet en anordning av instrumenttillverkare, notframställare, skolbildningar, publik och scener. Hela denna musikaliska anordning är som en maskin där kopplingar och relationer mellan element inrättas och avvecklas. Alla musikens anordningar är i så måtto maskiniska, vilket inte får förväxlas med det tekniska och mekaniska. »En anordning är aldrig teknologisk, snarare tvärtom. [...] Det finns alltid en social maskin som väljer ut eller anvisar de tekniska komponenter som används.«* En struktur är mekanisk och verkställer operationer medan anordningen är maskinisk och framställer konjunktioner. På så vis förmår anordningens maskin förflytta och omvandla komponenter och förbindelser, öppna upp anordningen och inrätta nya sammanställningar av miljöer för nya anordningar.⁷

Om vi återgår till violinen anordning, vad händer egentligen i det ögonblick då klangen och tonen tar violinen i besittning och fyller ut det omgivande rummet? Om man endast betraktar instrumentet som en klangproducerande apparat, som en alstrare av vågformer, lämnar man instrumentet utanför själva ljudandet och musiken. För att komma violinen närmare måste vi släppa tanken på vad klangen gör med oss och i stället undersöka vad klangen gör med instrumentet.

Att violinen miljöer, koder, omkodningar och rytmer i ett slag övergår till en ton som bär bortom instrumentet betyder inte att den lämnar instrumentet åt sitt öde. Tvärtom intar tonen violinen och skapar ett territorium i det ögonblick vibrationer övergår till ljud, vågform till ton och spektrum till klangfärg. »Territoriet är i själva verket en akt som påverkar miljöerna och rytmerna, som ›territorialiserar‹ dem. Territoriet är produkten av en territorialisering av miljöerna och rytmerna.«[†] Miljöerna – stråken, strängen, stallet, ljudpinnen, locket, botten – som tillsammans skapar violinen vibrationsmönster blir en violinton då de upphör att vara blott vibrationsmönster, då de upphör att bilda en ljudvåg för att i stället fungera som ett uttrycksmaterial. »Mer exakt har vi ett territorium så snart miljöernas komponenter upphör att vara riktade för att bli dimensionella och upphör att vara

* « Jamais un agencement n'est technologique, c'est même le contraire. [...] Il y a toujours une machine sociale qui sélectionne ou assigne les éléments techniques employés. » (D 85)

[†] « Le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les « territorialise ». Le territoire est le produit d'une territorialisation des milieux et des rythmes. » (MP 386)

funktionella för att bli expressiva.«* Det sker en sorts omtolkning av miljöerna i och med territorialiseringen som gör att vibrationerna, eller tonen, blir expressiv när den territorialiserar och territorialiserad när den blir expressiv. »Om varje miljö har sin kod och det råder en ständig omkodning mellan miljöerna, så verkar det å andra sidan som att territoriet bildas vid en viss *avkodning*.«† Violinen blir inte uttrycksfull för att den laddas med uttryck från en aktivitet utifrån, utan uttrycket uppstår som resultatet av en avkodande aktivitet inifrån som gör tonen till ett uttrycksmaterial. Miljöerna själva frambringar alltså den vågform som skall komma att territorialisera dem, och det går i själva verket inte att skilja expressiviteten från territorialiteten eftersom den expressiva kvaliteten tas i anspråk av det territorium den territorialiserar. Tonen, den expressiva kvaliteten, blir själv territorialiserad då den territorialiserar.

Detta är ritornellens andra moment, att skapa boningen, territoriet. Det handlar om att binda samman genom att avkoda och utvinna. »Nu hålls kaoskrafterna så mycket som möjligt utanför och det inre rummet skyddar de framväxande krafter som skall fullgöra uppgiften eller skapa verket. Där råder en mängd aktiviteter av urval, uteslutning och utvinning för att de innersta jordiska krafterna, jordens inre krafter, inte skall dränkas, för att de skall kunna stå emot eller till och med låna något från kaos genom det utstakade rummets filter eller såll.«‡ I violinens starka territorialisering av tonen ligger dess koppling till jorden och de krafter som ligger förslutna i territoriets inre. Violinen är en anordning för innerlighet.

Avsked

I pianot finner vi ritornellens tredje moment. »Nu slutligen gläntar vi på cirkeln, öppnar den, släpper in någon eller kallar på någon, eller kanske går man själv ut, kastar sig ut. Man öppnar inte cirkeln åt det håll där de forna kaoskrafterna visar sig utan inom en annan sfär skapad av själva cirkeln. Som om cirkeln själv strävade efter att öppna sig mot en framtid i enlighet med de skapande krafter

* « Précisément, il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. » (MP 386)

† « S'il est vrai que chaque milieu a son code, et qu'il y a perpétuellement transcodage entre les milieux, il semble au contraire que le territoire se forme au niveau d'un certain décodage. » (MP 396)

‡ « Voilà que les forces du chaos sont tenues à l'extérieur autant qu'il est possible, et l'espace intérieur protège les forces germinatives d'une tâche à remplir, d'une œuvre à faire. Il y a là toute une activité de sélection, d'élimination, d'extraction, pour que les forces intimes terrestres, les forces intérieures de la terre, ne soient pas submergées, qu'elles puissent résister, ou même qu'elles puissent emprunter quelque chose au chaos à travers le filtre ou le crible de l'espace tracé. » (MP 382)

den hårbärgerar. Och denna gång är det för att förena sig med framtidens krafter, kosmiska krafter.«*

Flygelns mekanik kastar iväg hammaren likt en kastmaskin. Tangentens hävarm för med sig hammaren uppåt från sitt viloläge, och när tangenten plötsligt stannar då den når klaviaturens botten fortsätter hammaren mot strängen genom sin rörelseenergi. Den träffar strängen och studsar tillbaka mot fängaren. Kastmekanismen finns där även när man trycker ned tangenten långsamt; antingen uppstår inget kast alls eller så blir det för kort för att hammaren skall nå strängen. Det finns ett mellanrum där hammaren rör sig på egen hand vilket är avståndet mellan strängen och den position hammaren har då tangenten inte längre för hammaren uppåt. Mellanrummet och kastet är på så vis en anordning för att lämna över och skicka iväg. Överlämningen sker i två steg; pianisten lämnar via tangenten hammaren, och hammaren lämnar strängen när den studsar tillbaka. Skillnaden är påtaglig jämfört med violinen, där alla miljöer hela tiden hade kontakt då de spände och tryckte mot varandra. Pianots miljöer och koder å andra sidan – tangenten, hammaren och strängen – inrättar och avvecklar övergångar i själva överlämnandets ögonblick.

När hammaren träffar strängen får denna ett mer eller mindre kraftigt slag och sätts omedelbart i rörelse. Så snart hammaren lämnar strängen i sin rekylrörelse kommer strängens rörelsemönster att långsamt förändras till följd av energiförlusterna då instrumentets resonansbotten sätts i rörelse. Först sker en hastig minskning av tonstyrkan och antalet deltoner, och därefter kommer en period av långsamt avtagande tonstyrka och ett relativt stabilt antal deltoner. Denna förändring är helt autonom och så länge tangenten är nedtryckt lever tonen sitt eget liv. Det finns egentligen endast två sätt att påverka klangförloppet; antingen att avbryta eller minska strängens svängningar med dämparen genom att släppa upp tangenten hastigt eller långsamt, eller att med ett tremolo tillsammans med nedtryckt fortpedal hämta hem tonen och få den att stanna kvar genom kedjan av små återterritorialiseringar som de upprepade hammarslagen medför.⁸

I fallet med violinen såg vi hur territorialiseringen fungerade som en omtolkning av miljöernas koder. »För inom ett territorium äger två betydelsefulla effekter rum: *en omorganisation av funktioner och en omgruppering av krafter.*«[†] Omorganisationen medför att miljöernas rörelser upphör att fungera som vågformer, det vill säga specifika rörelsemönster, för att i stället bli ett uttrycksmaterial. Samtidigt

* « Maintenant enfin, on entrouvre le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer quelqu'un, on appelle quelqu'un, ou bien l'on va soi-même au-dehors, on s'élançe. On n'ouvre pas le cercle du côté où se pressent les anciennes forces du chaos, mais dans une autre région, créée par le cercle lui-même. Comme si le cercle tendait lui-même à s'ouvrir sur un futur, en fonction des forces en œuvre qu'il abrite. Et cette fois, c'est pour rejoindre des forces de l'avenir, des forces cosmiques. » (MP 382)

† « Car il est très vrai que, dans un territoire, deux effets notables ont lieu : *une réorganisation des fonctions, un regroupement des forces.* » (MP 394)

inträder en omgruppering, eller snarare en uppsamling, av miljöerna – strängens utsträckning och spänning över stallet, vibrationernas fram- och tillbakarörelse, vågornas utbredning i lock och botten – som mynnar ut i den samlade kraften och bärigheten hos violintonen. Men i denna territorialisering ligger det samtidigt en potentiell avterritorialisering eftersom det i och med omorganisationen och omgrupperingen finns en möjlighet att upphäva territoriet. Funktioner och krafter kan ge sig iväg någon annanstans och inrätta sig i nya anordningar eller fortsätta förbi alla anordningar bort mot en fullständig, eller absolut, avterritorialisering. »Nu räcker det inte längre med att säga att det finns en interanordning, en passage från en territoriell anordning till en annan typ, utan man skulle snarare säga att vi stiger ut ur alla anordningar, att vi överskrider förmågan hos varje tänkbar anordning för att träda in på ett annat plan.«* Detta är vad som sker hos flygeln då den hastiga territorialiseringens omorganisation och omgruppering av funktioner och krafter i kastet inleder en fullständig avterritorialisering av tonen. I »De la ritournelle« förekommer flera exempel, såsom pilgrimsfärder och laxvandringar, på sådana utdragna och genomgripande avterritorialiseringar. Även flygelns tonbildning skulle kunna läggas till raden av exempel.⁹

Pianosträngen är också så hårt spänd att den inte svänger som den borde. Det finns en anomali i svängningsmönstret som ger tonen ett icke-harmoniskt spektrum. Svängningen är inte grundad i naturtonsserien utan i stället strävar deltonerna liksom bort och sträcker sig utanför naturtonerna som för att lösgöra sig från jorden. Om fortepedalen sedan är nedtryckt kommer de anslagna strängarna att via ramen och luften få alla övriga strängar, resonansbotten och hela flygelns rymd att resonera. »Det är inte längre territorialiserade krafter förenade i jordens krafter, det är de återfunna eller frigjorda krafterna från ett avterritorialiserat Kosmos.«[†]

Då flöjten var ett upprättande av ett plan i kaos och violinen en anordning för att samla ihop jordens inre krafter så bryter sig pianotonen ut och ger sig oåterkalleligen iväg. Den plötsliga och ibland våldsamma klangen i det ögonblick hammaren träffar strängen är fjärran från den nästan ohörbara ringning som är kvar efter någon minut. Den initiala hastiga territorialiseringen övergår med ens i en oåterkallelig avterritorialisering och flygelmekniken är i så måtto en anordning för fullständig avterritorialisering. »Anordningen trotsar inte längre kaoskrafterna, fördjupar sig inte längre i jordens krafter [...], utan öppnar sig mot Kosmos

* « Il ne suffit même plus de dire qu'il y a inter-agencement, passage d'un agencement territorial à un autre type, on dirait plutôt qu'on sort de tout agencement, qu'on excède les capacités de tout agencement possible, pour entrer sur un autre plan. » (MP 401)

[†] « Ce ne sont plus les forces territorialisées, réunies en forces de la terre, ce sont les forces retrouvées ou libérées d'un Cosmos déterritorialisé. » (MP 401)

krafter.«* Även om pianots tonbildning innefattar både territorialisering och av-territorialisering så är det sistnämnda det överskuggande elementet. Pianotonen är egentligen ett avsked.

* « L'agencement n'affronte plus les forces du chaos, il ne s'approfondit plus dans les forces de la terre [...], mais il s'ouvre sur les forces du Cosmos. » (MP 422)

Noter

1. Antonio Vivaldi (1678-1741) skrev hundratals solokonserter för olika soloinstrument. I *Vivaldis konserter* visar Peter Ryom hur den wienklassiska solokonserten senare kom att överta vissa drag från Vivaldi. Den första ritornellen liksom orkesterexpositionen presenterar huvudmaterialet utan modulation, och den första episoden liksom soloexpositionen inför ofta nytt material och modulerar till angränsande tonart. Den sista ritornellen går i huvudtonarten och slutar på samma sätt som den första ritornellen, alltså en funktion liknande återtagningens sista tutti. De mellanliggande ritornellerna och episoderna i Vivaldikonserten motsvaras i den wienklassiska konserten av alla de orkesterpartier, tuttipartier och solopartier som ligger mellan soloexpositionen och återtagningen. Ritornellerna respektive orkesterpartierna är båda sammansatta av kombinationer av tydliga motivgrupper vilkas ordningsföljd i princip alltid är densamma. En sidoeffekt av att utgå från Vivaldikonserten är att det innebär en sorts återerövring av solokonserten genom att gå förbi den klassisk-romantiska konserten. Den tydliga rollfördelning mellan episod och ritornell i mina solokonserter gör att karaktären av växelspel kommer i förgrunden och ritornellen som ett återkommande moment förblir intakt. Det är alltså varken hos Vivaldi eller i mina solokonserter en solist med tillhörande ackompanjemang och mellanspel av en orkester, utan en speciell form av strid mellan två parter.
2. I *Le vocabulaire de Deleuze* kopplar François Zourabichvili samman de två typerna av återvändande med exilen och nomaden. Den lilla ritornellen är »[...] exilens kringflackande och ropet från avgrunden [...]«, den stora ritornellen »[...] nomadisk förflyttning och ropet utifrån [...]« (s. 75). Det är egentligen två avstånd till sig själv, »[...] slita sönder sig själv varvid man alltid återvänder som till en främling eftersom man är isolerad [...]« eller »[...] slita loss sig själv varvid man återvänder endast som främling, oigenkännlig eller omärkbar [...]«.
3. Se Backus, *The acoustical foundations of music*, s. 218-221, för en närmare beskrivning av de akustiska principerna bakom flöjtens tonbildning.
4. Förutom att flöjten till sin konstruktion är ett av de enklaste av alla musikinstrument anses den också vara ett av de äldsta. Se Zhang m. fl., »Oldest playable musical instruments found at Jiahu early Neolithic site in China« för en beskrivning av nästan 9000 år gamla flöjter.
5. Se Backus, *The acoustical foundations of music*, s. 189-216, för en närmare beskrivning av violins uppbyggnad och akustik.

6. Franska »agencement«, »anordning« eller »sammansättning«. Den svenska översättningen av *Mille plateaux* (Deleuze och Guattari, *Tusen platåer*) använder »anordning« för att understryka det dynamiska draget av iordningställande och inrättande, och jag använder det av samma skäl. Se Phillips, »Agencement/assemblage« för en diskussion kring den engelska översättningen »assemblage«. Se även Delanda, *Assemblage theory* för exempel på tillämpning av anordningar inom skilda fält såsom historia, språk och vetenskaplig praktik.
7. Anordningen upphäver den annars så vanliga tanken på musiken som en kommunikationskedja med avsändare, meddelande och mottagare, se exempelvis Serra, »The musical communication chain and its modeling«. Här kan man notera att mina beskrivningar i kapitel 1 av de tre positionerna visavi musiken har sina motsvarigheter i kedjan. Även Jean-Jacques Nattiez bygger sin semiotiska analys på en liknande modell med det poetiska (tonsättarens verksamhet), neutrala och estesiska (lyssnarens perception), se *Varese's 'Density 21.5'* och *Music and discourse: toward a semiology of music*. Problemet med sådana scheman är dock att de läser in musiken och trasslar in sig i underordnade frågor om hur det ena förhåller sig till det andra inom schemat. Anordningen *sammanför* i stället musikens alla yttringar: »En anordning medverkar i sin mångfald oundvikligen på samma gång till semiotiska flöden, materiella flöden och sociala flöden [...]»*
8. För några mycket läsvärda essäer angående pianots och pianospelets akustik se Askenfelt, *Five lectures on the acoustics of the piano*.
9. Kanske var Beethoven den förste att uppmärksamma pianots karaktär av absolut avterritorialisering. I pianosonat nummer 17, op 31 nr 2 i d-moll (Spöksonaten), kommer det välkända spökstället i samband med huvudtemat i första satsens återtagning: en enkel slinga – som i sin helhet skall spelas utan pedal – där tonerna klingar bort och upplöses i varandra som vore de i kosmos. Även i sonat nummer 13, op 27 nr 1 i ciss-moll (Månsskenssonaten), lyfter Beethoven fram pianotonens »kosmiska utklingning« genom att i noterna skriva *sempre pp e senza sordino*.

* « Un agencement dans sa multiplicité travaille à la fois forcément sur des flux sémiotiques, des flux matériels et des flux sociaux [...]. » (MP 33)

Skisser i kaos

Och än går vi från kaos till en tröskel i en territoriell anordning: riktningsskomponenter, infraanordning.

MP 384

Flöjtkonsertens snabba delar innehåller sammanlagt fem ritorneller och åtta episoder enligt fig. 3.1. När det gäller fördelningen av episoder och ritorneller mellan de snabba delarna så följer den vissa principer som gäller samtliga tre solokonsorter: alla delar utom den sista slutar med en episod, första delen börjar med en ritornell medan de övriga börjar med antingen ritornell eller episod, och två episoder kan följa på varandra utan mellanliggande ritornell. Dessa principer gör att var och en av konsertens snabba delar får sin särskilda karaktär och funktion i konsertformen som helhet.

Vivo					Meno mosso	Vivo			Meno mosso		Vivo									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15						
R	E	R	E	E	:	r	e	:	R	E	E	:	r	e	:	E	E	R	E	R

Figur 3.1: Ritornellernas och episodernas fördelning i flöjtkonsertens snabba delar (Vivo). Siffrorna hänvisar till motsvarande siffror i partituret.

Ritornellerna är uppbyggda av två motiv som förekommer i två varianter med avseende på harmonik, rytm och klang. Å ena sidan staplade sexter i åttondelar i piano, klarinett och stråk, å andra sidan staplade rena och överstigande kvarter i fjärdedelar i piano och slagverk. Upprepningen av motiven tillsammans med inskjutningar och uteslutningar ger den för ritornellen så väsentliga karaktären

av beständighet, och följlaktligen förekommer det i solokonserterna aldrig flera ritorneller i följd då en sådan upprepning blott skulle innebära en fortsatt stapling av motivgrupper.

Att flera episoder däremot kommer efter varandra vittnar om deras föränderliga karaktär och förmåga att på egen hand bilda musikaliska förlopp. I flöjtkonserten har vi i praktiken fyra episoder i rad då den andra snabba delen slutar med två episoder samtidigt som den sista snabba delen börjar med två episoder. Det resulterar i ett ganska långt parti mellan [7] och [13] där striden i praktiken är satt ur spel för att ersättas av två större block av episoder där den långsamma delen närmast fungerar som en sorts mellanspel.

