

Musicerandets djävulska paradox

Det abstrakta kroppsarbetet samt den delade sårbarheten

Av: Ulla Margareta Ryman

Handledare: Krystof Kasprzak
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
Magisteruppsats 22,5 hp
Den praktiska kunskapens teori | ht 2021-vt 2022
Magisterprogrammet i praktisk kunskap



Sammanfattning

I den här vetenskapliga essän, skriven i en form skapad på Centrum för praktisk kunskap vid Södertörns Högskola, undersöker jag min kroppsliga erfarenhet av att spela kontrabas i en orkester. Den egna erfarenhet som gestaltas är en berättelse om ett framförande av Mozarts trettiofemte symfoni inför en tom salong med livestreamande videokameror i pandemins början. Fokus ligger på hur mitt medvetande pendlar mellan olika grader av inlevelse i musiken och spiraler av självupptagenhet. I min undersökning fokuserar jag på musicerandets paradoxala karaktär. Uppsatsen är strukturerad i två delar som arbetar med varsin paradox: Kropparbetets paradoxala abstrakthet samt den delade sårbarheten på scenen. Jag vänder mig till Maurice Merleau-Ponty för att undersöka hur musicerandet försöker upplösa gränserna mellan min kropp, kontrabaskroppen, rummet och kollegorna. Med Jean-Luc Nancy reflekterar jag över vad det innebär att vara en individ i en gemenskap, hur det singulara och plurala samspelar i orkestern och hur sårbarheten för oss längre bort från varandra. Thomas Manns *Doktor Faustus* används som en analogi.

Nyckelord: Praktisk kunskap, musik, orkester, fenomenologi, paradox, kropparbete, sårbarhet, Mozart, kontrabas.

Abstract

In this academic essay I examine my bodily experience of playing the double bass in an orchestra. It is written in a form developed at the Centre for Practical Knowledge at Södertörn University. I portray my personal experience from a performance of Mozart's Symphony No. 35 in an empty concert hall in front of live-streaming video cameras at the beginning of the pandemic. The focus lies in how my consciousness fluctuates between varying levels of being 'in' the music and spirals of self-obsession. In my exploration, I focus on the paradoxical character of making music. The essay is structured in two parts which each work with a paradox: the paradoxical abstractness of the bodily work, and the shared vulnerability on the stage. I turn to Maurice Merleau-Ponty to investigate how making music tries to transcend the boundaries between my body, the body of my double bass, the room, and my colleagues. With Jean-Luc Nancy, I reflect on what it means to be an individual in a collective, how the singular and plural interact in the orchestra and how the vulnerability takes us further apart. Thomas Mann's *Doctor Faustus* is used as an analogy.

Keywords: Practical knowledge, music, orchestra, phenomenology, paradox, bodily work, vulnerability, Mozart, double bass.

Innehållsförteckning

Sammanfattning 2

En onsdagskväll på jobbet 5

Brygga 7

Metod 10

Kroppsarbetets paradoxala abstrakthet 18

Få syn på den musicerande rörelsen 18

Grunda fötterna i golvet 19

Den lyssnande handen 23

Kroppen som idé och strävan efter ett tillstånd 26

Den delade sårbarhetens paradoxalitet 30

Vem får vara med i klanggemenskapen? 32

Separation av kroppar 37

Spela tillsammans 39

Ett utökat teknikbegrepp 41

Avslutning 41

Litteraturlista 44

”Sken och lek har redan idag konstens samvete emot sig. Konsten vill upphöra att vara sken och lek, den vill bli kunskap.”¹

¹ Thomas Mann, *Doktor Faustus: den tyske tonsättaren Adrian Leverkühns liv berättat av en vän* (Stockholm: Bonnier, 2015), s. 250.

En onsdagskväll på jobbet²

Sista satsen i Mozarts trettiofemte symfoni³ börjar med en gemensam inandning från mig och de dryga fyrtio musiker som är samlade på scenen i Stockholms konserthus. Rytmen föds i upptakten före den första tonen, den musikaliska intentionen att skapa några minuters sprudlande D-durglädje initierar taglets krispiga möte med metallsträngen. En attack, ett ställningstagande i världen, ett partitur⁴ transformeras till ljud av våra kroppar. Det är en vanlig onsdagskväll på jobbet några månader in i pestens år tjugotjugo. Ackordföljdernas enkelhet samt framåtrörelsens frenesi vill skura rent lyssnarens sinne med grönsåpa, dansa runt de lasyrmålade väggarna, leta sig ut över de varmt sammetsröda stolarna, slingra sig runt de höga kolonnerna inspirerade av ett grekiskt tempel och skapa något magiskt. En förhöjd känsla av livsglädje, en insikt i att ingen vet om vi kan spela fler konserter, någonsin. Varje kollektiv upptakt kan vara den sista möjligheten att försöka göra någonting tillsammans. Pesten bryr sig inte om ifall vi ville ta det en gång till.

Mina fötter grundar sig nedåt mot det ljusa träet i scengolvet, den smala kontrabashalsen snuddar vid min kind, hartsdoften sticker i näsan, tummens smekande av baksidan på den mjukt oljade halsen ger en intim känsla. Basvibrationerna sprider sig upp från golvet, den mörka instrumentkroppens kontakt med smalbenen, låren, magen och bröstet skapar en omedelbarhet i klangförmimmelsen. Den grävande, fokuserade rörelsen i vänster hands fingrar är en längtan att få vila i gravitationen. Skuldrorna, vänster armbåge och ryggen samarbetar i att ge all tillgänglig kraft till de små muskler som kortar av strängen i detta ögonblick. Bara för att huden på fingret stannar vid ett specifikt ställe på strängen en bråkdel av en sekund, kan inte dess närvaro i greppbrädan vara mindre intensiv.

Rörelsernas hastighet förutsätter en frånvaro av stress, ett exceptionellt fokus. Förståelsen av ackordet kan inte vara mindre vertikal för att musiken förs framåt i en sprudlande horisontalitet, en skrattande axelryckning av kvintgångar. Rörelsen mellan olika geografiska punkter på greppbrädan måste vara snabbare, lättsammare, alltför många toner ska hinnas med, jag känner mig sen, jag borde vara mjukare, bättre länka samman kroppen med harmoniken, förstå att använda mig av tyngdkraften, låta armbågen sjunka djupare, låta tekniken frigöra sig själv inom den fångenskap som den obönhörligt snabba rytmen erbjuder. En gnagande känsla av att jag är

² Ulla Margareta Ryman, "En onsdagskväll på jobbet", *Divan Tidskrift för psykoanalys ock kultur* 1-2/2021 (2021), s. 43-45.

³ Mozart, *Wolfgang Amadeus: K385 Symphony No. 35 in D major ('Haffner')* | Mozart & Material Culture, <https://mmc.kdl.kcl.ac.uk/entities/musical-work/mozart-wolfgang-amadeus-k385-symphony-no-35-d-major-haffner/> [hämtad 2022-05-28].

⁴ Partitur=uppställning med alla stämmor över och under varandra i ett musikverk i notskrift.

på fel ställe i världen måste motas bort, kan jag inte mota bort den är jag på fel ställe i världen. Jag måste försöka stå ut med att vara på fel ställe i världen tills satsen har tagit slut.

Höger hand håller i stråken, en mjuk fasthet i greppet, låt överarmen ge kraft till den rundade pekfingerleden, låt handen slippa känna sig så förtvivlat liten och övergiven. Jag önskar att min handled inte vore så stel som den är, stråken borde hoppa i ett krispigt spiccato⁵, som grönkålschips, inte som nu, en seg rädd oförmåga att klara sig själv utan min kontroll. Kan min kropp befinna sig i symbios med musikens obönhörliga erotiska energi och den nonchalanta lättheten i frasen, med min kontrabas, med den kollektiva klangkropp av cellister, violaster, en timpanispelare, trumpetare, hornister och andra människor som gör vad de kan med den instrumentteknik som är dem tillgänglig i detta nu. Det finns ingen tid att tänka på min stela hand, ”spela den här satsen så fort som möjligt”⁶ skrev Mozart i ett brev till sin pappa. Lyssna på impulsen från oboisten, blanda klang med fagotten, gå in i stråkarnas gemensamma gestik fram mot dominanten. Variera attacken, överdriv nyanserna, skapa öppenhet i uttrycket, fördjupa den kroppsliga förståelsen av rytmen, var inte så självfixerad.

Teknik är att använda en muskel i det ögonblick den behöver användas, och upphöra att använda den när den inte längre fyller någon funktion för det musikaliska uttrycket.

Teknik är att inte tänka på tekniken utan låta varje led, varje muskel vara ett lyssnande kär. Tekniken att spela orkester är att inse att singular eller plural är en falsk dikotomi; ta initiativ utan att sticka ut, var ett med kollegornas klang utan att förlora den tonala integriteten, snappa upp impulserna i rummet och reagera på dem i samma ögonblick som de ges.

Teknik är att bara fixa grejerna oavsett hur många tankar som snurrar runt runt i huvudet.

Teknik är att surfa på gravitationen med ett leende på läpparna.

Teknik är att kunna älska passionerat ända in i dödsögonblicket, oavsett om hoppet är närvarande eller ej.

Stråken känns som ett främmande objekt i stället för en förlängning av min arm, såsom jag skulle önska att den kändes. Jag borde ha skaffat mig en bättre teknik och studerat mitt spiccato mer systematiskt. Varför förstod jag inte i god tid före konserten att dessa specifika

⁵ En speciell stråkteknik där stråken hoppar på strängen som syftar till att få fram korta, distinkta toner. Inom den klassiska musiken används italienska musiktermer som ett slags internationellt språk. Kommer från italienska spiccato=separera, åtskilja.

⁶ Mozarts brev till sin pappa från den 7 augusti 1782, i en beskrivning av denna symfoni, syftande på sista satsen: ”das letzte-so geschwind als es möglich ist.” *Briefe und Aufzeichnungen*, [https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1251&cat=\[hämtad 2022-05-28\]](https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1251&cat=[hämtad 2022-05-28]).

Mozartpassager kräver ett ännu trägnare nedbrytande av lägesväxlingar och strängskiftningar för att få det att låta som några skrattande barn, lyckligt ovetande om att just detta skratt kan vara det sista.

Varför är jag inte mer närvarande. Jag vill få till livets *leggerezza*⁷, men stråken vill inte hoppa med den finess jag vill att den ska hoppa, den är fortfarande tung, snart kommer det där stället, jag kan inte tänka på att stråken känns tung, tillbaka med fokus på de stora linjerna, låt stråken vara som den är, men jag får inte tappa stråken, framför allt får jag inte sitta här och vara rädd för att tappa stråken. Ska min sista konsert vara en i scenfrånvaro? Ska min kanske sista kväll på jorden vara innesluten i en tvångströja av oro? Ska mina sista ögonblick vara ägnade åt en oförmåga att förundrat lyssna på Mozarts gäckande lek med döden?

Nervositet är energi som riktar sig inåt i stället för utåt i rummet och min erfarenhet säger mig att en stel hand kan mjukas upp om jag slutar anstränga mig för att mjuka upp den, är fokus på musiken finns ingen möjlighet att ens märka att handen är stel. Jag hoppas kunna vända något i nästa ton, i nästa andetag kanske mitt jag kan suddas ut.

Kontrabaskollegan till vänster om mig har ett perfekt *spiccato*. Jag minns en lektion för decennier sedan när en berömd kontrabasprofessor skulle lära mig att få min stråke att hoppa så där krispigt och artikulerat, det gick inte så bra, jag kände mig dålig, otillräcklig och förstod inte hur jag skulle göra. Som om det var någon hemlig kunskap, oåtkomlig, nästan något magiskt. Jag borde ha kommit över det nu, vad är jag för en människa som ältar något som hände för tjugofem år sedan i stället för att passionerat dansa igenom modulationerna.

Jag försöker andas med fagotterna, gå in i cellisternas gestik, sjunga harmonins grundstenar inom mig, iallafall inte förstöra för mycket, jag sitter här med min stela hand inne i en arkitekts försök att skapa ett grekiskt tempel mitt i en nordisk huvudstad detta pestens år tjugotjugo. Förmånen att få befinna mig inuti en Mozartsymfoni och uppträda för en drös med live-streamande videokameror och en tom salong är få förunnat. Stunden måste tas tillvara. Jag får inte slösa bort detta tillfälle att ge mig hän något som är större än mig själv.

Efter konserten promenerar jag hem genom ett kallt och övergivet gamla stan, tacksam att musikens magi flimrade genom min kropp under iallafall några kittlande vertikala ögonblick.

Brygga

Vem är du, kittlande vertikala ögonblick? Går du med på att stanna en stund när jag undersöker dig, eller kommer du att undfly min blick i min vilja att hålla fast dig? Kommer jag att döda dig

⁷ Italienska=lätthet.

i min intention att förstå dig? Jag vill greppa kunskapen i musicerandet, men är det möjligt? ”Men det som upphör att stämma överens med sin definition, upphör inte det överhuvudtaget? Och hur skall konst kunna leva som kunskap?” frågar Thomas Mann i romanen *Doktor Faustus*.⁸ Viljan att förstå, viljan att hålla kvar en kunskap leder lätt bort från den levda kunskapen, in i en figur eller en idé om kunskap. I Thomas Manns roman, skriven i Kalifornien under andra världskriget, leder viljan att skapa konst till att hans alter ego och romanfigur Adrian Leverkühn säljer sin själ till djävulen och fransäger sig mänsklig kärlek. Han blir till en idé, en myt, om vad som krävs för att fullständigt förstå musik. Manns andra alter ego, Serenus Zeitblom, är den som står bredvid och betraktar, tänker, reflekterar samt försöker förstå. På ett sätt är det också en abstrakt idé, att det är reflektionen och tänkandet som leder till insikter. Det finns något motsägelsefullt, nästan paradoxalt i att försöka förstå något som riskerar att upphöra att existera när det omvandlas från en flyktighet till en verbaliserad kunskap.

Denna text är ett försök att i den vetenskapliga essäns form reflektera över min yrkespraktik såsom jag upplevde det denna specifika onsdagskväll. I min gestaltade situation befinner jag mig på scenen i en liten symfoniorkester där jag utgör en tredjedel av kontrabasstämman. Tanken är att ingen av oss basister ska sticka ut, utan att vi ska låta som en unison röst. Min klang är alltså en tredjedel av en kontrabaston. Tillsammans med celli och fagotter, som befinner sig en oktav högre upp, formar vi för det mesta en och samma basstämma. Den konstnärliga idén är att få alla oss att klinga som en grupp där vi basister utgör den undre oktaven och de surfar en oktav uppe på, i en samklang med övriga stämmor.

