

# MUSIKETIK

Max Käck 1989

# MUSIKETIK

Max Käck 1989

Innehåll:	sida:
<b>Inledning</b>	2
<b>Estetik, etik och musik</b>	5
1.1 Syfte	
1.2 Världen och världsbilden	
1.3 Några konstfilosofiska premisser	
1.4 Begreppet ”etik”	
<b>Tonsättaren och samhället</b>	11
2.1 Individens och helheten – det ömsesidiga beroendet	
2.2 Betydelse är relationen med hela systemet	
2.3 Osäkerhetsprincipen i kulturen – tala, och du förändrar språket	
2.4 Musikvärlden och tonsättaren	
2.5 Etik i musikalivet	
2.6 Det moraliska problemet – vad vill vi varandra med musik?	
<b>Konstnärsrollen i historien</b>	15
3.1 Konstnären som Guds röst	
3.2 Konstnärskapets pubertet.	
3.3 Existentialismen, Nietzsche och Guds död	
3.4 Återskaparen blir nyskapare	
3.5 Den ensamme konstnären	
<b>Two estetiska synsätt</b>	19
4.1 Musik som personlig kommunikation	
4.2 Subjektivitetsteorin	
4.3 Några följder av de båda synsätten	
4.4 Det mottagande ledets roll	
<b>Kommunikationens villkor</b>	23
5.1 Det levande och det ”döda”	
5.2 Koden och innehållet	
5.3 Betydelseuniverset	
5.4 Tre principer för kommunikation	
5.5 Förhållningssätt och kontaktskapande	
5.6 Den romantiska kvarlevan	
5.7 Grundforskningsattityden	
<b>Mot en demokratisk kultur?</b>	31
6.1 Konsten och människobilden	
6.2 Elitkultur kontra masskultur	
6.3 Musikskapandets etik	
6.4 Konsten att förverkliga det omöjliga	
<b>Citerad litteratur</b>	38

# MUSIKETIK

## Inledning

Det var en gång en kung som levde i ett stort slott i ett vidsträckt rike. Landet som han härskade över var inte rikt, men heller inte fattigt. Det bestod av stora obevuxna marker där folket odlade sina grödor och födde upp sin boskap, och varken innevånarna eller kungen själv behövde oroa sig för sin försörjning. Ändå kände kungen att det var något som fattades i hans rike, och varje höst när vintern och snön närmade sig upplevde han en stor otillfredsställelse med sitt och sitt folks liv. Ett år vid denna tid gick han därför till sin kloka hustru och sade:

– Är det inte konstigt, jag har allt jag behöver, mitt folk mår bra, grannsämja och fred råder – men ändå känner jag att något saknas i vårt rike!

– Ja, sade drottningen, vårt land och vårt folk mår väl, men en sak har jag tänkt på, det växer inga blommor i vårt land.

Javisst tänkte kungen, att jag inte har tänkt på detta, var är all skönhet, varför är det så få färger och dofter om sommaren? Så kungen gick ut i de vilda omgivningarna runt sitt slott och funderade på vad han skulle göra åt detta. Efter en stund drog han sig till minnes att han en gång besökt grannlandet där kungen hade ett lika vackert slott som han själv, men dessutom en stor parkanläggning där människor vilade och barnen lekte på sina lediga dagar.

– Det är nog detta som fattas, tänkte han, sköna omgivningar att vila ut i efter hårt arbete, – jag skall anlägga en park!

Kungen gick in till sin skrivare och beordrade honom att genast skicka ett brev till grannrikets kung för att få frön och plantor för att plantera i sin tilltänkta park. Nästa sak att ordna var att finna någon som kunde vara trädgårdsmästare. Han frågade sina rådgivare vem de ansåg kunde vara lämplig. De funderade länge eftersom de aldrig förut behövt någon trädgårdsmästare, och de inte visste vad en sådan behövde ha för kunskaper för att lyckas i sitt arbete. Till sist kom de till ett beslut och gick till kungen och sade:

– Det finns en man i det kungliga biblioteket som bör klara uppgiften, han har studerat böcker om växter i hela sitt liv, och han är nog den ende i ditt rike som förstår sig på sånt.

Men kungen tänkte:

– En man som suttit i ett bibliotek i hela sitt liv, vad vet han om att odla blommor och träd?

Så kungen gick ner till sitt stall och talade med hästkarlarna:

– Är det någon av er som kan odla vackra träd och blommor?

Efter att ha tänkt en stund på saken svarade de:

– Vi förstår oss nog bäst på hästar, men den nya stalldrängen kommer från en bondesläkt, han borde kunna se till att det växer bra i din park.

En dag kom bud från grannlandet med hälsningar och lyckönskningar från dess kung, och med en hel vagnslast med olika frön till de mest fantastiska blommor och buskar. Kungen kallade genast till sig den bokläste växtexper-ten och stalldrängen för att sätta dem i arbete. Han delade upp fröna mellan dem och sade:

– När våren kommer skall ni få var sitt stycke mark på mina ägor där ni med hjälp av de frön som ni just fått skall anlägga den vackraste park som skådats. Den som lyckas bäst skall utnämnas till min personlige hovträdgårdsmästare och få lov att bo i slottets östra flygel.

De båda bugade och tackade för uppdraget och gick var för sig till sina hem för att planera sitt arbete. Den bokläste experten började slå i sina böcker och sortera sina frön i olika högar allt efter vilka arter de tillhörde. Han plockade ut frön till de finaste blommor och de mest magnifika blomsterbuskar som han kunde finna, och lade upp detaljerade planer om hur de olika sorterna skulle arrangeras i förhållande till varandra.

Stalldrängen däremot, som inte visste hur han skulle kunna avgöra hurdana växter de olika fröna skulle kunna växa upp till, satte sig för att tänka över problemet. Han visste ju inget om botanik, och han kände sig efterhand alltmer säker över att misslyckas. När han försökte tänka efter var och när han hade sett en riktigt vacker blomsterodling, visade det sig att allt han kunde erinra sig var hur han som barn deltagit i åkerarbetet och hjälpt till att så och skörda olika slags bröd- och fodersäd.

Men plötsligt mindes han att han en gång upplevt något så vackert att han aldrig, varken förr eller senare, sett något så betagande. Det var en dag när han hjälpte sin far att köra gödsel från en gödselstack belägen i ett undanskymt hörn bakom lagårn. När han kom dit med sin skottkärra fick han se något som han aldrig kunnat föreställa sig existerade. Längst upp på stacken och omgiven av en härva av ogräs, stod en lång smäcker stängel som kröntes av en stor djupröd ros med sammetslena kronblad. Han som hittills tyckt att ett moget sädesax var höjden av skönhetsupplevelse, tyckte att han stod inför något av ett under, som kunde förvandla denna illaluktande hög av avföring till något så vackert och väldoftande. Detta var något som han skulle dra lärdom av.

När våren anlände började arbetet med parken. Den bokläste började röja och gräva i marken, arrangera rabatter och promenadstigar. Han satte de finaste fröna han funnit i snörräta rader och ordnade dem efter deras färger och utseende. Hans arbete såg så grundligt och ordentligt ut, att alla som passerade sade till varandra att detta skulle minsann bli en magnifik park, och den skulle de minsann besöka under sommaren när allt vackert växt upp.