I de två långsamma delarna är växlingen mellan soloinsatser och ensemble mer att likna vid en andning än en strid. Till skillnad från de snabba delarna är episoderna likartade inom respektive del och det förekommer därför heller aldrig två episoder i följd (fig. 3.2). Ritornellerna är hela tiden bortdöende och har snarare karaktären av att vara tillbakatryckta ansatser än stabila hållpunkter. På det hela taget är det som att de långsamma delarna utspelar sig i bakgrunden eller vid sidan av de snabba delarna, att de utgör en sorts mellanrum.

Vivo	Meno mosso	Vivo	Meno mosso	Vivo
[1] - [5]	[6]	[7] - [9]	[10]	[11] - [15]
: R E :	r e r e	: R E :	r e r e	: R E :

Figur 3.2: Ritorneller och episoder i flöjtkonsertens långsamma delar (Meno mosso). Siffrorna hänvisar till motsvarande siffror i partituret.

Även flöjten befinner sig utanför de snabba delarnas klangvärld. En särskild användning av drillklaffen i siffrorna [6] gör att tonen förvrängs och fluktuerar mellan undre och övre oktaven, och de tremulerande intervallen i siffrorna [10] gör att klangen aldrig får någon riktig bärighet. I båda fallen rör sig flöjten i en sorts mellanrum där dess förhavanden utspelar sig i skymundan.¹

Utstakning

I siffrorna [2] börjar flöjten med en tre takter lång fras bestående av tre *giss* med förslag. Den sista tonen i frasen utförs som ett ritarderande tremolo och takternas längd ökar stegvis genom taktarterna $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ och $\frac{3}{4}$. De följande fraserna, vilka börjar i takterna 13, 15 och 19, är uppbyggda på liknande sätt med ökande taktlängd, förslag och avslutande tremolon. Fraserna blir också allt längre, från tretton åt-

tondelar till tjugotvå, och förslagen utvidgas till att i sista frasen omfatta fyra toner.

Vanligen betraktas förslag som utsmyckningar eller sidohändelser, vilket återspeglas i termerna förslagston och huvudton där förslagen föregår och tillhör huvudtonen. Men man kan också vända på det och se förslaget som en sorts infångning som hastigt dyker upp, tilltar i styrka och får en riktning. Huvudtonen blir resultatet av förslagets kraftansamling i stället för att stå som en bärare av ornament som hängs på i efterhand. Här kan man erinra om ritornellens första moment och barnet i mörkret, där »[...] redan själva nynnandet är ett språng som hoppar från kaos till början på en ordning i kaos, men som också riskerar att upplösas i varje ögonblick.»* Med ett språng fattar förslaget tag i en komponent från kaos och gör den till ett centrum, en huvudton. Denna enkla punkt – huvudtonen – blir sedan en början på ordning i kaos som förmår stå emot de kaotiserande krafterna genom sin koncentration och stillhet. I så måtto påminner förslaget och huvudtonen om flöjtens tonbildning då den skär genom brus med risk för att falla igenom och upplösas.²

I andra frasen får de nedåtgående förslagen sin fortsättning i och med språnget ned till c'' . I tredje frasen når språnget a' och i sista frasen $dess'$. Mellan dessa allt lägre toner sker det alltid en uppåtgående återgång till $giss''$ och flöjtstämman kan liknas vid en båge som böjer sig nedåt (fig. 3.3). När flöjten efter lågtonerna svingar sig tillbaka till $giss''$ föregås det av ett uppåtgående förslag som tillsammans med de nedåtgående förslagen etablerar ett mönster där förslagets riktning får sin fortsättning i intervallen mellan huvudtonerna. Samtidigt som återgången till $giss''$ upprätthåller centrumet understryker förslagets språng och riktningar lågtonerna som en sorts utposter till vilka det saknas »ordinarie« förbindelser. Utposterna hör till centrumtonen $giss''$ utan att egentligen vara sammanlänkade med den.



Figur 3.3: Flöjtens nedåtgående båge i siffra [2].

De fyra fraserna bildar tillsammans ett enda utdraget språng och siffra [2] artikulerar på olika sätt förslagets infångande åtbörd, det vill säga att gå från det korta till det långa, från det flyktiga till det fasta. Förslag till huvudton, kort takt till lång takt, kort fras till lång fras, förslag från en ton till fyra toner. Flöjten gör alltmer omfattande försök att gripa tag och hålla fast, kaos är som ett »[...] jätte-

* « [...] mais c'est déjà la chanson qui est elle-même un saut : elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos, elle risque aussi de se disloquer à chaque instant. » (MP 382)

likt svart hål där man anstränger sig för att fixera en skör punkt som centrum.«* I sin ansträngning att fixera *giss''* och sträcka ut fraserna är flöjten upptagen med ritornellens första moment; att upprätthålla en fast punkt i kaos.

I siffran [4] spänns tonbågen åt två håll i och med huvudtonerna *e''' - giss'' - a' - giss''*. Rörelsen som ligger i att svinga sig tillbaka till centrumtonen får sin fortsättning i ytterligare ett språng i samma riktning och flöjten införlivar nu ett allt större tonområde i sitt hägn genom att »[...] staka ut en cirkel runt det ömtåliga obestämda centrumet och ordna ett begränsat rum.«† I början är det alltså *giss''* som är huvudton och centrum men redan i takt 27 blir det i stället *f''*. Samtidigt går övre tonen från *e'''* till *dess'''* i takt 30, den undre tonen från *a'* till *gess'* i takt 33, samt huvudtonen från *f''* till *d''* i takt 37 (fig. 3.4). Centrumet tar cirkeln med sig och hela utstakningen sjunker sakta.



Figur 3.4: Flöjtens utstakning i siffran [4].

Här är det viktigt att se att utposterna inte etablerar några nya centrum eller områden, och att det inte heller sker någon egentlig förändring av själva cirkeln eftersom utposterna en efter en flyttas ned med samma intervall. Utstakningen fungerar snarast som en skiss eller uppmätning som placeras över nya områden där centrumtonen blir det nya origo. Som sådan är den betydelsefull genom de distanser den visar, alltså det den blottlägger utanför sig själv. Enkelt uttryckt visar skissen att intervallen i utstakningen *giss'' - e''' - a'* också gäller i *d'' - ciss''' - gess'*. Flöjten artikulerar inte sprängens och bågens egenskaper, möjligheter eller sammanhang; den endast skissar och mäter upp avstånd.³

Territorium

I siffran [5] återgår bågen till att böja sig nedåt, fast den här gången med *aiss''* som huvudton. Fraserna börjar också med ett inledande uppsving från *ess'*, den ton som sedan skall komma att bli slutton i takt 59 efter att bågen har passerat *d''* och *h'* (fig. 3.5).

* « [...] immense trou noir, et l'on s'efforce d'y fixer un point fragile comme centre. » (MP 383)

† « [...] tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité. » (MP 382)



Figur 3.5: Huvudton och nedåtgående båge i flöjten i siffran [5].

I första frasen i takterna 39-40 sker det en glidning i tonhöjd mellan *aiss''* och *h''*. Detta lilla glissando kan tyckas vara endast en färgning eller utsmyckning av tonen men är i själva verket början på en förskjutning av flöjtens roll från att staka ut en cirkel till att skapa ett territorium. Glissandot ger *aiss''* en särskild kvalitet, ett särdrag som blir en sorts signatur, vilket gör att tonerna får en betydelse utöver att endast upprätthålla en plats i en uppmätning.

I »De la ritournelle« visar Deleuze och Guattari hur uppkomsten av ett territorium har nära samband med uppkomsten av uttrycksmaterial. Flera exempel hämtas från djurvärlden och etologin, däribland en beskrivning av hur en särskild art av lövsalsfågel i samband med uppvaktningen använder nedfallna blad för att skapa ett uttryck. »Den *tandnäbbade lövsalsfågeln* upprättar sina landmärken genom att varje morgon låta blad som han har bitit av falla ner från trädet varpå han vänder dem upp och ner så att den inre blekare sidan kontrasterar mot marken: omkastningen framställer ett uttrycksmaterial. . . .«* Från början ligger bladen på marken bara som blad men i och med vändningen sker en omorganisation av funktionen då färgen går från att vara en del av bladets egenskaper till att bli en uttryckskvalitet. Det är denna omorganisation från egenskap till uttryck som är grunden för bildandet av ett territorium och i förlängningen också för musikens förmåga att vara skapande.

»Så vad är det som *gör* ett material till uttrycksmaterial? Materialet är först och främst affisch eller plakat men det stannar inte vid det, det är bara ett steg på vägen då signaturen blir stil. För vad som händer är att *de expressiva kvaliteterna eller uttrycksmaterialen upprättar föränderliga relationer med varandra, vilka kommer att >uttrycka< det utstakade territoriets relation till den inre miljön av impulser och till den yttre miljös förhållanden.*«[†] I takt 45 blir *aiss''* tremulerande

* « L'oiseau *Scenopoïetes dentirostris* établit ses repères en faisant chaque matin tomber de l'arbre des feuilles qu'il a coupées, puis en les tournant à l'envers, pour que leur face interne plus pâle contraste avec la terre : l'inversion produit une matière d'expression... » (MP 387) I *Mille plateaux* är den latinska benämningen på lövsalsfågeln konsekvent felskrivet. Det korrekta namnet är *scenopoetes dentirostris*.

[†] « Qu'est-ce que *fait* une matière comme matière d'expression? Elle est d'abord affiche ou pancarte, mais elle n'en reste pas là. Elle passe par là, c'est tout. Mais la signature va devenir style. En effet, *les qualités expressives ou matières d'expression entrent, les unes avec les autres, dans des rapports mobiles qui vont « exprimer » le rapport du territoire qu'elles tracent avec le milieu intérieur des impulsions, et avec le milieu extérieur des circonstances.* » (MP 390)

vilket får sin fortsättning i bisbigliandot på h' i takt 49 och $fiss''$ i takt 50. Samtidigt inträder en rytmiskt varierad omtagning av tonföljden $g'' - fiss'' - aiss'' - h'$ med glissando mellan g'' och $fiss''$. Utstakningen innebar strängt taget inga relationer alls eftersom den var en sorts uppmätning där tonerna fungerade som märken, men särdragen glissando, tremolo, bisbigliando och omtagning upprättar däremot föränderliga relationer med varandra och med miljöerna. Glissandotonerna sätts i relation till tonerna utan glissando; tremolo och bisbigliando omvandlar förslagen från en infångning mot huvudtonen till en fortsättning på de fluktuerande rörelserna hos föregående huvudton; den varierade omtagningen gör också själva tonföljden $g'' - fiss'' - aiss'' - h'$ till ett särdrag och omvandlar samtidigt $aiss'' - h'$, ett intervall som annars skulle fungera som uppmätning (jämför fig. 3.5 och takt 58), till ett särdrag.

Flöjtens fraser har hittills stakats ut genom röra sig i språng och markera närmast geometriska avstånd. Likaså är särdragen som skiljer ut och liksom lösgör toner och intervall också avstånd. Men de är avstånd av ett annat slag än intervall, de är kvalitativa eller kritiska avstånd. »Territoriet är först och främst det kritiska avståndet mellan två varelser av samma art: markera sina avstånd. Det som är mitt är först och främst mitt avstånd, jag äger endast avstånd.«* Tonen som från början var en markör bland andra skiljer ut sig i det ögonblick glissandot eller tremolot påbörjas. De geometriska avstånd som var resultatet av tonerna som markörer i ett givet tonförråd har blivit kritiska avstånd som resultatet av tonerna som ett uttryck. Utstakningen får i och med uttrycksmaterialet en stabilitet och integritet som bättre motstår kaos. »Det handlar om att upprätthålla avståndet till kaoskrafterna som bultar på dörren.«†

I siffran [4] förblev ackorden utstakande intervallstaplingar trots att de skiftade centrum. I och med omtagningen av $g'' - fiss'' - aiss'' - h'$ i takt 50 och framåt får ackorden mening, det kastas ett ljus på dem, de förankras. I och med uttrycksmaterialet är territoriet nu inte bara utstakat utan också inrättat. I själva verket är glissandot och tremolot små ritorneller och omtagningen en något större ritornell. Ritornellerna skapar territoriet, ritornellen är territoriell. »Ritornellen är den territorialiserade rytmen och melodin då de blivit expressiva, och expressiva då de blivit territorialiserande. Vi går inte i cirklar, vi menar att det finns en autoaktivitet hos de expressiva kvaliteterna.«‡ De expressiva kvaliteterna – glissandot, tremolot, omtagningen – bildar territoriella särdrag i samma ögonblick de territori-

* « Le territoire, c'est d'abord la distance critique entre deux êtres de même espèce : marquer ses distances. Ce qui est mien, c'est d'abord ma distance, je ne possède que des distances. » (MP 393)

† « Il s'agit de maintenir à distance les forces du chaos qui frappent à la porte. » (MP 393)

‡ « La ritournelle, c'est le rythme et la mélodie territorialisés, parce que devenus expressifs, – et devenus expressifs parce que territorialisants. Nous voulons dire qu'il y a un auto-mouvement des qualités expressives. » (MP 389)

aliserar och uttrycksmaterialen uppstår i samma ögonblick de uttrycker territoriet. »Territoriet är inte ursprungligt i förhållande till det kvalitativa särdraget utan det är särdraget som bildar territoriet. Funktionerna inom ett territorium är inte heller ursprungliga utan förutsätter en expressivitet som först bildar territoriet. Det är på detta sätt som territoriet och de funktioner som verkar där är produkter av territorialiseringen. Territorialiseringen är akten hos rytmen som blivit expressiv eller hos miljökomponenterna som blivit kvalitativa. Utmärkningen av ett territorium är dimensionell, men det är inte en uppmätning, det är en rytm.«*

De fyra fraserna har i siffra [5] gått från att vara båguppspannare till att bli uttrycksmaterial, från att markera ett område till att uttrycka ett territorium. Glissandot lösgjorde centrumtonen från att upprätthålla centrum, tremolot lösgjorde utposterna från bågen och omtagningen lösgjorde bågen från sin utstakande funktion. I siffra [4] saknade intervallstaplingarna eller ackorden ett sammanhållande »klistert«, det liknade mer en sorts fackverk, en harmonik utan territorium. Men genom expressiviteten och territoriet har ackorden i siffra [5] fått en bärighet och autonomi, eller annorlunda uttryckt, de expressiva särdragen har territorialiserat ackorden och därigenom bildat en sammanhängande harmonik. Utstakningen har fått en rytmisk dimension, det vill säga en expressivitet *mellan* intervallen och ackorden. Uttrycksmaterialet och territoriet är inte något som påläggs utifrån; tonerna, intervallen, ackorden och harmoniken får inte sitt uttryck genom formen utan blir uttrycksmaterial genom den territorialisering de själva ger upphov till. Däri ligger autoaktiviteten, eller det levande.

Senare, i siffra [14], återkommer bågen i inverterad form (se fig. 3.6) tillsammans med tremolo- och bisbigliandotonerna. Föruttagningen av bågens slutton, alltså de första två tonerna i takterna 252, 256 och 260, spelas utan tremolo eller bisbigliando medan övriga toner i bågen har något av dessa särdrag. Men nu har särdragen fått en annan funktion; det som förut var ett skapande av uttrycksmaterial och en territorialisering har blivit en fråga om avterritorialisering. Bisbigliando tillsammans med drillen (noterad som tremolo) avvecklar snarare än upprättar centrumtonen h'' i takt 264, och c'' och $diss''$ har kommit att bli klangfält snarare än ackordtoner. Bågen går mot sin upplösning och flöjten rör sig från takt 266 mellan vibratolikhande bisbigliandon och tremololikhande drillar innan den med en sista uppåtstigande ansats försvinner in i ritornellen.

* « Le territoire n'est pas premier par rapport à la marque qualitative, c'est la marque qui fait le territoire. Les fonctions dans un territoire ne sont pas premières, elles supposent d'abord une expressivité qui fait territoire. C'est bien en ce sens que le territoire, et les fonctions qui s'y exercent, sont des produits de la territorialisation. La territorialisation est l'acte du rythme devenu expressif, ou des composantes de milieux devenues qualitatives. Le marquage d'un territoire est dimensionnel, mais ce n'est pas une mesure, c'est un rythme. » (MP 388)



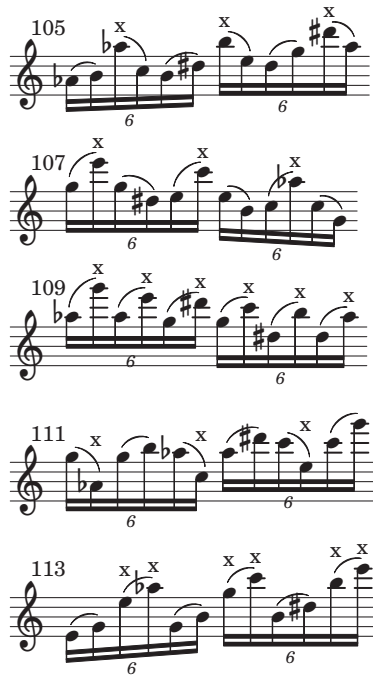
Figur 3.6: Flöjtens båge i siffra 14 takterna 252-265.

Maskinen

Siffra 8 inleds och avslutas med tre fraser med stora intervall och långa notvärden där inledningen gradvis introducerar ackordet $diss'' - e''' - ass'' - g'''$ och avslutningen gradvis avvecklar samma ackord en ters högre. Däremellan kommer ett parti med snabba figurationer som omväxlande stiger och sjunker. Figurationerna utgår från en skalrörelse med återgångstoner där olika toner oktaveras och bildar skiftande mönster (fig. 3.7).

Man skulle kunna beskriva mönstren som en serie variationer som fjärrmar sig från eller närmar sig originalet, eller som resultatet av ett centralt schema av omvändningar och kräftgångar, eller som metamorfoser där ett stadium överges till förmån för ett annat. Men sådana modeller är mimetiska och mekaniska snarare än maskiniska, de utgår från musiken som en struktur snarare än en anordning. I stället är varje oktavering en liten avterritorialisering som verkar både som en öppning och en länk. Den avterritorialiserade komponenten, i detta fall den oktavverade tonen, blir genast en komponent i en ny anordning, eller figuration, vilken samtidigt kommer att ingå i den övergripande anordningen av figurationskedjor. Oktaveringarna är en maskin som låser upp möjligheter till nya samband som ligger inneslutna i anordningen. »*Maskinerna är alltid unika nycklar som öppnar eller stänger en anordning eller ett territorium.*«^{*,4}

^{*} « *Les machines sont toujours des clefs singulières qui ouvrent ou qui referment un agencement, un territoire.* » (MP 412)



Figur 3.7: Flöjtens figurationer i siffra 8 där siffrorna avser taktnumren i partituret. Oktaveringar är markerade med x.

