

## **Lars-Gunnar Bodin: Är redskapet, mediet eller förpackningen lika med budskapet? Några osorterade reflexioner om minimalism och annat. (2006)**

I mitten av 1960-talet publicerades Marshall McLuhans bok "Understanding Media". När den kom i svensk översättning några år senare, var Vietnamrörelsen och den ideologiska vänsterdebatten i full svang i vårt land och ockuperade i princip hela den svenska kulturdebatten. McLuhans tankar fick inget genomslag eller gehör, kulturdebattens centrum låg på en helt annan plats. Trots att McLuhan var kanadensare och professor i Toronto så uppfattades hans bok i Sverige säkert som en partsinlaga för USA:s imperialistiska intressen och kunde avfärdas med en fnysning. Det hjälpte inte att många komponister och konstnärer i USA och annorstädes påverkades starkt av McLuhans teser. Ett utmärkande exempel var John Cage, men Cage uppfattades inte vid denna tidpunkt som en radikal och framtidsinriktad komponist av den svenska kultureliten och hans estetiska idéer fick ringa genomslag inom musiklivet härstades. Den modernistiska konstmusiken och den begynnande ljudkonsten stod lågt i kurs inom den svenska vänstern, med dess självpåtagna kulturella tolkningsföreträde och endimensionella kultursyn. Detsamma gällde för andra aktuella tankeyttringar och idéer inom dåtidens internationella konst. Konst och musik skulle endast tjäna politiska och ideologiska mål. Maos lilla röda behandlade ju varken konceptkonst eller minimalism.

McLuhans numera nästan utslitna slagord "The Medium is the Message", som lanserades i ovannämnda bok, har vridits och vänts och tolkats i många sammanhang utan att man alltid har blivit särskilt klokare. När Nutida Musiks redaktör, Andreas Engström vid ett tillfälle framkastade att man ibland får intrycket att själva produktionsredskapet är budskapet i en del minimalistiska och elektroakustiska verk var det en utsaga värd att begrunda. Ett uttryck som "redskapet är budskapet" är naturligtvis en parafras av McLuhans slogan och får här bli ett avstamp för några spridda funderingar om musikens och ljudkonstens innehåll och produktionsverktyg. Redan med begreppen *innehåll* och *budskap* står vi inför några av de klassiska definitionsproblem som generationer av musikestetiker har stångats mot. Frågeställningen är kort sagt om musiken överhuvudtaget kan överföra ett budskap eller förmedla ett innehåll utan en vidhängande programförklaring? Ett entydigt svar kommer inte att ges här, en dylik fråga låter sig inte besvaras genom en enkel och avgörande bevisföring. Detta spørsmål är snarare av filosofisk eller religiös art, en trosfråga helt enkelt. Emellertid kan ett resonering och en diskussion runt dessa begrepp kanske ge upphov till ett tankeutbyte som möjligen har ett visst värde.

När det gäller äldre musik är begreppet redskap kanske inte så svårhanterligt. Man kan nog utan betänkligheter sätta likhetstecken mellan redskapet, musikinstrumenten och rösten, åtminstone i överförd bemärkelse, men därav följer inte automatiskt att dessa också utgör musikens budskap. Om pianot är redskapet/budskapet är det då helt likgiltigt för pianomusikalskaren vad som framförs? T.ex. ett verk av Brahms eller Xenakis "Herma"? Egendomligt nog tycks dock en del instrumentalister vara så fixerade vid sina instrument att det är av underordnad betydelse vad de framför. I ett sådant specifikt läge undrar man om inte instrumentet/redskapet faktiskt är "budskapet".

