

Kartläggning av den estetiska profilen - ett idéutkast till en praktiskt orienterad estetisk analys av "elektro-akustisk musik"

Redan vid ett ytligt studium av estetiken inser man hur synnerligen svårt det är att skapa ett tanke-system som ger upphov till nya riktning-linjer för den estetiska diskussionen och som blottlägger och uppenbarar okända sidor och egenskaper hos konstverken. Allt tycks för länge sedan ha blivit sagt flera gånger och i många variationer. Kvar finns bara smärre detaljproblem att behandla. Paradoxalt nog har de mer fundamentala frågorna inte fått någon slutgiltig lösning. Detta är kanske helt naturligt då estetiken har vuxit fram ur filosofin. De stora filosofiska frågorna liksom de estetiska synes vara eviga och varje generation försöker besvara dem utifrån sina egna förutsättningar och behov.

Något som ytterligare slår en är att den nutida konstmusiken av instrumental och vokal natur behandlas i så ringa omfattning inom de estetiska disciplinerna - Theodore Adorno och Carl Dahlhaus till trots. Elektro-akustisk musik(EAM) är ännu mer sparsamt förekommande i dessa sammanhang.

En förklaring till detta förhållande kan vara EAM:s svaga ställning inom konstmusiken. EAM är - efter att ha existerat i snart 50 år - fortfarande knappt rumsren inom den modernistiska konst-musiken, trots att den förlorat all sin glans av att vara den experimentella musikens spjutspets och för länge sedan upphört att vara en "farlig" konkurrent till den modernistiska instrumentalmusikens hegemoni inom konstmusiken.

En annan orsak kan vara den olyckliga benämning som de tidiga utövarna gav detta konstområde och som allvarligt försvårar ett accepterande inom den humanistiska sfären. Begreppen "elektronisk" eller "elektro-akustisk" leder tankarna omedelbart till teknologiska sammanhang. Man får lätt för sig att det rör sig om en slags ingenjörskonst. Att ordet "musik" sedan kopplas ihop med elektro-akustisk gör inte saken bättre då många lyssnare har svårt att gå med på att det som avlyssnas har något med "musik" att skaffa. Det är lätt att förstå att en del nu verksamma komponisters strävar efter att befria sin konst från denna musikfå(ä)lla och kraftigare betona vad som skiljer denna konstform från musiken än

att försöka övertyga någon om dess plats inom konstarten "musik". Framför allt har kanadensiska, franska och engelska komponister drivit denna fråga. En av svårigheterna är dock att finna ett lämpligt genrenamn. Flera mer eller mindre lyckade förslag har cirkulerat under ganska lång tid såsom Sonic Art, Acousmatic Art, Audio Art, Spectro-morphology, Ars Acustica, Ars Sonora, etc. Inget av dessa har blivit allmänt accepterade och alla är problematiska att översätta till svenska.

Intrycket av att de inom EAM-området praktiserande teoretiker och komponister själva ser sin konst ur ett tekniskt och "veten-skapligt" perspektiv förstärks av den behandling EAM får i sin egen fackpress. Här dominerar praktiskt taget fullständigt artiklar som täcker sådana områden som datorsyntes, musikakustik, kompositionsalgoritmer, apparatur och produktionsmetoder samt analyser av kompositionernas tekniska framställning. En illvillig angripare ges här goda argument för att hävda att EAM-konstverkens egentliga innehåll är den tekniska metod med vilka de är framställda. Historiskt sett kan man möjligen förstå en sådan inställning, men idag framstår denna ensidiga inriktning på tekniken som svårbegriplig och farlig för konstartens framtid. Trots att man under en längre tid utnyttjat nästan identiskt lika tekniska produktionsverktyg både inom EAM och populärmusiken har man aldrig ansett att man måste legitimera den senares existens utifrån tekniska produktionskriterier. Helt andra utgångspunkter har gällt här, mer "konstnärligt" relevanta helt enkelt.