Det mekaniska är låst vid en viss konfiguration, dess verkningar är förutbestämda, medan maskinen verkar inifrån, som »[...] en mängd kilar som infogas i en anordning på väg mot avterritorialisering, för att i den staka ut förändringarna och förflyttningarna.»* I den meningen är variationen en mekanisk relation av mimetiska avvikelser i förhållande till ursprunget, schemat en mekanisk styrande struktur och metamorfosen ett mekaniskt förlopp underställt stadiernas former. Men maskinen inför tvärtom ett skapande moment i anordningen genom de kilar som hela tiden öppnar upp ytterligare nivåer av komponenter och förbindelser.

* « [...] un ensemble de pointes qui s'insèrent dans l'agencement en voie de déterritorialisation, pour en tracer les variations et mutations. » (MP 410)

Diagram

I siffran 9 har flöjten snabba staccatotoner, drillar, stora språng och överblåsningar. Gesterna är fragmentariska och obestämda; staccato och drillar är som blotta ansatser till toner och tvåklanger, språng som resterna av en melodisk linje, överblåsningar endast antyder tonhöjden. Musiken tycks ständigt undflyende och sakna förankring.

Denna beskrivning av händelseförloppet som en sorts krackelerad yta betraktar musiken från ovan, från ett ovanliggande plan, och talar i termer av ofullständigheter. Staccato som en avbruten lång ton, drillen som en fragmenterad tvåklang, sprången som bruten melodisk linje, överblåsningen som otydlig tonhöjd, alla beskrivningarna utgår från ett plan som egentligen är dolt för det som faktiskt ljuder. »Det existerar nämligen endast i en dimension utöver det som det ger upphov till ($n + 1$). Därigenom är det ett teleologiskt plan, en plan, en mental princip. Det är ett transcendensplan.«* Egentligen spelas inte tonen, tvåklangen, linjen och tonhöjden, »[...] organisations- eller utvecklingsprincipen framträder inte inför sig själv i direkt relation till det som utvecklas eller organiseras: det finns en transcendent kompositorisk princip som inte är ljudande, som inte ›hörs‹ av sig själv eller inför sig själv.«†

Men man kan också betrakta musiken ur ett bakgrundsperspektiv, från ett underliggande plan. Ur det perspektivet är ansatserna eller resterna sig själva nog; där finns inga långa toner att påbörja, inga tvåklanger att fragmentera, inga melodiska linjer att bryta av, ingen tonhöjd att antyda. »Där finns det inte längre alls några former eller utvecklingar av former; varken subjekt eller subjektsbildningar. Det finns ingen annan struktur än tillblivelse. [...] Detta plan, som inte känner till annat än longituder och latituder [...], detta kallar vi konsistens- eller kompositionsplanet (i motsats till organisations- eller utvecklingsplanet). Det är med nödvändighet ett immanent och entydigt plan.«‡

Ovanifrån ser vi musiken från en adderad dimension $n + 1$ och underifrån ser vi den från en subtraherad dimension $n - 1$. Skillnaden mellan perspektiven kan illustreras med olika sätt att beskriva musikaliska intervall. Ett sätt är att se intervallet som avståndet mellan två punkter, exempelvis mellan c' och g' , vilket är

* « Il n'existe en effet que dans une dimension supplémentaire à ce qu'il donne ($n + 1$). Par là, c'est un plan téléologique, un dessein, un principe mental. C'est un plan de transcendance. » (MP 325)

† « [...] le principe d'organisation ou de développement n'apparaît pas pour lui-même en relation directe avec ce qui se développe ou s'organise : il y a un principe compositionnel transcendant qui n'est pas sonore, qui n'est pas « audible » par lui-même ou pour lui-même. » (MP 325)

‡ « Là il n'y a plus du tout de formes ou de développements de formes; ni de sujets et de formations de sujets. Il n'y a pas plus structure que genèse. [...] Ce plan, qui ne connaît que les longitudes et les latitudes [...], nous l'appelons plan de consistance ou de composition (par opposition au plan d'organisation et de développement). » (MP 325)

en uppmätning där mätpunkterna finns i en dimension utöver själva intervallet, dimensionen $n + 1$. Ett annat sätt är att se intervallet som en utsträckning, exempelvis ren kvint, utan att ha vetskap om tonerna c' eller g' . Vi befinner oss då i en dimension som är ett med själva intervallet, dimensionen n . Ytterligare ett sätt är att tänka sig intervallet som en »kraftansträngning« eller intensitet som inte har vetskap om intervalldimensionen. I denna dimension, det underliggande planet $n - 1$, befinner vi oss på konsistens- eller kompositionsplanet. I det första fallet utgår vi från den ordnade tonmängden eller skalan, alltså ett plan *utöver* intervallet, i det tredje fallet utgår vi från händelser eller intensiteter, det vill säga ett plan som *föregår* intervallet.⁵

På konsistensplanet framträder staccaton, drillar, språng och överbläsningar som händelser. »Ett klockslag, en dag, en årstid, ett klimat, ett eller flera år – en temperatur, en intensitet, en sammansättning av mycket olika intensiteter – alla har de en fullkomlig individualitet som inte flyter ihop med den hos en formad sak eller ett format subjekt.«* På samma sätt har händelserna i [9] en individualitet utan hänvisning till överordnade former. Är flöjtens överbläsningar ton eller brus, regelbunden eller kaotisk svängning? Är fragmenten i pianot motiv eller ornament? Är de upprepade tonerna i flöjt och stråk sammansatta korta toner eller en sönderdelad lång ton? »Konsistensplanet ignorerar nivåskillnaderna, ordningarna av storlek och avstånd. Det ignorerar varje skillnad mellan artificiell och naturlig. Det ignorerar distinktionen mellan innehåll och uttryck liksom mellan former och formade substanser [...]«.† Tvetydigheterna upphävs mellan ton och brus, motiv och ornament, sammansättningar och sönderdelningar. »Konsistensplanet är snittet av alla konkreta former.«‡

Konsistensplanet, kompositionsplanet, immanensplanet: gemensamt för dem alla är att det som där sker utspelar sig *på* planet och inte i förhållande *till* planet. Konsistensplanet är en kontinuitet där intensiteter stiger och sjunker likt nivåkurvorna på en topografisk yta. »Det är vad som sker på immanensplanet: mångfalden befolkar det, singulariteter förbinds, processer eller blivanden utvecklas, intensiteter stiger eller sjunker.«§ Siffran [9] är på så vis en anordning av tecken och händelser, longituder och latituder, där konsistensplanet är musikens horisont och tjänar som en plattform, en i sanning platt form, på vilken former kan artikuleras.

* « Une heure, un jour, une saison, un climat, une ou plusieurs années – un degré de chaleur, une intensité, des intensités très différents qui se composent – ont une individualité parfaite qui ne se confond pas avec celle d'une chose ou d'un sujet formés. » (D 111)

† « Le plan de consistence ignore les différences de niveau, les ordres de grandeur et les distances. Il ignore toute différence entre l'artificiel et le naturel. Il ignore la distinction des contenus et des expressions, comme celle des formes et des substances formées [...] ». » (MP 89)

‡ « Le plan de consistence est l'intersection de toutes les formes concrètes. » (MP 307)

§ « C'est ce qui se passe sur le plan d'immanence : des multiplicités le peuplent, des singularités se connectent, des processus ou des devenirs se développent, des intensités montent ou descendent. » (PP 201)

Men hur går man från kompositionsplanet till musikplanet? Hur ignorerar man ordningarna och hanterar longituder och latituder? Genom den abstrakta maskinen och diagrammet. Den abstrakta maskinen är de mekanismer som förbinder komponenter och relationer på konsistensplanet, och diagrammet är den abstrakta maskinens ritning, ty »[...] en i sanning abstrakt maskin [...] definieras som anordningens diagram.«* Diagrammet, eller den abstrakta maskinen, är ingen notation som motsvarar distributionen av anordningens komponenter utan en skiss över *möjliga* komponenter, förbindelser och flöden på konsistensplanet.⁶

Komponenter	
	förslag
	tremolo
	drill
	kort klang
	lång klang
	iteration
	figuration
	löpning och glissando
	språng
Förbindelser	
	enkel förbindelse
	dubbel förbindelse
Flöden	
	igångsättning och avlösning
	passage
	avterritorialisering och knoppning
	inskjutning

Figur 3.8: Symboler för komponenter, förbindelser och flöden.

Tabellen i fig. 3.8 visar ett antal symboler för komponenter, förbindelser och flöden med vilka man kan konstruera ett diagram. De musikaliska komponenterna torde inte behöva några ytterligare kommentarer men kategorierna förbindelser och flö-

*« [...] une véritable machine abstraite [...] se définit comme le diagramme de cet agencement. » (MP 115)

figurationerna i flöjtens sextondelstrioler. Men i huvudsak visar diagrammet den abstrakta maskinens komponenter, förbindelser och flöden som skall komma att realiseras i siffrorna [9].

Siffrorna [9], den maskiniska anordningen, verkställer nu diagrammets förbindelser och flöden, det vill säga anordningen är den abstrakta maskinens konkreta uttryck. Den korta tonen i flöjten i takt 125 sätter igång en utklingande fjärdedel med förslag i pianot och i takt 135 sker en liknande igångsättning fast nu till tremolo i xylofonen. Flöjtens pådrivande tonupprepningar går över i stråket i takt 127 och blir krusningar och bortdöenden snarare än något som manar framåt. Flöjtens förslag går också över i stråket och får en uppsamlande roll i samband med diminuendo och ponticello mot ordinario, till exempel i takterna 127 och 130.

Diagrammet fungerar som en mall att läggas över konsistensplanet och gör det möjligt att peka ut förbindelser och flöden. »Det vi kallar maskiniskt är just denna syntes av heterogener som sådan.«* En följd eller samtidighet av heterogena komponenter upptar varandra, går in i, och över i, varandra. Den maskiniska anordningen bildar ett yttrande, det yttrande som inledningsvis beskrevs som undflyende och utan förankring. Det väsentliga är att uttrycket, eller anordningens yttrande, uppkommer som det samlade resultatet av den konkreta anordningens verkställande av den abstrakta maskinen, och inte som en sammansättning av beståndsdelar med särskilda betydelser och hänvisningar. »Följaktligen är abstrakta maskiner och yttrandets anordningar komplementära, den ena finns i den andra. För den abstrakta maskinen är som diagrammet av en anordning. Den drar upp linjerna för kontinuerlig förändring liksom den konkreta anordningen bearbetar variabler och organiserar deras mycket varierade relationer efter dessa linjer.«† Materialet eller innehållet, de ljudande komponenterna som uppstår på konsistensplanet, bildar ett uttryck genom den maskiniska anordningens komponenter, förbindelser och flöden. »I den mån som dessa heterogener är material för *uttryck* säger vi att själva deras syntes, konsistens eller infångning formar en >framställning< eller ett >yttrande< som egentligen är maskiniskt.«‡ Den maskiniska anordningen i siffrorna [9] är på så vis det konkreta uttrycket av diagrammet eller den abstrakta maskinen i 4.5, och i den meningen är musiken komponenternas, förbindelsernas och flödenas samlade yttrande eller utsaga, snarare än en serie fragment eller »betydelser«.

* « Ce que nous appelons machinique, c'est précisément cette synthèse d'hétérogènes en tant que telle. » (MP 407)

† « D'où la complémentarité des machines abstraites et des agencements d'énonciation, la présence des unes dans les autres. C'est que la machine abstraite est comme le diagramme d'un agencement. Elle trace les lignes de variation continue, tandis que l'agencement concret traite des variables, organise leurs rapports très divers en fonction de ces lignes. » (MP 126)

‡ « En tant que ces hétérogènes sont des matières d'expression, nous disons que leur synthèse elle-même, leur consistance ou leur capture, forme un « énoncé », une « énonciation » proprement machinique. » (MP 407)

Konsistens

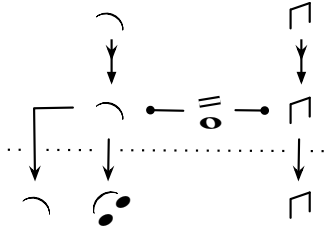
Precis som tidigare i siffrorna [2], [4] och [5] handlar det i siffra [11] om utstakning, men den här gången svingar sig bågen uppåt i stället för nedåt (fig. 3.10). Den föregående långsamma delens karaktär dröjer sig kvar i siffra [11] genom att flöjtens *a'* i takterna 188, 190, 192, 194, 196 och 199 spelas med den särskilda användning av drillklaffen som flöjten använde i den första långsamma delen. Även den långsamma delens avslutande *d'* ligger kvar som utgångspunkt för bågen. Den stora kosmiska ritornellens episod, alltså den långsamma delen, övergår på så sätt gradvis till den lilla territoriella ritornellens episod i den snabba delen. Därför blir episoden i siffra [11] ett mellanting mellan den stora och den lilla ritornellens episoder vilket gör att den lilla ritornellen tar sin egentliga början först i siffra [12].



Figur 3.10: Flöjtens uppåtgående båge i siffra [11].

I diagrammet över siffra [12] (fig. 3.11) finns komponenterna löpning, förslag, tremolo, lång klang och språng. I flöjten är antingen tremolo eller lång klang kopplade till både löpning och förslag, medan det i ensemblen inte finns några kopplingar alls. Mellan solist och ensemble finns det tre flöden: klarinetten avlöser flöjtens löpningar (exempelvis i takt 217), flöjtens löpningar sätter igång språng i form av vågliknande rörelser i stråket (exempelvis i takt 207) och flöjtens kedjor av ornament sätter igång utdragna förslagsliknande ackord i pianot (exempelvis i takterna 208-209).

Flöjtens stämman har också flöden i form av inskjutningar av motiv som utökar och binder samman de intervall som tidigare fungerade som utstakningar. I takt 205 går en sextondelslöpning från *f'''* ner till *d'''* med påföljande språng mellan *f'''* och *gess''* via ett förslag. I takt 207 går löpningen ner till *b''* med språng till *gess''* (egentligen tremolo *gess''-f''*) via förslag, och i takt 208 kommer en serie ornament som stiger uppåt från *b'* till *gess''* via stora terser. Denna princip med inskjutningar mellan hållpunkter, liksom inskjutningar som omtagningar (exempelvis i takterna 217 och 220), gäller sedan alla flöjtens nedåt- och uppåtgående rörelser i siffra [12].



Figur 3.11: Diagram över siffran [12].

I siffran [5] uppstod territoriet då utstakningen genom glissandon och tremolon blev expressiv och territorialiserande. I siffran [12] sker det också en territorialisering men den här gången genom samband och sammanflätningar snarare än särdrag och avstånd. Det är fråga om konsolidering och konsistens, att gå utifrån och in i stället för inifrån och ut. Konsistensen håller samman genom lapptäcket och inte genom en trädliknande uppbyggnad med stomme och delar. »Det handlar inte längre om att applicera en form på ett material utan om att utarbeta ett alltmer rikhaltigt material, alltmer konsistent, och följaktligen i stånd att fånga upp allt starkare krafter. Det som gör materialet mer rikhaltigt är det som håller samman heterogenerna utan att de upphör att vara heterogena: oscillatorer och inskjutna syntetiserare med minst två huvuden, analyserare av intervall, synkroniserare av rytmer [...]»* Det som håller samman i siffran [12] är de oscillerande intervallen i stråket, de inskjutna motiven i skalarörelserna och synkroniseringen av förslagets och drillfragmentens rytmer i flöjten, den balanserade motrörelsen i klarinetten. »Det är en fråga om *konsistens*: »sammanhållandet« av heterogena element.«†

Men samtidigt med konsistensverkningarna finns det också en skiktande kraft, en sorts kondensering i form av linjära samband och grupperingseffekter som riktar in heterogenerna åt ett håll och klumpar ihop dem. »Anordningen har nämligen på sätt och vis två poler eller vektorer, den ena vänd mot skikten där den distribuerar territorialiteterna, de relativa avterritorialiseringarna och återterritorialiseringarna, den andra vänd mot konsistens- eller avskiktningensplanet, där den förenar avterritorialiseringsprocesserna och för dem mot det absoluta hos jorden. Det är på

* « Il ne s'agit plus d'imposer une forme à une matière, mais d'élaborer un matériau de plus en plus riche, de plus en plus consistant, apte dès lors à capter des forces de plus en plus intenses. Ce qui rend un matériau de plus en plus riche, c'est ce qui fait tenir ensemble des hétérogènes, sans qu'ils cessent d'être hétérogènes ; ce qui fait tenir ainsi, ce sont des oscillateurs, des synthétiseurs intercalaires à deux têtes au moins ; ce sont des analyseurs d'intervalles ; ce sont des synchroniseurs de rythmes [...] » (MP 405)

† « C'est une question de *consistance* : le « tenir-ensemble » d'éléments hétérogènes. » (MP 398)

skiktningens vektorn som den urskiljer en uttrycksform i vilken den uppträder som yttrandets kollektiva anordning, och en innehållsform i vilken den uppträder som kropparnas maskiniska anordning [...].* Man kan också uttrycka det som att det inom anordningarna finns två variabler; en där den maskiniska anordningen av innehåll och yttrandets anordning av uttryck samverkar, och en som rör sig mot territorialisering eller avterritorialisering: »Längs en första horisontell axel omfattar en anordning två segment, ett med innehåll och ett med uttryck. Å ena sidan en *maskinisk anordning* av kroppar, handlingar och lidelser, en blandning av kroppar som reagerar med varandra; å andra sidan *yttrandets kollektiva anordning* av handlingar och framställningar, okroppsliga förvandlingar som gör anspråk på kroppar. Men längs den andra vertikala axeln har anordningen å ena sidan *territoriella sidor*, eller återterritorialiserade, som stabiliserar den; å andra sidan *avterritorialiseringskilar* som för bort den.«[†] Här beskriver Deleuze och Guattari först hur det vi brukar kalla material, här kallat den maskiniska anordningen av innehåll, bildar uttrycket eller yttrandets anordning; sedan hur anordningen samtidigt har territorialiserande och avterritorialiserande tendenser, det vill säga krafter som drar nedåt och vill stanna kvar samt krafter som strävar uppåt och vill ge sig av.

Musiken befinner sig på en töjbar gränslinje mellan dessa poler. Är siffran 12 skiktad eller avskiktad, beständig eller obeständig? Stråket tenderar att smälta samman till en massa samtidigt som de oscillerande rörelserna flätar samman; synkroniseringen av förslagen och drillfragmenten tenderar att bli ett skikt samtidigt som de rytmiska nivåerna avskiktas; de omväxlande nedåtgående och uppåtgående linjerna i flöjten har en territoriell verkan samtidigt som fraserna blir allt längre, mattas ut och avterritorialiseras. Det är fråga om en samtidighet där sammansmältning och sammanflätning, eller skiktning och avskiktning, liksom anordningarnas förmåga att territorialisera med avterritorialiserande komponenter, eller tvärtom avterritorialisera med territorialiserande, medför ett mervärde, livets mervärde. »Och man får inte glömma att det är på konsistensplanet som skikten

* « L'agencement en effet a comme deux pôles ou vecteurs, l'un tourné vers les strates où il distribue les territorialités, les déterritorialisations relatives et les reterritorialisations, un autre vecteur tourné vers le plan de consistance ou de déstratification, où il conjugue les processus de déterritorialisation et les porte à l'absolu de la terre. C'est sur son vecteur stratique qu'il distingue une forme d'expression dans laquelle il apparaît comme agencement collectif d'énonciation, et une forme de contenu dans laquelle il apparaît comme agencement machinique de corps [...]. » (MP 180)

[†] « D'après un premier axe, horizontal, un agencement comporte deux segments, l'un de contenu, l'autre d'expression. D'une part il est *agencement machinique* de corps, d'actions et de passions, mélange de corps réagissant les uns sur les autres ; d'autre part, *agencement collectif d'énonciation*, d'actes et d'énoncés, transformations incorporelles s'attribuant aux corps. Mais, d'après un axe vertical orienté, l'agencement a d'une part des *côtés territoriaux* ou reterritorialisés, qui le stabilisent, d'autre part des *pointes de déterritorialisation* qui l'emportent. » (MP 112)

hårdnar och ordnas, och att det är inom skikten som konsistensplanet utvecklas och utarbetas, i båda fallen bit för bit, moment för moment, steg för steg.»* Det ena behöver det andra.