I vår tid är bilden mer komplicerad. Är ett dataprogram eller en dator eller en högtalaranläggning eller en mångfald av mer eller mindre konstiga ljudproducerande elektroniska "gadgets" att betrakta som komponistens redskap? Då alla dessa produktionsapparater kan betraktas som redskap och användas i ett och samma verk så verkar

det inte så förnuftigt att tala om redskap i singularis, snarare är det fråga om ett konglomerat av redskap. Om högtalarna är sista länken i produktionskedjan skulle McLuhan troligtvis peka på att högtalaren utgör mediet och därför blir det även själva budskapet, men högtalarmediet är numera ett så alldagligt och trivialt inslag i våra liv att ett budskap av detta slag blir ganska utslätat. Är det då mer meningsfullt att peka på datorn som det viktigaste redskapet? Under en viss epok var det i viss mån mer relevant. Under 1980- talet och fram till ungefär mitten av 1990-talet talade man om ”datormusiken” som en slags egen genre inom konstmusiken. Man skall hålla i minnet att datorn under denna period var en vida mer exklusiv företeelse och tilldrog sig därför ett visst specialintresse. Idag när praktiskt taget all musikproduktion sker med hjälp av datorerna skall man då upphöja programvarorna till de verkliga musikredskapen? Mycket talar för detta, men kan t.ex. sådana programvaror som Sibelius, Ableton Live, eller MAX/MSP verkligen utgöra musikens budskap eller ens dess medium? Här stöter vi på det klassiska problemet igen huruvida musiken kan överföra tankar, idéer, föreställningar etc. kort sagt ett budskap av något slag. Det har ofta sagts att musiken är självspeglande(self-referential) och endast det ”innehåll” som består av dess egna uttrycksmedel och former kan förmedlas till lyssnaren. Om man fullt ut accepterar denna uppfattning så är det uppenbart att ovanstående programvaror eller några andra tekniska omständigheter, vilka ligger ”utanför” själva det musikaliska verket, inte kan utgöra dess budskap. Musiken är ju i detta fall fullständigt innesluten i sig själv. Eduard Hanslicks berömda tes om musikens natur formulerad under 1800-talets mitt: ”Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik” (Musikens innehåll och föremål är endast och allenast former i tonande rörelse) (1.) har sedan dess uppfattats av många tonsättare nästan som ett postulat som inte kan ifrågasättas. I sin bok ”Om det sköna i musiken” går Hanslick bl.a. till attack mot de som anser att känslor kan uttryckas eller överföras med hjälp av musiken. Denna uppfattning har varit förhärskande under lång tid och omfattades t.ex av John Cage (*Richard Kostelanetz: Conversing with Cage*). Å andra sidan menade Aristoteles redan att musiken dock kunde uppväcka känslor. De senaste tre decenniernas musikpsykologiska forskning har också experimentellt visat att Hanslicks rigida ståndpunkt inte är i alla lägen korrekt.

Påståendet att redskapet är budskapet ger likväl upphov till några intressanta frågor om relationerna mellan komponisterna och deras verktyg. Hur påverkas egentligen det konstnärliga arbetet när t.ex. nya redskap och instrument utvecklas och lanseras? Svaret är kanske inte så självklart. I alla händelser är problemet ofullständigt belyst och man kan vara rätt säker på att den växelverkan mellan komponist och instrumentutveckling i vidaste bemärkelse i många fall kan bli av största betydelse för det konstnärliga uttrycket och konstverkets utformning (jfr. Art and Technology). Under de senaste decennierna har vi bevittnat en ofantlig ökning av allsköns instrument och andra redskap, oftast kopplad till elektronik av något slag. Teknologins utveckling mot allt mer sofistikerade materiella ting och dess allmänna påverkan på vår omvärld omfattar givetvis även musikens utövare. Dock gör man klokt i att skilja mellan naturvetenskapliga influenser å ena sidan och teknologins påverkan inom konsten å den andra- även om det ibland kan vara svårt att fastställa var gränsen går mellan dessa båda företeelser. Teknologiska landvinningar i makroskalan kan till leda till upphovet av nya medier och nya konstarter. Naturvetenskapliga idéer påverkar konstens innehåll och konstnärens föreställningsvärld, eller världsbild om man så vill. Någon gång kan man se hur de naturvetenskapliga tankegångarna griper in och gör tydliga avtryck i konstnärens arbetsmetoder och formtänkande. Ett sådant exempel är kaosteori. Det var nästan komiskt att se hur James Gleick´s bok om kaosteori (2) bara några månader efter dess publicering resulterade i datorprogram som simulerade sådana förlopp i musikaliska former. Under hela 1900-talet har olika konstnärer av alla kategorier inspirerats av naturvetenskapliga

idéer och landvinningar . Det har t.ex. sagts att relativitetsteorin inspirerade en del författare till att applicera ett relativitetstänkande i sina romanintriger. Ett känt exempel är ”Alexandriakvartetten” av Lawrence Durrell.