Mitt arbete med att vara en del av en ton i ett ackord skapar således en del av stråksektionen i klangkroppen orkester. Det handlar om att inordna sig i en gemensam musikalisk intention, att fylla upp klangen, men samtidigt bidra musikaliskt i en hårfin balansakt. Vad som ska levereras är en klang, en fras, en musikalisk gest, inte olika personers individuella tolkningar. Samtidigt som stunden kräver en musikalisk vilja från samtliga medverkande. Musik är så mycket mer än bara ljud, det är scennärvaro och energi, förmågan att skapa en speciell stämning. En fras kan ha precis allt: fin intonation, klang, samspel, dynamik men ändå vara ganska meningslös om inte rätt känsla finns. Energin på scenen är summan av vad vi som befinner oss där gör just precis nu. Varje orkestermedlem har möjligheten att inspirera sina kollegor till nästa nivå av scennärvaro och musikaliskt engagemang. Orkesterns klangkropp skapas via ett blandade av samtliga klanger; på ett sätt handlar det om att bygga en musikalisk relation med varje stämma i orkestern i en intrikat väv av samspel.

⁸ Mann 2015, s. 250.

Detta skapar en sårbarhet: det är verkligen inte lätt att göra exakt likadant som en annan person men samtidigt spela ut och aktivt bidra musikaliskt. Det här stycket vi spelade denna onsdagskväll är väldigt virtuost och det är många små muskler som ska koordineras i precis rätt ögonblick. Gränsen mellan att passivt prestera ”rätt”, och beröra musikaliskt, kan kännas svår att få syn och balansera på. Nuets brutalitet samt den speciella känslighet och lätthet som Mozarts musik vill uttrycka ställer stora krav på en virtuos instrumentteknik, en förmåga att anpassa sig och smälta in och samtidigt aktivt musicera inom denna svårdefinierade nästan paradoxala ram. Att komma en bråkdel av en sekund för sent eller för tidigt eller att sticka ut klangligt eller intonationsmässigt förstör den kollektiva musikaliska gesten. Kroppens arbete är på ett sätt en spegelvändning av den konstnärliga intentionen att inte märkas som individ: att fylla upp en klang kräver en enorm kroppslig närvaro och engagemang, en i högsta grad närvarande individ. Tekniken arbetar i motsatt uttryck: ju skirare, fluffigare, viskande konstnärligt uttryck desto viktigare med stabilitet, precision och exakthet i höger hands hållande av stråken samt vänster hands nedtryckande av strängen. Scennärvaron är som sagt otroligt viktig i detta arbete, scennärvaro är det som skapar och utgör kärnan i ett live-framträdande, men scennärvaron är inte att just jag ska märkas som person eller musiker, utan hur min närvaro bidrar till det gemensamma skapandet av den musikaliska gesten. Vad som går ut i salongen, eller i det här fallet in i mikrofonerna och kamerorna, är den samlade energin från samtliga närvarande musiker på scenen.

En anledning till att jag valt just erfarenheten att arbeta som tutti-stråkmusiker i en symfoniorkester för den här uppsatsen är att jag tycker mig finna för lite texter om just denna erfarenhet. Arbetet kan lätt förstås och upplevas som anonymt. Som om arbetet inte är så viktigt, för att ens del i ackordet är litet och inte betydelsebärande. Denna känsla förstärks av att det finns relativt lite skrivet inifrån denna erfarenhet. Erfarenheten att spela solo eller kammarmusik finns det många fler texter kring. Den musicerande aktiviteten att vara en del av en ton i ett ackord är dock inte mindre ett musicerande, även om intentionen att inte märkas som individ lätt kan skapa denna känsla. Komplexiteten i detta intresserar mig, då en bra orkester som sagt kännetecknas av att samtliga personer på scenen är närvarande och engagerade i precis det här ögonblicket. Ett syfte med uppsatsen är således att kunna erbjuda en text som bidrar med erfarenhetsbaserad kunskap om den kroppsliga erfarenheten av att arbeta som stråkmusiker i en Mozartsymfoni.

Min gestaltning från denna onsdagskväll aktualiserar den paradoxala karaktären i musicerandet. I metodavsnittet som följer kommer jag att mer ingående förklara varför jag valt just begreppet paradox för att utforska denna situation. Intentionen med denna undersökning är

att fokusera på två specifika paradoxer: det abstrakta kroppsarbetet samt den delade sårbarheten. Den första paradoxen handlar om hur kroppsarbetet är extremt fysiskt och finmotoriskt, men musiken i sig är abstrakt och diffus. Jag är ett musicerande kroppsligt subjekt, men arbetet handlar som sagt om att fullständigt inordna mig i gemenskapen, i Mozarts partitur, till den grad att just min kropp knappt märks, utan orkestern blir en klangkropp av musicerande subjekt. Kroppens kunskap är flyktig och abstrakt, den behöver skapas i varje ögonblick och det finns inga garantier för att kroppen kommer ihåg vad den behöver komma ihåg i ett givet ögonblick.

Den andra paradoxen handlar om det sårbara i att tillsammans med andra framträda på en scen. Musicerandet sker i en gemenskap: Mozarts partitur är en pluralitet av instrumentkroppar där varje musiker på något sätt inte är viktig för sin egen skull men som en betydelsefull detalj i orkesterklangen. Men ensamheten är ändå, eller trots därför, högst påtaglig. Musicerandet kräver en öppenhet som lätt kan leda till ett jämförande. Att vara en fragil presterande kropp på scenen, en kropp som hela tiden strävar att få till något, är ett villkor vi alla delar som befinner oss där. Sårbarheten delar oss också, den kan få varje musiker att gå ännu längre in i sig själv, i nervositet, i ett fokus på den egna prestationen. Varje musiker är utelämnad till sig själv att ta in all sårbarhet som finns på scenen. Att situationen äger rum i början av pandemin aktualiserar och förstärker hur musiken ständigt gestaltar livets förgänglighet.

Valet av Mozart är också betydelsebärande: få tonsättare gestaltar lätthet som han, och kontrasten mellan den sorglösa känslan musiken uttrycker och svårigheterna jag upplever i musicerandet gör dessa ögonblick extra lämpliga för att undersöka musicerandets paradoxer. Mozarts musik är ständigt en lek med döden, men just denna kväll fanns en speciell förståelse för detta. Genom att låta min subjektiva, kroppsliga erfarenhet möta filosofisk litteratur hoppas jag kunna få syn på ny kunskap om att spela orkester. Syftet med denna uppsats är således att undersöka två av musicerandets paradoxer:

Vad innebär kroppsarbetets paradoxala abstrakthet?

Vad står på spel i den delade sårbarhetens paradox?

Metod

Jag som skriver denna vetenskapliga essä är en klassiskt skolad kontrabasist. Efter dryga två decenniers yrkeserfarenhet i diverse kammarmusikgrupper, ensembler samt orkestrar i ett nästan enbart ickeverbalt arbete är det för mig en intressant uppgift att verbalisera någonting av min kunskap. Då min erfarenhet av den klassiska musikvärlden är en hierarkisk och konservativ

miljö med tydliga roller om vem som får verbalisera vad och i vilken form, har det känts nödvändigt för mig att hitta ett språk och en metod som inte kommer inifrån branschen.⁹ De oskrivna idéerna om vilken erfarenhet som lyfts fram och vem som verbaliserar den erfarenheten är inflytelserika. Jag har letat efter ett eget uttryck och en metodologi som kommer inifrån mig. Det har varit angeläget för mig att i alla fall försöka undvika att vidarebefordra stereotypiska eller normativa sätt att reflektera och skriva om musicerandet. En intention finns att främmandegöra min situation, att försöka distansera mig från min erfarenhet och betrakta den med ny blick. Jag har velat hitta en metod som undersöker precis det jag vill undersöka, en metod som går direkt på det musicerande ögonblicket. Filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback, professor i filosofi vid Södertörns Högskola och grundare av filosofiämnet där, skriver i boken *Lovtal till Intet* om vad tänkande är, om hur konsten att förstå något kan innebära en möjlighet till självförvandling.¹⁰ Hon undersöker just mötet och vad som uppstår i mellanrummet mellan mig och den andre, och betonar kraftfältet mellan människor som utgångspunkten för skapande. Cavalcante Schuback skriver om hur de egna erfarenheterna och tankekategorierna behöver möta det främmande:

När tänkandet omdefinieras som konsten att förstå, handlar det inte bara om att göra det främmande ”kunskapsobjektet” bekant, utan även om att främmandegöra och ifrågasätta det redan bekanta sättet att nå och få kunskap om något.¹¹

Därför är det intressant att utföra denna undersökning inom en form som har utarbetats inom Centrum för praktisk kunskap vid Södertörns Högskola.¹² Denna form utgår från en gestaltad situation av en egenupplevd erfarenhet, i mitt fall ”En onsdagskväll på jobbet”, och därefter skrivs en reflekterande essä där skribenten går i dialog med den egna erfarenheten, den filosofiska litteraturen samt sig själv. Essäskrivande som kunskapsskapande och de möjligheter till reflekterande det erbjuder är något som många har visat på, till exempel Lotta Alsterdal,

⁹ För vidare läsning kring branschen rekommenderas till exempel: Dawn Bennett, *Understanding the classical music profession: the past, the present and strategies for the future* (Aldershot, Hants, England ; Burlington, VT: Ashgate, 2008).

¹⁰ Marcia Sá Cavalcante Schuback, *Lovtal till intet: essäer om filosofisk hermeneutik* (Göteborg: Glänta produktion, 2006), s. 155 ff.

¹¹ Ibid. s. 155.

¹² Centrum för praktisk kunskap invigdes vid Södertörns Högskola i Huddinge 2001. Dess syfte är bland annat att bygga broar mellan yrkesliv och den akademiska världen samt mellan konst och praktik. I klassrummet möts olika yrkesverksamma praktiker. Den praktiska kunskapens teori syftar även till att teoretisera och lyfta fram erfarenheter som det inte finns forskning om eller som inte har synliggjorts. En viktig metod är processkrivande, där eleverna tillsammans diskuterar varandras texter. Denna essä har bollats med förskollärare, bildkonstnärer, bibliotekarier med flera. För vidare läsning om vad Centrum för praktisk kunskap är och gör hänvisas till skriftserien: Södertörn Studies in Practical Knowledge.

som var verksam vid Centrum för praktisk kunskap, i essän ”Essäskrivande som utforskning”.¹³ Ett annat exempel på hur skrivande kan användas i utbildningssyfte visar Hélène Edberg, doktor i retorik, på, som i boken ”Creative writing for critical thinking” har synliggjort lärande genom skrivande, samt hur subjektivitet kan ses som en resurs.¹⁴ Jag tänker att vilket rum ord, begrepp och erfarenheter utforskas i spelar stor roll. Då detta rum inte traditionellt har varit en plats för musiker lämpar det sig väl för min metod att vilja främmandegöra mina erfarenheter och tanke kategorier.

Den praktiska kunskapens teori har även ett existensfilosofiskt perspektiv på kunskapande som passar mitt syfte att undersöka musicerandets paradox, då det musicerande ögonblicket i allra högsta grad visar på det existentiella. Fokus i denna tradition ligger på att få syn på det partikulära, unika och tvetydiga i en viss situation och ur det specifika och konkreta generera kunskap som kan vara av generell relevans. Metoden är således att ha fokus på just denna skildring av en bestämd onsdagskväll på jobbet, inte att generellt undersöka min yrkespraktik. Filosofen Jonna Hjertström Lappalainen reflekterar med Simone de Beauvoir i essän ”Praktikerns blick som forskningsmaterial, existensfilosofiska perspektiv på praktisk kunskap” över hur en människa alltid är i en situation, och situationen är individens sätt att omsluta världen.¹⁵ Just det situationella och den kunskap som kan hämtas och förstås därifrån är helt i linje med musicerandets benhårda insisterande på närvaro i nuet, och hur denna konstform kan skapa en utökad förståelse för existensens villkor. Filosofen Fredrik Svenaeus problematiserar och fördjupar i essän ”Vad är praktisk kunskap?” den praktiska kunskapens existens som universitetsämne.¹⁶ Han skriver bland annat: ”Den praktiska kunskapen bärs som personligt erövrad kunnighet som tagit plats hos individen-och i den mänskliga gemenskap där han eller hon handlar- och den utövas på ett intuitivt sätt.”¹⁷

En svårighet för mig har dock varit att hitta en metod att undersöka min konstnärliga praktik inom en disciplin som till största del betonat de så kallade mellanmänskliga yrkena. Svenaeus definierar mellanmänsklig som ”relationsbaserade yrken där förmågan att möta andra människor är avgörande för yrkeskunnandet: vårdpersonal, poliser lärare...”¹⁸

¹³ Lotte Alsterdal, "Essäskrivande som utforskning", i *Konst och lärande: essäer om estetiska lärprocesser*, red. Anders Burman, (Huddinge: Södertörns högskola, 2014).

¹⁴ Hélène Edberg, *Creative Writing for Critical Thinking: Creating a Discoursal Identity* (Cham: Springer International Publishing AG, 2018).

¹⁵ Jonna Hjertström Lappalainen, "Praktikerns blick som forskningsmaterial, existensfilosofiska perspektiv på praktisk kunskap", i *Att utforska praktisk kunskap*, red. Martin Gunnarsson, (Huddinge: Södertörns högskola, 2019), s. 32.

¹⁶ Fredrik Svenaeus, "Vad är praktisk kunskap?", i *Vad är praktisk kunskap?*, red. Jonna Bornemark & Fredrik Svenaeus, (Huddinge: Södertörns högskola, 2009).

¹⁷ Ibid. s. 13.

¹⁸ Ibid. s. 9.

Det är oklart om min profession hör hemma i denna beskrivning, och detta är inte platsen att undersöka denna fråga. De relationer jag valt att utforska i denna essä är med musikens själ, med mitt instrument, med kollegornas klang och gestik, inte med publiken. (De befinner sig inte ens i samma rum som jag i min gestaltning, utan hemma framför sina respektive skärmar eller högtalare). Jag tänker dock att min profession i högsta grad är mellanmänsklig. Varje ton som spelas på ett instrument är en möjlighet att beröra en annan människa. Varje vibration från min kontrabas har möjligheten att vara ett existentiellt samtal. Varje ögonblick av försök till samklang på en scen är en intensifierad gestaltning av vad ett mänskligt möte kan vara. Gemenskapen eller frånvaron av gemenskap på scenen är i högsta grad mellanmänsklig. Den tomma salongen kommunicerar intensivt frånvaron av det mellanmänskliga mötet med publiken och hur coronasituationen påverkar det musicerande ögonblicket. Jag relaterar med mina medmusikanter och med publiken genom vårt sammusicerande, scennärvaro och musikaliska gestik. Men jag skulle ändå hävda att det är tveksamt om mitt yrke hör hemma i definitionen av mellanmänsklig såsom den definieras ovan av Svenaeus och såsom begreppet traditionellt använts på Centrum för praktisk kunskap. Jag möter den andre genom mitt instrument. Den mellanmänsklighet som konstnärliga praktiker befinner sig i låter sig inte enkelt definieras.