Stalldrängen däremot, han hade aldrig förstått värdet av att arrangera växterna efter strikta mönster, så han nöjde sig med att rensa bort ogräs, löv och annat skräp, och började därefter att så ut hela sin andel av frön. Eftersom han dessutom spridit ut så mycket gödsel som han kunnat komma över, blev resultatet en inte alltför vacker syn som dessutom luktade förfärligt, och alla som passerade såg på varandra och sade att i denna stinkande ”park” skulle de aldrig kunna tänka sig sätta sin fot.

När den verkliga vårvärmen så småningom kom började det att spira i de båda konkurrenternas jordar. Den bokläste gick stolt omkring i på sina grusgångar och tittade uppförande på de små skotten som började krypa upp ur myllan. Men eftersom han varit alltför angelägen om att få fram de allra mest tjugiga växter, visade det sig efterhand som veckorna gick att han inte tagit tillräckligt hänsyn till vilken miljö som växterna trivs bäst i. Vissa skadades i den sista nattfrosten, andra började sloka av brist på vatten och näring, åter andra blev uppätta av skadeinsekter. Den bokläste blev efterhand alltmer förbryllad eftersom ingen av de blommor som växte upp var lika vackra som de som han sett i sina böcker. Och när han till sist började konsultera sina böcker igen, visade det sig att vissa skulle ha tropiskt klimat, andra trivdes i kyligare omgivningar, vissa behövde mycket näring eller vatten och andra bara lite och så vidare. Han började förstå att det skulle vara helt omöjligt att sköta denna trädgård om han skulle börja försöka tillfredsställa alla dessa olika arters behov, och när ogräset så småningom bredde ut sig över de tidigare så lovande blomstersängarna insåg han att han miss lyckats.

Även hos stalldrängen bredde ogräset ut sig, och detta dessutom med en sällsynt hastighet och frodighet. Men snart började denna framfart avta eftersom en viss övergödningseffekt gjorde sig gällande. Istället började den tidigare så illaluktande och oansenliga parken prunka av de mest färggranna rosor, som först visserligen bara syntes lite här och där, men efterhand uppfyllde hela parken med en alldeles sensationell prakt och doft. Bland alla de olika frön som funnits i sådden fanns det tydligen vissa som trivdes särskilt väl i just den näringsrika miljö som stalldrängen skapat i sin jord, och även om mindre önskvärda gräs även trivdes var det ingen konst att rensa bland växterna eftersom rosorna var så livskraftiga. Och människorna som nu till sin förvåning såg hur den boklästes blivande parkanläggning endast resulterat i ett sterilt och torftigt system av raka grusgångar, började nu ströva omkring bland stalldrängens rosor för att låta sig berusas av alla dess doftnyanser.

När kungen fick höra talas om stalldrängens oväntade framgång kallade han honom till sig och sade:

– Eftersom även mina mest vittberesta rådgivare samfällt hävdar att de aldrig i sina dar sett en sådan blomsterprakt, har jag beslutat göra dig till mitt personliga sändebud för att göra vårt rike vida känt som ett land av skönhet och behag.

Och än i denna dag kan man ibland få höra talas om det fjärran landet, som av en oansenlig stalldräng blev förvandlat till en av de vackraste platserna på jorden.

# Estetik, etik och musik

## 1.1 Syfte

Syftet med detta arbete är att införa begreppet ”moral” i diskussionen omkring estetik och musikpolitik. I den nutida samhällsdebatten är detta ju ett begrepp som blivit alltmer aktuellt. I många olika sammanhang, t.ex. när det gäller uppsatta politikernas och tjänstemäns handlande eller när det gäller såväl enskilda individers som stora industri-ers miljöansvar, talas det allt oftare om att ”ta sitt ansvar”, att tänka på långsiktiga konsekvenser o.s.v. Det är min avsikt att försöka visa att det även inom kulturen, ett område som vanligtvis inte brukar vara föremål för denna typ av diskussion, är adekvat att tala om en etisk dimension. Detta både beträffande själva den konstnärliga skapandeprocessen, och i ett samhälleligt perspektiv, föranlett av dagens speciella situation med ständigt ökande kommersiellt utbud å ena sidan, och en synbarligen alltmer isolerad enklav av konstnärlig avantgardism å andra sidan.

Det är i detta sammanhang inte avsikten att på något sätt göra värderingar av olika kulturyrtringar, syftet är i stället att ge en teoretisk moralfilosofisk grund för att applicera etiska överväganden på kultur. För att kunna göra detta är det nödvändigt att utgå från en uttalad estetisk filosofi som både ger en teori om vad ett musikverk är, och om de interpersonella och samhälleliga processer i vilka musikverket fungerar. Den ontologiska grund som jag vill använda är inspirerad av strukturalism och poststrukturalism, och baseras på hypotesen att ”relativitet” är en fundamental princip i vår upplevelse av världen, samt i uppkomsten av ”mening”. Som estetisk grundsats hävdar jag, att den främsta anledningen till att vi har konst är att den utgör ett medel för kommunikativ kontakt mellan individer. Dessa grundteser kommer att utvecklas senare.

Avsikten är att undersöka vilka konsekvenser dessa teser får när de utvecklas och tillämpas på ämnesområdet. Genom att studera mekanismerna i den kommunikativa processen är det möjligt att uppställa ett villkorligt imperativ beträffande handlings- och förhållningssätten hos de kulturpolitiska aktörerna. I ett ”gott” samhälle måste människans grundläggande andliga och därmed kulturella behov ha möjlighet att tillfredsställas. Kulturell och andlig blomstring kan endast bli följderna av individens samtliga sidor, inte bara de biologiska, ges tillräckligt utrymme. Vi lever i en tid då den materiella aspekten av tillvaron i stor utsträckning dominerar det dagliga livet. Att den andliga nöden, psykiskt lidande, rotlöshet, social missanpassning, missbruk o.s.v. inte minskar i takt med att levnadsstandarden ökat, bär vittnesbörd om att det finns andra hos människan än de materiella, och att vi inte i tillräckligt hög grad tagit hänsyn till dessa.

Av ovanstående skäl kan det finnas anledning att studera de krafter och bevekelsegrunder som döljer sig bakom det kulturella skeendet. För att kunna ta ställning till begrepp som ”syfte”, ”sanning”, ”ärlighet”, ”rätt och fel” krävs en moralfilosofi som låter sig tillämpas på det kulturella området. Jag hoppas att detta arbete kan vara ett bidrag till en sådan.

## 1.2 Världen och världsbilden

Innan jag går vidare kan det vara lämpligt att fråga sig vilken nytta det kan vara med att fördjupa sig i teoretiska överväganden av detta slag. Vad är den konkreta nyttan av att arbeta med filosofisk estetik, eller på det hela taget hur den värld vi sysselsätter oss med är beskaffad? För att förstå betydelsen av detta måste man göra sig medveten om att alla människor, vare sig de vet det eller ej, har en världsbild utifrån vilken upplevelserna av världen tolkas, och som avgör på vilket sätt man handlar. Ett sinnesintryck blir först till medveten upplevelse när det sätts i relation till individens egen tolkningsapparat eller världsbild. I boken ”De magiska orden” talar författarna och psykologerna Ingegerd Wirtberg och Bill Petitt om världen och världsbilden som terräng och karta:

Terrängen är världen vi lever i (inklusive våra kroppar och våra föreställningar om oss själva). Kartorna är våra hjälpmedel för att göra denna värld begriplig. ”Karta” är i det här sammanhanget naturligtvis en liknelse: en term som skapats för att förklara hjärnans sätt att välja och tolka den information som den oupphörligt mottar från ”terrängen” via de fem sinnen. Som alternativ till orden karta och terräng kommer vi i texten med samma betydelse att använda *världsmodell* och *värld*.