*« Et l'on ne doit pas oublier que c'est sur le plan de consistance que les strates durcissent et s'organisent, et que c'est dans les strates que le plan de consistance travaille et se construit, tous les deux pièce à pièce, coup pour coup, opération par opération. » (MP 415)

Noter

1. På flöjten spelas två- och trestrukna *ciss* utan nedtryckta klaffar medan två- och trestrukna *d* och *diss* kräver att samtliga klaffar stängs. För att underlätta drillar mellan dessa toner finns det två drillklaffar som gör att flöjtisten bara behöver använda ett eller två fingrar i stället för sju eller åtta. I den första långsamma delen i flöjtkonserten används dessa klaffar trots att andra toner än *ciss* spelas, vilket ger effekten av en sorts frekvensmodulering av melodilinjen.
2. Kaos, kosmos och punkten som början på en ordning i kaos, är idéer direkt hämtade från Paul Klee. Deleuze och Guattari refererar återkommande till Klee, och i dennes anteckningsböcker (Klee, *The thinking eye*) är kaos, kosmos, ordning och oordning, liksom även ritornellens moment, beskrivna i samma ordalag som i *Mille plateaux*.
3. Harmoniken i samtliga solokonsertter består av fyra hexackord med två överstigande treklanger på halvtonsavstånd (se exempelvis takt 1 i flöjtkonserten). Det ger en »symmetrisk« harmonik där det endast finns fyra helt olika ackord, samtidigt som ackorden överlappar eftersom en och samma överstigande treklang ingår i två ackord.
4. Det maskiniska, franska »machinique«, får i det här sammanhanget inte förväxlas med det maskinella. Det maskiniska har med omformande omkopplingar av flöden att göra, medan det maskinella mer har en betydelse av mekanisk upprepning.
5. I *Generalized musical intervals and transformations* skiftar David Lewin dimension från $n + 1$ till n då han går från att beskriva intervall som en utsträckning mellan två punkter till att se dem som en gest: »Given locations s and t in our space, this attitude does not ask for some observed measure of extension between reified ›points‹; rather it asks: ›If I am at s and wish to get to t , what characteristic gesture [...] should I perform in order to arrive there?‹« (s. 159). Det innebär också att se på musiken som något som »gör« i stället för något som »är«.
6. Deleuze använde begreppet diagram för första gången 1975 i en essä om Foucault, från vilken han senare lånade begreppet, se Krtolica, »Diagramme et agencements chez Gilles Deleuze«. För en intressant diskussion kring diagrammet som en sorts grafisk stenografi se Zdebik, *Deleuze and the diagram: Aesthetic threads in visual organization*. Diagrammet har också en koppling till komposition med algoritmer och dataprogram, särskilt i samband med grafisk musikprogrammering, där musiken åskådliggörs som flöden av ljud och ljudhändelser.

Till Sara Hammarström
Skisser i kaos
Konsert för flöjt och kammarensemble

Fredrik Hedelin 2013

1 *Vivo* (♩ = 96)

Flauto

Clarinetto *mf*

Percussione [Gong] *mf*

Pianoforte *p* sempre con ped

Violino *p* *sf*

Viola *p*

Violoncello *p*

2

Fl *p*

Cl

Perc [Crot] arco *p*

Pf

Vn *p* *sp* → ord

Vla

Vc *p* sul A

17

Fl *f* **3**

Cl *mf*

Perc

Pf *p*

Vn *sp* *ord*

Via *p* *ord*

Vc

24

Fl *p* *f* *p* *f*

Cl *p < f* *p < f*

Perc **Gong** *mf* **Piatto** *f* *tratto*

Pf *p*

Vn *p* *ord* *f* *ord* *sp*

Via *p* *ord* *f* *ord* *sp*

Vc *f*

30

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

34

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

Detailed description: This page contains a musical score for measures 30 through 34. The score is arranged in a system with seven staves: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Percussion (Perc), Piano (Pf), Violin (Vn), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The music is in 4/4 time. Measures 30-33 are in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure 34 begins with a key signature change to two flats (B-flat major or D minor). The Flute part features melodic lines with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The Clarinet part has a few notes in measure 34. The Percussion part is mostly silent, with some light patterns. The Piano part has a rhythmic accompaniment with dynamics from p to f. The Violin and Viola parts have melodic lines with dynamics from p to f and include markings for 'ord' (order) and 'sp' (sordano). The Violoncello part has a bass line with dynamics from p to f.

38 **5**

Fl

Cl

Perc *Crot.* arco *p*

Vn

Vla

Vc *p*

48

Fl

Cl

Perc *Mal.* *p*

Vn

Vla

Vc

65

Fl *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Cl *pp*

Perc [Man] *mp*

Vn *p* *pp*

Vla *p* *pp* *p*

70

Fl *pp* *pp*

Cl *pp* *pp*

Perc [Gong] *mp*

Pf *pp*

Vn *p* *mp* *pizz*

Vla *pp*

Vc *pp*

Muta in flauto grande

75

Fl *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Cl *pp*

Perc [Man] *mp*

Vn *pp* *arco* *p*

Vla *pp* *p* *pp*

7 **Vivo** (♩ = 96)

80 Fl *p*

Cl *mf*

Perc *mf* **Gong**

Pf *p*

Vn *sp* *p*

Vla *sp* *p*

88 Fl *mf* *p*

Cl *p* *mf* *p*

Pf

Vn *ord* *mf* *p*

Vla *mf* *p*

Vc *mf* *p*

93

Fl *p* *mf* *p*

Cl *p* *mf* *p*

Pf

Vn *mf* *p*

Vla *mf* *p*

Vc *mf* *p*

98

Fl *mf* *f* *p* *mf*

Cl *p* *f* *p*

Perc *f* *Mar*

Pf *p* *f* *p* *f*

Vn *f*

Vla *f*

Vc *pizz* *f*

102

Fl *f* *ppz*

Cl *f*

Perc

Pf *p* *f*

Vn

Vla

Vc

105

Fl *p* *f* *p*

Cl *f* *p* *f* *p*

Perc *f* *p*

Pf *f* *p* *f* *p*

Vn *p* *f*

Vla *pizz*

Vc

107

Fl *f* *p*

Cl *f* *p*

Perc *f* *p*

Pf *f* *p*

Vn *p* *f*

Vla

Vc

109

Fl *f* *p*

Cl *f* *p*

Perc *f* *p*

Pf *f* *p* *Stacc.*

Vn *p* *f*

Vla

Vc

111

Fl *f* *p* *f* *p*

Cl *f* *p* *f* *p*

Perc *f* *p* *Sua*.....

Pf *f* *p* *f* *p*

Vn *p* *f*

Vla

Vc *f* *p*

113

Fl *f* *p* *f* *p* *mf*

Cl *f* *p* *f* *p* *p*

Perc *f* *p* *Sua*.....

Pf *f* *p* *f* *mf*

Vn *p* *f*

Vla *mf* *arco*

Vc *mf* *arco*

116

Fl

Cl

Pf

Vn

Vla

Vc

121

Fl

Cl

Pf

Vn

Vla

Vc

9 *leggiero*

131

Fl *fp* *sfz* *fp* *fp* *sfz* *f*

Cl *fp* *p* *f*

Perc

Pf

Vn *p* *f* *sp*

Vla *mf* *f* *sp*

Vc *f* *pizz*

134

Fl *fp* *sfz* *fp* *fp* *sfz* *fp*

Perc [Mar] *f*

Pf

Vn *ord* *p* *mf*

Vla *ord* *p* *fp* *mf* *p* *mf*

Vc *arco* *mf*

136

Fl *fp* *fp* *sfz* *fp* *f* *f*

Cl *fp* *p* *f*

Perc *f* *tratto* *Piatto*

Pf

Vn *p* *mf* *p* *sp* *ord* *sp* *f* *f*

Vla *p* *sp* *ord* *sp* *f* *f*

Vc *pizz* *f* *f*

140

Fl *fp* *sfz* *fp* *fp* *f* *fp* *sfz*

Perc *Mar* *f*

Pf

Vn *ord* *p* *ord* *mf* *p*

Vla *p* *arco* *mf* *p* *fp* *mf*

Vc *mf*

143

Fl *fp* *ord* *fp* *fp* *sfz*

Cl *fp*

Perc *mf*

Pf *p* *mf*

Vn *p* *mf*

Vla *mf* *p*

146

Fl *fp* *f* *f* *fp³* *sfz*

Cl *p* *f*

Perc *f* *tratto* *Mar*

Pf *f*

Vn *p* *f* *f* *p* *mf*

Vla *mf* *p* *f* *f* *p*

Vc *f* *pizz* *arco* *mf*

162

Fl

Cl

Perc

Vn

Vla

Vc

168

Fl

Cl

Perc

Vn

Vla

Vc

174

Muta in flauto grande

Fl *pp* *pp* *mp* *pp*

Cl *pp*

Perc [Gong] *mp*

Pf *pp*

Vn normale *pp* sul tasto *pp*

Vla normale *pp* sul tasto *pp*

Vc pizz *pp* arco normale sul D *pp*

180

Fl *pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp*

Cl

Perc [Mar] *mp*

Vn

Vla

Vc

11

187 **Vivo** (♩ = 96) *pp*

Fl

Cl

Perc *p* [Crot] arco

Vla *p* normale

Vc *pp* sul A

200 **12** *f*

Fl

Cl *p* *f*

Perc *f* [Piatto] tratto

Pf *f* *sp*

Vn *p* normale *f* *p* *sp*

Vla *f* *p* *sp*

Vc

207

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

211

Fl

Cl

Pf

Vn

Vla

Vc

214

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Via

Vc

217

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Via

Vc

220

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

p *f*

f *f* *Spacc.*

f *ord* *sp* *ord* *sp*

f *ord* *sp*

f *ord* *sp*

p

223

Fl

Cl

Perc

Vn

Vla

Vc

f *p*

f *ord* *sp* *ord* *sp*

f *ord* *sp*

f *ord* *sp*

f *ord* *sp*

f *ord* *sp*

225

Fl

Cl

Pf

Vn

Vla

Vc

p *f* *f*

Sta---

ord

ord

f

p *f*

227

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

p *p* *f* *f* *p* *p* *p*

Mar

Sta---

sp

sp

228

Fl

Perc

Pf

Vn

Vla

tratto

Piatto

f

sp

ord

f

sp

ord

f

230

Fl

Cl

Pf

Vn

Vla

Vc

p

f

f

f

ord

f

ord

f

f

Sua

232

Fl

Cl

Perc

Vn

Vla

Vc

p

sp

p

p

p

234

Fl

Cl

Pf

Vn

Vla

Vc

p < *f*

p < *f*

f

Sua...

f

p

f

f

f

ord

ord

f

237

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

p

p

f

f

p

sp

sp

p

p

p

Man

239

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

mf

mf

p

p

sp

sp

p

p

Gong

13

245

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

14

252

F1

Cl

Pf

Vn

Vla

Vc

261

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

Crol

arco

p

battuto

sp

268

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

arco

battuto

ord

pizz

3

pizz

3

274

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

arco

battuto

ord

sp

ord

arco

282

15

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

[Gong]

mf

p

sp

p

arco

sp

p

Partituret framställt med LilyPond

Jordens röst

Än ordnar vi anordningen:
dimensionella komponenter,
intraanordning.

MP 384

Violinkonsertens snabba delar (fig. 4.1) har sammanlagt nästan lika många ritorneller som episoder, sju respektive åtta, vilket kan jämföras med flöjtkonsertens fem ritorneller och åtta episoder. Viktningen mellan statiska och mer dynamiska partier i de snabba delarna är därför jämnare, vilket gör att violinkonserten får en tyngre och kompaktare karaktär. Dock blir ritornellerna gradvis allt kortare, från femton takter till fyra, varför deras »tyngd« minskar något mot slutet av konserten.

Vivo				Meno mosso	Vivo					Meno mosso	Vivo						
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
R	E	R	E	: r e :	R	E	R	E	E	: r e :	R	E	R	E	E	R	

Figur 4.1: Ritornellernas och episodernas fördelning i violinkonsertens snabba delar.

Ritornellerna består i grunden av två- och tretonsmotiven i flöjt och klarinett (se till exempel takterna 1-15). Motiven rör sig fram och tillbaka inom ett och samma ackord, och sluttonerna markeras och förlängs i stråk, piano och slagverk. Övriga toner artikuleras i pianot med sextondelsfigurer som byter riktning beroende på om motiven rör sig upp eller ner. Den växling mellan två klangvärldar som fanns i flöjtkonsertens ritorneller finns inte i violinkonserten, och ritornellerna har därmed en mindre varierad sammansättning som ytterligare bidrar till violinkonsertens tyngre karaktär.

I de långsamma delarna är, precis som i flöjtkonserten, skillnaden mellan ritornell och episod försvagad. Genom tremolot och glidningen mellan sul ponticello och sul tasto (se till exempel takterna 91-98) rör sig violinens kvinter i gränslandet mellan ton och brus. Ensemblen har skira och brusaktiga klanger som blåsljud i flöjten, strykningar på cymbal och col legno i stråket. Den andra långsamma delen är längre (se fig. 4.2) och klangligt ännu mer fjärran med sul ponticello i stråket, spel med stråke på cymbal och piccola i lågt läge. Violinens tremolokvinter spelas nu som oktavflageoletter.

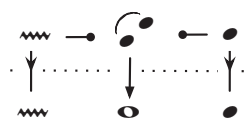
Vivo	Meno mosso	Vivo	Meno mosso	Vivo
[1] - [4]	[5]	[6] - [10]	[11]	[12] - [17]
: R E :	r e r e r e r e	: R E :	r e r e r e r e r e r e r e	: R E :

Figur 4.2: Ritorneller och episoder i violinkonsertens långsamma delar.

Gemensamt för de båda långsamma delarna är en bortdöende grundartikulation där fraserna stiger och sjunker. Återigen artikulerar de långsamma delarna en sorts stillastående mellanrum i vilket den stora ritornellen försvinner ut mot kosmos för att sedan återuppträda i de snabba delarna.

Intensivt centrum

I siffran [2] har violinen täta vågor av brutna ackord där pendlingen mellan ackordens yttertoner gör att det uppstår en tyngd och koncentration kring mitten. Vågrörelsen stoppas hela tiden upp av stopptoner och drillar vilka passerar över i ensemblen (se fig. 4.3). Violinens brutna ackord och drillarna i ensemblens stråkar fungerar som upprepade ansatser och blockeringar.



Figur 4.3: Diagram över siffran [2].

Hela siffran [2] är starkt territorialiserande. Rörelsen kring mitten av ackorden och den kraftfulla riktningen framåt i ansatserna har en graviterande verkan som drar inåt och nedåt mot territoriet och jorden, mot »[...] den intensiva punkten i territoriets innersta [...] där alla krafter samlas i närkamp.«* Skillnaden gentemot

* « [...] c'est ce point intense au plus profond du territoire [...] où se rassemblent toutes les forces en un corps-à-corps. » (MP 417)

flöjtkonserten är påtaglig; det är inte längre fråga om en skör punkt som centrum i kaos utan om en konfrontation med tyngdkraften, med den betvingande dragningen mot territoriets innersta.

Vi har tidigare i både violinens ton och flöjtkonsertens siffra [5] sett prov på aktiviteter som allt tätare knyter samman miljöerna med territoriet genom uttrycksmaterialen. I båda fallen är det en självförstärkande sammanflätning som samlar ihop och leder om, »[...] territoriet omgrupperar alla krafter från olika miljöer till ett enda knippe bestående av jordens krafter.«* Siffra [2] är en kraftansamling som förtätas och upparbetar en allt större energi. De brutna ackorden omgrupperar krafterna mot mitten, leder in dem och intensifierar dem. »I territoriet finns det alltid en plats där alla krafter samlas, träd eller skogsdungar, i en energiernas närkamp. Jorden är denna närkamp.«† Tyngden eller närkampen står i samband med territoriets verkningar: fläta samman, förtäta, intensifiera.

Men gravitationen mot den intensiva punkten ger samtidigt musiken en ödesmättad ton. »Territoriet är besatt av en ensam röst mot vilken jordens röst resonerar och slår snarare än att svara.«‡ Territoriet är i en mening utlämnat åt jorden, dess enda bundsförvant och följeslagare. Striden i siffra [2] – violinens framåtrörelse och ensemblens blockeringar – är egentligen ingen kamp mellan två krafter utan en sorts resonans riktad inåt och nedåt mot jorden.

Svarta hål

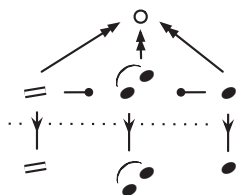
I siffra [4] har något hänt med vågrörelsen från siffra [2]. Sextolerna är kvar, ändpunkterna är kvar och stråkrörelsen är kvar, men vågorna är spruckna och försvagade. Intervallen far iväg långt upp i registret och klangen tunnas ut. Trots att fingrarna är samlade relativt långt ner på greppbrädan håller tonerna inte längre samman utan faller isär på grund av flageoletts avterritorialiserande verkan.

En jämförelse mellan diagrammen i fig. 4.4 och fig. 4.3 visar att komponenten tremolo har tagit drillens plats, att sprången i de brutna ackorden går över i ensemblen i stället för att sätta igång långa klanger, samt att violinens komponenter råkar ut för en fullständig avterritorialisering mot den vita cirkel som här inte betecknar en komponent utan ett försvinnande eller svart hål (och därför inte heller är upptagen i den tidigare teckenförklaringen i fig. 3.8).

* « [...] le territoire regroupe toutes les forces des différents milieux en une seule gerbe constituée par les forces de la terre. » (MP 395)

† « Dans le territoire, il y a toujours un lieu où toutes les forces se réunissent, arbre ou bocage, dans un corps-à-corps d'énergies. La terre est ce corps-à-corps. » (MP 395)

‡ « Le territoire est hanté par une voix solitaire, à laquelle la voix de la terre fait résonance et percussion, plutôt qu'elle ne lui répond. » (MP 419)



Figur 4.4: Diagram över siffra 4.