Metoden blir således lika mycket ett undersökande i hur jag förhåller mig till denna disciplin. Det är inte självklart att en disciplin och en metod som använts till att undersöka hur en polis, sjuksköterska eller lärare relaterar med andra människor också erbjuder en naturlig plats för en konstnär som vill undersöka sitt förhållande med en målarduk eller en musiker som vill undersöka relationen med sitt instrument.

De centrala verk jag använder är Maurice Merleau-Ponty "Sammanflätningen-Kiasmen"¹⁹ och *Kroppens fenomenologi*²⁰, Jean-Luc Nancy's *Being singular plural*²¹ samt Thomas Manns *Doktor Faustus*.²² I sista delen förekommer även Aristoteles "Nichomakiska etiken".²³

I avsnittet som undersöker den första paradoxen stannar jag i min kropp och reflekterar över det kroppsarbete jag utför och dess paradoxala karaktär. Jag vänder jag mig till Maurice Merleau-Ponty och hans begrepp om sammanflätning, en så kallad kiasm, för att bättre förstå vad mitt kroppsliga möte med kontrabasen, rummet och kollegorna innebär. Hans

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, "Sammanflätningen-Kiasmen", i *Lovtal till filosofin: essäer* (Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2004a).

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fenomenologi* (Göteborg: Daidalos, 1999).

²¹ Jean-Luc Nancy, *Being singular plural* (Stanford, Calif: Stanford University Press, 2000).

²² Mann 2015.

²³ Jag använder Charlotte Weigelts översättning av Aristoteles bok sex ur "Nichomakiska etiken" i *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertström Lappalainen (Huddinge: Södertörns högskola, 2015).

fenomenologiska perspektiv bidrar med att gå direkt på den subjektiva upplevelsen, den rena erfarenheten. I den andra delen reflekterar jag över samexisterandet med de andra, vad det innebär att dela ett musicerande ögonblick med andra fragila kroppar på scenen samt hur den delade sårbarheten separerar oss från varandra. Här går jag i dialog med boken Nancy's *Being singular plural* för att undersöka det paradoxala i att situationen både innehåller en intensiv musicerande gemenskap samt en presterande ensamhet, det finns en utsatthet och sårbarhet som separerar. Ett tredje perspektiv är användandet av Thomas Manns *Doktor Faustus* som sker på ett lite annat sätt, det är ett analogt, jämförande, användande. Valet av Thomas Mann beror på att jag tycker han litterärt gestaltar det paradoxala i musicerandet som jag inte förmår få fram, och genom att blanda hans litterära språk med det filosofiska tänker jag att ett intressant möte kan ske och nya förståelsehorisonter födas. Faust-myten tycker jag säger mycket om hur musiken, speciellt Mozarts musik med sin unika karaktär av sprudlande lätthet, strävar efter något mänskligheten inte klarar av, och hur den musicerande människan ständigt befinner sig i denna brist. Den musikaliska intentionen ligger nära viljan att gå ut ur sin mänsklighet för att bli någonting annat, en myt, en figur, någonting bortommänskligt, och denna vilja leder inte alltid till något gott. Det är också intressant att se vad idéer och myter om min yrkespraktik gör med min förståelse för den. Aristoteles använder jag för att föra en diskussion om en utvidgad förståelse av teknikbegreppet utifrån hans presentation av begreppet techne, då Nichomakiska etiken är en klassisk text om praktisk kunskap.

Ingela Josefson, en av grundarna av Centrum för praktisk kunskap, skriver i sin bok *Läkarens yrkeskunnande* om hur ”musikerns och skådespelarens situationskänslighet är en förebild för praktisk kunskap”.²⁴ Boken behandlar ett projekt där läkare tar hjälp av scenkonstnärer för att reflektera över sin yrkespraktik. Jag funderar över vad det innebär för en yrkespraktiker att bli sedd som en förebild, men samtidigt inte riktigt få en självklar plats i att undersöka sin kunskap. Det kan vara problematiskt att bli sedd som en förebild. Det blir svårare att undersöka vad som händer i en situation, om personen sätts upp på en piedestal, på en scen, och enbart betraktas på beundrande avstånd. Josefsons blick känns för mig som publikens blick, en blick som betraktar med distans och därmed inte ser de mindre smickrande detaljerna. Men jag söker en metod för att placera kameran på scenen, inne i min kropp, inte i salongen. Den här essän är ett försök att ta bort lite av förebildsanspråket och föra ner musikeryrket på jorden. Utforska det musicerande ögonblicket bortom ett behov att marknadsföra det som något speciellt. Kanske finns i förebildsidén ett behov att se musikern som en figur, som ett objekt. Något speciellt,

²⁴ Ingela Josefson, *Läkarens yrkeskunnande* (Lund: Studentlitteratur, 1998), s. 31.

någon som kan skapa magi. Om en tittar närmare på den kroppsliga erfarenheten är det måhända svårare att behålla förebildsidén. De känslor av provokation som denna romantiska och exotiserande bild av konstnären eller musikern väcker hos mig bidrar också till den undersökande metoden. Jag vill inte vara en förebild. En förebild kan lätt bli en endimensionell figur och kan behöva osynliggöra många erfarenheter för att fortsatt kunna förbli en förebild. Det är svårt att i långa loppet ha kvar förebildsanspråken om en agerar på ett sätt som en förebild inte alls bör agera. Jag vill undersöka vad som faktiskt äger rum på en scen, inte vad som borde äga rum på en scen, eller vad som äger rum på en scen från publikens perspektiv.

Thomas Manns roman *Doktor Faustus* är som tidigare nämnts uppbyggd kring myten om hur en konstnär säljer sin själ till djävulen för att kunna skapa den mest fantastiska konst. Serenus Zeitblom, Thomas Manns romanfigur, fränsäger sig sin mänsklighet för att i stället skriva ett kontrakt med djävulen om att kunna skapa den mest extraordinära musik. Den här myten om hur konstnären ger upp sin mänsklighet för konsten tycker jag knyter an till Ingela Josefsons förebildsidé, och det är intressant för mig att titta på hur denna myt ställer sig i vägen för ett nyfiket undersökande av min kroppsliga erfarenhet av att musicera, och hur denna myt även ställer sig i vägen för min egen självreflekterande blick.

I den här essän kommer jag som sagt att undersöka två paradoxer: det abstrakta kroppsarbetet samt den delade sårbarheten, samt på slutet försöka synliggöra hur de hänger ihop. Jag förstår paradox som en olöslighet, en orimlighet, någonting osannolikt. Ett musicerande som inte inser sin paradoxalitet skulle för mig vara ett musicerande som inte förmår flyga, utan stanna i en materialistisk idé om att kunna kontrollera allting. För mig handlar musicerande om att få kontakt med en annan verklighet, en annan oförklarlig, magisk eller gudomlig värld. Men då begreppet magi är relativt vanligt förekommande när det gäller att prata om musik tänker jag att paradox är ett mer användbart metodologiskt begrepp för att få syn på vad min praktik innerst inne handlar om. Paradox blir således min metod. Svenska Akademiens ordlista definierar paradox som ”skenbart orimlig sats, motsägelsefull företeelse” medan Svensk ordbok utvidgar betydelsen till ”skenbart orimligt men ändå (djupare sett) sant påstående”²⁵. Det här är spännande för min undersökning: det som verkar vara två kontrasterande saker på ytan, till exempel abstrakt och kroppslig, innehåller alltså en sanning och en förening om vi tittar lite närmare.

Dess etymologiska betydelse är även intressant: para=mot, eller bortom, samt doxa=åsikt. Det vill säga något som går emot den allmänna åsikten eller den vedertagna sanningen. Doxa

²⁵ paradox | svenska.se, <https://svenska.se/tre/?sok=paradox&pz=2> [hämtad 2022-06-12].

kommer från dokein=att föreställa sig, att ha en insikt om. Begreppet passar således väl för min metod. Jag kommer i min undersökning av musicerandets paradoxala karaktär även undersöka den handlingen, att gå emot vanligt förekommande åsikter, oftast åsikter även internaliserade av mig, om vad musicerande och orkesterspel är.²⁶ Det finns dock metodologiska svårigheter med att få syn på hur musiker egentligen upplever sitt musicerande, då aktiviteten i sig är så icke-verbal. Detta har visats i intressant forskning av Simon Höfdding och Kristian Martiny vid Center for Subjectivity Research i Köpenhamn. De beskriver i artikeln "Framing a phenomenological interview: what, why and how" hur det kan ta år av långa, fenomenologiska intervjuer och relationsbyggande innan musikerna de har intervjuat kan generera längre, mer utförliga svar om sitt musicerande som verkligen går på djupet av den konkreta erfarenheten²⁷. Detta kan också skapa etiska och metodologiska problem för mig: jag går emot någon slags doxa som på många sätt är ganska diffus och relativt icke-verbaliserad, en "känsla i luften". Doxan tänker jag kan vara den osynlige läraren, en idé om hur en ska tänka som inte har en bestämd avsändare, likt minnet av professorn som flimrar till min onsdagskväll på jobbet, eller

²⁶ Gällande olika vanligt förekommande åsikter inom branschen, vad jag i denna essä benämner som "doxor" följer här några få exempel på forskning kring detta. Yvonne Liljeholm Johansson undersöker orkestermusikerns liv i sin avhandling: *Psykosocial arbetsmiljö i en yrkesgrupp med krav på hög kvalitet-orkestrar inom konstmusik* (Stockholm: Institutionen för folkhälsovetenskap, Karolinska institutet, 2010). Hon skriver: "Redan från unga år har musiker internaliserat kraven och även om det inte går att spela perfekt finns en närvarande vision och ett mål att sträva efter, vilket lätt leder till en fixering vid misstag och brister i spelet...ju bättre orkestern är desto större är utmaningen, kravet." (Liljeholm Johansson, s. 3.) Professor Dawn Bennet beskriver ingående i kapitlet "Orchestral Musicians" i *Understanding the classical music profession: the past, the present and strategies for the future* (Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2008) det komplicerade med att arbeta som orkestermusiker. En musiker i en intervjustudie beskriver till exempel hur det är att arbeta i en orkester: "can be spiritually exhausting...all but the most devoted tend to become increasingly disenchanted with their lot...Under [circumstances] such as these the orchestral musician's life becomes a series of dull chores." (Bennet, s. 46.) Ann-Sofie Köping gör en intressant diskussion om kreativitetsbegreppet i relation till orkesterspel och känslor av bitterhet och frustration hos orkestermusiker i kapitlet "Den återskapande verksamheten eller kan hundra musiker vara kreativa?" i doktorsavhandlingen *Den bundna friheten, om kreativitet och relationer i ett konserthus*. (Stockholm: Företagsekonomiska institutionen, Univ., 2003). (Köping, s. 77 ff.) Hon skriver att "...den grandiosa självkänslan får sig en knäck när man 'inte finns' som individ/person i kollektivet" (Köping, s. 85.) En musiker i intervjustudien säger: "Man blir en maskin som förhoppningsvis är så exakt som möjligt, men inte så mycket mer." (Ibid.) Hon skriver: "Att många musiker inte ser symfoniorkestern som en kreativ arbetsplats beror förmodligen just på detta försvarande av gamla värderingar och traditioner, som ibland går ut över konstformens kreativitet (inte den kreativa processen i själva spelsituationen)." (Köping, s. 103). Musikvetaren Christopher Small skriver i sin bok *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Middletown: Wesleyan University Press, 1998) om att hur orkestermusiker sällan reflekterar över själva orkesterns struktur eller specifika relationer beror på utbildningen. Den menar han är formad: "toward the acceptance of the profession's assumptions and the maintenance of its esprit de corps as it has been toward the acquisition of the skills that are necessary to practice it; and like most professionals in any field whatsoever, most orchestral musicians have come to accept those assumptions unquestioningly. In general their attitude is more that of the craftsman than that of the autonomous artist." (Small, s. 67.) Det här visar ju både på en doxa från orkestermusikers håll, men jag tycker mig också, med risk för att framstå som alltför generaliserande, ana en brist på nyfikenhet att undersöka hur individuella musiker egentligen upplever sitt arbete. Kanske det också är en doxa: att alltför lätt se orkestermusikern som en stereotyp eller en del av ett kollektiv där alla förväntas tänka på ett visst sätt.

²⁷ Simon Höfdding & Kristian Martiny, "Framing a phenomenological interview: what, why and how", *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 15:4 (2016) s. 556.

en känsla som sitter i väggarna i ett konserthus. Musikvetaren och cellisten Tanja Orning visar på och för en intressant diskussion om hur musiker socialiseras in i starka idéer om perfektionism samt rätt och fel från tidig ålder, vilket kan hindra förmågan till självständigt och kritiskt tänkande kring musicerandet, samt kring idéer om musicerandet.²⁸ En avgränsning jag dock gjort i denna essä är att fokusera på själva musicerandet, inte på musikbranschen, så jag kommer inte att gå in mer på maktstrukturer, utbildning, verbaliserande, provspelningarnas påverkan med mera.

En intressant aspekt kring paradoxen är även att doxa är stammen i dogma, den förrädiskt osynliga faran som ständigt lurar runt hörnet i samtliga konstnärliga och kreativa praktiker: det är lätt att hamna i illusionen att en är befriad från dogmatiska synsätt vid sysslandet med det konstnärliga, när dogmatiken i själva verket bara är så mycket svårare att få syn på. Om accepterandet av att musicerandet ständigt är paradoxalt således kan vara en räddning undan ett dogmatiskt förhållningssätt till att förstå min praktik, tänker jag att det är av betydelse för kunskapandet att fördjupa förståelsen av paradoxen.

Några ord om varför jag valt att använda begreppet paradox i stället för dilemma, som är en tradition inom praktisk kunskap.²⁹ Lotta Alsterdal skriver till exempel i essän ”Dilemma i äldreomsorg” hur det väsentliga inom den praktiska kunskapens metod är att få syn på dilemmasituationer. ”Karakteristiskt för ett dilemma, som vi använder begreppet, är en handlingssituation som är svårbedömd. Det ska vara en situation där det råder osäkerhet om vad som är klokt att göra, som kursdeltagaren funderar över och vill utforska vidare.”³⁰

Vad som kännetecknar en dilemmasituation är att det finns ett val, även om det valet kan vara otroligt svårt att få syn på. Dilemma skulle måhända passat för mig om jag valt att undersöka en annan situation. I min onsdagskväll på jobbet finns det naturligtvis val, men inte av samma slag, kanske framför allt för att det som sagt inte är en mellanmänsklig situation på det sättet.

²⁸ Tanja Orning: *Future musicianship and present educational practices - Survey response*, , <https://www.musicandpractice.org/volume-3/tanja-orning/> [hämtad 2022-06-04].

