

Gud går här på jorden i elva minuter och fyrtiosju sekunder

ALF ARVIDSSON, professor i etnologi vid Umeå universitet. Huvudsakligen inriktad mot folkloristik och musiketnologi. Under utgivning: Jazzens väg inom svenskt musikliv: Strategier för självständighet och erkännande 1930–1975.



hur behandlar vi tidsförlopp i beskrivningar? Vissa frågeställningar utgår från att etnografin ska avteckna någon slags status quo, strukturer som utgör permanenta tillstånd (i alla fall utan någon större förändring under undersökningens genomförande). Samtidigt är organiseringen av tiden, och fördelningen av aktiviteter inom den, en grundläggande utgångspunkt för att förstå olika socio-kulturella sammanhang. Veckans, årets och i någon mån livets cykler brukar vara de mönster som är gripbara, även om de brukar skildras summerande snarare än specifikt.

Men tidsförlopp är olika påtagliga i olika yttringar av socialt liv. Olika symboliska gestaltningar organiserar tiden på sina speciella sätt. För att läsa en bok eller betrakta en tavla har individen förhållandevis stort inflytande över tidsåtgången; i andra gestaltningar som ritualer, fotbollsmatcher, teaterpjäser är tidsåtgången delad och därigenom mer fixerad.

Även i beskrivningar av musik är det de generaliserande utsagorna som dominerar. Att musik innefattar tidsförlopp, som bidrar till lyssnandets njutning, förbises ofta. En orsak är att musik i regel är så välstrukturerad att den ger ett helhetsintryck; särskilt i populärmusikaliska former är homogenitet en viktig kvalitet. Även vers/refräng-formatets dualism upplöses i att versen hålls anonym och får utgöra transportsträcka till refrängen som blir det egentliga budskapet som ska kvarstå efter lyssningen.

Gud går här på jorden är ett musikstycke komponerat av Georg Riedel, som framfördes i det samarbete mellan Leif Strands kammarkör och Arne Domnérus orkester (där Riedel ingick) i slutet av 1960-talet. I likhet med

normerna för vad som skulle vara seriös musik – och en *seriös* attityd var en förut-sättning för att jazzen skulle få tillträde till kyrkorummet – finns ingen självklar repetitiv form med tydliga delar som kan beskrivas med ett enkelt formschema; när jag nyligen ville beskriva den inspelning som gjordes 1969, just för att belysa form som problem, gjorde jag istället ett händelsereferat utifrån tidsangivelser.

Gud går här på jorden (Riedel) 11'47

Sättning: blandad kör,altsax, tenorsax, bas, piano, congas

0'00 Kören sjunger texten *Gud går här på jorden*, olika stämmor gör insatser som tillsammans bildar komplext ackord

1'08 Saxarna wailar mot kör och sopran-solist som unisont lägger långa toner

1'35 Saxarna övertar rytmen i texten, kören tonar bort

1'50 Bas ansluter, markerar tonika-dominant

2'20 Kören återkommer a cappella

2'43 Sax mot pianoackord över körens ackord

3'15 Kören: Gud går här... – långt utdraget ackord

3'48-3'52 Generalpaus

3'53 Saxar i fritt pladdrande mot varann,

4'16 piano ansluter,

4'39 bas/congas etablerar snabb rytm, vid ca 4'47 kommer kören in tyst, med ett crescendo upp till –

4'56 pow! i kören, tillbaks till ackord som tonar ut tillsammans med saxarna.

5'10 Rytmiskt pianosolo över bas/congas

5'32 Saxar 2-stämmigt textrytmen över kören,

5'40 ackordbyte upp till Subdominant

5'55 Saxsolo – över bas, piano, congas

6'45 bassolo/från 7'07 även pianosolo över congas (alla tre gör solon över gemensam puls?)

7'52 grundpulsen upplöses –

8'05 Congasolo (inleds med virvel – ingen tydlig puls) – slutar med diminuendo

10'14-10'20 generalpaus

10'20 Kören återkommer med texten,

10'50 pianoklink, saxfigurer (påminner om ambulanssignal) – kören slutar i tjockt ackord som hålls ut 11'13-11'47

Här är uppläggningsen att beskriva den första ljudstruktur som etableras, och sedan uppmärksamma förändringar i den. Något kortfattad och med hög andel interna musikertermer, men som en beskrivning av ett stycke i "fri form" är detta en beprövad metod (jfr t.ex. Dybos fylligare analys av Jan Garbareks *Blow Away Zone*, 1996:86 ff; jämför med Olle Edströms analyser av sina fortlöpande val av musikalisk utformning av en serie Taube-melodier, Edström 2009). Här ska genast påpekas att detta är en skivlyssnares perspektiv av ett medierat lyssnades förlopp, där det är förändringar i helhetsintrycket som står i fokus. En fylligare skildring hade kunnat upplösa skeendet i vad de olika instrumentalisterna och kören gör (en transkription i noter skulle komma närmare på detaljnivå men samtidigt mista helhetsgestaltningen, annat än för en mycket skicklig partiturläsare).