Det är kanske inte oväntat att naturvetenskapliga idéer och föreställningar förekommer särskilt inom det område som har rubricerats som datormusik. Den naturvetenskapliga idévärlden och dess beskrivningar av den reella världens fenomen låter sig många gånger överföras och implementeras i musikaliska former på grund av musikens parameteruppbyggda strukturer. Alltsedan Xenakis kompositioner från det sena 1950-talet har ett komponerande byggt på sannolikhetstänkande blivit allt vanligare, särskilt inom datormusikens område. Det är emellertid inte oväsentligt att fråga sig om vad som är innehåll respektive budskap i ett verk som Xenakis ”Pithoprakta”. Är det en idealiserad version eller rent av en hyllning riktad till den naturvetenskapliga idévärlden eller skall man betrakta den som en slags efterbildning av mimetiskt slag av gasers beteende. Personligen lutar jag åt det sistnämnda alternativet. Här finns i alla händelser fröet till konflikt mellan redskapet och budskapet. Är redskapet den dator som genererade underlaget till partituret, Xenakis datorprogram eller orkestern som gjorde verket hörbart? Under flera decennier efter Xenakis pionjärbete har de naturvetenskapliga idéerna av och till inspirerat komponisterna, men hur är det idag? Är den naturvetenskapliga världsbilden lika relevant och omhuldad av nutidens komponister och konstnärer? Svårt att ge ett entydigt svar på denna fråga. Nordiska Rådets musikpris gick i år till den i Norge verksamma komponisten Natasha Barrett för hennes verk ”...the fetters...”(2002). Hon beskriver sitt verk som inspirerat av fysikens lagar för molekylers rörelser i ett avgränsat rum samt hur dessa rörelser ändras och molekylerna accelererar genom tillsats av energi tills det avgränsade utrymmet sprängs. Spektakulära naturvetenskapliga forskningsresultat kommer kanske även i fortsättningen att tränga in i konstnärernas föreställningsvärld och prägla deras alster.

Emellertid tycks för närvarande helt andra tendenser göra sig gällande inom konstarterna och framför allt inom musikområdet. I sin bok ”Undoing Aesthetics” beskriver den tyske filosofen Wolfgang Iser (3) de västorienterade samhällena som utsatta för en djupgående och tilltagande estetiseringsprocess, en estetisk utveckling som ger sig till känna i princip på alla plan. Estetiken har förlorat sin karaktär som en specialdisciplin som enbart är relaterad till konsten och Iser är övertygad om ” att tänka estetiskt på ett nytt sätt är oundvikligt för att begripa våra levnadsvillkor idag.”

Därför uppstår ett behov, enligt Iser, av att förändra estetikens innehåll bortom den traditionella estetikens till att ”omfatta hela skalan av *aisthesis* i vårt dagliga liv inom områden såsom vetenskapen, politiken, konsten, etiken, och så vidare” (man kan här säkert också tillägga även religionen, de elektroniska mediernas framtoning samt journalistiken). Enligt Iser upplever vi för närvarande utan tvekan en estetisk ”högkonjunktur”( aesthetic boom) som sträcker sig från en individuell ”styling”, stadsplanering och ekonomi till diverse teoretiska områden.