²⁹ Filosofen Jonna Bornemark använder paradoxen som metod i sin essä: ”Att forska med skrivande praktiker: vägar och paradoxer”, i *Att utforska praktisk kunskap: Undersökande, prövande och avtäckande metoder*, red. Martin Gunnarson, (Huddinge: Södertörns högskola, 2019). Hon presenterar där paradoxen som en metod i ett forskningsprojekt som handlar om medborgardialoger. Där spänner hon upp en första paradox dels mellan att utgå från att praktikerna hon undersöker är kloka och sympatiska samt risken med att bli tandlös som forskare, samt en andra paradox mellan forskarens kunskap och hennes ickevetande. (Bornemark, s. 87.) Paradoxen mellan konsensusideal samt fokus på konflikt undersöks. (Ibid. s 84.) Hon reflekterar över att formulerandet av forskningsmetoder handlar om att medvetandegöra paradoxer, inte lösa dem. Hon ser som jag förstår det inte riktigt medborgardialogen i sig som en i grunden paradoxal aktivitet, såsom som jag förstår musicerandet. Min förståelse är att paradoxen som metod trots denna intressanta essä står i skymundan av det dominerande dilemmabegreppet på Centrum för praktisk kunskap.

³⁰ Lotte Alsterdal, ”Dilemma i äldreomsorg”, i *Vad är praktisk kunskap?*, red. Lotte Alsterdal, Jonna Bornemark & Fredrik Svenaeus, (Huddinge: Södertörns högskola, 2009), s. 163.

Jag relaterar främst till musiken i sig, och gestaltar vad som skulle kunna kallas för nervositet, oro eller scenfrånvaro, även om alla dessa ord har sina begränsningar. Dilemma som begrepp lämpar sig helt enkelt inte lika väl för att undersöka relationen mellan mig och min kontrabas, Mozartpartituret samt de musicerande kollegorna.

Paradox är för mig ett mer sant begrepp, då dess motsägelser skenbart inte går att komma till rätta med, utan jag sitter fast eller tror mig sitta fast i den orimlighet som är konstens strävan. Paradoxens skenbara och undflyende karaktär, då det både finns och inte finns en sanning i den, samspelar väl med Manns citat som inledde essän, om hur musiken vill upphöra att vara sken, den vill bli kunskap. Musicerandets flyktiga natur, dess ovilja att infoga sig i mänskliga mätverktyg undflyr de flesta definitioner. Varje sanning om musicerandet kan lika gärna vändas till sin motsats. ”Vet du vad jag har kommit på? frågade han. Att musik är tvetydigheten som system”³¹, för att återigen tala med Thomas Mann.

Det abstrakta kroppsarbetets paradox

Få syn på den musicerande rörelsen

”Rörelsen mellan olika geografiska punkter på greppbrädan måste vara snabbare, lättsammare, alltför många toner ska hinnas med, jag känner mig sen” skriver jag i en av de första meningarna i ”En onsdagskväll på jobbet” som visar på att något är på väg att gå fel. Denna mening sätter i gång en rörelse bort från ett harmoniskt tillstånd, från en närvaro inuti och med Mozarts musik till någon slags scenfrånvaro. Men det är inte självklart vad rörelsen innebär. Vad innebär begreppet rörelse i detta sammanhang? De är ord som på ett sätt beskriver den fysiska aktiviteten att spela basstämman i Mozarts trettiofemte symfoni. De är ord som också förklarar vad det är att vara kontrabasist: ständigt flytta min vänsterhand mellan de olika geografiska positioner på strängen som ju är en ton, och den teknik som krävs för att få till de toner som tillsammans skapar det musikaliska uttrycket. De beskriver också en paradoxal känsla: den att inte riktigt hinna med, dels med handen, men även att det faktiskt klingande resultatet är långt bortom den konstnärliga intentionen. Glappet mellan vad jag vill uttrycka och vad jag uttrycker är högst påtagligt. Det är en enorm kontrast mellan att verkligen kommunicera något från min kropp via kontrabasen till en annan människa, och vad som faktiskt pågår i denna rörelse. Orden beskriver kontrasten mellan känslan av lätthet och svårigheten med att få fram en klingande karaktär av lätthet, leggerezza.

³¹ Mann 2015, s. 77.

De skulle kunna beskriva en genomgripande grundstämning i en kontrabasists vardag: att hela tiden vara lite sen, lite efter. Känslan av att inte kunna komma i kapp de som har tunnare strängar som svarar snabbare, eller behöver lägga ner mindre fysiskt arbete för att producera sina toner i rätt ögonblick. Känslan av att vara sen är dock ej samma sak som att vara sen, utan här handlar det om att få syn på och omfamna det paradoxala. En klingande rörelse är en sak, rörelsen i gestaltningen som denna mening initierar är också en smygande känsla av att något är fel, att närvaron i musiken plötsligt inte är där längre, men det går inte säga exakt när denna rörelse börjar. Det finns något diffust och oklart över rörelsen in i scenfrånvaron. Rörelsen är också att gå från en självklar tro på att min kropp har rätt att vara här på scenen, en acceptans, en trygghet, till att ifrågasätta min rätt att vara på en scen.

En kontrabasteknik är för mig något extremt fysiskt, men samtidigt är min teknik ointressant i Mozarts musik. För lyssnaren gäller det att förhoppningsvis få kontakt med en förhöjd känsla av livsglädje eller en förnimmelse av musikens obönhörliga erotiska energi. Att separera det kroppsliga, den så kallade instrumenttekniken, från det konstnärliga, är en idé som inte kommer inifrån den musicerande rörelsen. Varje kroppslig rörelse jag utför har en tydlig musikalisk intention, en riktning ut i salongen, mot en människa, i ett bästa tänkbara scenario. Musiken skapas via våra kroppar, och tekniken är att förstå det kroppsliga arbetet på ett djupare existentiellt plan. En doxa, (den allmänna uppfattningen som jag behandlade i metoddelen) inom skräet skulle kanske vara att separera de olika definitionerna av rörelse som jag beskriver. Men den musicerande rörelsen har en inneboende paradoxalitet i sig, gränsen mellan vad som är det mänskliga tillkortakommandet eller en känsla av tillkortakommande och vad som är musicerande är inte så självklar. I nästa avsnitt ska vi titta närmare på var den musicerande rörelsen börjar.

Grunda fötterna i golvet

Mina fötter grundar sig nedåt mot det ljusa träet i scengolvet, den smala kontrabashalsen snuddar vid min kind, hartsdoften sticker i näsan, tummens smekande av baksidan på den mjukt oljade halsen ger en intim känsla. Basvibrationerna sprider sig upp från golvet, den mörka instrumentkroppens kontakt med smalbenen, låren, magen och bröstet skapar en omedelbarhet i klangförnimmelsen.

Jag sitter på scenen i Stockholms konserthus bakom min kontrabas och grundar fötterna i golvet. I min utbildningstradition och tankar kring vad jag behöver göra för att utföra mitt arbete har mina fötter en sekundär betydelse, det utförs av mina fingrar, händer och armar. Men fötterna har en stor betydelse. Måhända är detta början på den musicerande rörelsen, det som händer bara genom själva sittandet, ett förankrande av min kropp på en specifik plats på ett scengolv. Vad mina fingrar gör hänger ihop med vad mina fötter gör, det finns inget liv som inte är en del av ett ekosystem. Min kropp befinner sig på en scen, och hur min kropp förhåller sig till denna plats är viktig för att få syn på vad jag vill undersöka. Vad betyder det att grunda fötter i ett scengolv? Grunda är ett ganska diffust begrepp, det är dels någonting fysiskt, att få ner andningen i kroppen, men någonting mer, något med energierna, om närvaro, att ta plats på scenen, men utan att framhäva just mig. Det handlar om att förankra mig på scenen. Det är min kropp, här, på denna plats. Det handlar inte bara om att vara här, det handlar om att förankra hela kroppens tyngd nedåt och förankra min förståelse av vad det är att vara här. Kontrabasen hjälper till, den är nedhuggen med sin stackel i golvet och vilar mot min kropp. Klangen går direkt tillbaka till mig, det finns en omedelbarhet i klangförnimmelsen. Mina fötter är viktiga för att fingrarna ska kunna utföra sitt arbete. Basvibrationerna in i min mage gör även min kropp till en del av klangen.

Fötternas kontakt med golvet gör att min kropp inte är ensam. Den är en del av en scen i ett konserthus, där många fötter försöker och har försökt att grunda sig. En horisontal rörelse nedåt, ett försök att få kontakt med gravitationen. Scennärvaro är att vara ett med rummet, att distinktionen mellan min kropp och rummet har upphört. Rummet är inne i min kropp, och den samlade energin från orkestern är den energin vi skapar i detta rum. Rummet låter inte av sig själv, lika lite som en kontrabaskropp eller ett partitur. De kroppar som tar plats på scenen skapar heller inte någon välklingande musik bara av sig självt. Det handlar om att känna in min kropp precis här, att skapa en förankring på just denna plats, med de andra kropparna. Kontrabaskroppens vibrationer går rakt in i mig, och min kropp är inte ensam, den har intentionen att gå in i en förening med instrumentkroppen. Basvibrationerna är inte utanför mig, de är en taktill upplevelse, klangen går ut från mig och in i mig. Gränsen mellan min kropp och instrumentkroppen är diffus och oklar, likaså gränsen mellan mig själv och rummet. Klangens skapas av mig, men lika mycket av rummet och instrumentet. Den taktila känslan i handen, intimiteten som uppstår mellan tummen och halsen är ett handens lyssnande på Mozart.

Den franske filosofen Maurice Merleau-Ponty visar i sin forskning hur kroppen hela tiden samverkar med tingen och omgivningen.³² Han använder begreppet sammanflätning, kiasm, för att visa på hur en utsida blir en insida, hur kroppen både förnims och förnimmer. Detta sammanflätande blir tydligt för mig vad gäller hur min kropp relaterar med instrumentkroppen. Tummen smeker kontrabashalsen i sin rörelse till nästa ton, men vibrationerna från instrumentet är en rörelse tillbaka. Den intimitet som de taktila förnimmelserna skapar är samtidigt en relation med vibrationen och en relation med musiken, en relation med Mozart. Partituret finns inne i vibrationen, partituret är vibration. Kontrabasen skulle kunna sägas vara ett levande ting som samverkar med mig. Den, eller min kropps möte med den, är som en öppning till en annan värld, en dörr till ett annat habitat. Merleau-Ponty skriver i essän ”Sammanflätningen-kiasmen” om den taktila världen, hur den förnimmande och förnumna handen är en invigning av denna värld.³³ Han undersöker relationen mellan kroppen som den kännande och det kroppen känner. Den relationen är som en fråga. Jag, som varseblivande subjekt, ställer en fråga till objektet, det jag förnimmer. Jag tolkar honom som att det är viktigt att vara öppen för vad objektet kan lära mig. Relationen mellan den förnimmande och utforskande handen och det handen förnimmer har något väldigt bestämt över sig, en fasthet. Det går inte an att bara utforska i ett amöbaliknande tillstånd, utan en bestämdhet måste till. Min hand behöver ta plats i världen och vilja förstå den. Vad som händer här är inte bara en liten förskjutning, en ”vag förvrängning” av hur rummet förstås, utan det är något mycket mer dramatiskt än så. Det är en invigning till en helt annan värld, ett möte mellan två system. Merleau-Ponty skriver:

Mellan utforskningen och det som den kommer att lära mig, mellan mina rörelser och det som jag känner på, måste det finnas något principiellt förhållande, någon släktskap, i enlighet med vilken de inte blott-likesom amöbans pseudofötter-är vaga och flyktiga förvrängningar av det kroppsliga rummet, utan invigningen av och öppningen mot en taktil värld. Detta kan bara inträffa om min hand på samma gång som den förnims från insidan också är tillgänglig från utsidan, själv kännbar för, till exempel, min andra hand, om den tar plats bland de ting som den rör vid och i en mening är ett av dem, eller med andra ord öppnar mot ett kännbart varande som den också utgör en del av.³⁴

³² Merleau-Ponty 2004a.

³³ Ibid. s. 253.

³⁴ Ibid. s. 256.

Det är denna taktila värld som är musicerandets värld, och min kropps möte med kontrabasen skulle kunna förstås som en invigning till musikens värld. Dels skapar jag således klangen med min kropp, men omedelbarheten i klangförnimmelsen gör att tonerna också kommer ur den klang som är skapad. Akustiken i rummet, kontrabasens kontakt med golvet gör min kropp både till en som rör vid instrumentet samt blir berörd av dess klang. Detta skulle kunna sägas vara en kiasm, en otydlighet kring vem som är det musicerande subjektet. Det finns också ett sammanflätande med de övriga klangerna, de övriga kropparna på scenen, något jag kommer till i andra delen av uppsatsen. Gränserna suddas således ut, det är oklart om den musicerande rörelsen börjar i min kropp, i instrumentkroppen eller i rummet.

När den här bestämdheten i utforskandet infinner sig händer något spännande menar Merleau-Ponty: gränserna börjar luckras upp, och det är via tydligheten i relationen mellan min kännande hand och det min hand förnimmar som denna uppluckring kan ske. Det är inte längre så självklart vad som har en bestämd identitet och vad som är rörelse. Objekten har inte en klar identitet, Merleau-Ponty menar att de inte kan bli helt själv-identiska. Vad betyder det? Jag tänker att han menar att då objekten kommer till livs i det varseblivande ögonblicket, i det här utforskande mötet, så skapas deras identitet i själva den utforskande rörelsen. Objektet förstås i denna utforskning, det är i min hands frågande rörelse som jag kan förstå något om världen, och denna förståelse är i ständig förändring. Men en förutsättning för att denna ständiga öppenhet för förändring ska kunna äga rum är det principiella och tydliga i själva relaterandet. Den kiastiska, sammanflätande, rörelsen fortsätter mot att även osäkra gränsen mellan idéen om rummet samt rummet. Merleau-Pontys värld är en intensiv varseblivande värld där uppdelningen mellan innehåll och form således blir artificiell:

Instead of a world in which the distinction between identity and change is clearly defined, with each being attributed to a different principle, we have a world in which objects cannot be considered to be entirely self-identical, one in which it seems as though form and content are mixed, the boundary between them blurred.[...]We can no longer draw an absolute distinction between space and the things which occupy it, nor indeed between the pure idea of space and the concrete spectacle it presents to our senses.³⁵

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *The world of perception* (London; New York: Routledge, 2004b), s. 51.