För mig framstår det som essentiellt att med alla tillgängliga medel komma ifrån denna ensidiga och olyckliga fokusering på teknologiska och pseudovetenskapliga aspekter som nu vidlåter EAM. Man måste visa att EAM ger stora konstnärliga möjligheter att skapa ett vitt spektrum av emotionella uttryck och ett angeläget innehåll. Ett sätt är att mer ingående intressera sig för EAM:s estetiska sidor. Här rör man sig på ett nästan helt outforskat område. Ansvarvilar helt på upphovspersonerna själva för att få detta belyst då intresset för denna sak bland fackestetikerna uppenbarligen är minimalt.

Trots detta kan man skönja ett spirande intresse för den acousmatiska musikens estetik och konstnärliga egenskaper, även om den är av mycket ringa omfattning jämfört med de tekniska framställningarna. Liksom mycket av det som avhandlas inom det estetiska området är också EAM behandlat med samma svepande teoretiska generaliseringar, vilket gör det svårt att relatera dessa diskurser till den nivå där den konstnärlige upphovsmannen verkar och skapar. Fågelperspektivet är den dominerande synvinkeln och det mesta som har skrivits är med Ben Goertzels formulering “long on philosophy, but short on specifics” (1).

Vid några tillfällen har man bland svenska komponister efterlyst en mer praktisk inriktad estetisk analysmetod, ett verktyg som gör det möjligt att genomlysna en viss komponists produktion eller enstaka verk eller kanske något som även kunde användas i det dagliga studioarbetet. Ofta hamnar den praktiserande komponisten i situationer där beslut av estetisk natur måste tas såväl i detaljer som i större delar av sitt verk. Den konstnärliga intuitionen är naturligtvis ofta vägledande, men i många fall skulle det vara mycket användbart att kunna lösa upp estetiska “knutar” med ett fungerande analysverktyg. Som jag ser det borde en dylik analysmetod också leda fram till en konstnärlig värdering av ett godtyckligt valt EAM-verk. Efter vad jag förstår är fackestetikern mycket obenägen att formulera några specifika värderingar om något konstverk. Kanske anser man att detta skulle kunna leda till tillfälliga och ovederhäftiga bedömningar, vilka kan synas som ovetenskapliga i akademiska sammanhang.

Som komponist hyser jag inga sådana farhågor. Det finns inget att förlora här och det gäller bara att våga kasta sig ut i dessa intellektuella irrgångar. I den verkliga världen pågår ständigt värderingar av konstnärlig kvalitet, konstnärer rankas ungefär som travhästar och konstverk placeras i olika nivåer av angelägenhetsgrad. Den acousmatiska konsten har också sin “Art World” - i George Dickies och Arthur Dantos mening - både internationellt och nationellt och som består konsertarrangörer, radio-,TV- och skiv-producenter, repertoarkommittéer, musikkritiker och journalister, jurymedlemmar i kompositionstävlingar, stipendiekommittéer, etc. Dessa personer gör

ständigt konstnärliga bedömningar och kvalitetsvärderingar på grunder som oftast är helt omöjliga att penetrera för en utomstående. Naturligen finns ingen allmän consensus i detaljer när det gäller dylika heterogena grupper, något som går att slå ner på, men överraskande nog kan man ofta finna en ganska utvecklad samstämmighet bland dessa slumpvisa persongrupperingar. En komponist, som råkar bli fullt godkänd av "the Art World", kan lätt surfa på en våg av framgång, medan andra komponister - vilka förefaller lika kompetenta - aldrig har en chans.

Konstvärlden tycks etablera och i praktiken följa något som liknar en ranking lista för de verksamma komponisterna. Naturligtvis skulle en sådan sak omedelbart förnekas i alla officiella sammanhang av konstvärldens representanter. Det betyder också att enskilda kompositioner betygsätts enligt tillfälliga och diffusa estetiska och konstnärliga kriterier. Konstvärldens olika preferenser och gillanden ändrar sig ständigt. Etablerade komponister kan snabbt och enkelt bli ersatta av nykomlingar à la mode. Trots det kan några fortfarande stå i ett konstnärligt fokus under en ansevärd lång tid även då helt nya estetiska trender och moden dominerar konstscenen. Konstvärlden liknar meteorologin. Man måste flitigt och regelbundet göra nya prognoser och analyser för att förstå vilka nya trender som är för handen vid ett givet tillfälle.