Avstånden mellan halvtonerna längs violinsträngen står i vanliga fall i proportion till var på greppbrädan fingret är placerat, liksom klangen förändras i proportion till längden på den del av strängen som vibrerar. Långt ner på greppbrädan ger en lägre ton med rikare klang, och avstånden mellan halvtonerna är längre; högre upp på greppbrädan ger en högre ton med en mer dämpad klang, och avstånden mellan halvtonerna är kortare. Men flageoletten lyder inte dessa lagar, tonhöjd och klang är inte längre kopplade till fingrets position enligt principen att långt ner på greppbrädan ger låg ton och rik klang. Flageoletter i positioner närmare sadeln ger tvärtom högre toner och klangen har frikopplats från strängens övertonsspektrum; den tycks närmast härstamma från något utanför instrumentet. Fingret får också en närmast eterisk funktion då det inte längre skall lägga an strängen mot greppbrädan för att förändra strängens utsträckning utan i stället endast lätt beröra strängen för att kortsluta dess rörelsemönster.

De brutna ackorden med sina flageoletter är således inte endast en särskild faktur med stora intervall och differentierad klang, alltså en statisk fördelning av strukturella skikt, utan det är en maskinisk anordning som bär på möjligheter att rycka loss och avterritorialisera komponenter som sedan kan övergå i andra anordningar. Men sådana avterritorialiseringar kan också leda till en förlust av konsistens, »[...] i stället för att öppna den avterritorialiserade anordningen mot något annat kan den åstadkomma en låsningseffekt som om det hela föll ner i och förvandlades till en sorts svart hål: det är vad som sker vid en tidig och häftig avterritorialisering när de specifika, interspecifika och kosmiska vägarna visar sig vara spärrade; maskinen åstadkommer då »individuella« gruppeffekter och går i stå [...].«* Flageoletterna i siffra 4 är närmast sådana svarta hål av ögonblickliga avterritorialiseringar som isolerar dem från de greppade tonerna och åstadkommer

* « au lieu d'ouvrir l'agencement déterritorialisé sur autre chose, elle peut produire un effet de fermeture, comme si l'ensemble tombait et tournait dans une sorte de trou noir : c'est ce qui se produit dans des conditions de déterritorialisation précoce et brutale, et lorsque les voies spécifiques, inter-spécifiques et cosmiques se trouvent barrées ; la machine produit alors des effets *individuels* de groupe, tournant en rond [...]. » (MP 411)

individuella gruppeffekter där de klingar för sig själva. Det vill säga, »[...] när de svarta hålen klingar tillsammans eller om blockeringarna förenas och bildar eko, så bevittnar vi en låsning av anordningen som vore den avterritorialiserad i tomrummet i stället för en öppning i en konsistens [...].«* Flageoletterna klingar visserligen tillsammans men är samtidigt låsta och isolerade.

Vad som sker i [4] är att en maskin sätts igång som lösgör de greppade tonerna och släpper iväg dem mot en hastig och fullständig avterritorialisering. Vågmaskinen – stråkföringen över strängarna tillsammans med de olika ackordgreppen – bär hela tiden på möjligheten att endast lätt beröra strängen för att åstadkomma en flageolett. De svarta hålen, i det här fallet flageoletterna, skapar luckor i vågrörelsen som dels förändrar vågens framträdande, dels lämnar utrymme för andra komponenter – inifrån vågen eller utanför den – att infoga sig i den. Precis en sådan infogning sker när pianots figurationer, som är släkt med violinens, »blottas« och tar de greppade tonernas plats då flageoletterna hastigt avterritorialiserar dem.

Det natala

I [7] har violinen nio fraser som förenar två motstridiga krafter, där den ena är stråvan uppåt och bortåt i de uppåtstigande sprängen och den andra är sjunkandet och dragningen nedåt i den fallande linjen. I samband med att fraserna stiger högre upp i registret sker det en strängväxling via primer i dubbelgrepp i riktning mot ljusare strängar i takterna 136, 141, 146, 159, 161, 166 och 170. På liknande vis sker det en strängväxling via primer när de fyra fraserna sjunker i takterna 148, 151, 154 och 157, fast den här gången utan dubbelgrepp och i riktning mot mörkare strängar. När fraserna spelas på de mörkare strängarna uppkommer en särskild situation då handen förflyttas allt längre upp på greppbrådan trots att fraserna sjunker. Avståndet mellan strängarnas stämning är större än avståndet mellan fraserna, varför förhållandet mellan tonhöjd och handens position divergerar; ju lägre fras och sträng, desto kortare del av strängen som vibrerar, eller omvänt; ju högre fras och sträng, desto längre del av strängen som vibrerar.

Var ligger nu grunden för frasernas rörelser? Vi har ett sjunkande med allt kortare och tjockare strängar som övervinner handens stigande på greppbrådan vilket gör att grunden tycks förskjutet och befinna sig någon annanstans. Man kan se denna dubbelbottnade rörelse som ett spel mellan det medfödda och förvärvade i violinspelets anordning; violinen och stråken som anordningens medfödda komponenter, violinistens rörelsemönster som dess förvärvade komponenter. Mellan dessa domäner, mellan instrumentet och violinisten, finns det ett svängrum eller spel-

* « [...] quand les trous noirs résonnent ensemble, ou que les inhibitions se conjuguent, se font écho, on assiste à une fermeture de l'agencement, comme déterritorialisé dans le vide, au lieu d'une ouverture en consistance [...]. » (MP 412)

rum, ett rum för spel, som går utöver orsak och verkan. »Ty från det att det finns en territoriell anordning kan man säga att det medfödda antar en mycket speciell form eftersom det, i motsats till det medfödda i den inre miljön, är oskiljbart från en avkodande aktivitet och övergår i kodens svängrum; likaså antar förvärvandet också en mycket speciell form eftersom det är territorialiserat, det vill säga reglerat enligt uttrycksmaterialen och inte längre enligt stimuli från en yttre miljö.«* Det givna – violinen – avkodas, liksom det förvärvade – handens och fingrarnas rörelser – territorialiseras. Det innebär att spelet i och med uttrycksmaterialet och territorialiseringen inte endast är en tonframställning där det gäller att placera fingret på rätt ställe på rätt sträng, utan det blir också »genomlyst« av strängarnas stämning och beskaffenhet. Likaså blir det givna, det medfödda, utsatt för en avkodning i och med att uttrycksmaterialet »ympas« på strängarna och instrumentet. I spänningsfältet mellan dessa två domäner, i svängrummet mellan det medfödda och förvärvade, ligger musikens skapande kraft, eller liv.

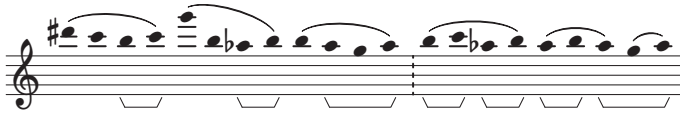
Då det medfödda och förvärvade antar nya former i ritornellens territoriella anordning blir dess ursprung på ett sätt förskjutet och oåtkomligt. Detta förlorade ursprung, denna förlorade hemvist, kallar Deleuze och Guattari för det natala eller det natalas kraft. Samtidigt som territoriet är grundat och förankrat så medför alltså territorialiteten ett fjärmande från territoriets innersta, vilket blir särskilt framträdande i siffran [7]. De divergerande linjerna mellan stigandet på greppbrädan och de sjunkande fraserna, som tar sig uttryck i en alltmer särpräglad klang ju högre upp på greppbrädan handen kommer, gör att boningen eller hemvisten förblir oåtkomlig. Det är en klang i exil där det natala ligger utanför. Den särpräglade klang som höga lägen på g-strängen ger är klangen av en förlorad hemvist, det natalas klang.¹

Mellan episoderna i siffrorna [7], [9], [10] och [16] sker det flera passager och avlösningar av komponenter i violinen. Det är detta som är den territoriella anordningens och ritornellens signum: att övergå i andra anordningar. Återigen gör Deleuze och Guattari en hänvisning till fågelvärlden, den här gången till de australiska finkarna. Här går grässtrået från att vara en komponent för bosättningen – hanen har upphört att bygga boet och ägnar sig endast åt själva byggmaterialet – till att bli en komponent i uppvaktningen genom att hanen håller strået i näbben. Poäng- en är att grässtrået inte bara är en kvarleva, utan att det tjänar som omvandlare mellan två anordningar. »Grässtrået är en avterritorialiserad komponent, eller på väg att avterritorialiseras. Det är varken en arkaism, ett partiellt objekt eller ett

* « Car, dès qu'il y a agencement territorial, on peut dire que l'inné prend une figure très particulière, puisqu'il est inséparable d'un mouvement de décodage, puisqu'il passe en marge du code, contrairement à l'inné du milieu intérieur ; et l'acquisition prend aussi une figure très particulière, puisqu'elle est territorialisée, c'est-à-dire réglée sur des matières d'expression, non plus sur des stimuli du milieu extérieur. » (MP 409)

övergångsobjekt. [...] Det är en *anordningsomvandlare*.«* Strået är avterritorialiserat, det vill säga lösgjort från sin ursprungliga bygganordning, men i och med uppvaktningen upphör det att bara vara »grässtrå« och blir en komponent i den nya anordningen.

Mellan siffrorna [7] och [9] fungerar tonföljder som anordningsomvandlare när förslagskomponenten i siffra [7] avlöses av en figurationskomponent i siffra [9]. De tre markerade tonföljderna från förslagstonerna till vänster i fig. 4.5 återfinns i sammansättningen av figurationerna till höger. Omvandlingen inbegriper först en avterritorialisering av tonerna, det vill säga de blir lösgjorda och bortförda från sitt ursprungliga sammanhang för att sedan territorialiseras på nytt och ingå som komponenter i den nya anordningens figurationer. Återigen skapas musikaliskt liv i fältet mellan det givna och det tillägnade, mellan det befintliga i territorialiteten och det rörliga i territorialiseringen, mellan grässtrået och uppvaktningskomponenten, tonföljderna och figurationerna. »Faktum är att den territoriella anordningen inte kan separeras från avterritorialiseringens linjer eller koefficienter, dess passager och avlösningar mot andra andra anordningar.«† Ritorellens territoriella anordning bär alltid med sig avterritorialiserande krafter, varje komponent är en potentiell avterritorialiseringskomponent.

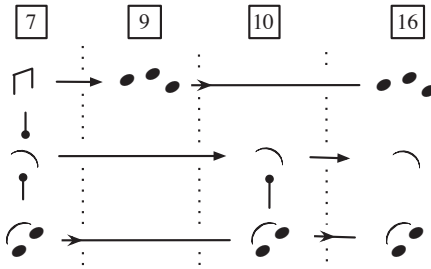


Figur 4.5: Tonföljder som anordningsomvandlare mellan siffra [7] och [9]. Förslagets toner i takt 172 är markerade till vänster om den streckade linjen, figurationernas toner i takterna 182-183 till höger.

I siffra [10] i takt 239 och framåt blir förslagets huvudtoner i siffra [7] omvandlade och avlösta av de sjunkande dubbelgreppen i sexter. Även sprången i takt 140 och framåt i siffra [7] passerar över till siffra [10] och fungerar – i likhet med vad de gör i siffra [7] – som en sorts upptakter till de fallande linjerna. I siffra [16] slutligen härstammar violinens samtliga tre huvudkomponenter från siffra [7] (se fig. 4.6): figurationerna i siffra [9] återfinns i takt 408 och framåt, sexterna i siffra [10] omvandlas och avlöses av de fallande linjerna i takt 411 och framåt, och sprången i siffra [10] blir återigen upptakter i till exempel takterna 409-411.

*« Le brin d'herbe est une composante déterritorialisée, ou en voie de déterritorialisation. Ce n'est pas un archaïsme, ni un objet partiel ou transitionnel. [...] C'est un convertisseur d'agencement. » (MP 399)

†« C'est que l'agencement territorial n'est pas séparable des lignes ou coefficients de déterritorialisation, des passages et des relais vers d'autres agencements. » (MP 410)



Figur 4.6: Diagram över passager och avlösningar i violinen i siffrorna [7], [9], [10] och [16]. De streckade linjerna markerar övergången mellan episoderna.

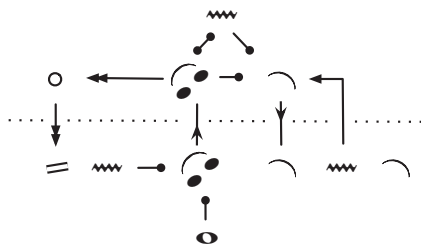
De fyra episoderna i siffrorna [7], [9], [10] och [16] står i samband med varandra, och har som gemensam nämnare dragningen nedåt i sjunkande och irrande linjer, där grunden hela tiden tycks ligga utanför anordningarna: förskjutningen mellan strängarnas stämning och handens position i siffra [7], figurationerna i siffra [9] som strävar uppåt men ständigt faller ned igen, de evigt nedåtgående dubbelgreppen i siffra [10] – vilka hänger ihop med oktavens verkan – samt de ornamenterade linjerna som motvilligt dras nedåt mot *ciss*'' i siffra [16]. I violinkonsertens sista episod konfronteras nu violinen med »jordens djupa eviga andning«, med »jordens urritornell«, vilken drar tillbaka språngens ansatser till avterritorialisering. Musiken är på drift i sin oförlösta strävan nedåt och violinen är förlorad, landsflyktig, i »[...] det natalas egentliga affekt så som vi hör den i lieden; att alltid vara vilsen, eller återfunnen, eller sträva mot det okända hemlandet.«* Violinen når varken bort eller hem, och smiter till slut iväg i flageoletten svarta hål av fullständig avterritorialisering.²

Motiv och kontrapunkter

Siffra [13] uppvisar en mängd komponenter och flöden av alla slag (fig. 4.7). Solostämmans upprepade glissandofraser landar tillsammans med pizzicato i ensemblens stråkar (exempelvis i takterna 315 och 319-321). Glissandofraserna är kopplade till både språng och drill (exempelvis i takterna 317 och 323), vilka i sin tur är kopplade till varandra (exempelvis i takterna 323-326). Ensemblens språng i stråket passerar över till violinen, bland annat takt 317, och ibland har violinen plötsliga avterritorialiseringar (flageoletterna i exempelvis takterna 315 och 319) som knop-

* « [...] l'affect propre au natal, tel qu'on l'entend dans le lied, d'être toujours perdu, ou retrouvé, ou de tendre vers la patrie inconnue. » (MP 409)

pas av till tremolot i slagverket. Vissa komponenter uppträder i olika skepnader och finns därför på flera ställen i diagrammet. I stråket är drillar förbundna med sprången i de brutna ackorden, men de förekommer också självständigt i flöjten där de sätter igång nya glissandofraser i bland annat takterna 318 och 327. Linjer förekommer som passager mellan violinens glissandon och klarinetterns löpningar, men också som självständiga inpass i träblåset, till exempel i takterna 323 och 325.



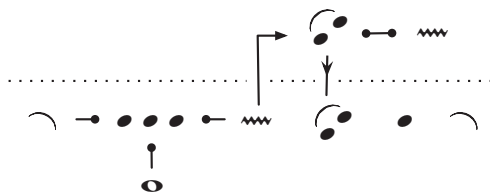
Figur 4.7: Diagram över siffra [13].

Diagrammet över siffra [13] är mer komplext än diagrammen över tidigare episoder. Det har fler förbindelser och fler typer av komponenter och flöden, och från att flöden endast har gått från solist till ensemble så går de nu åt båda håll. Utökningen av situationer och relationer gör att miljöerna, de territorialiserande och territorialiserade särdragen, börjar få ett eget liv inom den territoriella anordningen. »Å ena sidan upprättar de expressiva kvaliteterna föränderliga relationer med varandra, vilka bildar *territoriella motiv* [...]. [...] Å andra sidan upprättar de expressiva kvaliteterna också andra inre relationer vilka utgör *territoriella kontrapunkter* [...].«* De självständiga glissandoliknande linjerna i träblåset, bland annat i takterna 323 och 325, leder inte till någon omedelbar passage eller igångsättning. Miljöerna och särdragen ingår inte längre bara i grupper där de upprätthåller förbindelser och flöden, utan dyker nu själva upp, upprättar andra relationer och blir till motiv med ett eget liv. »Egentligen utforskar motiven och de territoriella kontrapunkterna miljöns utvecklingsmöjligheter, inre eller yttre.«† Därför sker det förändringar också inom och mellan miljöerna; drillarna och de »vaggande« sprången i violinstämman spelar med sig själva i olika kombinationer, lägen och

*« D'une part, les qualités expressives entrent les unes avec les autres dans des rapports internes qui constituent des *motifs territoriaux* [...]. [...] D'autre part, les qualités expressives entrent également dans d'autres rapports internes qui font des *contre-points territoriaux* [...]. » (MP 390)

†« En vérité, les motifs et les contre-points territoriaux explorent les potentialités du milieu, intérieur ou extérieur. » (MP 391)

hastigheter i en sorts inre kontrapunkt. I den meningen har violinstämman ett mer intensivt inre liv i siffra [13] än i de övriga episoderna. Den intar olika positioner, gör utflykter och prövar sig fram.



Figur 4.8: Diagram över siffra [15].