En doxa här skulle kunna vara att säga att varje människa bara kan vara i sin kropp, och att instrumentkroppen är ett ting. Att objekten har en självklar identitet. Här är jag, där är kontrabasen, där är scenen. Jag tror att många musiker likt mig skulle säga emot den doxan, och prata om vikten av att bli ett med sitt instrument. Men att vilja ha det så är en idé, att verkligen leva det på scenen i skarpt läge är en annan fråga. Ifall vi inte längre, i min läsning av Merleau-Ponty, kan dra en bestämd gräns mellan mig, kontrabasen och rummet innebär det att det finns en oklarhet kring var den musicerande rörelsen börjar. Klarheten ligger i viljan att utforska objektet, kontrabasen, och lära mig något i det utforskandet. Den samexistens jag känner i början av min berättelse när jag grundar fötterna i golvet, den symbios med instrumentet och rummet överger jag senare för att försvinna in i någon slags självupptagenhetspiral av oro. Det motsägelsefulla, det paradoxala skulle vara att det inte riktigt går att ta kommando över situationen, då jag lika mycket tar emot klangen som skapar den. Gränsen mellan att ta emot rummet och att grunda mig i rummet är oklar. Jag är ett käril för musiken, jag försöker öppna mig för Mozart, men det är också jag som är med och skapar musiken. Min kropp är ingen tydlig avsändare till den musicerande rörelsen och mitt arbete har således en diffus abstrakthet över sig. När jag öppnar mig för rummet kan jag inte låta bli att även ta in en förståelse om den tomma salongen, de osynliga live-streamande videokamerorna, den frånvarande publiken. Det är som att musiken inte finns, som om musiken, och därmed min kunskap, försvinner i samma ögonblick som den skapas. Har den någonsin existerat? Detta är svårt att helt acceptera och förstå. Thomas Mann fångar den här känslan av flyktighet:

Verket! Det är ett bländverk. Det är något som borgaren skulle vilja fanns. Det strider mot sanningen och mot allvaret. Äkta och allvarligt är endast det helt korta, det högst konsistenta musikaliska ögonblicket...³⁶

Den lyssnande handen

Den grävande, fokuserade rörelsen i vänster hands fingrar är en längtan att få vila i gravitationen. Skuldrorna, vänster armbåge och ryggen samarbetar i att ge all tillgänglig kraft till de små muskler som kortar av strängen i detta ögonblick. Bara för att huden på fingret stannar vid ett specifikt ställe på strängen en bråkdel av en sekund, kan inte dess närvaro i greppbrädan vara mindre intensiv. Rörelsernas hastighet förutsätter en frånvaro av stress, ett

³⁶ Mann 2015, s. 249.

exceptionellt fokus. Förståelsen av ackordet kan inte vara mindre vertikal för att musiken förs framåt i en sprudlande horisontalitet, en skrattande axelryckning av kvintgångar.

Att intonera är att hitta rätt ton, att förstå vad ett intervall är. Ett intervall är avståndet mellan två toner, en del av ett harmoniskt förlopp eller en melodi. Men det kan mätas visuellt på en sträng eller kännas taktilt med min hands rörelse, med ett muskelminne, med en lyssnande hand. Syftet med tekniken är att förverkliga musiken i världen, att skapa de intervall som bygger den harmoniska arkitektur som är musiken. Intonationen i en Mozartsymfoni är inte binär, falskt eller rent, även om det ofta kan upplevas som så. På scenen sitter dryga fyrtio musiker och den enes intuitiva uppfattning om var en durturs ligger i just detta ackord kan skilja sig en hårsman från en annans. Förståelsen av ackordet är något handen strävar efter i varje ögonblick, lyssnandet är hela tiden i rörelse. Det går inte att hålla i någon förståelse, den behöver ständigt uppfinnas. Samtidigt som jag gärna vill att det ska gå att hålla i kunskapen, jag vill att den ska kunna finnas där; fix, stabil, pålitlig.

Men kunskapen har en vag undflyende karaktär över sig. Kunskapen är ofta oartikulerad, ett initiativtagande och följande på samma gång. Min vänstra hands möte med strängen handlar om att befinna sig inuti en specifik tonart, en exakt geografisk position på kontrabassträngen samt en allomfattande närvaro inuti den geografiska positionen, inuti en kontakt med detta ackord och dess roll i det harmoniska förloppet. Det är inte två olika saker, det taktila och det lyssnande, utan jag lyssnar med mina händer. Detta är en sammanflätning av de olika sinnena enligt Merleau-Pontys teorier, samt ett sammanflätande med tungen, det vill säga kontrabasen.

Närvaron i tonarten och harmonin är en kroppslig närvaro likväl som närvaro inne i den karaktär musiken uttrycker just nu, ett försök att få kontakt med gravitationen, eller grunda fötterna i golvet som jag behandlade i det förra avsnittet. Fingret befinner sig hela tiden i rörelse, men tonen som är en bråkdel av en sekund i en Mozartsymfoni har ingen absolut intonation. Intonationen skapas av varje enskild musiker, i ett pendlande mellan att ha en bestämdhet i vad som gäller och lyssna in kollegorna. En doxa här skulle kunna vara att det finns ett rätt och ett fel, att tekniken är något automatiserat. Men en paradox kring handens lyssnande är på något sätt att ja det finns ett rätt, ett samklingande, samtidigt som detta hela tiden skapas i stunden och således inte redan finns. Handen söker efter en sanning men skapar också en sanning. Den kroppsliga känslan i handen, fingret som möter strängen, är en lyssnande, tänkande och kännande rörelse. Kunskapen om vänsterhandstekniken kan pratas om i termer av för hög eller för låg, eller om den fysiska känslan i handen, hur lederna är formade, om vänster axels tyngd.

Fingret kan vara på lite fel ställe, eller inte riktigt nere i greppbrädan. Men närvaron i fingret är inte bara en fysisk styrka, en koordination av muskler i handen, armen, axeln, ryggen, det är ett sjungande av toner inombords, en fördjupad förståelse för vad tonen är.

Intonation och vänsterhandsteknik kan även pratas om i termer av hur man skapar det kroppsliga lugn som behövs för att kunna vara i en symbios med tonarten. Intonation och klang är oskiljbara parametrar, och klangen är en vilja att få ut tonarten i världen; D-dur, glädjebudskapet. Kroppens arbete att skapa klang är att låta strängen vibrera så öppet som möjligt. Så intonationen handlar om varför det är viktigt att få ut klangen i världen, in i en annan människas kropp, och vad det innebär att vara en människa som vill gå ut ur sig själv och in i något större. Längtan att vila i gravitationen är en längtan att låta kraften i armen bli del av en större kraft, något mer än kroppens intensiva kontakt med strängen. Mozarts musik klingar genom hela min kropp. Men Mozarts musik når aldrig slutet på sitt tänkande, hur djupt gravitationen än sträcker ut sig ända ner i scengolvet eller klangen projicerar sig ut i salongen. Kroppens kunskap har således aldrig något slut utan befinner sig i ständig rörelse.

Det paradoxala i musicerandet inuti denna Mozartsymfoni är att kroppen på något sätt inte har något val om vad den ska göra, det är extremt begränsat vad som är ett korrekt utfört arbete. Kroppen ska vara i exakt symbios med de andra musikerna. Samtidigt som min kropp i varje ögonblick behöver skapa musiken som om det vore för första gången, i en frihet, transcendera sig själv, och sammanflätas med musiken. Att förstå denna paradox är mycket svårt, för att inte säga omöjligt. Oförmågan att förstå eller acceptera detta tänker jag är vad som driver mig bort från musicerandet. Min kropp ska dels vara totalt fri samtidigt som den inte har något handlingsutrymme. Rörelsen går på något sätt bort från sin identitet som rörelse, in i en bestämd definition, ett fastsättande. Men den lyssnande handen är ett verb, den kan inte vara något annat än ett verb. En musikvetare vid namn Christopher Small som jag känner stort släktskap med sätter ord på mina tankar om att musiken är delaktigheten, det som händer när människor kommer i kontakt med den musicerande rörelsen. Small presenterar relativt radikala idéer om hur själva idén om musik som begrepp är en felaktig förståelse, baserad på en vilja att göra musiken till något greppbart.³⁷ Han menar att det är i själva framförandet som musiken finns, i den mänskliga aktiviteten att lyssna eller spela musik. Som han ser det borde allt fokus vara på vad det betyder att framföra musik vid precis det här tillfället, med just dessa människor, inte på själva det musikaliska verket. Hans bok fokuserar på människorna som på något sätt tar del av ett musikaliskt framförande, och i det menar han även förberedelserna innan, de som lyssnar,

³⁷ Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Middletown: Wesleyan University Press, 1998), s. 2.

de som på något sätt är involverade.³⁸ Small presenterar en tanke om att musik är ett görande, ett verb:

As I thought about this I realized that if music isn't a thing but an action, then the word 'music' shouldn't be a noun at all. It ought to be a verb—the verb 'to music'. Not just to express the idea of performing—we already have verbs for that—but to express the much broader idea of taking part in a musical performance.³⁹

Musicerandet är således både ett verb, en rörelse, samtidigt som den förväntas vara en viss bestämd produkt. Vi ska leverera det här verket, denna symfoni just precis nu. Det är en olöslig paradox, och jag ska i nästa avsnitt återigen vända mig till Merleau-Ponty för att försöka förstå denna paradox mellan rörelse och konstnärligt resultat. Den tanketradition han verkar inom kallas fenomenologin, han beskriver den i sin essä ”Vad är fenomenologin” som en strävan att återfinna en omedelbar kontakt med världen.⁴⁰ Han vill gå till sakerna själva, återvända till en värld före kunskapen. Han beskriver det som att fenomenologin bara är tillgänglig genom fenomenologisk metod. Det är således en beskrivande metod, ett försök att få syn på vad det innebär att musik är ett verb. Den fenomenologiska metoden är att vara nära kroppen, att inte separera på kropp och perception av en kropp. Jag märker i min läsning av Merleau-Ponty att han uppmanar mig att gå ut ur mina idéer, som att skala bort decennierna av tänkande kring musicerande, som mycket handlat om prestation och hur andra upplever musicerandet, och föra tanken närmare kroppen. I nästa avsnitt ska vi titta närmare på vad mina idéer eller intentioner gör för musicerandet i min berättelse.

Kroppen som idé och strävan efter ett tillstånd

En skulle kunna säga att jag i min berättelse går från ett tillstånd till att försöka vara i ett tillstånd. Till att försöka återskapa det tillstånd jag hade i början, där ett jag inte riktigt finns, utan min kropp var en med insikten om att varje kollektiv upptakt är den sista möjligheten att göra någonting tillsammans. Något som är intressant för att förstå i detta musicerande ögonblick är hur idén om hur det borde vara letar sig in: Bara för att huden på fingret stannar vid ett specifikt ställe på strängen en bråkdel av en sekund, kan inte dess närvaro i greppbrädan vara

³⁸ Ibid, s. 8 ff.

³⁹ Christopher Small, "Musicking — the meanings of performing and listening. A lecture", *Music Education Research* 1:1 (1999), s. 12.

⁴⁰ Merleau-Ponty 2004a, s. 41.

mindre intensiv, skriver jag. Det är som att jag gått på Thomas Manns myt om att sälja min själ, som om jag vill bli en figur, en idé, en person som bara stannar i ett musicerande tillstånd. Som om jag ser mig själv med en utifrånblick och undrar om jag ska leva upp till idén om hur en musiker borde vara på en scen.

Handen är inte längre en lyssnande hand, utan den vill vara en lyssnande hand. Jag går som ut ur lyssnandet och in i hur det borde vara. Närvaron kan inte vara något annat än intensiv. Där någonstans går jag ut ur närvaron och in i en förväntan, en strävan, som i och för sig är jättebra: det är en konstnärlig intention att vara ett med musiken och mina kollegor. Men den konstnärliga intentionen omvandlar sig till ett ångestladdat borde:

jag borde vara mjukare, bättre länka samman kroppen med harmoniken, förstå att använda mig av tyngdkraften, låta armbågen sjunka djupare, låta tekniken frigöra sig själv inom den fångenskap som den obönhörligt snabba rytmen erbjuder. En gnagande känsla av att jag är på fel ställe i världen måste motas bort, kan jag inte mota bort den är jag på fel ställe i världen. Jag måste försöka stå ut med att vara på fel ställe i världen tills satsen har tagit slut.

Här har jag kommit för långt bort från världens fakticitet som Merleau-Ponty pratar om, min direkta kontakt med världen har gått förlorad. Den fenomenologiska metoden innebär att sträva efter att återfinna denna relation med världen. När jag funderar på varför jag kunde hamna här tänker jag att det finns en otroligt stark outtalad tradition som letat sig in i min kropp kring hur en ska tänka kring att spela orkester: att det handlar om att spela rätt och riktigt, inte vara för tidig, inte vara för sen, inte vara för stark, inte vara för svag. Att hela tiden anstränga sig för att passa in men aldrig riktigt känna att jag passar in. Att vara på ett visst sätt. Det finns ett krav på perfektionism, kombinerat med ett krav på att inte vara perfektionist, utan bara musicera fritt. Det säger sig självt att detta är en mycket olöslig paradox. ”Vet du en sak, så tig” upprepar Adrian eller djävulen vid otaliga tillfällen under deras intensiva möte i mitten av *Doktor Faustus*.⁴¹ Det är som att min inre dialog förstör min kroppsliga kunskap, som att jag inte förmår tåga och ge mig hän. Men det är också som att eftersom det är komplicerat att prata om musicerande så verbaliseras det som enkelt går att passa in i språket, inte nödvändigtvis det som är viktigt. Och begrepp som för tidig eller för sen är enkla att använda.

Inom branschen finns en tradition som måhända är på väg bort, nämligen att se orkesterspel som något som har mindre med musicerande att göra än till exempel kammarmusik. Det är svårt

⁴¹ Mann 2015, s. 302.

att säga om det är en tanke som kommer inifrån musikerna själva, eller från andra yrkeskategorier inom branschen. Att eftersom min roll i partituret är så liten är det enligt detta synsätt mindre viktigt att ha en personlig relation med partituret, att i varje ögonblick fördjupa förståelsen av vad musiken är. Att jag sitter på podiet mer som en tjänsteperson, att mitt kroppsarbete inte har så mycket med ett transcenderande att göra, utan mer om att inte störa. Detta skulle kunna sägas vara en doxa, som jag tänker spelar in i hur jag hamnade i denna situation. Men musiken själv, den kroppsliga erfarenheten, säger emot detta. Det finns ingenting i ett Mozartpartitur som indikerar att denna tradition har något syfte för dess förverkligande, tvärtom. Musiken fortsätter sin envisa paradoxala strävan att frigöra sig från denna doxa.

Tillbaka till idén. Idén om att förmå att använda mig av tyngdkraften, idén om att jag måste känna på ett visst sätt. Jag går alltså från att vara i ett tillstånd, till att försöka vara i ett tillstånd. Jag är i en idé om ett tillstånd. På ett sätt är det vad musicerandet handlar om: musiken strävar efter något som inte finns. En konstnärlig intention, en vilja att söka efter det där gudomliga som Mozarts musik uttrycker. I mötet med Mozart är vi på något sätt ständigt i underläge. Jag vänder mig till Merleau-Pontys tankar om idéer för att bättre förstå den här paradoxen. Han skriver om vad som händer när en glömmet sin upplevelses perspektivism, och behandlar sin egen kropp som ett föremål i världen.⁴² Det leder till att jag inte längre bryr mig om min perception, min upplevelse.