En intressant fråga är hur kan man bättre skulle kunna förstå de mekanismer som synes ligga bakom dessa estetiska värderingar. Vilka är de estetiska egenskaper hos vissa kompositioner vilka synes attrahera den elektro-akustiska konstvärlden i så hög grad? Vilka är till exempel de avgörande konstnärliga attributen hos Åke Parmeruds verk som har renderat honom sju första pris i EAM-tävlingen i Bourges, åtskilligt fler än någon annan pristagare? Och vad är det som saknas hos hans medtävlare? Jag kan endast spekulera detta fall, men jag skulle kunna tänka mig tvenne ting som kan vara relevanta här. Parmerud använder ofta - på ett sofistikerat och elegant sätt - en kompositionsteknik som jag kallar "polysonisk skiktning" (eng. polysonic layering) istället för polyfoni. Tre eller flera ljudskikt klingar samtidigt vid ett givet utsnitt ur stycket. Ofta förekommer ingen uttalad prioritet mellan de klingande skikten,

ingen särskild förgrund eller bakgrund. Satsen är omsorgsfullt transparent och lyssnaren kan relativt lätt följa de olika skikten som om de vore stämmor i en barockfuga. Det andra framträdande draget i Parmeruds kompositionsstil är principen om den ständiga, kontinuerliga klangtransformationen av de ingående ljudskikten. Ibland är dessa klangliga förändringar ganska subtila men förefaller att vara närvarande alltsomoftast. Naturligtvis finns det andra betydelsefulla egenskaper vilka kan extraheras ur hans verk, t.ex. hans val av klangligt material för att nämna något. Detta sätt att arbeta börjar bli allt vanligare nu och kan nästan sägas vara en slags stil. Parmerud har fått en del efterföljare, inte minst bland svenska EAM-komponister.

En inträngande studie av Parmeruds verk i jämförelse med andra komponisters produktion kan kanske ge oss flera ledtrådar varför somliga komponister är mer framgångsrika än andra. När allt kommer omkring så består den "acousmatiska konstvärlden" inte av genomsnittslyssnaren utan vanligen av experter på området. Man kan säga att det är en ganska speciell subkultur vari en del mycket bestämda estetiska uppfattningar kan märkas.

Jon Appleton och jag presenterade för många år sedan en mindre avhandling vid ett av GMEB:s(Groupe de Musique Experimentale de Bourges) kollokvier, senare publicerad i Keyboard Magazine(juni 1986) i vilken vi skisserade ett slags konstnärlig personlighetstypology för tonsättare av nutida musik. En avlägsen remniscens av de personlighetstypologier som Jungianer och andra arbetar med. Även om vi vid detta tillfälle endast presenterade ett begränsat antal kategorier i vårt "paper", som hade en något polemisk och satirisk framtoning, så anser jag fortfarande att det skulle vara av värde att inkludera någon form av psykologiskt "porträtt" av de komponister vilka är föremål för en estetisk analytisk kartläggning grundat på vad som kan observeras utifrån deras verk och vad man kan få fram ur andra informationskällor. Förhoppningsvis kan detta lägga till någonting av värde för att bättre förstå deras estetiska profiler. Idag skulle vi sannolikt kunna prestera en mer passande kategorisering. Vi behöver även finna de adekvata kriterier, vilka kan leda oss till djupare insikter i de förhållanden som är förbundna med stilfrågor i allmänhet och för att kunna bestämma en komponists position i ett

vidare stilistiskt perspektiv, något som säkert kommer kräva en betydande ansträngning att isolera och sammanställa.