Konsekvensen av Iserns tänkande innebär att fler och fler av verklighetens beståndsdelar blir täckta av ett estetiskt ytskikt och för oss kommer verkligheten i sin helhet att i tilltagande grad framstå som en estetisk konstruktion, vilket leder till att verkligheten i ständigt tilltagande grad inte konstitueras som ”realistisk” utan som ”estetisk”. Denna utveckling ger sig till känna genom en övergång, en transformationsprocess som visar sig bl.a. i att det som tidigare var den fysiska materiella delen av våra varuobjekt nu har reducerats till ett bihang och att de ”mjuka” ytegenskaperna har blivit huvudsaken. Vi bevittnar alltså en omvandling från varans fysiska värde till förmån för dess förpackning, från sakernas substans och funktion

till deras utseende. I verkligheten förvärvar vi inte våra konsumtionsartiklar alltid för deras praktiska användning, utan snarare skaffar vi oss dessa för att bli delaktiga i en livstil; den estetiska auran blir då konsumentens främsta förvärvande och varan i sig själv får en mer tillfällig karaktär. Underhållningsindustrins produktions-mekanismer framstår som den ideala och perfekta förebilden för denna estetiseringsprocess.

Ett eklatant exempel för detta skeende är mobiltelefonen som nu allt mer framstår som en genuin förströelsemaskin än som ett kommunikationsredskap.

Har då den tekniska utvecklingen spelat någon roll i den process som lett fram till det kulturella tillstånd som vi nu befinner oss i? Wolfgang Welsch berör denna fråga mer ”en passant”. Han konstaterar att utvecklandet av materialens ytegenskaper har varit intensivt och framgångsrikt, vilket är nästan en självklar förutsättning för den estetiseringsprocess som tidigare skisserats. De teknologiska produkterna som vi omger oss med blir mer och mer inkapslade, vilket gör det svårt eller rent av omöjligt att förstå vad de gör, eller hur de gör vad de är tänkta för, bara genom att observera deras yttre uppenbarelser. T.o.m. så utpräglat mekaniska och vanliga företeelser som våra bilar är nu så komplexa och deras vitala delar så väl inneslutna i sina höljen att man knappt förstår vad det är som man ser under motorhuven.

Denna utveckling är naturligtvis särskilt markant när det gäller elektroniken. Det är kanske en truism att påstå att den växelverkan mellan de musikaliska instrumentens utveckling och den teknologi som varit förhärskande under den historiska period som dessa instrument skapats har följt den västerländska konstmusiken under flera århundraden, men med elektronikens framväxt har denna utveckling accelererat och i en del fall ägt rum språngvis. Några av dessa teknologiska landvinningar har för musikens del varit så betydelsefulla att man kan tala om paradigmskiften, de har också givit upphov till nya musikaliska konstformer. Ett sådant teknologiskt paradigmskifte var det mer allmänna användandet av rullbandspelaren i slutet av 1940-talet. Det kan förefalla trivialt att påpeka detta, men jag är övertygad om att detta faktum är en av 1900-talets stora musikteknologiska händelser och som t.ex. möjliggjorde uppkomsten av den konkreta och elektroniska musiken. 1900-talets nästa stora teknologiska språng på musikområdet är givetvis datorns intåg och i synnerhet introduktionen av analog- till digitalomvandlaren och dess omvändning. Den digitala tekniken är nu så dominerande att den griper in på alla nivåer i musikskapandet. Genom att denna teknik nu blivit så allomfattande så har att praktiskt taget all musik i något avseende blivit elektronisk till sin natur. Vad blir då nästa avgörande steg i musikens teknologiska utveckling? Kanske blir det såsom Jon Appleton har förutspått, att musikflödet kopplas direkt till hörselnerven utan att ljudet behöver passera genom luftmediet (4), eller att ”musiken” induceras direkt in i hjärnan. Sony lär redan ha patenterat denna idé.

Den genomgripande estetiseringsprocess som beskrivits tidigare avspeglar sig givetvis även på det personliga, individuella planet. Welsch avhandlar insiktsfullt och värtaligt den ”body-styling” som han menar är en accelererande trend, särskilt i de urbana delarna av samhället, vilket för med sig en utbredd och djupgående narcissistisk livstil. (Man kan t.ex fråga sig varför ca 40 % av hushållen i Stockholm lär vara av singeltyp).