Han skriver: ”Jag lösgör mig från min upplevelse och går över till *idén*.”⁴³ En skulle kunna säga, att när kravet kommer in, så lösgör jag mig successivt från min upplevelse och går in i en idé om min upplevelse. Ju längre in i konserten jag kommer, desto längre går jag ut från min perception, också ut från min förmåga att gå ut ur mig själv. Det paradoxala här är att det går inte bara att ta bort kravet. Mozarts partitur är ett krav, den obönhörligt snabba rytmen är den rytm som min kropp ska verka inom. Det finns bara en rytm att förhålla sig till. Men på något sätt kommer jag längre bort från min möjlighet att kunna utföra vissa toner vid ett bestämt ögonblick, ju mer jag inser att det är så det måste vara. Merleau-Ponty beskriver faran med att bara tala om världen som idé, att gå ut ur närvaron i den kroppsliga varseblivningen och in i ett fokus på idéer, på abstrakta föreställningar om världen. Han målar upp en bild av en människa som helt förlorat kontakten med sig själv, och som vi såg tidigare i texten, då förlorat förmågan att gå in i den taktila världen. Jag tänker att vad han beskriver är ett gående ut ur mänskligheten, in i Thomas Manns figur om djävulen, där livet har blivit satt, där rörelsen upphört. Han pratar om en paradox här: medvetandet strävar att definiera föremål, men det innebär slutet för

⁴² Merleau-Ponty 1999, s. 17.

⁴³ Ibid. s. 18.

medvetandet att stanna där. Merleau-Ponty skriver att den här närvaron i idéerna blir som en död för medvetandet-vi tappar vår kontakt med livet, rörelsen upphör:

Jag talar bara om min kropp som idé, om universumet som idé, om idén rum och idén tid. Så formas ett (i Kierkegaards bemärkelse) objektivt tänkande-det sunda förnuftets, vetenskapens-som till slut får oss att förlora kontakten med den perceptuella erfarenheten, som det likväl är resultatet och och den naturliga följden av. Hela medvetandelivet strävar efter att sätta föremål, eftersom medvetandet bara är ett medvetande, det vill säga kunskap om sig självt, i den mån som den övertar och samlar sig självt i ett identifierbart föremål. Och ändå innebär det absoluta sättandet av ett enda föremål döden för medvetandet, eftersom det får erfarenheten att stelna, som en kristall i en lösning med en gång får den att kristallisera.⁴⁴

Sättandet av en idé om ett tillstånd leder således till döden av det tillståndet. I mitt fall leder det till att jag kommer så långt bort från min kropp att en gnagande känsla av att jag är på fel plats i världen letar sig in. Och dessutom idén om att den känslan är fel, den är inte tillåten här. Eftersom jag är så upptagen av idéer om hur min kropp bör kännas, hur stämningen ska vara, hur det borde låta, vilken typ av känsla jag borde ha, har jag således tappat min perceptuella erfarenhet av världen. Jag kommer längre och längre bort från perceptionen och helt in i en idé som känns mer och mer otillgänglig. Jag befinner mig mitt emellan världen och idén. Och det var ju just den perceptuella erfarenheten som är musiken, den som är att kunna musicera. Det verkar således vara en olöslig paradox, att samtidigt vara i en idé om hur min kropp ska vara i symbios samt bara befinna mig i symbios. Samtidigt visar citatet ovan att det är så medvetandet fungerar, så på något sätt dömer jag mig själv för något jag inte kan göra något åt. Måhända är det balansen som behövs: en förmåga att vara i upplevelsen och hålla idén lite löst utan att förlora mig helt i den.

Men i de olika betydelser av begreppet paradox som står tillbuds finns även den att det längst inne i paradoxen finns en kärna av sanning. Jag tänker att det på något sätt är musicerandets sanning: den måste oupphörligen eftersträva en idé, något större, något mer än livet självt. Den strävar bort från världen, ut ur mänskligheten, men det går bara att komma dit via våra kroppar, via världen. Att det är själva kärnan i musicerandet, att gå mot en idé som inte finns. Det är den musicerande rörelsen. Gå mot kunskap som ännu inte finns, musikaliska ögonblick som ännu

⁴⁴ Ibid. s. 18.

ej skapats, sträva mot en konstnärlig vision. Mozarts partitur är i sig en fullbordan, det visar på hur världen skulle kunna vara. Men förverkligandet av partituret kommer ständigt att vara ett imperfekt sökande efter detta. Det musikaliska verket blir bara till genom ett ständigt framvärkande, ett försökande.

Musicerandets strävan går således emot det Merleau-Ponty skriver om medvetandets strävan efter att sätta och identifiera världen. Jag behöver ständigt kämpa emot, men kampen blir mot medvetandet själv. Jag tänker att det är möjligt att finnas där, att praktiken innebär att kunna balansera på och med idéns närvaro. Jag försöker i min situation på något sätt förhandla med musikens sanning, men den sanningen är oförsonlig. Det går helt enkelt inte att förhandla med en paradox.

Den delade sårbarheten

Ensamheten i klanggemenskapen

den kollektiva klangkropp av cellister, violaster, en timpanispelare, trumpetare, hornister och andra människor som gör vad de kan med den instrumentteknik som är dem tillgänglig i detta nu.

Den musicerande rörelsen vill således undandra sig definition eller fastsättande, den vill få vara öppen, på väg mot något ouppnåeligt och samtidigt totalt förankrad i den omedelbara kroppsliga varseblivningen. Det finns en väldig utsatthet i att ständigt vara i denna brist, i detta mellanrum. Samtidigt är orkesterhierarkin stenhård, varje musiker har en bestämd stämna och funktion som också lätt blir mer än en viss stämna och en viss stol: det kan lätt utvecklas till ett helt identitetspaket. Klanggemenskapen vilar således inte bara på kroppar i ett rum som ska förverkliga ett partitur, utan också olika idéer om hur kroppar i ett rum ska förhålla sig till uttalade och outtalade hierarkier och traditioner.

I början av min gestaltning kände jag mig alltså som ett med kollegorna, deras kollektiva gestik är också min gestik. Lika lite som det fanns en tydlig gräns mot kontrabasen fanns en tydlig gräns mot klangen från de andra musicerande människorna. Det fanns inte en medvetenhet om just min specifika teknik eller min kropps gränser gentemot de andra. Jag lät mig omslutas av musiken och omslöt kollegorna, insidan blev utsida och utsidan insida i ett samexisterande. Men så kommer då denna smygande känsla av att vara på fel plats i världen, ganska oförberett. På något sätt är jag inte längre en del i gemenskapen, i pluraliteten. Som om

Mozart vore bättre utan mig, som om någon annan borde sitta på min plats, någon med en ”perfekt spiccatoteknik”. Jag glömmer vad jag inser i citatet ovan, att varje person gör vad de kan med den kunskap som är dem tillgänglig precis nu-varje person är i sin musicerande rörelse.

För att få vara del av gemenskapen, för att få höra till, är denna känsla att vara på fel plats inte okej, enligt mig. Det är måhända okej att inte spela så bra, men jag får inte ifrågasätta min rätt att vara på scenen mitt i musicerandet. För att få vara med i vi:et är denna specifika känsla inte tillåten, det finns en idé om hur en musikers känsloliv bör vara, vilka tankar som är tillåtna att strömma genom medvetandet. Idén om hur en musiker ska vara, enligt Doktor Faustusmyten, spökar: man ska inte känna för mycket, man ska inte tillåta denna känsla av sårbarhet på scenen. Djävulen säger till Adrian:

En allmän nedkylning av ditt liv och ditt förhållande till människorna ligger i sakens natur-ligger rättare sagt redan i din natur, vi ålägger dig inte alls något nytt, de små gör ingenting nytt och främmande av dig, de förstärker och överdriver bara sinnrikt allt det som du är.⁴⁵

Det är inte så lätt att försöka stå ut med att vara på fel ställe i världen. Är den geografiska platsen jag befinner mig på förbehållen människor som förmår mota bort denna känsla, eller är kanske det också en idé som varje musiker har att förhålla sig till, som för varje musiker längre och längre bort från den perceptuella erfarenheten, som vi undersökte i föregående avsnitt. Gemenskapen bygger på ett högpresterande, på en exakthet i musicerandet, på att min kropp rör sig enligt ett bestämt schema. Gemenskapen finns under vissa bestämda förutsättningar. Men gemenskapen är egentligen en insikt i att varje kollektiv upptakt kan vara den sista möjligheten att försöka göra någonting tillsammans. Pesten bryr sig inte om ifall vi ville ta det en gång till. Men den insikten är också för intensiv att förhålla sig till, det är en insikt jag vill fly undan.

Ja, det finns en idé om att för många självkritiska tankar inte hör hemma, en musiker måste ta plats på scenen. En idé som skapar ensamhet och ifrågasättande. Likt en armé som intar ett land ska du inta scenen med din närvaro och musikaliska engagemang. Men varje person på scenen har att förhålla sig till denna idé, detta ideal, likt alla andra tusen idéer om hur ens kropp ska bete sig. Varje person befinner sig i sin upplevelse, i sitt balanserande mellan kropp och idé. Varje person i sin egen värld.

⁴⁵ Mann 2015, s. 336.

Vad jag gör här är att jag separerar mig själv från vad vi alla har gemensamt: en sårbarhet, en utsatthet. Som om sårbarheten vore bara min. Ju längre in i spiralen av självkritik jag hamnar, desto svårare är det att se det gemensamma, se att sårbarheten är delad. De andra människorna blir till idéer, till figurer. På något sätt finns ingen plats för sårbarhet på scenen, det finns bara plats för att vara en prestation, en absolut kontroll. Prestationskravet leder lätt till en självupptagenhet, en oförmåga att se och acceptera den andres sårbarhet. Samtidigt som denna ovillkorliga kontroll kräver en tillgång till vars och ens mänskliga sårbarhet för att kunna skapa musiken. Sårbarheten skulle kunna föra oss samman, men den kan lika lätt separera oss-min sårbarhet gör att jag hamnar längre och längre bort från de andra, jag ser oss inte som att vi alla är del av samma sårbarhet. I min gestaltning ser jag inte mina kollegor som fragila och sårbara, jag har inget utrymme att ta in det. Sårbarheten skapar lätt ett undandragande. Men om vi går tillbaka till idén om att musiken bara är de människor som skapar musiken i ett nu, så blir den kollektiva musikaliska prestationen därmed ett paradoxalt krav på underordnande i en gemenskap kombinerad med en total subjektivitet; en fullständig kontroll kombinerad med en total sårbarhet.

Separation av kroppar

Lyssna på impulsen från oboisten, blanda klang med fagotten, gå in i stråkarnas gemensamma gestik fram mot dominanten. Variera attacken, överdriv nyanserna, skapa öppenhet i uttrycket, fördjupa den kroppsliga förståelsen av rytmen, var inte så självfixerad.

Musiken är att bli ett, med oboen, fagotten, stråkarna, de andra instrumenten. Men jag drar mig bort därifrån, det är som en ständig kamp mellan singular och plural, eller en oförståelse att gå ut ur den dikotomin. En ovisshet hur jag ska förhålla mig: jag både är i min kropp samt i de andra klangkropparna, jag måste fokusera på min prestation men får inte bli för självfixerad. Jag tar in de andra inte så mycket som människor utan mest via deras klang: jag delar även upp dem från deras instrument.

Jag vänder mig till den franske filosofen Jean-Luc Nancy för att bättre förstå dynamiken mellan det singulara och det plurala i min gestaltning. Hans tankar om samexisterande är formulerade på ett sätt som klingar i enlighet med samvarandet i en Mozartsymfoni, eller som jag skulle önska att det var. Han inleder boken *Being singular Plural* med att prata om

meningsfullhet.⁴⁶ Hur vi är meningsfullhet, hur meningsfullheten är oss. Också avsaknad av att se mening är ett sätt att förhålla sig till detta faktum att tillvaron i sig är mening.⁴⁷ Han menar att vi hela tiden är med varandra, i ett cirkulerande, ett varande *med*. Vad menar Nancy med detta? Han skriver att intentionen med boken är att adressera världen, utan ett separerande. Begreppet *med* är en förutsättning- meningen är ett cirkulerande. Att existerandet på något sätt är i denna mening, i en delad samvaro. Utan *med* finns helt enkelt ingenting. Således blir allt liv ett levande med-all mänsklig aktivitet någonting medmänskligt, eller mellanmänskligt. I orkestermusicerandet blir det tydligt: det finns helt enkelt ingen singular existens. Varje ton, varje paus, varje gest, varje frånvaro av gest är något som ger avtryck på varandra. Nancy skriver:

*Being itself is given to us as meaning. Being does not have meaning. Being itself, the phenomenon of Being, is meaning that is, in turn, its own circulation-and we are this circulation.*⁴⁸

Det är musicerandet själv som cirkulerar- varje ton, varje gest är del i detta cirkulerande, varje känsla i rummet. Att vi sitter där en onsdagskväll och försöker förverkliga ett Mozartpartitur under mycket speciella och svåra omständigheter är meningsfullheten. I min upplevelse av konserten tror jag att meningsfullheten försvinner, eller jag förmår inte se den just då. Den är närvarande i någon slags insikt om att varje kollektiv upptakt kan vara den sista möjligheten att spela någonting tillsammans, men sedan äger ett separerande rum.

”Jag försöker andas med fagotterna, gå in i cellisternas gestik, sjunga harmonins grundstenar inom mig, iallafall inte förstöra för mycket.” Nancy skriver: ”Being cannot be anything but being-with-one-another”⁴⁹, men jag tappar fokus på vad som händer emellan mig och de andra. Den här uppdelningen, separationen, tänker jag hänger ihop med uppdelningen vi såg i tidigare avsnitt, mellan mig och mitt instrument. Jag kommer på något sätt ifrån hela existensen, i och med att jag försöker existera utan att ta in de andra som sårbara människor som kanske också är oroliga att inte förstöra för mycket. Nancy menar att det inte går att separera singular från plural, lika lite som det går att ta bort med-varandet från själva existensen. Jag förstår det som att Nancy vill ta bort en fast, bestämd utgångspunkt för förståelsen av detta *med*. Att det är just i mellanrummet med varandra som livet kan förstås, det börjar inte hos mig och därefter ska jag

⁴⁶ Nancy 2000.

⁴⁷ Ibid. s. 2.

⁴⁸ Ibid. s. 2.