Vi tar emot informationen från världen i kodifierad form: visuell information tas t.ex. inte emot i form av ”vacker kvinna” eller ”stilig man” utan är snarare en uppsättning signalmönster. Ljusfotoner, som reflekteras från det varseblivna föremålet, träffar ögat och stimulerar det till kemisk aktivitet. Från det att fotoner initialt träffar ögat och stimulerar det tills att en medveten meningsfull bild skapats, pågår en ytterst invecklad tolkningsprocess vari information i hög grad förvrängs, tas bort och till och med läggs till. Det är vi, ”mottagarna” som låter rådata genomgå denna ”magiska” förvandlingsakt när vi tar den stym-pade informationen och ger den mening.

.....

Varje persons karta är en produkt av hans eller hennes historia och är således unik. Skillnader bestäms av personens biologi, av hans eller hennes familj, av klass, omgivning, skolgång, kultur, vänskap o.s.v. Alla dessa faktorer garanterar, i samverkan med ett oräkneligt antal andra, att varje enskild persons upplevelse av världen kommer att vara helt olik alla andras. Vi kan helt enkelt säga att vårt genetiska arv och våra personliga erfarenheter tillsammans skapar kartan, och att kartan i sin tur påverkar våra dagliga upplevelser genom att bestämma vad vi hör, ser, känner, luktar och smakar.

.....

Den uppenbara följden är att vårt mottagande av information från världen inte är en passiv process, genom vilken vi (via våra sinnen) blir ”medvetna” om vad som finns ”där ute”, utan att snarare är fråga om en livlig, oftast omedveten aktivitet från vår sida genom vilken vi - på mer eller mindre subtila sätt - förändrar karaktären på den information som vi slutligen låter nå medvetandet.

(s. 15 – 17)

Vi har således alla ett tolkningsfilter eller en världsmodell som avgör vilken mening vi ger de intryck som vi upplever från omvärlden, och som därför också bestämmer vårt handlande. Denna karta är emellertid i många fall helt omedveten, vilket kan innebära att personen lägger in betydelser i sin kontakt med andra människor som inte stämmer med vad dessa personer avser. På samma sätt kan information försvinna som personen inte kan tolka med hjälp av sin världsmodell. Om denna modell eller karta inte stämmer överens med terrängen, eller vad som verklig-en är fallet, kommer individens upplevelse av världen med andra ord inte att stämma överens med verkligheten. Lösningen av psykiska problem eller bristande förmåga att kommunicera måste därför tidvis innebära förändring av världsmodellen.

Detta förhållande kan även tillämpas på det område som är aktuellt för oss. Alla aktörer på den kulturpolitiska scenen handlar på bakgrund av en mer eller mindre medveten bild av vad konst eller musik är, vad dess roll i samhället är och vad den borde vara. Denna kulturella världsmodell betingar således t.ex. vilka ekonomiska prioriteringar som anses riktiga och på vilken sida om gränslinjen konst/ickekonst ett visst verk skall hamna. Det är sålunda denna konstfilosofiska karta som i hög grad styr utvecklingen inom den del av denna utveckling där styrning överhuvud-taget är möjlig. Eftersom konstmusiken i dag hamnat i den situationen att den är beroende av stöd av offentliga medel ligger det i stor utsträckning i vissa beslutfattares och deras rådgivare händer att ge överlevnadsbetingelser till olika former av musik. Dessa människors musikaliska världsbilder kommer därför i en eller annan utsträckning att påverka den kulturella utvecklingen vare sig dessa personer vill eller är medvetna om detta eller inte.

Den rådande kulturella världsmodellen är ett resultat av en tradition som för konstmusikens del går århundraden tillbaka. På nittonhundratalet har en mycket snabb och genomgripande förvandling av bl.a. musiklivet blivit ett faktum, en utveckling som föranletts och stimulerats av den snabba utvecklingen inom vetenskap, teknik och som en följd därav även de ekonomiska och sociala förhållandena. Några resultat av detta är den stora expansionen av musikutbudet totalt sett, människors ökade möjligheter att konsumera och intressera sig för kultur, större möjlighet att själv arbeta med musik, amatörmässigt eller professionellt. Sammantaget har detta medfört att konstmusiken, trots att dess ekonomiska och tekniska möjligheter är bättre än någonsin (vi har idag i Sverige fler framstående tonsättare, orkestrar och musiker än någonsin), ändå utgör en allt mindre del av det totala musikutbudet. Konstmusiktraditionen har inte kunnat eller velat ta hänsyn eller anpassa sig till den nya kulturella situation som utvecklingen under vårt århundrade resulterat i. Enligt min mening är en av orsakerna till detta just den musikaliska världsmodellen, som inom konstmusiktraditionen inte följt med processen utan fortfarande tyngs ned av otidsenliga romantiska kvarlevor.

Den ojämförligt största delen av den musik som förekommer i människors vardag utgörs således av s.k. kommersiell musik (populärmusik). Den stora marknaden för musik visar vilken stor plats denna har i människors liv, och på det stora behov av konstnärliga upplevelser som finns. I konstmusiksammanhang brukar emellertid kommersiella ambitioner tas som intäkt för att det konstnärliga värdet av produkten kan ifrågasättas, att anpassa stil och uttrycksmedel till publikens krav eller det rådande modet är något som är varje högtsyftande tonkonstnär motbjudande. Det kan emellertid inte förnekas att den kommersiella musiken fyller ett stort känslomässigt upplevelsebehov, varför dessa musikformers kommunikativa kvaliteter inte kan bortförklaras.

Det rör sig alltså även här om ett problem beträffande den världsbild eller den kultursyn som råder. Pop, rock, jazz, underhållnings- och filmmusik har tillfört musikkulturen aspekter som konstmusiken inte värdat särskilt ömt, och den historiska klyftan mellan ”riktig” konst och folkets kultur är lika tydlig som någonsin förr. Även detta visar att det borde vara nyttigt att analysera å ena sidan drivkrafterna bakom musikskapandet, och å andra sidan de mänskliga behov som musik utgör ett svar på.

### 1.3 Några konstfilosofiska premisser

Alla tolkningar som görs av världen är således en reaktion mellan de sinnesintryck som de faktiska förhållandena förorsakar och den världsmodell som iakttagaren har. För att förstå en persons tänkande och handlande helt måste man därför känna till hur hans världsmodell ser ut. Jag skall därför gå närmare in på vilken estetisk uppfattning som ligger till grund för detta arbete.