På kulturområdet manifesterar sig samhällets estetisering så att de mest efemära estetiska värdena blir helt dominerande: välbehag, underhållning, kravlös njutning. Detta rimmar väl med vad den kanadensiske musikpsykologen David Huron har framfört. Musikens enda syfte enligt hans uppfattning är att skapa en känsla av ”pleasure” hos lyssnaren, således nöje och välbefinnande. Om detta är hela sanningen så är det fullt begripligt att man även inom konstmusiken orienterar sig alltmer mot den i dessa avseenden ytterst framgångsrika populärkulturen. Konsten och framför allt musiken måste ha ett högt underhållningsvärde, ge

omedelbar behovstillfredsställelse och vara ringa tankekrävande – en slags ”estetisk snabbmat”. Underhållning och ytliga upplevelser blir i huvudsak kulturens riktlinjer. Att vi lever i en allomfattande och nästan fullständigt förhärskande underhållningskultur blir allt tydligare. Musiken är kanske dock det konstområde som verkar vara mest drabbad av denna utveckling. De strävanden inom konstmusiken mot det sublimala, det transcendentala, den känslomässiga komplexiteten och det intellektuellt utmanande, som tidigare varit några av de högsta målen för det seriösa musikskapandet, ser ut att ha förlorat sin betydelse. Intellektuellt inriktade verk står inte högt i kurs i dagsläget. Att komponera som man gjorde under den seriella konstmusikens höjdpunkt under sent 1950-tal är i princip liktydigt med ett konstnärligt självmord om man vill att ens verk överhuvudtaget skall bli hörda.

Ett symptom av flera som indikerar den nutida konstmusikens tilltagande nivellering och marginalisering - något som många tonsättare oroar sig för under de senaste 10-15 åren - är av ekonomisk art. Minutpriset för upphovsrättskyddade verk, d.v.s. STIM-ersättningar, har nyligen kraftigt reducerats för konstmusikaliska verk och en total utjämning mellan alla genrer och graderingar är säkert att vänta. Ett annat symptom är att vi saknar framväxande av nya, erkänt stora och ledande komponistgestalter i dagens nutida konstmusik. Komponister liknande Boulez, Berio, Ligeti, Xenakis och Stockhausen, vilka var kända i vida kulturkretsar (jfr. Beatles visavis Stockhausen), får knappast en chans att växa sig stora inom ett krympande konstmusikområde. I det allmänna medvetandet är nu de stora tonkonstnärerna på alla nivåer i den västerländska musikkulturen i stället personer som Paul McCartney, Madonna och Bruce Springsteen. Möjligen är vi redan i det läge då det inte längre är meningsfullt att skilja mellan konstmusik och populärmusik. Många har kanske inte uppfattat att vi nu är på väg mot ett enda stort musikområde, visserligen med många genrer men utan nivåskillnader. Gammalt eller nytt spelar eventuellt inte heller någon roll längre.

Man behöver således inte vara alltför pessimistiskt lagd för att skönja en trend där den nutida konstmusiken allt mer enkelriktat glider in i underhållningsfären. I sin essä *Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late 20th-Century Culture* (4) försöker Susan McClary att i någon mån ge ett indirekt teoretiskt stöd för denna utveckling genom att jämföra en viss typ av musikalisk minimalism med populärmusikaliska former som t.ex. Rap och Disco. Hennes syn på musikalisk minimalism är dock något inskränkt då hon i princip anser att endast musik baserad på repetitiva strukturer av det slag som man främst återfinner hos Amerikanska komponister som Philip Glass och Steve Reich kan klassificeras som minimalism. McClarys säregna advokatyr och plädering för denna typ av musik understryker bara ytterligare vad som här tidigare har sagts om den ytmässiga estetiseringsprocessen. Philip Glass' musik är ett välfunnet exempel på den ”glassiga” och lättsmälta konstmusik som vi tycks vara på väg mot. Att som McClary, utan att blinka, utnämna komponerandet med repetitiva strukturer som den **STORA KOMPOSITIONSPRINCIPEN** och den allena saliggörande gestaltningsmetoden för vår samtidsmusik finner troligtvis en del tonsättare svårt att ta till sig.