⁴⁹ Ibid. s. 5.

försöka förstå samvaron med den andre. Detta *med* är en utgångspunkt, en förutsättning. Livet och meningsfullheten är i det som händer mellan oss. Att på något sätt inte börja tänkandet i mig och sen gå till pluraliteten, utan att förstå existensen som ett *med*. Kanske skulle en kunna säga att uppdelningen i singular och plural är något språkligt, ingenting som kommer inifrån livet självt. Att meningsfullheten sitter i det där mellanrummet, i *med*. På samma sätt kan allt som förenar oss också dela oss. Att läsa Nancy kan kännas förvirrande, som att han går i cirklar. Men det cirkulära i Nancys prosa leder vidare:

Being singular plural: in a single stroke, without punctuation, without a mark of equivalence, implication, or sequence. A single, continuous-discontinuous mark tracing out the entirety of the ontological domain, being-with-itself designated as the “with” of Being, of the singular and plural, and dealing a blow to ontology—not only another signification but also another syntax. The “meaning of Being”: not only as the “meaning of with,” but also, and above all, as the “with” of meaning. Because none of these three terms precedes or grounds the other, each designates the coessence of the others. This coessence puts essence itself in the hyphenation- “being-singular-plural”- which is a mark of union and also a mark of division, a mark of sharing that effaces itself, leaving each term to its isolation *and* its being-with-the others.⁵⁰

Separation eller samvaro blir som två sidor av samma mynt. Separationen för mig har också sin grund i den enorma ensamhet varje musiker tillbringar eller har tillbringat med sitt instrument, att öva på instrumentet på sin kammare timme ut och timme in. Det finns starka traditioner och idéer om att det ska vara på ett visst sätt, att det ska skapas en virtuos teknik, en perfekt prestation. Jag musicerar med min kollega, men förmår inte inspireras av det underbara spiccatot, utan minns bara min egen historia av att kämpa för att få till tekniken såsom jag skulle vilja. Som att sammusicerandet bara skulle kunna ske om jag också hade ett perfekt spiccato. ”Jag borde ha kommit över det nu, vad är jag för en människa som ältar något som hände för tjugofem år sedan i stället för att passionerat dansa genom modulationerna.” Det är som att minnet av en mindre pedagogisk lektion kommer tillbaka i just det här ögonblicket och ställer till det för mig, dels i form av en idé om vilken kunskap jag borde ha, dels i form av att öppenheten mot kollegan blir till en separation, och inte till en gemenskap. Det finns något absurt och paradoxalt i kontrasten mellan hur mycket tid som läggs ned på övningen, på att

⁵⁰ Ibid. s. 37.

tämja sin egen kropp, hur många år det ligger bakom något som sedan är över på några minuter, men min stämma hörs knappt då den inte har någon betydelse i sin egen singularitet, då den är en liten del som tillsammans med andra stämmor skapar det plurala i en stråkklang i en orkester. En sekund i denna Mozartsymfoni tar bara en sekund när den framförs. Men i mitt liv har den brutits itu och övats och förberetts på olika sätt genom åren, ett ensamt arbete som står i kontrast mot gemenskapen på podiet.

För att återigen tala med Thomas Manns Adrian, som alltså sålt sin själ till djävulen för att förstå det här med musiken, menar han att musiken har förlorat kontakten med mänskligheten. Kanske tillbringar musiker för mycket tid ensamma, isolerade i sina konserthus i sin strävan efter konstnärlig perfektion:

Är det inte komiskt att musiken under en tid uppfattade sig själv som ett frälsningsmedel medan hon ju själv, liksom all konst, behöver frälsas, nämligen ur en högtidlig isolering som var frukten av kulturens emancipation, kulturens upphöjelse till religionssubstitut-frälsas ur ensamvaron med en bildad elit, kallad 'publiken', som snart inte längre ska finnas, som redan inte längre finns, varför konsten alltså snart kommer att vara alldeles ensam, så ensam att den dör ut, med mindre att den hittar vägen till 'folket', det vill säga, för att uttrycka det oromantiskt: till människorna?⁵¹

Kontrasten mellan flyktigheten i den musicerande rörelsen och identitetsbyggandet i kunskapandet, skapandet av en person med en viss mängd kunskap som placerar dig på en bestämd plats i hierarkin är således betydelsefull för att förstå separationen, och gåendet bort från hur meningsfullheten i ett vi kan förstås. Ett gående som är en rörelse bort från musikens kontakt med mänskligheten, ett fjärmande från insikten att vi som spelar musiken också är människor som musiken är till för. Separationen från andra in i prestationen eller idén om ett vi ställer sig i således i vägen för vi:et. Idén om den perfekta spiccatotekniken förvandlas till en blockering för att artikulera frasen tillsammans.

Nancy menar att varje singular varelse är en motsägelse. En singular person är oförmögen att vara, för existensen är ett varande med och mellan andra.⁵² Förståelsen för detta, att vara i kontakt med denna insikt, är en förutsättning för allt liv. Nancy skriver:

⁵¹ Mann 2015, s. 429.

⁵² Nancy 2000, s. 12.

“Being in touch with ourselves is what makes us “us”, and there is no other secret to discover buried behind this very touching, behind the “with” of coexistence.”⁵³

En annan aspekt på separationen av kroppar är naturligtvis förmånen att få uppträda för en drös live-streamande videokameror, i stället för en kroppsligen närvarande publik. (Då fokus i min essä inte är relaterandet med publiken så benämner jag det bara helt kort här.) Den tacksamhet, eller krav på att jag ska känna tacksamhet som jag upplever i att överhuvudtaget få befinna mig på en scen och musicera, då detta var den första konserten efter en total nedstängning, bidrar naturligtvis till att situationen blir så tillspetsad. Vi sitter även långt ifrån varandra på scenen, ensamheten och frånvaron av en mottagare av musiken är högst påtaglig. Separationen av kroppar är brutal på många plan, det är svårt för mig att få syn på Nancys *med* vad gäller den mellanmänniska relationen och samexisterandet med publiken. Det blir måhända också svårare att få syn detta *med* till kollegorna tack vare denna situation. Det finns heller ingen människa bakom kameran, videokamerorna är osynliga objekt i rummet som ingen av oss på scenen kan se eller höra. Sårbarheten i musicerandet kopplar jag i stunden ihop med den existentiella sårbarheten vad gäller pandemin, som ju är anledningen till att salongen är tom. Här bidrar min situationskänslighet till den känslomässiga intensifieringen.

Aktiviteten att musicera är en rörelse ut till en annan människa, och det är inte mindre av en rörelse för att denna person inte är i rummet, men denna specifika rörelse får nu en ny endimensionalitet i sig. Jag har ingen aning om den andre, men den andre kan ständigt få syn på mig. Det behöver inte vara något ovanligt med det: det finns många tillfällen av musicerande när en inte ser publiken: en inspelning sker inte för en publik, på en teater kan det vara släckt i salongen, arkitekturen kan vara sådan att publiken inte syns från där just jag sitter. Men den här situationen är någonting helt annat, i och med anledningen till den tomma salongen, och den ställer musicerandets ensamhet på sin spets. Varje ton jag spelar är ett mellanmänniskt möte med den som lyssnar, men mötet blir denna kväll enbart med videoinspelningen. Mötet är med musiken jag lämnar ifrån mig. Närvaron av en osynlig kamera skapar inte en känsla av ett *med* för mig, vad gäller publiken. Vetskapen om det mellanmänniska mötet blir något högst teoretiskt, ingenting jag kroppsligen kan greppa. För mig är kameran i stället ett objekt som för fokus bort från den musicerande rörelsen, den förmår i stället i varje ögonblick att zooma in på en enskild kroppsdel, en stel handled till exempel. Kameran skapar en stress, ett fokus på prestationen, att det ska se bra ut, den för mig längre bort från själva aktiviteten att beröra min

⁵³ Ibid. s. 13.

lyssnare. I kameralinsen närvaro stelnar jag till ett ting. Den för mig längre bort från kontakten med mig själv och mina medmusikanter och skapar ännu mer isolering.

Spela tillsammans

Tekniken att spela orkester är att inse att singular eller plural är en falsk dikotomi; ta initiativ utan att sticka ut, var ett med kollegornas klang utan att förlora den tonala integriteten, snappa upp impulserna i rummet och reagera på dem i samma ögonblick som de ges.

Att snappa upp impulserna i rummet och reagera på dem i samma ögonblick som de ges är bara möjligt om min kropp inte separerar mig från de andra, utan att jag stället går in med min energi och närvaro i kollegans klang och kollegan i min i ett ständigt överförande av impulser och energier.

Om jag separerar mig från mina kollegor blir det svårt att få till den här samspelstekniken, då reaktionen på impulsen ständigt kommer att hamna en bråkdel för sent, och olika klanger ej smälta samman till ett ackord. Tekniken att spela orkester handlar således på något sätt om att upplösa gränser, att inte bara vara i min kropp och lyssna på den andres klang, utan att bli den andres klang, att gå in i den. Även att bli den andres sårbarhet. Språket och orkesterhierarkin ställer sig i vägen: stämledare, alternerande stämledare samt tuttimusiker, det arbete jag utför, är begrepp som inte fångar komplexiteten i att få till en linjär samexistens i symfonins vertikala verklighet. Språket skapar en dikotomi och en uppdelning, som Nancy visar inte är själva verkligheten. Att spela tillsammans måste vara att försöka gå ut ur språkets uppdelning i jag och dom, jag eller vi, och gå in i en annan andning, ett existerande utanför grammatiken. Nancy använder dock grammatik, en äldre grammatik, för att utveckla den här förståelsen för hur det singulara hela tiden finns i det plurala. I det latinska "singuli" försöker han synliggöra vad gemenskapen av singulara individer innebär. Han menar att det rör sig om att förstå hur varje individ är unik, en egen partikulär enhet, men som ständigt existerar med andra. Detta med-existerande är en förutsättning, det är just i *med* som existensen ska förstås. Nancy skriver:

In Latin, the term *singuli* already says the plural, because it designates the "one" as belonging to "one by one". The singular is primarily *each* one and, therefore, also *with* and *among* all the others. The singular is plural.⁵⁴

⁵⁴ Ibid. s. 32.

En gång spelade jag en Mahlersymfoni med en dirigent som heter sir Simon Rattle. Han berättade om sin upplevelse av att så många orkestermusiker anstränger sig otroligt mycket för att spela tillsammans. Inte vara för sen eller för tidigt, inte spela för långa eller korta toner, inte sticka ut. Tillsammans, tillsammans, tillsammans. Det riskerar att bli det enda som upptar orkestermusikern. En skulle kunna säga att han försökte synliggöra den doxa jag nämnde i början av det här kapitlet. Han menade att den här viljan att spela tillsammans ofta ställer sig i vägen för att nå den klanggemenskap som eftersträvas. Vem tar hand om musiken när alla enbart är fokuserade på att spela tillsammans? Vem tar hand om det musikaliska uttrycket? Om fokus är på tillsammans, är musiken inte längre högsta prioritet, menade han. Tillsammans måste bli en konsekvens av vad vi vill uttrycka. Om fokus är på uttrycket, om varje musiker är i sitt uttryck, i sin relation med musiken, i en förtröstan att vi skapar en gemensam musikalisk gest, så kommer det att bli tillsammans, ännu mer tillsammans. Inte som ett självändamål i sig, utan som en effekt av att vi har samma konstnärliga vision inom våra kroppar. Denna teknik innehåller en enorm sårbarhet, för du kan ju hamna helt fel. Det finns ingen garanti för att din förståelse av musiken är densamma som din kollegas. Denna teknik innebär att jag som singular musiker *är* pluralitet, ständigt.

En doxa här skulle kunna vara att detta är möjligt ifall alla först har uppnått en viss nivå av samspel, en viss nivå av perfektion och finlipad teknik-först då kan vi släppa kravet och ge oss hän. Samt att denna kunskap är sann och användbar när den verbaliseras av en världsdiregent, inte en kunskap som kan verbaliseras av oss musiker en vanlig onsdagskväll på jobbet och som går att använda precis när som helst.

Det finns en dubbelhet här, en paradox, lite samma som det som vi tittade på i första avsnittet när jag skulle medvetandegöra den kroppsliga tekniken. Det ledde mig bara längre och längre bort från instrumentet, från kunskapen att spela kontrabas. Skapandet av ett vi, försöket att spela tillsammans och få alla oss dryga fyrtio musiker att låta som en klangkropp är också en teknik, att våga lita på min känsla för när tonen ska spelas. Att försöka gå in i att spela tillsammans, eller försöka gå in och bara vara musik, blir också en uppdelning, ett gående ut ur Nancys idé om att singular och plural inte är antingen eller, ett medvetandegörande som för mig längre bort från kunskapen. Tekniken att inte bry sig om ifall hoppet är närvarande eller ej, utan kunna älska passionerat i alla fall, är på något sätt att acceptera att vi kanske inte kommer att spela tillsammans men bara ge sig hän ändå, och lita på det paradoxala: när vi slutar försöka göra någonting tillsammans öppnas möjligheten att verkligen skapa något tillsammans. Då musiken

är så skenbar och flyktig till sin natur kan ingen teknik heller hållas fast, utan detta behöver förstås och skapas i varje musicerande ögonblick.

Men vad jag gör med denna insikt i min gestaltning är att jag flyr från den. Jag börjar i stället jämföra mig med en kollega, drar mig till minnes en lektion för tjugofem år sedan när någon hemlig kunskap om att spela kontrabas skulle läras ut, och jag förstod inte vad den hemliga kunskapen var. Det är som att den paradoxala sanningen blev för överväldigande, som att det blev för svårt att se hur sårbarheten på scenen är delad. Sårbarheten blir inte delad, utan den delar oss i denna situation. Den sårbarhet som skulle kunna förena oss leder i stället till ett avskärmande, och ställer sig i vägen för tekniken att spela tillsammans.

Ett utvidgande av teknikbegreppet

Teknik är att älska passionerat ända in i dödsögonblicket, oavsett om hoppet är närvarande eller ej. Denna mening avslutar ett uppradande av olika definitioner på teknik i min medvetandeström, blandat med andra tankar om teknik. Det är som att jag vill att teknikbegreppet ska innesluta precis allt. Vad är det för en märklig definition på teknik? Och hur hänger det ihop med den delade sårbarheten?

Teknik är ett ord som så brutalt begränsar och expanderar min värld. Den instrumentella skolningen, tekniken, har inkorporerats i min kropp så att det blir som existentiellt villkor, en del av andningen. Det är via tekniken som vi möts, eller inte möts: när min handled inte vill hoppa som jag vill att den ska hoppa kan jag inte förenas i den kollektiva gesten av en specifik sprudlighet, mina toner blir lite sega och hamnar utanför uttrycket. När jag inte förmår gå in i en kollegas klang, för allt mitt fokus ligger på min tekniks tillkortakommande. När jag sitter fast i en dikotom förståelse av singular och plural och inte förmår att gå in i tekniken att spela orkester. Tekniken är som öppningen till musicerandet, invigningen till en annan värld.