Människan är en varelse som med hjälp av sin förmåga att använda redskap och att tänka och planera är överlägsen djuret när det gäller självbevaringsdrift eller upprätthållandet av det biologiska livet. Men människan har en annan förmåga som också skiljer det från andra livsformer, nämligen behovet och förmågan att skapa kultur. I sin bok ”The anthropology of music” tar Alan P Merriam upp frågan vad denna kultur är och vilka behov den svarar mot. De sociala vetenskaperna, säger han, svarar mot de grundläggande behoven hos människans biologiskt-sociala organism. De humanistiska aspekterna av kulturen tillåter emellertid henne att gå utöver dessa:

Put in another way, it may be suggested that the social sciences deal with the way man conducts his life, while the humanities deal with what he thinks about it. The humanistic aspect of culture, then, is man's comment on and interpretation of his total environment, and his commentary is expressed in creative and emotional terms. Through the humanistic elements of his culture, man seems to be making pointed commentary on how he lives; he seems in the humanities to sum up what he thinks of life. In short, man lives as a social animal, but he does not live as a social animal alone, for his social life apparently brings about conditions under which he is unable to restrain himself from commenting upon himself and enunciating and interpreting his actions, his aspirations, and his values. Thus the social sciences deal with man as a social animal and the ways in which he solves his biosocial problems in daily living, while the humanities take man beyond his social living into his distillations of his life experiences. The social sciences, then, are truly social; the humanities are primarily individual and psychological.

(s. 24)

Man skulle på basis av detta kunna konkludera att bland de kunskapsgrenar som omhandlar människans tillvaro, så sysslar de biologiska och sociala vetenskaperna med hennes fysiska organism och dess förhållande till omvärlden, medan kultur, i betydelsen bildkonst, musik, teater, dans, film, litteratur o.s.v., är verksamheter med hjälp av vilka hon hanterar sin existens som tänkande och kännande varelse. Kultur behandlar alltså det mänskliga psykets förhållande till den psykiska omgivningen på motsvarande sätt som socialvetenskaperna behandlar förhållandet till den fysiska omgivningen. Kultur är alltså en verksamhet som tjänar till att stabilisera och bekräfta människans medvetna liv, hennes förmåga att ha tankar, känslor, idéer, föreställningar och visioner. Konstens uppgift är alltså att ge henne en förstärkt upplevelse av att vara levande.

Att vara levande är detsamma som att stå i förbindelse med liv, en existens i en tänkt, helt död värld kan inte tänkas medföra annat än död. Upplevelsen livet är med andra ord att förhålla sig till andra levande varelser. Den mest detaljerade och realistiska upplevelsen av en annan varelse som levande fås genom kontakt med en sådan som liknar en själv. Konst blir därför ett medel för människor att förbinda sig med varandra, med betoning på den upplevelsemässiga eller kvalitativa aspekten av kontakten. Konst manifesteras med olika kvantitativa eller materiella me-



del, som färg, form, rörelse, ljud, men det som gör det till konst är huruvida det är möjligt för den mottagande individen att förnimma en psykologisk egenskap, en avsikt eller vilja som incitament till den materiella formen. Det som gör skapelsen till "konstverk" är att den utgör en kvantitativ (materiell) representation av kvalitativ information (idéer, känslor, upplevelser), och att den är strukturerad på ett sådant sätt att denna kvalitativa information kan upplevas av mottagaren.

Hur är det då möjligt att sinnesinformation om t.ex. tonhöjder, tidsrelationer, och klangfärger kan utgöra befordringsmedel för psykiska kvaliteter av det nämnda slaget? Det verbala språket har ju i kraft av en relativt entydig konvention beträffande ljudens relation med tingen, egenskapen att kunna överföra tankar och avsikter mellan avsändare och mottagare, men någon sådan klar konvention finns ju inte i musik. I musik finns inga ord, bara "former", och det är dessa akustiska former som ger musik mening. "Informationen" i musik ligger således i formen, när lyssnaren upplever att han eller hon kan stöpa sina känslor och tankar i en struktur som är analog med de akustiska former som musiken aktualiserar, erhåller musiken "mening" för lyssnaren. Och nyupplevelsen för denne är således upplevelsen att forma känslolivet på ett sätt som han eller hon inte tidigare gjort. På detta vis kan personen, eftersom han eller hon själv kan uppleva på detta sätt, få en upplevelse av att en annan person, musikens upphovsman, tänker och känner på ett bestämt sätt (se st. 5.2).

Men för att det skall vara möjligt att rekonstruera de känslomässiga former som svarar till musikens tonande former, är det nödvändigt att parterna har en gemensam grund i förhållande till vilken musikverket skall tolkas. Denna gemensamma grund är den stil eller den tradition i vilket verket förekommer. Det som i det förflutna accepterats av gruppen eller kulturkretsen som konst, och därefter kommit att ingå i denna grupps gemensamma kultur, utgör en fast referens i förhållande till vilken allt nytt kommer i relation. Genom att använda stilmedel ur denna tradition kan komponisten skapa kopplingar till tidigare konstnärliga upplevelser, vilket ger detta stilmedel eller uttrycks sätt en känslomässig "mening". Musikens kommunikativa funktion kräver således sammanfattningsvis närvaron av två element: dels något fast, en referens som ger det musikaliska uttrycksmedlet en konstnärlig innebörd, dels något rörligt, den nya form som komponisten skapat.

Så snart ett musikverk är accepterat i kulturen är emellertid traditionen förändrad genom det tillägg till denna som verket utgör. Och verket kommer således därigenom att medverka till att påverka hur kommande kompositioner uppfattas av publiken. Musikkulturen blir enligt detta synsätt alltså en ständigt föränderlig organism, som hålls vid liv och utvecklas av både kompositörer, musiker och publik. Genom skapelsen och upplevelsen av nya betydelse hålls denna organisms "livsprocesser" i gång, och "kulturell utveckling" blir följden.

Varje aktör i denna process, tonsättare, musiker, och lyssnare, befinner sig alltså som individ i en dialogsituation med den kulturella helheten i vilken han eller hon är en del. Den kulturella helheten uttrycker sig i det man brukar kalla "tidsanda", en stil som bärs av de konstnärer som har störst förmåga att uttrycka den dominerande konstnärliga inriktningen. Samtidigt förändras tidsandan genom de nyskapelser som dessa tonsättare och musiker utför. Ur ett helhetsperspektiv är alltså konstnärens roll att göra något implicit explicit, och ur konstnärens synvinkel är den kulturella helheten både den fasta grund som erfordras för att han skall kunna ta ett steg framåt, och den jordmån i vilken denna nyskapelse skall växa. Det måste därför finnas en harmonisk relation mellan individen och den totala kulturella helheten i vilken han lever. Det är denna relation som jag vill definiera som "etik".

#### 1.4 Begreppet etik

Vi lever enligt min åsikt i en tid då "moral" blir alltmer viktigt på samhällslivets alla områden. Den västerländska kulturen har av tradition omhuldat "objektiv sanning", och våra naturvetenskaper samt det vetenskapliga arbetssätt som utbildats ur dessa utgör exempel på denna strävan. Så länge man forskar på områden där man med formaliserade metoder och entydiga mätningar kan demonstrera fakta som är tillgängliga och efterprovbara för vem som helst, är kravet på objektiv sanning inte särskilt problematiskt. I vår tids vetenskap har det emellertid blivit alltmer tydligt att iakttagelserna i hög grad beror även av det iakttagande subjektet. Absolut och objektiv sanning verkar därför omöjlig att uppnå, då ingen iakttagelse kan äga rum utan att den iakttagande är med och påverkar resultatet. Forskandet är ett möte mellan de data som inhämtas från världen och det medvetande och den föreställningsvärld som skall bearbeta och tolka dem. Och forskningsresultaten blir därmed också beroende av forskarens sätt att tänka, hans önsknings och ambitioner, prestige, livserfarenheter o.s.v.