Man kan också undra över varför de svenska tonsättarna i så ringa omfattning anammade detta formidabla kompositions-koncept som McClary förespråkar när det först introducerades i mitten av 1960-talet. Den svenska tonsättarkåren var uppenbarligen inte särskilt mottaglig för dessa locktoner.

Steve Reichs genombrottsverk, ”It’s gonna rain” framfördes t.ex. första gången i Sverige på Text-ljudfestivalen 1969 och Terry Reillys ”In C” strax efter.

Veterligen komponerades av svenska komponister endast ett fåtal verk baserade på repetitiva strukturer för instrument eller röster vid denna tid. Däremot användes av och till den s.k. bandslinge-metoden (”looping”, som även Steve Reich utnyttjade i ”It’s gonna rain och

”Come out”) av de svenska komponister som arbetade i Elektronmusikstudion(EMS) från 1965 och framåt, men utan hamna i ett minimalistiskt tänkande.

Repetitiva element i oräkneliga former har säkert funnits lika länge som människan har musicerat och i alla typer av kulturer. Susan McClary försöker dock på ett försåtligt sätt få oss att tro att det var just amerikanerna som under 1900-talet ”uppfann” de repetitiva uttrycksformerna som enligt McClary utgjorde ett kraftfullt svar på den anemiska och orkeslösa konstmusik som t.ex. Arnold Schönberg och hans skola stod för. Hennes besynnerliga historieskrivning och summering när det gäller det europeiska 1800-talets konstmusik vars konstnärliga fundament hon sammanfattar som ”the narrative orientation” och som innebar ”an investment in narratives of subjective struggle towards triumph”. Hon passar också på att i förbigående ge den europeiska kolonialismen en känga. Här skall denna på inget sätt försvaras. Det är dock svårt att tro att 1800-talets konstmusik skulle ha spritts i de forna europeiska kolonierna på ett sätt som allvarligt skulle ha skadat och undertryckt de inhemska musikkulturerna. McClary är tydligen inte medveten om det gigantiska glashus hon sitter i när hon kastar sina stenar på européerna. Den amerikanska kulturimperialismen när det t.ex. gäller spridandet av den industriella populärmusiken och andra underhållningsprodukter made in USA saknar helt motsvarigheter i världshistorien. I vartenda skrymsle, vart man än kommer i världen möts man av samma slags enfaldiga och trista populärmusik av amerikansk typ, och som är praktiskt taget omöjlig att värja sig mot. Med en sådan enorm produktionskraft som den amerikanska underhållningsindustrin uppbådar inträder olika sidoeffekter, vilket bl.a. ger upphov till synnerligen genomträngande propagandakanaler för amerikanska värderingar och livsstilar.

McClary tycks också vara omedveten om att looping-konceptets praktik var känt i Europa redan i slutet av 1940-talet. Pierre Schaeffers första verk var uppbyggda på loopar som var graverades på lackskivor och som spelades upp med hjälp av ett antal skivspelare. När man sedan kunde utföra denna procedur mycket enklare med bandslingor och rullbandspelare kom denna metod att bli standard i de flesta elektronmusikstudior. Idag görs samma sak med enkla medel i komponistens lap top och i obegränsad omfattning och är fortfarande en standardmetod när det gäller att snabbt bygga enkla eller mycket komplexa repetitiva ljudmönster. Detta är bara ett exempel på hur äldre tekniska metoder inom vissa konstområden implementeras i nya former i den digitala sfären.