En jämförelse mellan diagrammen över siffrorna [13] och [15] (fig. 4.7 och 4.8) visar att det senare har två flöden i stället för fem, och två komponenter utan vare sig förbindelser eller flöden i stället för en. Färre flöden och fler självständiga komponenter medför att det i siffra [15] uppstår sammanhang på andra nivåer, då »[...] de territoriella motiven bildar *rytmiska ansikten eller gestalter* och de territoriella kontrapunkterna *melodiska landskap*.«* I takt 365 kan man höra violinens motiv som en fortsättning på flöjtens motiv i takt 364, fast med ökad hastighet, större intervall och kortare förslag. Men samtidigt är motiven gestalter med en egen röst, precis som violans glissandon i takterna 375, 388 och 404, eller de få tonerna i pianot, eller drillarna och sprången i samband med igångsättningen mellan marimba och violin. Musikens miljöer uppträder i siffra [15] samtidigt som särdrag och uttrycksmaterial, territoriella motiv och kontrapunkter, gestalter och melodiska landskap.³

* « [...] les motifs territoriaux forment des *visages ou personnages rythmiques*, et les contre-points territoriaux des *paysages mélodiques*. » (MP 391)

Noter

1. Deleuze och Guattari återkommer flera gånger till det »natalas mångtydighet«, vilket avtecknar sig som ett centrum utanför. »Det förstås så mycket bättre om man beaktar att territoriet relaterar till ett intensivt centrum i sitt innersta; [...] detta intensiva centrum kan vara beläget utanför territoriet vid den punkt där olika eller avlägsna territorier löper samman.*« Det finns därför ett samband mellan exilen, »ropet utanför« och det natala, se vidare Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, s. 75.
2. I anslutning till lieden och jorden refererar Deleuze och Guattari till Mahler, »[...] samexistensen av två motiv mot slutet av *Das Lied von der Erde*, det ena ett melodiskt som påminner om fåglarnas anordningar, det andra ett rytmiskt, jordens eviga djupa andning.«[†] Se även Dahllöv, »Jordens sång: Naturfilosofi och musik hos Gilles Deleuze« för en intressant diskussion kring Mahler som ett exemplariskt uttryck för det naturfilosofiska hos Deleuze och Guattari.
3. I samband med begreppen rytmiska gestalter och melodiska landskap hänvisar Deleuze och Guattari till Wagner och försvarar honom i viss mån mot en alltför ytlig förståelse av ledmotivet. »Debussy kritiserade Wagner då han jämförde ledmotivet med vägmärken som pekar ut dolda omständigheter i en situation, eller en persons hemliga impulser. Och så är det på ett visst plan eller vid vissa tillfällen. Men ju mer stycket utvecklas, desto mer ingår motiven i samverkan, desto mer erövrar de *sitt eget plan*, desto mer autonoma blir de i förhållande till den dramatiska handlingen, till impulserna, till situationerna, desto mer oberoende blir de av rollfigurerna och scenerna, för att själva bli till melodiska landskap och rytmiska gestalter som ständigt berikar sina inre relationer.«[‡]

*« Elle se comprend d'autant mieux si l'on considère que le territoire renvoie à un centre intense au plus profond de soi ; [...] ce centre intense peut être situé hors territoire, au point de convergence de territoires très différents ou très éloignés. » (MP 400)

[†]« [...] à la fin du Chant de la terre, la coexistence des deux motifs, l'un mélodique évoquant les agencements de l'oiseau, l'autre rythmique, profonde respiration de la terre, éternellement. » (418)

[‡]« Debussy critiquait Wagner en comparant les leitmotifs à des poteaux indicateurs qui signaleraient les circonstances cachées d'une situation, les impulsions secrètes d'un personnage. Et il en est ainsi, à un niveau ou à certains moments. Mais plus l'œuvre se développe, plus les motifs entrent en conjonction, plus ils conquièrent leur propre plan, plus ils prennent d'autonomie

par rapports à l'action dramatique, aux impulsions, aux situations, plus ils sont indépendants des personnages et des paysages, pour devenir eux-mêmes paysages mélodiques, personnages rythmiques qui ne cessent d'enrichir leurs relations internes. » (392)

Till Cecilia Zilliacus
Jordens röst
Konsert för violin och kammarensemble

Fredrik Hedelin 2014-15

1

Vivo (♩ = 96)

Flauto

Clarinetto

Percussione [Gong]

Pianoforte

Violino

Viola

Violoncello

8

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

15 **2**

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

Mar

p

f

20

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

f

23

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

26

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

28

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

32

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

35

Fl

Cl

Perc

PF

Vn

Vla

Vc

37

Fl

Cl

Perc

PF

Vn

Vla

Vc

40

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

42

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

44

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

3

Gong

A

D

f

47

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

f

55 4 Fl picc

Cl

Perc Crol

Pf

Vn

Vla

Vc

59

Fl

Cl

Perc Xyl

Pf *Sva*

Vn

Vla

Vc

62

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

Crot

66

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

Xyl

Crot

70

Fl

Cl

Perc **[Crot]**

Pf

Vn

Vla

Vc

72

Fl

Cl

Perc **[Xyl]**

Pf

Vn

Vla

Vc

74

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

77

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

80

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

Xyl

Detailed description: This system of musical notation covers measures 80 and 81. It features six staves: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Percussion (Perc), Piano (Pf), Violin (Vn), and Viola/Vcello (Vla/Vc). The Flute and Clarinet parts are mostly rests, with a few notes in measure 81. The Percussion part includes a xylophone (Xyl) entry in measure 81. The Piano part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin part has a complex melodic line with many accidentals and slurs. The Viola and Cello parts are mostly rests.

82

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

Crot

Detailed description: This system of musical notation covers measures 82 and 83. It features six staves: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Percussion (Perc), Piano (Pf), Violin (Vn), and Viola/Vcello (Vla/Vc). The Flute and Clarinet parts are mostly rests, with a few notes in measure 83. The Percussion part includes a croquet (Crot) entry in measure 82. The Piano part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin part has a complex melodic line with many accidentals and slurs. The Viola and Cello parts are mostly rests.

84

Fl gr

Fl

Cl

Perc [Xyl]

Pf

Vn

Vla

Vc

86

Fl

Cl

Perc [Crol] [Xyl]

Pf

Vn

Vla

Vc

88 **5** *Meno mosso* (♩ = 76)

Fl

Cl

Perc *tratto*
[Piatto] *pp*

Pf *loco* *mp* *p*

Vn *trem* *pp* *ord* *st* *ord* *sp*

Vla *col legno* *pp* *mp* *pp* *p* *pp*

Vc *col legno* *mp* *pp* *p* *pp*

96

Fl

Cl

Perc

Pf *mf* *mp*

Vn *st* *ord* *sp*

Vla *mf* *pp* *mp* *pp*

Vc *mf* *pp* *mp* *pp*

102

Fl

Cl

Perc

Pf *p*

Vn *sp* *ord* *st* *ord* *sp* *ord* *st* *ord*

Vla *p* *pp*

Vc *p* *pp*

112

Fl

Cl

Perc

Pf *p*

Vn *sp* *ord* *st* *ord* *sp* *ord* *st* *ord*

Vla *p* *pp*

Vc *p* *pp*

122 **6** **Vivo** (♩ = 96)

Fl

Cl

Perc **Gong**

Pf

Vn *ord* *sp* *ord* *st*

Via *normale* *f* *normale*

Vc *f*

130 **7**

Fl

Cl

Perc **Mar** *mf*

Pf *mf*

Vn *portamento ad lib* *D* *mf* *A* *D*

Via *mf*

Vc *normale* *mf*

137

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

mf

mf

A

D

A

D

pizz

arco

143

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

A

E

A

E

pizz

arco

148

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

pizz

arco

A

D

154

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

pizz

arco

G

A

D

160

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

arco

pizz

A

E

165

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

arco

pizz

D

A

169

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

arco

pizz

D

A

D

174

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

Gong

arco

f

9

181 Piu vivo (♩ = 144)

Fl: *mp*, *f*

Cl: *mp*

Perc: *f*

Pf: *mp*

Vn: *mp*, *leggiero*, *f*

Vla: *mp*

Vc: *pizz*, *mp*

188

Fl: *f*

Cl: *f*

Perc: *mp*, *f*

Pf: *f*

Vn: *f*

Vla: *f*

Vc: *f*

195

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

202

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

209

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

216

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

222

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

229

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

10

Come prima (♩ = 96)

236

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

f

arco

tr

Poco rit

240

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

f

Suz

A tempo

tr

D

245 Poco rit

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

249 A tempo Poco rit A tempo Poco rit

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

252 *A tempo* *Poco rit*

Fl
Cl
Perc
Pf
Vn
Vla
Vc

255 *A tempo* *Poco rit* *A tempo* *f*

Fl
Cl
Perc
Pf
Vn
Vla
Vc

11

259 *Meno mosso* (♩ = 76) Fl pic

Fl
Cl
Perc *arco* *Piatto*
Pf
Vn *trem*
Vla *sp* *mp* *p* *pp*
Vc *mp* *p* *pp*

265

Fl
Cl
Perc
Pf
Vn *st* *ord*
Vla *mp* *mp* *p* *pp*
Vc *mp* *pp* *p* *pp*

272

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

280

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

318

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

secco

f

p

pizz

f

pizz

323

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

Mar

f

p

arco

f

p

327

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

332

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

337

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Via

Vc

ff

p

sf

pizz

arco

341

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Via

Vc

ff

Xyl

pizz

arco

347

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

352

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

382

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

f

p

p

Crot

390

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

f

p

Man

395

Fl

Cl

Perc

PF

Vn

Vla

Vc

402

16

Fl

Cl

Perc

PF

Vn

Vla

Vc

409

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

mf

pizz

mf

415

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

mf

pizz

mf

422

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

430

17

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

Gong

arco

Partituret framställt med LilyPond

Kosmiska krafter

Än lämnar vi den territoriella anordningen i riktning mot andra anordningar eller någon annanstans: interanordning, komponenter för passage eller till och med flykt.

MP 384

Pianokonsertens snabba delar har fem ritorneller och åtta episoder (fig. 5.1), alltså samma antal som flöjtkonserten. Eftersom den snabba mittendelen saknar ritorneller så koncentreras de till de båda ytterdelarna, vilket resulterar i ett långt parti mellan 3 och 11 utan ritorneller. Den sista ritornellen i siffra 15 är sammankopplad med den sista episoden och fungerar mer som utklingning än ritornell. Även episoden i siffra 10 har en naturlig övergång till den efterföljande ritornellen.

Vivo					Meno mosso	Vivo		Meno mosso	Vivo											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15						
R	E	R	E	E	:	r	e	:	E	E	:	r	e	:	E	R	E	R	E	R

Figur 5.1: Ritornellernas och episodernas fördelning i pianokonsertens snabba delar.

Principen för ritornellerna är en sekvens av stora intervall som i tur och ordning spelas unisont av flera instrument. Tonerna följer ett visst mönster ifråga om rytm och instrumentation, och de ligger också kvar i vissa instrument som en efterklang tillsammans med efterföljande ton. Till skillnad från ritornellerna i de båda andra solokonserterna finns här inga klart urskiljbara gestalter, och den återkomman-

de intervallsekvensen är svår att uppfatta på grund av de stora sprången, den utdragna rytmiken och klangskiftningen. På det hela taget är ritornellerna i pianokonserten inte lika pregnanta och stabila som i de övriga konserterna, vilket tillsammans med den ojämna fördelningen mellan delarna samt det faktum att två av ritornellerna fungerar mer som en förlängning av föregående episod än en ritornell, gör att pianokonserten blir mindre uppstadad.

Gränsen mellan ritornell och episod i solokonserternas långsamma delar har i pianokonserten ytterligare försvagats genom en ännu tätare andning mellan ensemble och solist; från flöjtkonsertens två ritorneller i vardera delen (fig. 3.2) via violinkonsertens tre respektive fem (fig. 4.2) till pianokonsertens fem respektive sex (fig. 5.2). Instrumenteringen är genomgående tunn och de utdöende fraserna har nu i vissa fall kommit att bli utkomponerade ekolikhande efterklanger.

Vivo	Meno mosso	Vivo	Meno mosso	Vivo
1 - 5	6	7 - 8	9	10 - 15
: R E :	r e r e r e r e r e r e	: R E :	r e r e r e r e r e r e r e	: R E :

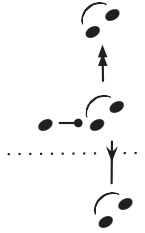
Figur 5.2: Ritorneller och episoder i pianokonsertens långsamma delar.

Pianots klang har transformerats genom preparering av tonerna *c'* och *e* med metall och *A*, *ss* med gummi. Tillsammans med gongarna i slagverket (exempelvis i takterna 94 och 247) och höga naturliga flageoletter i violoncell (första gången i takt 94) blir klangen metallikhande med »kosmiska« icke-harmoniska spektrum. Klangerna är mer av tecken än toner och de efterklangslikhande fraserna mer av händelser än rytmer. De långsamma delarna i solokonserterna är alla tillbakatryckta mot konsistensplanet, men allra mest i pianokonserten.

Infångningsmaterial

Figurationerna i pianot i siffran 2 består av en uppåtgående septim eller nona med högerhanden som föregås av intervallets undre ton med vänsterhanden. Den undre tonen fungerar likt en avtryckare som skjuter iväg intervallet, och emellanåt – första gången i takt 19 – kommer också en följd av två intervall då den övre tonen bildar avstamp för ytterligare ett uppåtgående intervall (se fig 5.3). Här uppkommer ett särskilt samband mellan högerhandens förflyttningar och den tonupprepning som uppkommer då den övre tonen i det första intervallet också fungerar som undre ton i nästa. Fingersättningen 5-1 som man gärna använder för den upprepade tonen involverar en tumrörelse som gör att handen flyttar sig uppåt. Det betyder att tonupprepningen av den översta tonen gör handen redo för ytterligare intervall i

samma riktning, liksom utförandet av två intervallbrytningar med gemensam övre och undre ton ger en tonupprepning.

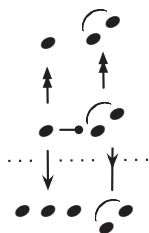


Figur 5.3: Diagram över siffra [2].

Detta till synes enkla och självklara samband mellan tonföljd och handrörelse är i själva verket en samtidig territorialisering och avterritorialisering. Figurationernas principer håller samman musiken samtidigt som intervallbrytningarna och handrörelserna har en förmåga att rycka loss och föra bort den. Detta är en följd av tvetydigheten mellan territorialiteten och territorialiseringen, det vill säga samtidigt som själva tonupprepningen territorialiserar ger fingersättningen som utför den förutsättningar för en avveckling av territoriet. Tumrörelsen är den kod som kommer att bli anordningens avterritorialiserande komponent. »Den territoriella anordningen medför en *avkodning* och kan inte separeras från en *avterritorialisering* som påverkar den [...]«*; samtidigt som fingersättningen 5-1 avkodas till en upprepning blir den till en förflyttning som avterritorialiserar territoriet. Kopplingen mellan avterritorialiseringen och fingersättningen blir extra tydlig om man betänker att tonupprepningen mellan vänsterhanden och högerhanden inte alls bär på samma avterritorialiserande verkan eftersom händerna då ligger stilla.

I siffra [4] finns den avterritorialiserande komponenten från [2] kvar, fast nu utvidgad och modifierad. Mellan de uppåtgående intervallen är toner inskjutna med vänsterhanden, vilket kan sägas vara en kombination av de tidigare figurationerna; högerhandens intervall som föregås av den undre tonen med vänsterhanden samt de två intervallen som involverar en handförflyttning (se fig. 5.4). Denna nya figuration – flera uppåtgående intervall med inskjutna toner av vänsterhanden – medför dels att vänsterhanden flyttar sig uppåt under tiden högerhanden utför intervallet, dels att samma ton upprepas tre gånger. Båda händerna har nu avterritorialiserande rörelser samtidigt som den längre tonupprepningen ger en något starkare territorialiserande verkan.

*»L'agencement territorial implique un décodage, et n'est pas lui-même séparable d'une déterritorialisation qui l'affecte [...]« (MP 414)



Figur 5.4: Diagram över siffra [4].

Om man jämför diagrammen eller de abstrakta maskinerna i fig. 5.3 och 5.4 så ser man hur maskineffekterna utvidgas, flerfaldigas och förstärker varandra. Passagera och igångsättningarna av upprepningar och intervall gör att till och med själva tonupprepningmaskinen passerar över till ensemblen. Det uppstår en sorts molekylarisering av musiken, ett på samma gång konsistent och avterritorialiserat material. »Det molekylära materialet är till och med så pass avterritorialiserat att man inte längre kan tala om uttrycksmaterial [...]. *Uttrycksmaterialet ger plats för ett infångningsmaterial.*«*

Komponenterna och miljöerna förmår inte längre territorialisera utan fångar i stället in krafter bortom territorialiteten. »Problemet handlar inte längre om en början eller ett grundande. Det har blivit en fråga om konsistens eller konsolidering: hur konsolidera materialet och göra det konsistent så att det kan fånga krafter som ej ljuder, ej syns och ej kan tänkas?«[†] Molekylariseringen i siffra [4] har i siffra [5] fått konsistens. Rörelseriktningen är omvänd och klangen är stadigare med fler toner kring ettstrukna oktaven och inledande tvåtonsackord i figurationerna. Till den ökade stadgan bidrar också omtagningen av vissa takter, vilket sker allt tätare mot slutet av episoden. Det konsoliderade infångningsmaterialet är fortfarande tillräckligt rikt för att fånga de ännu okända krafterna, men samtidigt tillräckligt konsistent för att inte självt övergå i kaos. Infångningsmaterialet har blivit ett »vitt« material där alla krafter verkar samtidigt.

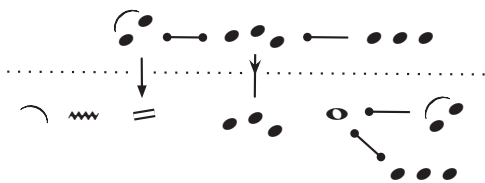
* « Le matériau moléculaire est même tellement déterritorialisé qu'on ne peut plus parler de matières d'expression [...]. *Les matières d'expression font place à un matériau de capture.* » (MP 422)

[†] « Le problème n'est plus d'un commencement, pas davantage celui d'une fondation-fondement. C'est devenu un problème de consistance ou de consolidation : comment consolider le matériau, le rendre consistant, pour qu'il puisse capter ces forces non sonores, non visibles, non pensables ? » (MP 423)

Kosmos

Musiken i siffra [7] befinner sig i kosmos. »Krafterna som skall fångas är inte längre jordens krafter [...], utan de är nu krafterna från ett energetiskt kosmos, informellt och immateriellt.«* Pianot studsar mellan låga och höga ackord och rytmiken bildar ett slags energivågor av ökande och minskande hastighet. Samtidigt har ensemblen glissandon i violin och klarinett tillsammans med bortdöende fraser av torra ackordklanger i stråk, xylofon och piccola. Senare, från takt 149, även ett »studsande« mellan uppåtgående stråkfraser som tilltar i hastighet men avtar dynamiskt, och motsvarande nedåtgående klarinett- och xylofonfraser. Musiken framstår som ett oformligt och ogreppbart tillstånd av självsvängande krafter som strävar vare sig uppåt eller nedåt.

Det närmast statiska tillståndet av kosmiska krafter får i siffra [8] ett dynamiskt framträdande. Avterritorialiseringskomponenten i siffrorna [2], [4] och [5] var den upprepade tonen, utförd antingen med båda händerna eller genom högerhandens tumrörelse. Nu möjliggör samma komponent en obehindrad förflyttning av figurationerna både uppåt och nedåt på klaviaturen. Man kan redan från början i takt 167 se hur tonupprepningen fungerar likt ett nav (med fingersättningen 2/3-4-1-3-5-1 i första sextolen) kring vilket handen kastar sig än upp, än ned. Förflyttningarna utökas sedan till att spänna över två oktaver med början i takt 186, och trots de ständigt växlande kombinationerna av brutna ackord, hastigheter och löpningar, så håller musiken samman. Det beror inte i första hand på den oupphörliga sextondelsrörelsen, utan på maskinen som från infångningsmaterialet utkristalliserar och fördelar ackorden, hastigheterna och löpningarna över klaviaturen. Det betyder att anordningarnas mest avterritorialiseringskomponent – den upprepade tonen, den som var så pass kraftfull att den omvandlade det »jordiska« uttrycks materialet till ett kosmiskt infångningsmaterial – har kommit att bli anordningens mest sammanhållande komponent.¹



Figur 5.5: Diagram över siffra [8].