Huruvida vi kommer att lyckas med att placera en komponist i ett stilistiskt sammanhang eller inte så blir nästa steg att fastslå de kriterier som vi tror kan bli användbara för en fungerande estetisk kartläggning. Sannolikt kommer vi inte uppnå någon omedelbar konsensus.. Agostino Di Scipio föreslår ett “network of norms” i sin essä i *Journal of New Music Research*, Vol 24(1995)(2), vilka anser skulle kunna vara relevanta för en estetisk analys av EAM. Han lanserar ett antal normativa uttryck såsom “technical excellence, formal depth, expressiveness, social scope, political effectiveness, etc”

För att uppnå en bättre förståelse av den acousmatiska konstens estetik och få en djupare kunskap om detta område så vill jag föreslå

en typ av praktisk estetisk analys som preliminärt kunde kallas “Aesthetic Profile Mapping”(APM). I Teddy Brunius lilla, trevliga introduktionsbok “Estetik” omnämns den skotske filosofen Dugald Stewart, som var verksam i första hälften av 1800-talet. Han menade att objekt och företeelser inom konsten kunde beskrivas och undersökas genom att man använde sig av en omsorgsfullt vald terminologi som kunde beskriva en rad olika estetiska egenskaper. Ett visst konstverk behöver nödvändigtvis inte relateras eller kan möjligen inte relateras till alla alla dessa estetiska kriterier, men genom konsekvent använda samma analytiska verktyg med samma metod kan förhoppningsvis nå fram till intressanta resultat genom jämförelser mellan besläktade konstverk eller klasser av konstverk. Med en dylik metod skulle man även kunna mer ingående karaktärisera en komponist ur estetisk synpunkt. Vissa debattörer har pekat på hur svårt det är att analysera EAM överhuvudtaget då man menar att EAM saknar en genomförd och allmänt accepterad skriftlig notation. (3) Jag delar på intet sätt denna uppfattning utan anser att de analytiska verktyg för beskrivning av form, klang, etc som tillhandahållits av Pierre Schaffer, Dennis Smalley, Lasse Thoresen m.fl. är alldeles tillräckligt sofistikerade för komma till användning i en estetisk kartläggning.

För många år sedan träffade jag en bildkonstnär som påstod att de flesta konstnärer aldrig "uppfann" mer än en form. Genom hela deras artistiska karriär så utförde de enbart smärre variationer på sin ursprungliga form. Jag har alltid ansett att detta var en ganska provokativ utsaga, men jag har funnit att det stämmer i fler fall än man tror. Inom bildkonsten är detta fenomen tämligen ofta förekommande. Bildkonstnärer såsom Olle Baertling, Jackson Pollock, Joseph Albers och många andra från den modernistiska perioden har uppenbarligen funnit det helt tillfredsställande att under lång tid enbart göra obetydliga variationer på ett begränsat formtema. Helt naturligt blev valet av en speciell form så småningom deras stils främsta kännetecken eller rentav ett slags firmamärke. Man kan också misstänka att de måste vidmakthålla detta stildrag efter påtryckningar från en alltmer kommersialiserad Art World. Vi kan nog finna liknande fall inom den acousmatiska konsten även om dessa inte är så tydliga.

En första estetisk kartläggning bör troligtvis utgå ifrån huruvida en viss komponist har en uttalad stil. Om en komponist använder en uppsättning ofta återkommande och specifika estetiska attribut i sina verk blir det naturligtvis tämligen lätt att isolera dessa i en stilistisk analys. Majoriteten av EAM-komponisterna har vanligen inga särskilda stilistiska kännetecken som gör att de lösgör sig från den grå massan och en del försöker även efter bästa förmåga dölja sådana effekter och strävar efter att få varje nytt verk att framstå som ett helt självständigt formellt, konceptuellt och stilistiskt projekt och så olikt sina tidigare verk som möjligt. En estetisk analys blir då en smula mer intrikat. Endast ett fåtal komponister kan emellertid vidmakthålla en sådan radikal attityd till sitt komponerande över en längre tidsrymd. En analys av ett större antal av deras verk kommer med all sannolikhet uppenbara estetiska och formella attribut vilka återkommer tillräckligt ofta för att kunna identifieras som stilelement.

Förmodligen kommer man inte att hitta så slående exempel inom det acousmatiska konstområdet som i den visuella konsten, men vissa verk kommer rätt nära "en-forms" typen, exempelvis kompositioner av Paul Lansky, Haracio Vaggione och Steve Reich.