Men i denna skildring är det huvudsakligen den yttre formen som registreras och som kan fixeras med exakta tidpunkter. Längden 11'47 är på ett sätt angiven med en skenbar exakthet. Denna inspelning har just den längden, men jag antar att olika framföranden av stycket resulterade i högst olika total längd. Till skillnad från mer konventionellt upplagd musik där främst valet av tempo bestämmer tidsåtgången för att spela igenom förutbestämda moduler är jazz och andra former av improvisatoriskt byggd musik beroende

av musikernas reflektion över *upplevd tid*; poängen är att det ska hända något känslomässigt inom olika formdelar innan de byts ut (alternativt, snabba byten av formdelar kan vara ett medel för att skapa vissa känslor). När har ett grundackord ”satt sig” i lyssnare och musiker? När har solisten och gruppen gemensamt arbetat upp sig till klimax? När känns ett trumsolo retoriskt avrundat och avslutat? Hur blir alla beredda på att gemensamt börja på en ny formdel? Med en videoinspelning som underlag i detta fall hade det kanske varit möjligt att urskilja olika tecken och blickar mellan musiker, dirigent och kör som gör samspelet möjligt.

För att återgå till en mer generell nivå av att försöka införliva tidsåtgång mer påtagligt i etnografiska texter vill jag avsluta med ett par exempel som behandlar material av annan karaktär. Peter Stenberg använde i sin avhandling en liknande metod för att beskriva hur det går till att spela online-datorspel: han skildrar en dag vid datorn inloggad i spelet, med klockslag registrerade för signifikanta händelser och vändningar, ibland också någon tidsfäst lägesrapport där tidpunkten signalerar att det reflexiva tänkandet tagit överhanden. Vad som blir påtagligt i hans skildring är de långa tidsrymder som går åt till monotont arbete eller oviss väntan (Stenberg 2011:53). Men i hans skildring finns inte bara förloppen i den virtuella världen; hans text innehåller också en metanivå av hans mer generella kommentarer och contextualiseringar, infogade i efterhand för att göra beskrivningen av det konkreta förloppet mer begripligt.

En annan framställningsform använde sig folkloristen Hanna Griff av i en bearbetning av livshistoriska intervjuer (1993). Där använde hon text i tre spalter: intervju/inspelningen transkriberad i väns-

terspalten, i mittspalten hennes rekonstruktion av vilka tankar hon hade i intervjun med förtydliganden av sina repliker, och i högerspalten kommentarer om vilka särskilda kommunikativa resurser som användes: formella svar, särskild kod, berättelser etc. Denna uppläggnings utgick från hennes frågeställning om hur koherens skapas i levnadsberättelser, och där just den performativa dimensionen var del av hennes svar. En sådan modell kan, trots sin typografiska komplexitet, vara en bra utgångspunkt för att representera tidsförlopp med fokus på flera aktörer eller dimensioner.

REFERENSER

- Dybo, Tor, 1996. *Jan Garbarek – Det åpne roms estetikk*. Oslo: Pax forlag.
- Edström, Olle, 2009. *Att spela Taube – en musikvetenskaplig essä om ett konstnärligt-kreativt projekt*. Göteborg: Skrifter från musikvetenskap nr 95, Göteborgs universitet.
- Griff, Hanna, 1993. *Life history as Truth, narrative and Performance*. Paper read at American Folklore Society annual meeting, Eugene, Oregon, 1993.
- Riedel, Georg. *Gud går här på jorden*. Inspelning: LP En skiva med Leif Strands kammarkör... Proprius/EMI HMV CSDS 1094.
- Stenberg, Peder, 2011. *Den allvarsamma leken: Om World of Warcraft och de läckande gränserna*. Umeå: Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet.

SUMMARY

God Wanders on Earth for Eleven Minutes, Fortyseven Seconds

The problem of representing stretches of time is discussed with examples from music. The exact chronological time-measuring is put in contrast to the concept of experienced time, where in music the establishment of a mood may be relative to the unique performance. Other models are briefly mentioned as well.