* « Dès lors, les forces à capturer ne sont plus celles de la terre [...], ce sont maintenant les forces d'un Cosmos énergétique, informel et immatériel. » (MP 422)

Den lilla figurationen, eller ritornellen, från siffra [2] är nu helt avterritorialiserad. Pianots högerhand tycks befinna sig på flera ställen samtidigt, det finns strängt taget ingen grund eller botten för rörelsen förutom den sammanhållande avterritorialiseringskomponenten. Träblås och slagverk har inpass av vassa tonkaskader (exempelvis i takt 194) som hakar i pianot helt utan in- eller utsvängning, orsaker eller konsekvenser. Stråkets stigande rörelser (exempelvis i takterna 192-200) fångas upp av pianots figurationer, men de är varken självständiga linjer eller en dubbling av pianot, varken ett flöde eller en förbindelse, utan så att säga uppgår i pianot i och med uppåtstigandet. Det finns också självständiga linjer och drillar i ensemblen, liksom frullatona i klarinetten igångsatta av pianots brutna ackord (se fig. 5.5).

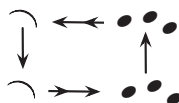
De avterritorialiserade materialen upprätthåller trots sin avsaknad av grund eller förankring en särskild jämvikt. »Materialet måste vara tillräckligt avterritorialiserat för att bli molekylariserat, och öppna sig mot det kosmiska i stället för att falla tillbaka i en statistisk massa. Men detta villkor kan endast uppfyllas med en viss enkelhet i det olikformiga materialet: maximal beräknad måttlighet i förhållande till olikheterna eller parametrarna.«* Det är alltså inte fråga om en statistisk form som vänder sig inåt, utan tvärtom om ett öppnande och infångande av krafter. Men öppningarna får inte vara för häftiga och obalanserade: i fallet med violinkonserten och flageoletternas svarta hål av plötsliga avterritorialiseringar så försvagade de anordningens konsistens. De stora åtbörderna raserar, men de små, måttliga men avterritorialiserande rörelserna förmår bära bort. »Det är anordningarnas måttlighet som möjliggör rikedom hos maskinens verkningar.«†

Det avterritorialiserade materialet finns också i [12], men i en annan skepnad. De fallande åttondelstriolerna som börjar i takt 329 fungerar nästan som en obruten linje, där språnget mellan *b'* och *gess'''* på tredje fjärdelstriolen i takt 330 binds ihop av skalrörelsernas inre logik och de omkringliggande klangerna. Liknande vertikala rundgångseffekter finns även i takterna 338-339 och 354. Ackorden i pianot och stråkarna har inte någon egentlig progression utan växlar mellan olika omvändningar av två ackord, vilket gör att de får en karaktär av att varken leda fram eller tillbaka, varken stiga eller sjunka, och skulle i den meningen lika gärna kunna spelas baklänges. Stortriolerna i takterna 329 till 332 etablerar en hastighet med förhållandet 3:2 mot tempot, och längden på ackorden i takt 333 hamnar därför i ett annat tidsskikt. I takt 334 ligger ackorden på slagen (förhållande 1:1

* « Il faut que le matériau soit suffisamment déterritorialisé pour être molécularisé, et s'ouvrir à du cosmique, au lieu de retomber dans un amas statistique. Or on ne remplit cette condition que par une certaine simplicité dans le matériau non uniforme : maximum de sobriété calculé par rapport aux disparates ou aux paramètres. » (MP 424)

† « C'est la sobriété des agencements qui rend possible la richesse des effets de la Machine. » (424)

mot tempot) samtidigt som de nedåtgående kvintolerna i pianot är snabbare än de tidigare triolrörelserna, vilka bibehålls i träblåset. Det blir en förskjutning av hastigheter på olika plan då ackorden blir långsammare, pianots löpningar snabbare, och träblåsets motiv behåller sin hastighet. Det är hela tiden fråga om de icke-binära relationerna 3:2 och 5:3.



Figur 5.6: Diagram över siffran [12].

Diagrammet i 5.6 visar hur komponenterna i siffran [12] är sammanflätade till en enda enhet, och det finns heller ingen egentlig gräns mellan solist och ensemble. Musiken går som i cirklar, linjerna faller på nytt utan att börja om, ackorden går runt utan att upprepas, hastigheter ökar och minskar samtidigt. Det är inte som i violinkonserten en dragnings mot jorden, utan snarare kalejdoskopiska rundgångar. »Vad beträffar det inre fröet eller den inre strukturen skulle den sålunda ha två grundläggande sidor: ökningarna och minskningarna, tillfogningarna och borttagningarna, förstärkningarna och uteslutningarna genom oregelbundna värden, men också närvaron av en bakåtvänd rörelse åt båda håll, som vid sidofönstren på en spårvagn i rörelse.«* Två vagnar åker parallellt framåt, den ena lite snabbare än den andra. På ena sidan rör sig landskapet åt ett håll och på den andra rör sig vagnen åt ett annat. Eller på ena sidan rörelser i en hastighet och på den andra i en annan.

Det inre fröet, eller ritornellen, har en förmåga att dra till sig eller frammana infogningar, knoppa av eller stöta bort. »Den inverkar på det som omger den, ljud eller ljus, för att därur utvinna skiftande svängningar, sönderdelningar, projiceringar och förvandlingar.«† Ritornellen är därför mer kraftfull än vad man kanske först tänker sig. Det handlar inte bara om territorialisering, om att etablera och förankra territoriella anordningar, utan också om att verka som en omformande kraft i och mellan anordningarna. »Ritornellen har en katalytisk funktion: den inte bara ökar hastigheten på utväxlingarna och reaktionerna i det som omger den, utan den säkerställer också indirekta interaktioner mellan beståndsdelar utan så

* « Quant au germe ou à la structure internes, ils auraient alors deux aspects essentiels : les augmentations et diminutions, ajouts et retraits, amplifications et éliminations par valeurs inégales, mais aussi la présence d'un mouvement rétrograde qui va dans les deux sens, comme « sur les vitres latérales d'un tramway en marche ». » (MP 430)

† « Elle agit sur ce qui l'entoure, son ou lumière, pour en tirer des vibrations variées, des décompositions, projections et transformations. » (MP 430)

kallad naturlig samhörighet, och formar därigenom organiserad massa.«* Ritornellen fogar sig inte i ett förutbestämt förlopp eller en utstakad fåra, den spelar inte med. I stället verkar den i det lilla, i det fördolda, och förskjuter anordningarna i den ena eller andra riktningen.

Kasta sig ut

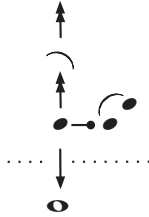
I siffran [10] gör pianot upprepade och allt längre ansatser att kasta sig ut och förena sig med kosmos. De stigande pianoackorden får sin fortsättning i ensemblen och slutar i en ensam violinton som rasar ned i förnyade pianoackord. Den sista ansatsen slutar i ritornellen i siffran [11], vilken alltså fungerar som en fortsättning på episoden och inte som ett återvändande. Det börjar bli uppenbart att till och med själva ritornellen i de snabba partierna, det som skall vara det mest fasta och förankrade, är avterritorialiserad och kosmisk. Samma sak gäller övergången mellan [14] och [15], där den sista ritornellen är en efterklang, en kosmisk resonans, från pianots sista löpning. Även ritornellen i siffran [13] är mindre »ritornellisk« då den mer har karaktären av en språngbräda än något fast. Alla dessa fall visar på hur pianokonsertitornellen har en förmåga att hiera sig med episoderna, vara en förlängning av dem eller tvärtom förbereda dem, snarare än att stå emot och stå kvar.

Figurationen i siffran [14] känner vi igen från siffran [2]. Språnget med den avterritorialiserande komponenten i form av tonupprepningen mellan vänster och höger hand finns kvar, men intervallen är komprimerade och klangerna tätare då små tvåtonsackord har ersatt den övre tonen i högerhanden. Musiken är i så måtto mer territorialiserad än någonsin tidigare i pianokonserten, det är som att anordningen slutar sig och drar sig tillbaka i riktning mot jorden.

Men så dyker det upp hastiga och allt längre skalrörelser i takterna 374, 380, 386, 390, 394, 396 och 398. De uppträder närmast som främmande komponenter i anordningen, de bryter av rytmiskt och faller inte tillbaka till den punkt från vilken de utgick. Den maskiniska anordningen har hittills begränsat sig till att med vänsterhanden skjuta iväg ett uppåtgående intervall i högerhanden, men i och med skalrörelserna överskrider maskinen anordningen. Det uppstår inte ett svart hål som med violinkonsertens flageoletter, inte heller en läsning, utan en avfärd med ritornellen som avstamp, då »[...] maskinen kan överskrida varje anordning och åstadkomma en öppning mot kosmos.«†

* « La ritournelle a aussi une fonction catalytique : non seulement augmenter la vitesse des échanges et réactions dans ce qui l'entoure, mais assurer des interactions indirectes entre éléments dénués d'affinité dite naturelle, et former par là des masses organisées. » (MP 430)

† « [...] la machine peut déborder tout agencement pour produire une ouverture sur le Cosmos. » (MP 411)



Figur 5.7: Diagram över siffra 14.

De plötsliga löpningarna är inte helt främmande, uppåtgåendet finns redan där, liksom intervallföljden. Men de smiter iväg. »Man kastar sig ut, man riskerar en improvisation. Men improvisera är att förena sig med världen, eller beblandas med den.«* Vi såg tidigare hur musiken redan från början utvecklades mot en allt större och mer omfattande avterritorialisering: pianots enkla figurationer blev till ett infångningsmaterial i siffra 4, till ett sammanhållet men avterritorialiserat tillstånd i siffra 8 och till sammanflätade kedjor av linjer och hastigheter i siffra 12. »Och likväl fanns det ena redan i det andra; den kosmiska kraften fanns i materialet, den stora ritornellen i de små ritornellerna, den stora manövern i den lilla manövern.«[†] Musiken slutar inte i 14, den förenar sig med kosmos. »Ty kosmos är självt en ritornell, och örat också [...]«^{‡,2}

* « On s'élance, on risque une improvisation. Mais improviser, c'est rejoindre le Monde, ou se confondre avec lui. » (MP 383)

[†] « Et pourtant l'une était déjà dans l'autre, la force cosmique était dans le matériau, la grande ritournelle dans les petites ritournelles, la grande manœuvre dans la petite manœuvre. » (MP 433)

[‡] « Car le Cosmos est lui-même une ritournelle, et l'oreille aussi [...] » (MP 428)

Noter

1. I »De la ritournelle« kopplar Deleuze och Guattari samman ritornellens moment med det klassiska, romantiska och moderna. Det klassiska bringar ordning i kaos, det romantiska möter grundens dragningskraft och det moderna öppnar sig mot kosmos. Poängen är att det inte rör sig om historiska epoker eller stilar, utan att det återigen är olika anordningar med olika maskiner. De tre »epokerna« skulle därmed kunna sägas vara framträdande i olika grad i instrumenten och motsvarande solokonserten: den klassiska flöjtkonserten som drar upp gränser mot kaos, den romantiska violinkonserten med sin dragningskraft mot jorden, den moderna pianokonserten som företar en kosmisk avterritorialisering. Se vidare *Mille plateaux*, s. 416-428.
2. Deleuze och Guattari håller ritornellen för att vara i första hand ljudande, men inte på så sätt att ljudet, eller musiken, har en överordnad position i ett system eller uppfyller vissa kriterier, utan snarare har musiken tillgång till en mer kraftfull »maskinisk stam«. I en jämförelse med måleriet, som hela tiden på nytt måste hitta en stam genom att framställa kroppar, former och färger, så går musiken åt andra hållet; den har alltid tillgång till en »germinal kontinuitet« från vilken den framställer ljudande kroppar. Se vidare *Mille plateaux*, s. 428-430.

Till Märten Landström
Kosmiska krafter
Konsert för piano och kammarensemble

Fredrik Hedelin 2015

1
Vivo (♩ = 88)

Flauto
Clarinetto
Percussione [Mar]
Pianoforte
Violino
Viola
Violoncello

2

11
Fl
Cl
Perc [Crot arco]
Pf
Vn
Vla
Vc

19

Fl

Perc

Pf

Vn

Vla

p

26

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vc

p

61

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

Sua-; Sua-

f *p* *f* *p*

65

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

Sua-; Sua-

mf *mf* *mf*

5

69

Fl
Cl
Perc
Pf
Vn
Vla
Vc

This system of musical notation covers measures 69 through 73. It features seven staves: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Percussion (Perc), Piano (Pf), Violin (Vn), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The Flute and Clarinet parts consist of eighth-note patterns with various rests. The Percussion part includes a complex rhythmic pattern with a wavy line indicating a tremolo effect. The Piano part is highly technical, featuring sixteenth-note runs and triplets. The Violin, Viola, and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes and some melodic movement.

74

Fl
Cl
Perc
Pf
Vn
Vla
Vc

This system of musical notation covers measures 74 through 78. It features the same seven staves as the previous system. The Flute and Clarinet parts continue with their eighth-note patterns. The Percussion part has a similar rhythmic structure to the previous system. The Piano part continues with its intricate sixteenth-note and triplet passages. The Violin, Viola, and Violoncello parts maintain their harmonic roles with sustained notes and occasional melodic lines.

78

Fl
Cl
Perc
Pf
Vn
Vla
Vc

This system contains measures 78 through 82. The Flute (Fl) and Clarinet (Cl) parts feature a melodic line with eighth-note patterns. The Percussion (Perc) part has a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The Piano (Pf) part is highly active with sixteenth-note runs and chords. The Violin (Vn), Viola (Vla), and Violoncello (Vc) parts provide harmonic support with sustained notes and chords.

83

Fl
Cl
Perc
Pf
Vn
Vla
Vc

This system contains measures 83 through 87. The Flute (Fl) and Clarinet (Cl) parts continue their melodic lines. The Percussion (Perc) part maintains its rhythmic complexity. The Piano (Pf) part features intricate sixteenth-note passages. The Violin (Vn), Viola (Vla), and Violoncello (Vc) parts continue their harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

114

Fl *p* *mf* *mp* *p*

Cl *p* *mf* *mp* *p*

Perc *pp* *p* *pp*

Pf *p*

Vn *ppp* *ord* *st* *pp* *ppp* *mf* *mp* *p*

Vla *ppp* *ord* *st* *pp* *ppp* *mf* *mp* *p*

Vc *ppp* *ord* *sul G* *pp* *ppp*

129

Fl *mp*

Cl *mp*

Perc *mp* *p* *pp* *pp*

Pf *mf* *mp* *p*

Vn *mp* *ppp* *p* *ppp* *ord* *st* *pp* *ppp*

Vla *st* *ppp* *p* *ppp* *ord* *st* *pp* *ppp*

Vc *mp* *ppp* *p* *ppp* *sul C* *pp* *ppp*

143 **7** flauto piccolo
Vivo

Fl: *ff* *dim* *poco* *a* *poco* *p*

Cl: *ff* *dim* *poco* *a* *poco* *p*

Perc: *ff* *dim* *poco* *a* *poco* *p*

Pf: *ff* *dim* *poco* *a* *poco* *p* *f*

Vn: *ff* *dim* *poco* *a* *poco* *p*

Vla: *ff* *dim* *poco* *a* *poco* *p*

Vc: *ff* *dim* *poco* *a* *poco* *p*

150

Fl: *mf* *p* *f*

Cl: *mf* *p* *f*

Perc: *mf* *p* *f*

Pf: *dim* *poco* *a* *poco* *p* *f*

Vn: *mf* *mp* *p* *f*

Vla: *mf* *mp* *p* *f*

Vc: *mf* *mp* *p* *f*

170

Cl

Pf

Vn

173

Fl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

176

Fl

Cl

Pf

Vn

Vla

Vc

179

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

182

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

186

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

189

Pf

192

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

195

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Via

Vc

ord

sp

arco

f

198

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Via

Vc

ord

sp

arco

207

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

210

Fl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

212

Fl

Cl

Pf

Vn

Vla

ff

ff

Sua...

ord

sp

sp

215

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

mp

ff

mp

Crot

Sua...

mp

ord

219

Fl

Cl

Pf

Vn

Vla

Vc

p

f

Sua...

6

3

mp

3

mp

pizz

mp

222

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

f

f

b

6

3

ord

sp

f

3

ord

sp

f

ord

sp

f

225

Fl *mp* *ff*

Cl *ff*

Perc

Pf *sva...*

Vn *mp*

Vla *ord* *mp*

Vc *mp*

229

Fl *f*

Cl *f*

Perc *sva...*

Pf *sva...*

Vn *ord* *f*

Vla *ord* *f* *sp*

Vc *ord* *arco* *f*

232

Cl *mp*

Perc

Pf

Vn *sp* *ord* *mp*

Vla *ord* *mp*

Vc *sp* *ord* *mp*

236

Cl

Perc

Pf

Vla

Vc

poco rit

239 **9** *Meno mosso*

Fl *p*

Cl *mf* *mp* *p*

Perc *pp* [Mar]

Pf *p*

Vn *mf* *mp* *p* *st*

Vla *mf* *mp* *p* *st*

Vc *mf* *mp* *p* *st*

247

Fl *pp* *mf*

Cl *mp*

Perc [Gong] *p* [Mar] *pp*

Pf *mf* *mf*

Vn *pp* *mp* *ord* *st* *mf* *mp*

Vla *pp* *mp* *ord* *st* *mf*

Vc *ord* *st* *mf* *mp*

255

Fl

Pf

Va

Vla

pp *mp* *pp* *p* *pp*

mp *p*

pp *mp* *pp* *p* *pp*

264

Fl

Cl

Perc

Pf

Va

Vla

Vc

p *mp* *pp* *p* *pp*

mp *p*

pp *p* *pp* *p*

ord *p* *ord* *st* *mp* *p* *ord* *pp* *ord* *p*

ord *p* *ord* *st* *mp* *pp* *p*

ord *p* *ord* *st* *mp* *pp* *p*

274

Fl: *mf*, *mp*, *p*, *mp*

Cl: *mf*, *mp*, *p*, *mp*

Perc: *mp*, [Gong]

Pf: *mp*

Vn: *mf*, *mp*, *p*, *mp*, *st*

Vla: *mf*, *mp*, *p*, *mp*, *st*

Vc: *mf*, *mp*, *p*, *st*

282

Fl: *pp*, *p*, *pp*, *p*

Cl: *mp*

Perc: *p*, [Mar], *pp*

Pf: *p*, *p*

Vn: *p*, *p*, *pp*, *ord*, *mp*, *st*, *p*, *st*

Vla: *pp*, *p*, *pp*, *ord*, *mp*, *st*, *p*

Vc: *ord*, *mp*, *st*

292

Fl: *pp*, *mf*

Cl: *p*

Perc: *mf*, Gong

Pf: *p*, *mf*

Vn: *pp*, *p*, *mf*, *mp*, ord, st

Vla: *pp*, *p*, *mf*, *st*

Vc: *p*, *st*

301

Fl: *pp*, *mp*, *pp*, *p*, *pp*

Perc: *mp*, *p*

Pf: *mp*, *p*

Vn: *pp*, *mp*, *pp*, *p*, *pp*

Vla: *pp*, *mp*, *pp*, *p*, *pp*

309 **10** **Vivo**

Fl
Cl
Perc
Pf
Vn
Vla
Vc

312

Fl
Cl
Perc
Pf
Vn
Vla
Vc

315

Fl

Cl

Perc

Pf

Vc

Sua

11

316

Fl

Cl

Perc

Va

Via

Vc

sf

f

ff

324 12

Fl *mp*

Cl *mp*

Perc *ff* *f* *ff* *legatissimo*

Pf *mp*

Vn *mp* *st*

Vla *mp* *st*

Vc *mp* *st*

331

Fl

Cl

Perc *mp*

Pf *ord*

Vn *sp*

Vla *sp*

Vc *sp*

335

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

339

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

343

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

348

Fl

Cl

Pf

Vn

Vla

Vc

351

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

356

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vla

Vc

Stacc

ord

sp

359 **13**

Fl *ff*

Cl *ff*

Perc *f* *ff* *f*

Pf *f*

Vn *ff*

Vla *ord* *ff*

Vc *f*

366 **14**

Fl *p*

Cl

Perc *ff* *f* *ff* *f* *ff* *p* *Crat arco*

Pf *dolce* *pp* *p*

Vn *p*

Vla *f*

Vc

373

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

This musical system covers measures 373 to 376. It features five staves: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Percussion (Perc), Piano (Pf), and Violin (Vn). The Flute part has a melodic line with a slur and a fermata. The Clarinet part has a melodic line with a slur and a fermata, and a dynamic marking of *p*. The Percussion part has a rhythmic pattern. The Piano part has a complex melodic line with slurs and fermatas. The Violin part has a melodic line with a slur and a fermata.