Hur skall man då gå till väga för att bestämma vilka estetiska egenskaper som skall bilda basen för en estetisk kartläggning? Flera

alternativa grupper av kriterier är tänkbara. Låt mig här nämna några uppsättningar som jag tror kan vara relevanta. Enligt min mening är det praktiskt och lämpligt att laborera med tre eller fyra huvudkategorier. Det är också klokt att arbeta med ett relativt litet antal egenskaper och terminologiska uttryck tills man fått vissa erfarenheter med denna metod.

Den första kategorien har jag kallat "koncept och innehåll". Under denna titel kan man diskutera en rad utommusikaliska fenomen såsom konceptuella idéer, politiska, religiösa, och filosofiska ideologier, sociala sammanhang, symbolik, metaforer och andra innehållsrelaterade företeelser. I vår kartläggning bör vi noga undersöka hur dessa utommusikaliska idéer har påverkat komponisterna i sina verk. En del verk är så extremt konceptuella - som t.ex. Luc Ferraris "Presque Rien #1" - att konceptet styr verkets alla dimensioner. I andra verk kan konceptet eller de styrande metaforerna vara mer dolda och följaktligen svarare att analysera, om inte komponisten själv ger vissa ledtrådar, liksom Morton Subotnik har gjort med några av sina verk. I hans komposition "Butterflies" till exempel används själva insekten som en metafor även för rent kompositoriskt/tekniska parametrar, där den grafiska konturen av fjärilen bl.a. används som envelopekurvor. Konceptet kan också handla om nya och speciella stilistiska idéer eller om den globala formen eller algoritmer inspirerade av utommusikaliska föreställningar. Jag inser att man då och då kommer att stöta på verk som är mycket svåra att eller rent av omöjliga att analysera efter dessa riktlinjer, men frånvaron av vissa egenskaper utgör också en aspekt av den estetiska kartläggningen.

Den andra kategorien kan man helt enkelt kalla "form och klang". Här undersöker man komponistens förmåga att skapa nya former - både på mikro- och makronivån - och utveckla ett specifikt klangligt material, samt om det föreligger några preferenser ifråga formtyper och ifall dessa förekommer så ofta att de utgör stilelement. Användandet av etablerade och välkända formelement och klangligt material behöver emellertid inte automatiskt innebära en lägre värdering av komponistens estetiska profil. Nya och oväntade konstellationer av i och för sig välkända former och klangobjekt kan ibland ge upphov till en upplevelse av verket som medvetet och sinnrikt komponerat.

Vid beskrivningen av dessa företeelser kan det vara lämpligt att använda de analytiska verktyg som redan existerar som Dennis Smalley's "Spectromorpholy" när det gäller klangliga objekt och Lasse Thoresens system för formanalys. Möjligen måste man modifiera dessa system för att bättre passa våra analytiska syften. Andra formella aspekter bör också examineras, som till exempel huruvida den övergripande formstrukturen synes vara konstruerad efter stränga principer eller om den ger ett intryck av att ha tillkommit mer på en höft medelst improvisation. Hur kan detta komma att påverka den estetiska värderingen?

Den tredje kategorien är kanske svårare att hantera, men personligen anser jag den vara helt central i den här skisserade analysmetoden. Tills vidare har den fått överskriften "emotionella och andra psykologiska effekter(tillstånd)" Många komponister anser inte att det är möjligt att uttrycka specifika känslor i musiken och det inkluderar förmodligen även den acousmatiska konsten. Jag tror inte att det är hela sanningen. Åtminstone i grova drag bör det vara möjligt att skapa sinnesstämningar till vilka majoriteten av lyssnarna reagerar såsom komponisten avsett. Om jag komponerar en lång passage som flyter långsamt och lugnt så har jag svårt att tro att den genomsnittlige lyssnaren kommer att uppleva den som brutal och uppsplitande. Jag är absolut övertygad om att den acousmatiska konsten kan utstråla emotionella förlopp lika väl som någon annan konststart, rentav lämpar sig synnerligen bra härvidlag. Vi kan möjligen ha skiljaktiga åsikter om vilka emotioner vi upplever vid ett givet tillfälle, men det är en annan sak.