Teknik är ett begrepp som är centralt i min praktik-utan den finns ingenting. Varje känsla som skapas i musiken görs via ett kroppsligt kunnande, varje möjlighet att skapa en samklang kommer från en instrumental färdighet. Men jag upplever att fokus på tekniken ställer sig i vägen för samspel, och var och en blir lätt till en presterande individ, teknikbegreppet blir något som i sig delar oss. I stället för att separera musik och teknik, och försöka tänka mindre på tekniken och mer på musiken, eller försöka sluta separera på de två begreppen, vill jag bjuda in allt musicerande och samvarande på scenen in i tekniken, i en vilja att omfamna det paradoxala. När jag sitter där med min stela hand mitt inne i en arkitekts försök att skapa ett grekiskt tempel vill jag gå ut ur alla föreställningar om vad teknik är. Men samtidigt känner jag mig fastlåst av alla krav och idéer om hur det bör vara, och fjättrad vid min oförmåga att frigöra mig från

osynliga doxor som sitter i väggarna om hur musicerandet bör gå till. Filosofen Susanna Lindberg formulerar träffsäkert hindren för en frigörelse mellan konst och teknik. Hon sätter ord på hur en människa som strävar att uttrycka något musikaliskt lätt hamnar i en fixering vid tekniken, i en längtan efter kunskap och virtuos förståelse av musicerandet: "Art has always been haunted by technics. It is obsessed by technics because it wants technics' ingenious instruments and reliable rules. At the same time, art fears instrumentality, regularity, and calculability, and does its best to conceal its own techniques and technologies"⁵⁵ Jag vill in i en annan förståelse av tekniken, en där musicerandet aldrig någonsin har skiljts åt från kärleken till musiken. Men även det blir till ett krav, kravet att älska passionerat. Det sårbara i stunden ställer sig i vägen för möjligheten att älska.

Begreppet teknik kan härledas till det grekiska ordet *techne* och presenteras i en klassisk text om praktisk kunskap, nämligen Aristoteles: "Den Nikomachiska etiken".⁵⁶ Han visar på hur olika kunskapsbegrepp samspelar med varandra, och ett av dessa är just *techne*. *Techne* kan översättas som konst, hantverk, kunnande, tekniskt kunnande eller produktionskunskap.⁵⁷ Jonna Lappalainen skriver om hur Aristoteles *techne*-begrepp ofta har behandlats "tämmligen styvmoderligt"⁵⁸ i jämförelse med till exempel kunskapen *sofia*=visdom eller *episteme*=vetenskap, och för ett idéhistoriskt resonemang om hur *techne* på Aristoteles tid förknippades med det arbete som utfördes av slavar och kvinnor. *Techne* är i denna bemärkelse arbete som saknar kreativitet, någon annan har bestämt vad som ska produceras. Jag tänker att det etymologiska arvet i teknikbegreppet lever kvar från Aristoteles tid till en modern symfoniorkester som spelar en konsert en onsdagskväll år 2020 och till min förståelse av min praktik. En uppdelning i hantverkande och presterande kontra skapande. Det kan vara svårt att gå ut ur känslan av att inte riktigt ha rätt att musicera, och bara vara rädd för att spela fel och inte passa in i någon annans konstnärliga idé, fastän viljan och kunskapen om att musicera i en orkester finns. Jag behöver en förståelse av teknikbegreppet som inte väjer undan för musicerandets paradoxala karaktär.

Annars blir min praktik definierad som den presterande orkestermusikern, inte den tillsammans-skapande musikern, musikern som skapar en musikalisk gest med andra. Språkets gränsdragning mellan skapande och kroppsligt görande eller presterande sätter käppar i hjulet

⁵⁵ Susanna Lindberg, "Liberation—of Art and Technics: Artistic Responses to Heidegger's Call for a Dialogue between Technics and Art", *Journal of Aesthetics and Phenomenology* 4:2 (2017) s. 140.

⁵⁶ Aristoteles, "Bok sex ur Nikomachiska etiken", i *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertström Lappalainen, (Huddinge: Södertörns högskola, 2015), s. 39.

⁵⁷ *Ibid.* s. 39.

⁵⁸ *Ibid.* s. 13.

för att verkligen kunna dela sårbarheten, i betydelsen av ett delande som leder till gemenskap, inte till separation. Så länge som teknik separeras från tillsammans-skapande blir det svårt att få till den här samspelets-tekniken jag undersökte i förra avsnittet. Idéer om att vara en presterande individ hindrar mig. Ett annat användbart Aristoteles-begrepp att undersöka här skulle kunna vara poiesis, som betyder framställan, framträdan av något nytt, något som ännu ej funnits.⁵⁹ En kunskapsform som traditionellt inte tilldelats praktiken jag skildrar. Men i en diskussion mellan dessa kunskaper: poiesis och techne, kan en förståelse för den teknik som leder till ett tillsammans-spelet i orkestern födas. Något händer med Aristoteles techne om jag tittar på det med en konstnärsblick, en poetisk blick. Inte i betydelsen att vilja skapa ett musikaliskt verk, utan i betydelsen skapa ett musikaliskt ögonblick.

Avslutning

Thomas Manns ord om hur konsten inte vill förbli sken och lek utan den vill bli kunskap inledde den här essän. Har något kunskapande skett eller är den ännu mer av ett sken? Min intention var att hålla fast ett kittlande vertikalt musikaliskt ögonblick en onsdagskväll i pandemins början, och undersöka vad som faktiskt pågår, tveksam till om ögonblicket skulle kunna och vilja stanna kvar för att låta sig undersökas.

Väl medveten om det motsägelsefulla i att försöka omvandla musikens flyktiga och undflyende natur till språkets kategoriska värld började jag min undersökning om musicerandets paradoxala karaktär. Skrivandet har fått mig att ännu tydligare inse hur det musikaliska ögonblicket inte alls vill låta sig fångas i slutsatser och insikter, den vill dra sig undan och visa på en annan verklighet. Musiken vill inte bli till en idé om vad musicerande är, den vill fortsatt få vara i rörelse, den kan bara existera som verb, och få ge ett sken av att generera kunskap, ett sken som osäkrar idéer om kunskap.

Den centrala insikten essäskrivandet visat mig, är att när jag strävar efter att bli ett med musiken, att verkligen förstå den, då kommer jag längre bort från den. Ju längre jag går in i viljan att gå ut ur mig själv, desto längre in i mig själv går jag. Att vara en musicerande människa är att omfamna det komplexa i denna paradox och inte försöka fly undan detta.

Mitt syfte med essän var att undersöka musicerandets djävulska paradox. Den första frågan jag ville undersöka var: Vad innebär kroppens paradoxala abstrakthet? Jag undersökte den musicerande rörelsens olika aspekter, och insåg att det finns en otydlighet om var den börjar, då rörelsen även blir emottagen och den sker i samklang med rummet och världen. Relationen

⁵⁹ Ibid. s. 43.

rörelse och identitet har blivit tydligare och jag har insett att varje rörelse strävar efter att bli något fixerat. Med Merleau-Pontys hjälp fick jag syn på den kiastiska relationen mellan min hand och min kontrabas, hur kontrabasen är ett levande ting som samverkar med mig, och hur min förnimmande hand förhåller sig som en fråga till den. Min lyssnande hand både frågar och är mottagare av klang, och jag har fått en fördjupad förståelse av att ta den relationen på allvar. När jag gör det invigs en ny värld. Ingen människokropp eller instrumentkropp är i sig själv-identifierande, utan befinner sig i ständigt samspel med världen.

Jag har insett hur undflyende den här kunskapen är, då viljan att försöka vara i ett tillstånd för mig längre bort från varseblivningens rörelse, hur intentionen lätt blir ett "borde" som för mig bort från den direkta kontakten med världen.

Då musiken är en vilja att gå in i en idé har det även varit betydelsefullt för mig att undersöka gränsen mellan en idé om en lyssnande hand och en lyssnande hand, och inse hur idéerna är ett hinder för min direkta kontakt med världen. Musikvärldens olika doxor har visat sig finnas internaliserade i mig, och det har varit ganska smärtsamt att inse hur svårt det är att få syn på och frigöra mig från dem. Jag tänker att doxorna skymmer musikens samvete. Hur aktiviteten att vara en liten del av en ton i ett ackord lätt blandas samman med känslan av att inte vara delaktig i musicerandet är något som känts extra betydelsefullt att få syn på.

Den andra frågan jag ville undersöka var: Vad står på spel i den delade sårbarhetens paradox? Jag har reflekterat över vilka känslor som är tillåtna på en scen, och hur den sårbara situationen som skulle kunna föra människor samman i stället lätt separerar mig från mina medmusikanter. Via läsning av Nancy har jag fått syn på hur ett separerande av singular och plural skapar problem, och hur fokus på den egna prestationen och svårigheten att ta in den andres sårbarhet bidrar till denna separation. Jag har insett att orkesterspelet måste börja i ett *med*, i mellanrummet mellan mig och kollegorna, i en insikt om att varje människa ständigt är pluralitet. Det problematiska med orkesterns presterande verklighet blir uppenbar. Identitetsbyggande hindrar rörelsen mot att kunna dela sårbarheten. Hur språkets och orkestervärldens uppdelning i presterande och skapande separerar mig från att spela tillsammans med andra har varit extra intressant, och jag blir nyfiken på att undersöka detta närmare. Återigen spelar idéerna roll: idéen om hur det ska gå till att musicera med andra blir ett hinder för att omfamna den gemensamma musikaliska gesten. Att fördjupa förståelsen hur ett tillsammans kan födas när fokus inte är på tillsammans, utan på det konstnärliga uttrycket, har känts betydelsefullt. Jag har försökt mig på att expandera teknikbegreppet, utvidga det från kroppen till en rörelse bort från scenen, till ett teknikbegrepp som inte separerar människan från musiken, och insett vikten av att undersöka tekniken att spela orkester med en poetisk blick.

Faustmyten visar mig hur längtan att få slippa vara i ett imperfekt försökande och snarare ha fångat kunskapen ständigt lurar inneboende i musicerandet. Teknik tänker jag i stället skulle kunna förstås som skapande av meningsfullhet.

Att omfamna musicerandets paradox är svårt, det är frestande att vilja stelna till ett ting, en idé, en bestämd slutsats, en Manns djävulsmyt. Relationen mellan paradoxen och doxan har visat sig i sig vara en sammanflätning. Insikten att varje försök att förstå paradoxen innehåller en risk att gå längre bort från förståelsen, in i en fix idé som är ett hinder för den undersökande rörelsen, är viktig.

Min undersökning av musicerandets paradoxala ögonblick har precis börjat.

Litteraturlista

Aristoteles, "Bok sex i Nikomachiska etiken" övers. Charlotta Weigelt i *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertström Lappalainen (Huddinge: Södertörns högskola, 2015), s. 39-61.

Alsterdal, Lotte, "Dilemma i äldreomsorg", i *Vad är praktisk kunskap?*, red. Jonna Bornemark & Fredrik Svenaeus, (Huddinge: Södertörns högskola, 2009), s.162-189.

Alsterdal, Lotte, "Essäskrivande som utforskning", i *Konst och lärande: essäer om estetiska lärprocesser*, red. Anders Burman, (Huddinge: Södertörns högskola, 2014), s. 47-73.

Bennett, Dawn, *Understanding the classical music profession: the past, the present and strategies for the future* (Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2008).

Bornemark, Jonna, "Att forska med skrivande praktiker: vägar och paradoxer", i *Att utforska praktisk kunskap: Undersökande, prövande och avtäckande metoder*, red. Martin Gunnarson, (Huddinge. Södertörns högskola, 2019), s. 59-88.

Edberg, Hélène, *Creative Writing for Critical Thinking: Creating a Discoursal Identity* (Cham: Springer International Publishing AG, 2018).

Hjertström Lappalainen, Jonna, "Inledning", i *Klassiska texter om praktisk kunskap*, red. Jonna Hjertström Lappalainen, (Huddinge: Södertörns högskola, 2015), s.7-37.

Hjertström Lappalainen, Jonna, "Praktikerns blick som forskningsmaterial, existensfilosofiska perspektiv på praktisk kunskap", i *Att utforska praktisk kunskap*, red. Martin Gunnarsson, (Huddinge: Södertörns högskola, 2019), s. 23-57.

Høffding, Simon & Martiny, Kristian, "Framing a phenomenological interview: what, why and how", *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 15:4 (2016), s. 539–564.

Josefson, Ingela, *Läkarens yrkeskunnande* (Lund: Studentlitteratur, 1998).

Köping, Ann-Sofie, *Den bundna friheten, om kreativitet och relationer i ett konserthus* (Stockholm: Företagsekonomiska institutionen, Univ., 2003).

Liljeholm Johansson, Yvonne, *Psykosocial arbetsmiljö i en yrkesgrupp med krav på hög kvalitet-orkestrar inom konstmusik* (Stockholm: Institutionen för folkhälsovetenskap, Karolinska institutet, 2010).

Lindberg, Susanna, "Liberation—of Art and Technics: Artistic Responses to Heidegger's Call for a Dialogue between Technics and Art", *Journal of Aesthetics and Phenomenology* 4:2 (2017), s. 139–154.

Mann, Thomas, *Doktor Faustus: den tyske tonsättaren Adrian Leverkühns liv berättat av en vän* övers. Ulrika Wallenström (Stockholm: Bonnier, 2015).

Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fenomenologi* övers. William Fovet (Göteborg: Daidalos, 1999).

Merleau-Ponty, Maurice, *Lovtal till filosofin: essäer* övers. Anna Petronella Fredlund (Eslöv: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2004a).

Merleau-Ponty, Maurice, *The world of perception* transl. Oliver Davis (London ; New York: Routledge, 2004b).

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Briefe und Aufzeichnungen*
<https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1251&cat=> [hämtad 2022-05-28].

Mozart, Wolfgang Amadeus, *K385 Symphony No. 35 in D major ('Haffner')* | *Mozart & Material Culture*, <https://mmc.kdl.kcl.ac.uk/entities/musical-work/mozart-wolfgang-amadeus-k385-symphony-no-35-d-major-haffner/> [hämtad 2022-05-28].

Nancy, Jean-Luc, *Being singular plural* transl. Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne (Stanford, Calif: Stanford University Press, 2000).

Orning, Tanja, *Future musicianship and present educational practices - Survey response*, <https://www.musicandpractice.org/volume-3/tanja-orning/> [hämtad 2022-06-04].

Ryman, Ulla Margareta, "En onsdagskväll på jobbet", *Divan Tidskrift för psykoanalys och kultur* 1-2/2021 (2021), s.43-45.

Schuback, Marcia Sá Cavalcante, *Lovtal till intet: essäer om filosofisk hermeneutik* (Göteborg: Glänta produktion, 2006).

Small, Christopher, "Musicking — the meanings of performing and listening. A lecture", *Music Education Research* 1:1 (1999), s. 9–22.

Small, Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Middletown: Wesleyan University Press, 1998).

Svenaesus, Fredrik: "Vad är praktisk kunskap?", i *Vad är praktisk kunskap?*, red. Jonna Bornemark & Fredrik Svenaesus, (Huddinge: Södertörns högskola, 2009), s.11-34.