Filosofiskt borde detta inte vara någon överraskning, och detta av två skäl. För det första är individen inte något som existerar som en autonom partikel i världen. Både som biologisk och social varelse är varje människa både beroende av sin omgivning och medverkande till att upprätthålla denna omvärlds existens. Hon är på en gång en del av naturen och samhället, samtidigt som hon är medverkande i att skapa det ekologiska och kulturella systemet. Hennes iakttagelser av och åsikter om den värld hon lever i kan därför aldrig vara något ”utifrån” utan måste alltid vara något som måste betraktas i det sammanhang i vilket de tillkommit. För det andra är ju begrepp som ”sanning” och ”kunskap” kategorier som existerar i ett medvetande, aldrig oberoende av det. För att man överhuvudtaget skall kunna tala om dessa måste alltså en individ underförstås som ”har” denna kunskap.

”Sanning” har således ingen existens i sig, utan är något som en individ upplever i relation till sin värld. Att handfasta kunskapsgränser som t.ex. fysik också uppmärksammat iakttagarens inverkan på resultaten visar bara hur långtgående denna relativitet är. Men när begreppet ”sanning” alltså är ouplösligt kopplat till en individs upplevelse av världen, är det även sammankopplat med dennes antipatier och sympatier, dens vilja till att göra gott eller ont, kort sagt personens moral. Huruvida man manifesterar eller uttrycker det man upplever som sant, beror således av den mån i vilken man önskar göra det som är till fördel för andra människor och samhället i sin helhet. Endast den som handlar oberoende av vilka negativa respektive positiva konsekvenser handlandet har för personen själv, kan var hundra procentigt sann (se st. 6.3).

Som jag tidigare hävdade är konstens uppgift att vara ett medel för kommunikation mellan individer som berör vad han eller hon tänker om och känner för sin relation med den värld hon lever i. Om man som ovan betraktar ”sanning” som något relativt, blir det därför ingen principiell skillnad mellan ”konstnärlig sanning” och ”vetenskaplig sanning”. Båda existerar i relationen mellan individen och helheten, skillnaden är att naturvetenskap och socialvetenskap behandlar relationen med den materiella eller fysiska omvärlden medan konst behandlar den känslomässiga, psykologiska eller andliga aspekten av denna relation. Den konstnärliga ”sanningen” blir därmed liksom den vetenskapliga sammankopplad med begreppet ”etik”, d.v.s. det konstnärliga verkets äkthet beror av upphovsmannens önskan att göra det som är till godo för den omgivande helheten.

Den moraliska frågan har alltså med upphovsmannens syften och avsikter att göra. Så snart andra syften än att skapa konst, d.v.s. uttrycka sanningen om den egna upplevelsen av tillvaron, smyger sig in i arbetet upphör verket att vara konst i renodling. Sådana syften kan t.ex. vara längtan efter erkännande, önskan att uppnå en viss position, ekonomisk vinning och liknande. Det centrala syftet när det gäller fenomenet ”konst” är som nämnts enligt min mening att skapa en kommunikativ kontakt mellan människor. Alla dispositioner som långsiktigt tjänar detta syfte bidrar således till att avtäckta konstnärliga sanningar, eller annorlunda uttryckt sanningar om vad det är att vara en tänkande och kännande varelse.

Den främsta upplevelsen av att vara en levande och medveten varelse uppstår som nämnts i förbindelse med andra levande varelser. Att leva och finna glädje i sin existens är att stå i positiv och bekräftande kontakt med människor. Endast i denna kontakt kan man uppleva att ens blotta tillvaro är av godo, att det finns andra som man kan uppleva gemenskap med, att det finns en mening med att finnas till. Om man skall tänka sig en värderingsskala att ställa handlingar emot, är denna förstärkta upplevelse av liv således något som kan placeras i ändpunkten ”behag” eller ”det goda”. Handlingar däremot som inskränker eller saboterar upplevelsen av att vara i kontakt med livet är mer eller mindre i kontakt med den andra ytterligheten, ”obehag” eller ”det onda”.

Om man vill sammanfatta detta med en metafor skulle man kunna dra en parallell med människans förhållande till naturen och det ekologiska systemet. Avsikten med produktionen, industrin och vårt ekonomiska system är ju att skapa tillgång på livsförnödenheter och varor som är nödvändiga för att vi skall kunna få tillfredsställande materiella förhållanden. Om denna verksamhet bedrivs utan tanke på vilka slutgiltiga konsekvenser den kan få för hela vår biologiska existens, kan situationen uppkomma (vilket vi sett många exempel på) att själva den omgivande biologiska miljön slår tillbaka på ett sätt som saboterar just de livsbetingelser som verksamheten var avsedd att garantera. När industrin och jordbruket tillverkar och producerar bekväma bilar och tillräckliga mängder matvaror, men på grund av kortsiktigt vinstintresse gör det på ett sätt som skadar biosfären, minskar kanske komforten i andra avseenden, eller skapas kroppslig ohälsa som sund föda normalt skall avhjälpa. Och det moraliska problemet blir här synligt som en otillräcklig överensstämmelse mellan individens syften och helhetens bästa.

Men på samma sätt som vi med vår produktion och vårt arbete med de fysiska livsbetingelserna står inför ett fysiskt ekologiskt system, står vi som andliga varelser inför ett mentalt eller andligt ”ekologiskt system” – den kultur vi

lever i. Och lika viktiga som individens handlande gentemot den biologiska ekologin är för helheten, lika viktigt är hans eller hennes handlande gentemot den kulturella miljön. Och eftersom individen själv lever i denna miljö kommer handlandet förr eller senare att få konsekvenser för honom själv. Det är därför som det enligt min mening är nödvändigt att reflektera över etiska frågeställningar även i konstnärliga sammanhang, detta för att skapa balans mellan individens handlande och helheten. Den centrala frågeställningen i detta sammanhang måste vara vad vi egentligen har konst och musik till, vad syftet med det kulturella arbetet är i ett helhetsperspektiv, och därmed även vad människan är och hur man skall betrakta henne som social varelse.

## Tonsättaren och samhället

### 2.1 Individen och helheten – det ömsesidiga beroendet

Människan lever och har alltid levt i ett beroendeförhållande till sitt omgivande universum. De planetariska förhållanden som bestämmer klimatiska livsbetingelser, växt och djurrike som är källorna för vår föda, skog, malm och andra naturtillgångar som är nödvändiga för hus, kläder, verktyg o.s.v. Under de senaste årtiondena har det visat sig att detta beroendeförhållande är mera ömsesidigt än man tydligen tidigare anat. När människan behandlar sin omgivning på ett hänsynslöst sätt, genom rovdrift och miljöförstöring, svarar denna omgivning förr eller senare med att spegla tillbaka det destruktiva, och vi får uppleva problem som t.ex. skogsdöd, förgiftad föda och förändringar i atmosfärens ozonlager. Och på grund av dessa verkningar börjar vi i våra dagar se en alltmer växande medvetenhet om beroendet av och ansvaret för det finmaskiga system av relationer som är vår värld, och vilken vi är hänvisad till att framleva våra dagar i.