Det vore dock olyckligt om resonemangen om den musikaliska eller ”elektroniska” minimalismen skulle reduceras till att bara handla om repetitiva ljudmönster. Det finns nog mycket mer än så i det minimalistiska konceptet, men var finner man den elektroniska minimalismens idéhistoriska och estetiska kärna? Kan eller skall alla verk som bygger på enkla strukturer och begränsat klangmaterial buntas ihop under en gemensamt etikett - minimalismen? Skall minimalismen enbart uppfattas som en ”reduktion till enkla och primära strukturer som ännu ett uttryck efter den rena, absoluta formen”(7). I likhet med andra ”ismer” inom konstmusiken är minimalismen ett begreppslån från bildkonstområdet. Veterligen så saknas den typ av teoretiska och estetiska diskussioner om den musikaliska minimalismen som de ledande bildkonstnärerna förde och formulerade inom sitt gebit vid den tid då denna konstform uppstod.(8) Under alla omständigheter så saknas dylika i McClarys framställning.

Detta aktualiserar ett problem som ofta ger sig till känna när det gäller den musikaliska analysen. Denna fastnar gärna i ett förberedande analytiskt skede där framför allt de kompositionstekniska aspekterna utgör analysens fokus, men i stället för att bli en upptakt till

en vidare behandling av musikverkets konstnärliga utgångspunkter blir det analysens slutpunkt. Vad som är mer centralt och borde belysas är t.ex. det idéhistoriska perspektivet; vilka konstnärliga idéer och estetiska värderingar ligger bakom utvecklingen av en viss konstform, definitioner och gränsdragningar mot andra konstformer och vilka är de samhälleliga omständigheterna, tidsandan och den rådande världsbilden, de politiska ideologierna, etc. En person, som åtminstone har försökt att behandla minimalismens definitionsproblem och dess utmärkande kännetecken, är amerikanen Kyle Gann. I sin essä *Thankless Attempts at a Definition of Minimalism* (7) försöker Gann att samla ihop alla karaktäristiska drag som han anser vidlåder den musikaliska minimalismen. På basis av dessa kännetecken formulerar han en slags typologi i tolv kategorier, vilka till största delen är baserade på olika typer av kompositionsteknik och ljudande material. Han hänvisar också till John Adams postulat att det som konstituerar ett minimalistiskt stycke är: "regular, articulated pulse, the use of tonal harmony with slow harmonic rhythm and the building of large structures through repetition of small cells". En sådan beskrivning stämmer dock ganska illa med den allmänna uppfattningen om minimalismens många former. Den passar definitivt inte in på det verk som Gann utnämner som det första minimalistiska stycket, La Monte Youngs "Composition #7" från 1960, som består av att man på ett valfritt instrument spelar kvinten H – Fiss enligt instruktionen "to be held for a long time". Men Gann ger ingen estetisk eller idémässig förklaring till vad som låg bakom detta verk eller i vilket kulturellt sammanhang som detta och liknande verk uppstod.

En annan skribent som också har en teoretisk infallsvinkel på den repetitiva minimalismen är Wim Mertens. I sin bok *American Minimal Music* har texten *Basic Concepts of Minimal Music* brutits ut (8). Mertens fastställer att i en jämförelse mellan "traditional dialectical" musik och repetitiv "non-dialectical" musik, så finner man intressanta skillnader. Mertens menar med "dialectical music" den traditionella tonala musiken av romantisk karaktär som via ett antal genomföringar, tematiska variationer och kulminationer så småningom når fram till ett definitivt och fullbordat slutfall. Med "Non-dialectical" repetitiv musik å andra sidan upphör idén om det avslutade verket och ersätts med "the notion of process" och att inget ljud i kompositionen är viktigare än något annat. "Det är karaktäristiskt för repetitiv musik att ingenting kommer till uttryck; den står helt för sig själv" (Ernst Albrecht Stiebler) eller som Philip Glass säger: "Musiken har inte längre någon förmedlande funktion, refererar inte till något utanför sig själv. Åhöraren behöver därför ett annorlunda sätt att nalkas lyssnandet, utan de traditionella uppfattningarna om minne och förväntan. Musiken måste avlyssnas som ett antal rena ljudhändelser, en handling som saknar all form av dramatisk uppbyggnad"(9) eller "Ett verk (repetitivt) blir en process när det endast relateras till sig själv" som Mertens påstår. Ivanka Stoianova späder på denna uppfattning med att påstå att dylika verk "...frambringar nukänslan i varje moment". Här tycker man sig höra diverse ekon från tidigare minimalister från bildområdet och deras estetiska uttolkare från mitten av 1960-talet. I sin essä från 1965, "Specifika objekt" av den amerikanske bildkonstnären Donald Judd(11), - som anses vara minimalismens första programmatiska text -, kommer Judd fram till uppfattningen att "det finns inget *inre* i det minimalistiska verket, utan allt leder oss tillbaka till det yttre".