377

Fl

Cl

Perc

Pf

Vn

Vc

This musical system covers measures 377 to 380. It features six staves: Flute (Fl), Clarinet (Cl), Percussion (Perc), Piano (Pf), Violin (Vn), and Violoncello (Vc). The Flute part has a melodic line with a slur and a fermata. The Clarinet part has a melodic line with a slur and a fermata. The Percussion part has a rhythmic pattern. The Piano part has a complex melodic line with slurs and fermatas. The Violin part has a melodic line with a slur and a fermata. The Violoncello part has a melodic line with a slur and a fermata, and a dynamic marking of *p*.

381

Fl
Cl
Perc
Pf
Vn
Vc

386

Cl
Perc
Pf
Vn
Vc

ppp

390

Cl
Perc
Pf
Vn
Vc

p *ppp*

394

Perc

Pf

Vn

Vla

p *ppp* *p*

Sua

397

Perc

Pf

Vn

Vla

15

f *ff*

Sua

ppp

Efterord

Genomgående har utläggningarna växlat mellan två perspektiv. Det ena beskriver instrumenten och musiken utifrån välkända begrepp inom instrumentakustik och musikteori, medan det andra tar avstamp i filosofin och använder begrepp som förmår öppna upp och utvidga det första perspektivet. Filosofin lägger ett slags raster över musiken som med linjer, fält och förstöringsgrader visar på annorlunda perspektiv och öppnar upp okända ingångar. Saker och ting var inte vad de utgav sig för att vara, eller vad de vid första anblicken såg ut att vara. Detta har varit min särskilda metod, en metod som går ut på att verkligen ta med sig filosofin *in i* musiken, eller att gå åt andra hållet och ta med sig musiken *in i* filosofin. Det blir en utvidgning inifrån, inte bara en beskrivning av musiken eller komponerandet utifrån.

Luftstrålen som ger upphov till över- och undertryck i flöjtens luftpelare är ett centrum i kaos, violinens ensamma ton är klangen från territorialiseringen av instrumentet vi hör, pianots rymd är den ofrånkomliga utklingningen mot kosmos.

Stråklageoletternas klang är mer än bara klangfärg, det är fråga om plötsliga avterritialiseringar mot kosmos. Även den pressade klangen i höga lägen på låga strängar går utöver klangfärgen i egenskap av det natalas lied och ropet från det förlorade hemlandet. Tanken på klangfärg håller oss kvar i föreställningen om instrumenten som spektrumproducenter. I stället erbjuder instrumentens och instrumentspelets anordningar ett svängrum för spelet mellan det medfödda och det inlärdade. En förändring i beröringen av violinsträngen kullkastar instrumentets lagar, och pianospelets fingersättning är i själva verket en avterritialiseringskomponent.

Det som togs för att vara utsmyckande förslag är kraftansamlingar. Stora intervall kring en centralton artikulerar inte i första hand en harmonik utan är utstak-

ning av ett territorium, och när ackordtonerna färgas av glissando och bisbigliando är det första steget mot ett uttrycksmaterial och en territorialisering.

Närbesläktade figurationer kan beskrivas som variationer, en serie skillnader mellan motiv i termer av likheter och olikheter. Men det går också att se dem som resultatet av en maskin som verkar inifrån och läser upp musiken. När man väl är därinne öppnar sig en värld av maskiniska avterritorialiseringsskilar på alla möjliga plan. Snabba rytmer och spridda intervall handlar inte om vad musiken är – till exempel punktuell eller komplex – utan om vad den gör: den fångar in, den gör det ännu ohörbara hörbart.

Musikaliska fragment behöver inte vara skärivor från något tidigare helt, de kan vara händelser och intensiteter av egen kraft. Ett sådant perspektiv blickar mot musiken underifrån eller bakifrån, från konsistensplanet, det plan eller den topografiska yta där musiken utspelar sig. Musiken är där inte följd av någon övergripande struktur, utan en anordning av komponenter och miljöer som skapar förbindelser med varandra. Musiken blir konsistent, den får stadga och håller samman genom fackverket. Samtidigt tenderar den att skiktas då vissa toner och fraser synkroniserar sig med varandra och bildar egna sammanhang. Men i dessa sammanhang, på skikten, finns det förutsättningar att ånyo urskilja händelser och intensiteter, att avskikta. Musiken är inte längre statiskt struktur eller enriktad utveckling framåt, utan en maskinisk anordning som hela tiden rör sig mellan territorialisering och avterritorialisering, skiktning och avskiktning.

Inom och mellan anordningar sker det omvandlingar och knoppningar. I stället för motivisk eller tematisk utveckling handlar det om avterritorialiseringar och återterritorialiseringar där komponenternas roller upphävs i ett sammanhang och erhåller nya i andra. En tematisk utveckling fäster blicken på hur temat »klarar sig« i olika sammanhang, medan omvandlingar och knoppningar ser det från andra hållet, hur olika sammanhang utkristalliserar teman. Motiven bildar inte sammanhang, sammanhangen skapar territoriella motiv och kontrapunkter. Förbindelser och flöden mellan motiven ger dem liv, de blir självständiga gestalter som tar plats i ett musikaliskt landskap.

Också själva komponerandet har kommit i ett annat ljus. Första kapitlet talade om subjektkomponerandet i termer av beteenden, sammanhang, sammansättningar och reaktioner. Men mer fruktbart är att tala om händelser, anordningar, förbindelser och flöden. Beteendebegreppet förmår inte täcka in det skapande momentet, sambanden är inte mekaniska utan maskiniska. Tanken på en sorts subjekt eller musikaliska personligheter med särskilda beteenden missar det oorganiska livets självformande krafter.

Subjektkomponerandet i en djupare mening visade sig vara en sorts ritornellkomponerande. Det grupperar och omgrupperar, territorialiserar och avterritorialiserar, grundar och avgrundar. Det iscensätter de aktiviteter som försiggår i ritor-

nellens territoriella anordning. Komponerandet konstruerar en maskin som fångar upp, binder samman, anordnar. Ritornellkomponerandet, ett i sanning skapande komponerande, ett immanent komponerande.

Man tar ett steg tillbaka, men inte för att sätta ihop sin maskin och stilla betrakta sitt verk, utan för att tvärtom delta. Ritornellen handlar till sist om komponerandets två kärnfrågor: hur bryta sig ut ur det homogena, hur artikulera i det heterogena? Sätillvida kan *Mille plateaux* visa hur man undviker den oändliga homogenitetens låsningar och den oändliga heterogenitetens svarta hål. Ritornellen låter oss komma bortom musiken som en utveckling, bortom musiken som ett linjärt förlopp. I ritornellens komponerande befinner vi oss där krafter uppstår, förtätas och försvinner. Som sådant är det skapare av liv, som sådant är det skapande. Musikens skapande.

Här kan det vara på sin plats att blicka tillbaka på hur det här arbetet har tillkommit. Den ursprungliga frågan var vad som ligger förborgat i subjektkomponerandet, och den mer preciserade frågan om musikaliskt liv och musikens skapande stammar alltså därifrån. Men till en början gick jag i en helt annan riktning och försökte blottlägga subjektkomponerandet genom att i detalj beskriva hur beteenden och sammanhang hängde ihop. Den vägen ledde in i en återvändsgränd.

För att ta mig ur situationen skrev jag flöjtkonserten, helt utan tanke på vare sig Deleuze eller ritornellen, jag hade inte ens läst Deleuze. Skälet var helt enkelt att det fanns en intresserad solist och en kammarensemble. Intresset för Vivaldi hade jag med mig sedan tidigare och det föll sig naturligt att utgå från ritornellformen och använda ett slags ritornelliskt skrivsätt av omtagning och växling mellan det beständiga och obeständiga. Eftersom jag i decennier hade haft för avsikt att skriva en violinkonsert och en pianokonsert så passade det bra att också ta itu med det. Instrumentvalen hade således ingenting med ritornellen och dess moment att göra.

Det ena gav det andra. Deleuze och Guattari och *Mille plateaux* kom in i bilden och av naturliga skäl föll intresset på kapitlet om ritornellen. Ritornellens första moment handlade om centrum i kaos och tankarna gick till flöjtens tonbildning. Om kaoskrafter var flöjtens grund, så kanske violinen handlade om jordiska krafter och pianotonen om kosmiska krafter? I efterhand visade det sig att flöjtkonserten fungerade som en sorts förlängning av flöjtens grundande i kaos, alltså ritornellens första moment, och vid komponerandet av de andra solokonserterna hade jag de två andra momenten, boningen och avskedet, i åtanke. Samtidigt återvände jag till subjektkomponerandets förhistoria för att bättre förstå vad som egentligen låg bakom den ursprungliga frågan om vad som där döljer sig. Det blev uppenbart att det handlade om musikens liv, och frågan om liv visade sig också ligga som en underton i filosofin hos Deleuze.

Med detta vill jag ha sagt att solokonserterna inte är en demonstration av filosofin eller ett program för komposition. De är snarare musikens röst, motparten

till filosofin röst, och dessa röster har fått passera genom varandra i syfte att blottlägga dolda samband i musiken, att upptäcka något annat. Ritornellen frilägger därmed något som kan gälla all musik.

Inspelningar

Konserterna är inspelade med Norrbotten Neo och utgivna 2016 av dB Productions Sweden under titeln *Norrbotten NEO Fredrik Hedelin Ritournelles*. Inspelningar och utgivning har skett med stöd av Norrbottensmusiken och LTU.

Skisser i kaos 12,17'

Konsert för flöjt och kammarensemble tillägnad Sara Hammarström. Inspelad 15 januari 2014 i Studio Acousticum, Piteå. Producent Gunnar Andersson. Inspelningstekniker, redigering, mixning och mastring Torbjörn Samuelsson.

Sara Hammarström flöjt

Petter Sundkvist dirigent

Robert Ek klarinett

Daniel Saur slagverk

Mårten Landström piano

Christian Svarfvar violin

Kim Hellgren viola

Elemér Lavotha violoncell

Jordens röst 14,27'

Konsert för violin och kammarensemble tillägnad Cecilia Zilliacus. Inspelad 22 augusti 2015 i Studio Acusticum, Piteå. Producent Fredrik Hedelin. Inspelnings-tekniker, redigering, mixning och mastring Torbjörn Samuelsson.

Cecilia Zilliacus violin

Petter Sundkvist dirigent

Sara Hammarström flöjt

Robert Ek klarinett

Daniel Saur slagverk

Mårten Landström piano

Kim Hellgren viola

Elemér Lavotha violoncell

Kosmiska krafter 12,51'

Konsert för piano och kammarensemble tillägnad Mårten Landström. Inspelad 23 augusti 2015 i Studio Acusticum, Piteå. Producent Fredrik Hedelin. Inspelnings-tekniker, redigering, mixning och mastring Torbjörn Samuelsson.

Mårten Landström piano

Petter Sundkvist dirigent

Sara Hammarström flöjt

Robert Ek klarinett

Daniel Saur slagverk

Cecilia Zilliacus violin

Kim Hellgren viola

Elemér Lavotha violoncell

Referenser

- Andersson, Anders-Petter. *Interaktiv musikkomposition*. Göteborg: Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, 2012.
- Askenfelt, Anders, utg. *Five lectures on the acoustics of the piano*. Stockholm: Kungl. Musikaliska akad., 1990.
- Backus, John. *The acoustical foundations of music*. 2. ed. New York: Norton, 1977.
- Boulez, Pierre. »Technology and the Composer«. I: *The Language of Electro-acoustic Music*. Springer, 1986, s. 5–14.
- Brown, Earl. »Über Form in der Neuen Musik«. I: *Form in der Neuen Musik*. Utg. av Ernst Thomas. Mainz: Schott, 1966, s. 57–69.
- Dahllöv, Mats. »Jordens sång: Naturfilosofi och musik hos Gilles Deleuze«. Examensarb. 2015.
- Damkjær, Camilla. *The Aesthetics of Movement: Variations on Gilles Deleuze and Merce Cunningham*. Department of musicology och performance studies, Stockholms universitet, 2005.
- Delanda, Manuel. *Assemblage theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2016.
- Deleuze, Gilles. *Pourparlers: 1972-1990*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- *Proust och tecknen*. Göteborg: Glänta, 2015.
- *Vecket: Leibniz & barocken*. Göteborg: Glänta, 2004.
- Deleuze, Gilles och Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- *Qu'est-ce que la philosophie?* Nouv. éd. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.
- *Tusen platåer*. Hägersten: Tankekraft, 2015.
- Deleuze, Gilles och Claire Parnet. *Dialogues*. Champs essais. Paris: Flammarion, 1996.

- Ferraz, Sylvio. »La formule de la ritournelle«. I: *Gilles Deleuze : La pensée-musique*. Utg. av Pascale Criton och Jean-Marc Chauvel. Paris: Cdmc, 2015, s. 141–152.
- Forssell, Jonas. *Textens transfigurationer*. Stockholm; Lund: Stockholms konstnärliga högskola; Konstnärliga fakulteten vid Lunds universitet, 2015.
- Frankelius, Per. *Linné i nytt ljus: den första översättningen av Systema naturae samt ny analys av Linnés perspektiv*. Malmö: Liber, 2007.
- Frisk, Henrik. *Improvisation, computers and interaction: rethinking human-computer interaction through music*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet, 2008.
- Gefors, Hans. *Operans dubbla tidsförlopp: musikdramaturgin i bilradiooperan Själens rening genom lek och skoj*. Malmö: Musikhögskolan i Malmö, Lunds universitet, 2011.
- Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*. 21. utg. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1989.
- Hedelin, Fredrik. *Action!* Elektroakustisk musik. 1996.
 — *Akt*. Partitur. Manuskript hos Svensk Musik. 2003-2005.
 — *Djungel*. Elektroakustisk musik. 1999.
 — »Formalising form: an alternative approach to algorithmic composition«. I: *Organised Sound* 13.3 (2008), s. 249–257.
 — *Myt*. Partitur. Manuskript hos Svensk Musik. 2006.
 — *Ritual*. Elektroakustisk musik. 1989.
 — *Röstriter*. Partitur. Manuskript hos Svensk Musik. 1999.
 — *Tecken*. Partitur. Manuskript hos Svensk Musik. 2000.
- Hedås, Kim. *Linjer: musikens rörelser - komposition i förändring*. Göteborg: Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet, 2013.
- Hultqvist, Anders. *Komposition: trädgården som förgrenar sig - några ingångar till en kompositorisk praktik*. Göteborg: Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, 2013.
- Klee, Paul. *The thinking eye*. Utg. av Jürg Spiller. London: Lund Humphries, 1964.
- Krtolica, Igor. »Diagramme et agencements chez Gilles Deleuze«. I: *Filozofija I Drustvo* 3 (2009), s. 97–123.
- Kurth, Ernst. *Bruckner*. Berlin: Hesse, 1925.
- Lewin, David. *Generalized musical intervals and transformations*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Ligeti, György. »Über Form in der Neuen Musik«. I: *Form in der Neuen Musik*. Utg. av Ernst Thomas. Mainz: Schott, 1966, s. 23–35.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990.
 — *Varese's 'Density 21.5'*. 1982.

- Nilsson, Per Anders. *A field of possibilities: designing and playing digital musical instruments*. Göteborg: Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet, 2011.
- Perby, Maja-Lisa. *Konsten att bemästra en process: om att förvalta yrkeskunnande*. Hedemora: Gidlund, 1995.
- Phillips, John. »Agencement/assemblage«. I: *Theory, Culture & Society* 23.2-3 (2006), s. 108–109.
- Pope, Stephen T., utg. *The well-tempered object: musical applications of object-oriented software technology*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- Ratz, Erwin. *Einführung in die musikalische Formenlehre: über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Wien, 1951.
- Ryom, Peter. *Vivaldis konserter*. København: Engstrøm og Sødrings musikforl., 1994.
- Sandell, Sten. *På insidan av tystnaden: en undersökning*. Göteborg: Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet, 2013.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil, 1966.
- Serra, Xavier. »The musical communication chain and its modeling«. I: *Mathematics and Music: A Diderot Mathematical Forum*. Utg. av Gerard Assayag, Hans G. Feichtinger och Jose F. Rodrigues. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2002, s. 243–255.
- Smalley, Denis. »Spectromorphology: explaining sound-shapes«. I: *Organised Sound* 2.02 (juli 1997), s. 107–126.
- Solie, Ruth A. »The living work: Organicism and musical analysis«. I: *Nineteenth-Century Music* 4.2 (1980), s. 147–156.
- Solomos, Makis. »De la ritournelle–Cosmos à la puissance du son. Cinq essais pour écouter Mille plateaux«. I: *Gilles Deleuze : La pensée-musique*. Utg. av Pascale Criton och Jean-Marc Chauvel. Paris: Cdmc, 2015, s. 153–162.
- Spindler, Fredrika. *Deleuze: tänkande och blivande*. Göteborg: Glänta Produktion, 2013.
- Stockhausen, Karlheinz. *Kontakte*. Universal Edition, 1968.
- *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*. Köln: DuMont, 1963.
- Unander-Scharin, Carl. *Extending opera-artist-led explorations in operatic practice through interactivity and electronics*. Stockholm: Kungliga Tekniska Högskolan, 2015.
- Wallner, Bo. *Det musikaliska formstudiet*. Stockholm: Nordiska musikförl., 1957.
- Webern, Anton. *Über musikalische Formen: aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*. Mainz: Schott, 2002.

- Zdebik, Jakub. *Deleuze and the diagram: Aesthetic threads in visual organization*. Bloomsbury Publishing, 2012.
- Zhang, Juzhong m. fl. »Oldest playable musical instruments found at Jiahu early Neolithic site in China«. I: *Nature* 401.6751 (1999), s. 366–368.
- Zourabichvili, François. *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses, 2003.