Även i samhällslivet är den globala enheten alltmer framträdande. Förändringar i världsekonomin, upp- och nedgångar i den internationella börshandeln, framgången i våra utrikesaffärer, och internationalisering som t.ex. EG kan inte undgå att påverka oss och vårt dagliga liv. Genom etermedia blir andra länders vardag till vardag även i våra hem. Ingen av oss kan längre vara likgiltig för det storpolitiska skeendet eller för krig, revolutioner och umbäranden i fjärran länder. Den tekniska utvecklingen gör oss samtidigt alltmer beroende av vad som sker i andra delar av världen. En händelse i ett annat land, t. ex. ett misstag av en kärnkraftstekniker, kan snabbt förändra livet för miljontals människor i vårt land. De tekniska framstegen gör våra liv på en gång mycket bekvämare och mera avhängiga av andra. Samhället liknar mer och mer den täta struktur av relationer som vi börjar bli medvetna om i naturen, där helheten och individen står i ett intimt samspel, och där allt som sker är av betydelse för alla existerande varelser.

Denna utveckling avspeglas också inom vetenskap och filosofi. Den newtonska världsbilden, som stipulerade ett absolut, för sig själv existerande rum och förkastade tanken på fjärrverkan, har under vårt århundrade degraderats till blott en approximation av verkligheten. Ernst Mach, en av centralgestalterna bakom den logiska positivismen, hävdade att tanken på rummet som en behållare som innehåller allt existerande var en ofruktbar föreställning, rummet är inget annat än ”totaliteten av rumsliga relationer”. Werner Heisenberg visade i sin berömda teori att forskaren inte kan iakttä objekt under en viss storleksnivå utan att han själv påverkar resultatet, och att ett renodlat objektivt betraktande därför ytterst inte är möjligt. När atomfysiken kommit materiens inre in på livet, visar det sig sålunda att den objektiva kunskapen om den rycker undan inför hans blick, i stället blir hans egen aktivitet synlig i resultaten. Betraktad tillräckligt nära visar världen upp en spegelbild av betraktarens egna ögon.

Världen, samhällslivet och som vi snart skall se även kulturen framstår alltså inte längre som en given, fast struktur utan snarare som ett dynamiskt flöde av händelser och ömsesidiga relationer. Individerna lever som en organism inuti en global organism, individens sätt att leva och handla påverkar den dynamiska balansen hos helheten, samtidigt som han eller hon i form av sina levnadsbetingelser och sociokulturella miljö erfar helhetens reaktioner på detta handlande.

### 2.2 Betydelse är relationen med hela systemet

Enligt ovanstående sätt att betrakta världen, ett sätt som kan kallas strukturellt, är människan inte en varelse som lever i en värld som är skild från henne själv. I stället är individen delaktig i ett komplext spel av relationer, hon är själv en produkt av det system som världen utgör samtidigt som hon genom sin existens och sina handlingar hela tiden bidrar till att förändra systemet. Individen är sålunda bara i mycket approximativ bemärkelse en självständig entitet, i ett större perspektiv är hon en maska i ett alltomsännande nät, alla hennes konstituerande karakteristika existerar som relationer till nätets helhet, och man kan i viss bemärkelse därför säga att individen och helheten är identiska.

Den språkfilosofiska motsvarigheten till denna ontologi är den strukturalistiska lingvistikens. Enligt strukturalismens fader, Ferdinand de Saussure är språkets tecken arbiträra, d.v.s. godtyckligt valda enheter bestående av två

sidor: det betecknade och det betecknande. Tecknets eller ordets godtyckliga karaktär innebär att det i sig inte har någon på förhand given relation till det som är dess betydelse. Denna betydelse bestäms i stället av de relationer som tecknet intar i förhållandet till språkets andra tecken. Det som avgör ett ords betydelse är sålunda de skillnader som det uppvisar i förhållande till andra språkliga enheter. Språket är ett system av inre skillnad och utgör en social institution som etablerats genom dess användning. Språksystemet är alltså på en gång en produkt av och ett medel för människorna. Språket avspeglar därför också det kollektiva innehållet i samhällets tänkande.

Det principiella i detta betraktelsesätt kan överföras på flera andra områden, t.ex. sociologi, mode, umgängesformer, konst o.s.v. Claude Lévi-Strauss har utvecklat det strukturalistiska tänkandet genom att tillämpa det på etnologi och antropologi. Ett av hans projekt är ”att reintegrera kulturen i naturen och ytterst livet i helheten av dess fysisk-kemiska betingelser”. Enligt ett strukturalistiskt synsätt kan allt betraktas ur ett språkligt perspektiv, alla kulturens frambringelser, vare sig de hör hemma inom konst, mode, design, eller inom den sociala samvaron, har en differentiell relation med den struktur i vilket de existerar, och har därmed också en betydelse, utgör ett tecken i ett ”språk”.

Hur kan då detta tänkande tillämpas på musik? Till att börja med kan detta göras på den lägsta musikalisktstrukturella nivån, nämligen på relationen mellan den enskilda tonen och dess klingande omgivning. Karaktären av en viss ton i t.ex. en melodi, är beroende av vilket melodiskt och harmoniskt skeende som tonen ifråga ingår i. I tonal musik har varje ton en bestämd laddning som ett resultat av dess förhållande till grundtonen. Det är denna relation som överhuvudtaget gör att en musikalisk gestalt får ”mening” för lyssnaren. Den musikaliska gestaltens mening etableras vidare genom att den står i relation till andra gestalter i kompositionen. Kompositionen som helhet är sålunda inget annat än ett system av inre relationer mellan toner, motiv, temata, satser o.s.v. Och verket som sådant intar slutligen en position i förhållande till de redan existerande historiska och nutida musikverken och erhåller i kraft av denna position en betydelseladdning som ett tecken i kulturen som språk betraktad.

Denna princip gäller naturligtvis inte enbart den västerländska tonartsbundna musiken, detsamma förhållande råder i alla musikformer även om den struktur i vilken den musikaliska gestalten ingår är helt annorlunda än den vi vant oss relatera till. Hur musik uppfattas beror sålunda dels på hur den inre strukturen är beskaffad, dels på vilket sätt den förhåller sig till den musikkulturella struktur som verket ingår i. Eftersom musikverkets mening som ”tecken” i det ”språk” som musikkulturen utgör beror av dess opposition till andra verk, blir resultatet att tonsättaren som vill uttrycka sig i detta ”språk” ständigt måste finna musikaliska medel som visserligen ansluter till de existerande men som också är olika dessa. Därför är tonspråket under ständig förändring, och därför är sökandet efter det nya en mycket framträdande faktor i det konstmusikaliska nyskapandet.