Här kan vi lansera en stor meny av beskrivande termer i vår analysmetod. Jag skall ange ett visst antal exempel som jag anser kan vara användbara för detta ändamål. Jag har inte sorterat dem i någon särskild rangordning: *bizarr, aggressiv, grotesk, hysterisk, introvert, sublime, ogenomtränglig, privat, lycklig, lustig, barnslig, uttrycksfull, andlig, kraftfull, munter, troskyldig, mystisk, trankil, rörande, spirituellt, utåtriktad, ytlig, djupsinnig, patologisk, etc,etc.* En utvärdering inom denna kategori bör inriktas på att bestämma vidden av den emotionella utstrålningen och hur komplex denna är i det stycke som studeras. Det betyder inte nödvändigtvis att ju fler "sinnesstämningar" verket innehåller också ger högre "poäng", utan det emotionella djupet och intensiteten är utslagsgivande. Jag

menar att den emotionella utstrålningen hos ett konstverk är av största vikt för att verket skall vinna en större publik uppskattning och attraktionskraft.

Jag vill också nämna en ytterligare kvalitet som är betydelsefull i denna kategori, även om den naturligtvis är av vikt även i de föregående kategorierna. Det estetiska värdet sammantaget blir avsevärt förhöjt med det som kan kallas "nyhets- eller äventyrseffekten". Baudelaire och andra har påpekat att överraskningseffekter och inslag som väcker häpnad eller förvåning hos mottagaren är av största vikt för verkets konstnärliga och estetiska värde. En komposition som helt är baserad på ett "traditionellt konsthantverk" och som endast avspeglar kända former och konstgrepp väcker sannolikt ingen större entusiasm bland lyssarna. Förmågan att skapa nya konstnärliga uttryck och implementera nya estetiska idéer måste tillmätas stort värde i vår analysmetod.

En fjärde kategori är kanske nödvändig, men enligt min mening av något lägre angelägenhetsgrad än tidigare nämnda kategorier. Jag vill inte förneka att nya teknologiska idéer och uppfinningar är saknar estetisk signifikans eller kan bli en inspirationskälla för en komponist. Di Scipio anger "technical excellence" som hans första normerande egenskap i en estetisk analys. "Technical excellence" är för mig något som först och främst tillkommer hantverksskickligheten och är därför av mindre vikt i estetiska resonans. Det skadar inte verket om den kan konstateras, men konstnärlig uppfinningsförmåga är t.ex. mycket mer värdefullt. Vilken ljudingenjör som helst kan tillägna sig "technical excellence", som på intet sätt garanterar någon konstnärlig eller estetisk kvalitet.

Den mest problematiska delen av denna estetiska kartlägningsanalys är hur skall man gå tillväga för att finna en lämplig och relevant värderingsmetod. Vilka alternativ finnes? Jag är fortfarande inte tillfredställd med de värderingsmetoder som jag hittills laborerat med. Estetiska egenskaper eller "parametrar" kan naturligtvis betygsättas med hjälp av en sifferskala för att ange bra eller dåligt. Om man ändå använder en sådan skala för att mäta de estetiska kvaliteterna hos ett visst verk skulle då det verk som får den högsta poängsumman också framstå som det bästa verket i

lyssnartest. Denna problematiska bedömningsmetod existerar redan och är inbyggd i vissa EAM-tävlingar, som t.ex. den i Bourges i Frankrike. Kanske måste man acceptera ett sådant utslag i alla fall. Estetiken tillhör dock inte de exakta vetenskaperna och den estetiska kartläggningsanalysen kommer aldrig någonsin att komma i närheten av den precision man finner i exempelvis kvantitativ kemisk analys.

(denna artikel är en bearbetning av den föredragning som författaren gjorde inom den s.k. "Académie de Bourges" i juni 1996)

- 1) Ben Goertzel: An essay on the Musical Psychology and the Aesthetics of Computer Music. Journal of Sonic Arts Union, England.
- 2) Agostino Di Scipio: Centrality of *Téchne* for an Aesthetic Approach on Electroacoustic Music. Journal of New Music Research, Vol 24(1995), Zwets & Zeitlinger
- 3) Gerald Bennett: Thoughts on the Oral Culture of Electroacoustic Music. Académie Bourges vol 1-1995, Acteon-Mnemosyn