Det egendomliga med skribenter som Gann, Mertens och andra av minimalismens proselyter är att inte någon refererar till den tidigare nämnde Hanslick. Mycket av det de förfäktar kan direkt hänföras till Hanslick och i vissa fall även till Kants konstsyn. Kanske är skälet att Hanslick var europé och formulerade sina tankar redan 1854. Därtill kommer att de kriterier som de anser vara essentiella och specifika för minimalismen också gäller i hög grad för stora delar av ljudkonsten i allmänhet och den elektro-akustiska musiken i synnerhet.

Det finns uppenbarligen en stark lockelse i den minimalistiska ståndpunkten, i att skala av allt oväsentligt, att få fram det rena uttrycket, befriat från alla ideologiska eller andra budskap eller ”narrativa” effekter. Man kan skönja sådana tendenser hos t.ex. Carl Michael von Hausswolff i hans verk ”Back to basics” men det finns säkerligen många fler exempel att peka på. Med en idealistisk syn på minimalismen kanske man utpekar denna strävan mot renheten som dess idiom och ideologiska kärna.

Har man emellertid en maliciös läggning kanske man anser att minimalismen är lättingarnas paradiset, då det ytligt sett förefaller rätt enkelt att tillägna sig minimalismens utanverk och uttrycksmedlen synes inte kräva någon högre grad av kompositorisk professionalism. Någon djupare liggande konstnärlig drift tycks inte heller vara nödvändig. De är bara och köra på.

Men blir då inte själva den minimalistiska inställningen, attityden till den konstnärliga handlingen också det som bildar budskapet, alltså valet att uttrycka sig i minimalistiska former. I sådant läge reduceras verket till att endast handla om den ljudande ytan (jfr. Judd). Verkets yttre egenskaper, dess ”förpackning” blir dess budskap. Detta rimmar väl med de tankegångar som Wolfgang Iser förfäktar och som allt tydligare kan observeras inom populärmusikens domäner. European Song Contest är ett paradexempel. När dessa melodier presenteras i TV-mediet så är den visuella förpackningen så överväldigande och förkrossande att själva den musikaliska substansen har evaporerat. Hur många kommer idag ihåg hur de vinnande låtarna lät i Melodifestivalen 2002? Om endast förpackningen i realiteten utgör budskapet hos musikverket hur förhåller man sig då? Bedrövad, upplivad eller likgiltig?

Litteraturhänvisningar:

1. Eduard Hanslick: Om det sköna i musiken. Inst. f. Estetik, Uppsala Nr 8 (1999)
2. Gleich: Chaos (1987)
3. Wolfgang Iser: Undoing Aesthetics (Sage Publications 1997)
4. Jon H. Appleton: A Vision of the Future: Music Delivery Systems in the Mid-21st Century (2004) (The Music and Music Science Proceedings 2005)
5. David Huron: The plural Pleasures of Music (Dito)
6. Susan McClary: Rap, Minimalism and Structures of Time (Audio Culture, readings in modern music, Continuum books 2004)
7. Sven-Olov Wallenstein, Skriftserien Kairos, Nr 10
8. Skriftserien Kairos, Nr 10
9. Kyle Gann: Thankless Attempts at a Definition of Minimalism (Audio Culture, readings in modern music, Continuum books 2004)
10. Wim Mertens: Basic Concepts of Minimal Music (Audio Culture, readings in modern music, Continuum books 2004)

11. Donald Judd: Specifika Objekt (1965), Skriftserien Kairos, Nr 10