### **2.3 Osäkerhetsprincipen i kulturen – tala, och du förändrar språket**

Det finns emellertid viktiga skillnader i det talade språkets och musikspråkets utveckling. Språket utgör en ”social institution” vars betydelsebärande enheter bestäms av den användning av det som äger rum i samhället. Språket kan analyseras som skiktad struktur med tre nivåer: fonem, ord och sats. Den lägsta nivån är den minsta betydelsebärande enheten, fonemet, eller de enheter av ljud som i sig är utan mening men som kombineras till ord. Orden är nästa nivå, och dessa kan i sin tur sättas samman i olika kombinationer till meningar. Men medan elementen på de olika nivåerna i det talade språket sålunda bestäms av språkets användning, förhåller det sig något annorlunda med musikspråkets element. För det första saknas en av de tre nämnda nivåerna i musiken, de minsta betydelsebärande enheterna, tonerna, sätts samman direkt till ”meningar”, d.v.s. melodier, motiv eller temata. Ordnivån saknas således i musikens syntax. Den andra skillnaden är att den språkliga strukturen i (konst-) musiken inte utvecklas i samhället som det talade språket, utan inom tonkonstnärssamhället.

Tonsättaren uttrycker sig inte på ett språk som är givet vid kompositionstillfället, han eller hon skapar sitt språk samtidigt som han eller hon talar det. Och eftersom musikverkets mening beror av att det intar en oppositionell position gentemot det redan existerande i musikvärldens struktur, innebär detta att det ligger i själva komponerandets väsen att förändra denna struktur genom att säga något ”nytt”. Tonsättaren för således med sitt komponerande en dialog med musikvärlden, men de svar han erhåller kommer inte från de som han förmodas vända sig till d.v.s. publiken, utan ifrån andra tonsättare. I motsats till när det gäller det talade språket, befinner sig sålunda musiklyssnaren i den situationen att han eller hon är hänvisad till att avlyssna ett ”samtal” som förs mellan musikvärldens ”innevånare” d.v.s. tonsättare och musiker, men detta samtal och den av samtalet följande förvandlingen av ton-

språkets struktur kan lyssnaren inte i särskilt hög grad delta i. Den enda signal som eventuellt går i riktning från lyssnaren till tonsättaren är dennes uttryck av bifall eller avståndstagande, och detta behöver inte ha något inflytande på tonsättarens arbete i de fall den sistnämnde genom offentligt stöd är oberoende av publikens smak.

## 2.4 Musikvärlden och tonsättaren

I den traditionella och av romantiken influerade bilden av tonsättaren framstår denne som en isolerad individualist som sitter i sin arbetskammare och ur sitt inre hämtar upp idéer och visioner som han sedan utsänder som en slags flaskpostmeddelanden i samhället. Om meddelandet blir uppfattat av någon, och i så fall när och hur, är något som tonsättaren varken vill eller bör bry sig om. Tonsättarens förhållningssätt gentemot omvärlden liknar alltså i hög grad människans förhållningssätt gentemot naturen innan miljömedvetandet vuxit sig starkt. Människan har i industrialismens första skede utan att reflektera hämtat sina råvaror och lämnat sitt avfall i naturen, och tanken på hur detta skulle kunna påverka miljön har inte plågat henne i särskilt hög grad. När livsbetingelserna för det högteknologiska samhället nu genom naturens motreaktion börjar hotas, fästs emellertid uppmärksamheten alltmer på människans roll i det ekologiska systemet. På samma sätt bör kanske också uppmärksamheten i högre grad fästas på tonkonstnärens hotade roll i kulturvärlden när livsbetingelserna för hans verksamhet förändras.

Den explosionsartade utveckling av elektroniska media och den därav följande ökningen i utbud och tillgänglighet på kommersiell musik, musikformer utanför den klassiska västerländska musiken o.s.v. har i mycket hög grad förändrat den musikkulturella bilden i västerlandet under efterkrigstiden. Musiken i den seriösa europeiska konstmusiktraditionen har efterhand blivit alltmer beroende av understöd från den offentliga sektorn, och situationen är nu sådan att alltmer pengar satsas på allt färre lyssnare inom detta område. Och samtidigt blir konstmusiken en allt mindre del när populärmusikformernas andel i det allmänna utbudet ökar. I denna situation kan det vara värt att se på några olika sätt att betrakta tonsättarens roll och förhållningssätt, och vad som kan vara fruktbart för musikkulturen i detta avseende.

## 2.5 Etik i musikkulturen

Att tala om moral är alltid ett vanskligt företag, och i synnerhet när det gäller konst. Tanken kan lätt gå till de dogmatiska eller auktoritära religiösa eller politiska läror, som genom historien utfärdat doktriner om hurdan ”riktig” konst skall vara. Som en reaktion mot sådana läror odlas i våra dagar en konstnärlig frihetsideologi som hyllar den skapande människans oberoende som något okränkbart, och som av rädsla för att komma alltför nära dennes revir inte uttalar några som helst åsikter om hennes sätt att förhålla sig till omvärlden. Men att man respekterar en människas frihet betyder inte att man erkänner alla denna människas handlingar som riktiga och moraliska. Att diskutera begreppet moral är sålunda inte detsamma som att ifrågasätta den skapande friheten, det är endast att analysera den kvalitet, d.v.s. de verkningar som skapandet har för andra människor och för helheten.

På vilket sätt är det då adekvat att tala om moral i förbindelse med konstnärligt skapande? Det finns åtminstone två nivåer i konstnärlig verksamhet där moraliska aspekter med nödvändighet kommer in. Den första är förhållandet mellan konstnären och avnämaren, t.ex. musiklyssnaren. Konstverket kan betraktas som ett mellanled mellan dessa båda parter, eller om man så vill ett meddelande med konstnären som avsändare och betraktaren/lyssnaren som mottagare. Även om man som inte är ovanligt idag förnekar att musik utgör ett medel för kommunikation av känslor och tankar hos upphovsmannen, går det inte att bestrida att verket är något som tillkommit för att avlyssnas av någon. Och även om upphovet inte avser att påverka mottagarens upplevelse är han ändå ansvarig för verkets struktur, och därmed för de tolkningsmöjligheter det erbjuder. Situationen vid avlyssningen av ett musikverk kan därför jämföras vid ett samtal mellan de båda parterna, och den tonsättare som inte ser sitt komponerande som en kommunikationsprocess sänder sålunda ut budskapet: ”Jag önskar inte kontakt”. Som i alla andra möten mellan människor kommer som vi här ser syftet med kontakten in i bilden. Den moraliska kvaliteten har att göra med de dessa avsikter, vad man vill den andre, för vems skull man inlåter sig i samtalet, i vilken grad man är sanningsenlig, varför man gör anspråk på att få uppmärksamhet, på vilket sätt man förhåller sig till samtalspartnern mm.

Den andra nivån i den konstnärliga verksamheten som i sig bär moraliska implikationer är förhållandet mellan konstnären och den omgivande världen i sin helhet, först och främst konstvärlden men ytterst hela den mänskliga gemenskapen. Som vi tidigare sett kan man inte rätteligen betrakta den enskilde individen som en isolerad individ

oberoende av den värld han existerar i. För att återgå till jämförelsen med miljöproblematiken, kan vi där med all önskvärd tydlighet se hur individens handlande har ett avgörande samband med hela den omgivande miljö i vilken vi alla lever. Det högteknologiska samhället har medfört att detta individens ansvar blivit allt tydligare. Det är individen själv som avgör om han skall köpa blekt eller oblekt toalettpapper, om han skall åka med sin privata bil eller kollektivt, om han skall lämna papper och tomglas till återvinning o.s.v. Och alla dessa till synes små avgöranden kan trots sin triviala karaktär inte undgå att påverka hela den miljö som både individen själv och alla andra människor har att leva i. På motsvarande sätt lever konstnären i en helhet som alla hans små eller stora beslut i skapandeprocessen kommer att påverka. Varje verk som röner uppmärksamhet kommer sålunda i större eller mindre grad att bidra till att avgöra i vilken riktning den kulturella utvecklingen kommer att fortsätta, just eftersom verket självt får sin betydelse eller identitet i förhållande till hela den kulturella helhet i vilket det skall fungera. Konstverket är alltså inte en privat handling utan tillknutet ansvar, det är inte ens bara en interpersonell handling, utan det är ytterst en samhällelig handling. Det moraliska imperativet för ett konstverk bör därför vara detsamma som vid andra sociala valsituationer, nämligen att betrakta varje val som ett val å hela mänsklighetens vägnar. I valet har man ett ansvar för alla andra människor, och man bör därför reflektera över vad som skulle bli följden om alla andra träffade samma val.

## 2.6 Det moraliska problemet – vad vill vi varandra med musik?

Enligt den ovan skisserade strukturalistiska sociologin, utgör samhället ett sammanhängande system i vilket varje individ påverkar och påverkas av alla andra individer. Man kan alltså på sätt och vis, utifrån individens synvinkel säga att denne i sitt dagliga liv och arbete är inbegripen i en växelverkan mellan två parter: han eller hon själv och samhället. Varje handling som individen utför är som nämnts predestinerad att påverka den omgivande världen, och denna påverkan kan spänna över ett kvalitativt register från destruktivitet till konstruktivitet. Den destruktiva ytterligheten innebär att handla för sin egen vinning utan hänsyn till andras rätt, frihet eller livsbehov, vare sig det rör sig om ekonomisk vinning, makt, ärelystnad eller liknande. Den konstruktiva polen på skalan närmar man sig när handlandet styrs av en önskan att befördra och stimulera andras existensmöjligheter, frihet och livsglädje. Detta ansvar har av framstående kulturpersonligheter genom historien formulerats på många olika sätt, som t.ex. det bibliska ordet: "Gör mot andra vad ni viljen att andra skola göra mot eder", eller hos Kant: "Handla på det sätt som du skulle vilja upphöja till allmän lag", eller Sartre: "Varje val är ett val å hela mänsklighetens vägnar" eller J.F. Kennedy: "Fråga inte efter vad samhället kan göra för dig, fråga vad du kan göra för samhället" (fria citat).

När det gäller juridiska och politiska förhållanden är det knappast problematiskt att förstå det adekvata i denna typ av imperativ. I konstens värld är det emellertid inte fråga om fysisk frihet, skydd mot våld mot kropp och egendom, ekonomisk rättvisa och liknande. Konsten är den fria tankens värld, och det moraliska problemet på konstens och kulturpolitikens område rör därför möjligheterna att skapa och uppleva på det sätt som svarar mot fundamentala mänskliga andliga behov. En konstens morallära bör således söka finna de principer och förhållanden som gör det möjligt för alla att uttrycka sig fritt efter sin natur och få tillgång till stimulerande och inspirerande konstupplevelser. Hindren för att detta skall kunna uppnås finns både i den yttre kulturpolitiska miljön och i de föreställningar och preferenser som besjalar kulturlivets aktörer. Liksom samhället inte kan bli hundra procentigt fritt så länge det måste skydda sig mot människor med brottsliga och andra onda avsikter, kan det andliga livet heller inte bli fritt så länge konsten uppblandas med viljekrafter som inte harmonierar med konstens natur eller väsen.

## Konstnärsrollen i historien

### 3.1 Konstnären som Guds röst

Som vi tidigare sett, är den skapande konstnären i den situationen att han växelverkar med en värld i vilken han själv ingår, och gentemot vilken hans verk erhåller sin egenart. Konstverket är ett yttrande som föds i mötet mellan konstnären själv och det språkliga system av betydelse som den redan existerande konstvärlden utgör. Och när detta yttrande faller medverkar det till att förändra den struktur som det nu är en del av. Man kan alltså säga att det finns två aspekter av verket med hänsyn till konstnärens roll och tillkomsten av verket. Den första är den att dess existens är beroende av något redan förefintligt, det erhåller existens i kraft av närvaron av något redan av naturen eller historien givet. Den andra aspekten av verket är att det tillför något nytt till det sammanhang i vilket det är avsett att verka, det utgör ett personligt bidrag av upphovsmannen. Om man vill sammanfatta detta i sloganform kan man säga att verket innehåller ett moment av återskapelse och ett moment av nyskapelse. Även om dessa båda aspekter är närvarande i alla konstverk, finns det vissa som mera betonar återskapandet och andra som betonar nyskapandet. I bildkonsten är detta helt tydligt i respektive avbildande och s.k. abstrakt måleri, i musiken tar den återskapande aspekten sig uttryck i en strävan efter att hitta universella eller naturgivna principer för hur tonerna eller ljuden skall organiseras, medan nyskapandet mera betonas i musikstilar som tar avstånd från såväl akustiska som konventionella regler för komponerandet. Balansen mellan dessa båda sidor i skapandet har genom historien förskjutits på så sätt att medan den tidigare i högre grad betonat återskapandet, i vår tid alltmer kommit att befordra nyskapande.

I den västerländska konstmusiktraditionen har sökandet efter objektiva normer i komponerandet en lång historia som går tillbaka ända till det grekiska tänkandet, främst hos Pythagoras och Platon. För Platon var sinnevärlden blott en avbild av idévärlden, och skapandet en akt i vilken dessa idéer kopierades. Musiken är förknippad med filosofin och därmed sökandet efter den metafysiska verkligheten, och har förmågan att representera de kosmiska principerna i klingande form. Denna syn på musiken delar Platon med sin föregångare Pythagoras. Denne betraktade musiken som en klingande matematik, och lade grunden för musikteorin genom sin forskning i akustisk-matematiska samband. Eftersom musiken enligt denna musikfilosofi återspeglar de kosmiska sammanhangen, uttrycker den således något i högsta mening objektivt. Detta sätt att betrakta musik kom under medeltiden att förbindas med den kristna världsbilden, och eftersom denna stipulerade Gud som det högsta objektiva verkligheten blev musiken när den är som bäst ett gudomligt uttryck. Musiken förenades således med utforskandet av det objektiva, och den blev därför också betraktad som en vetenskap. Från den tidiga medeltiden tills dess att vårt nuvarande tonartssystem var utvecklat, har den musikteoretiska utvecklingen präglats av ett sökande efter objektiva principer för hur tonmaterialet skall ordnas i stämmor och samklanger för att återskapa den fullkomliga världsalldets harmoni som Gud instiftat. Den naturgivna förebilden för den musikaliska strukturen hade man i övertonsserien som redan Pythagoras upptäckt, och tonartssystemets uppbyggnad hämtar ur denna sina fundamentala principer. Överttonsseriens symmetri och heltalsrelationer borgar för skönhet och balans, och förankrar musiken i den kosmiska ordningen.

Tonsättarens roll blir som konsekvens av denna syn på musiken inte så mycket nyskaparens, som forskarens. Att komponera är att skapa tonstrukturer som står i överensstämmelse med en hinsides den mänskliga sfären existerande högre verklighet. Komponistens roll liknar hantverkarens eller målarens, med den skillnaden att medan målaren avbildar den synliga världen avbildar komponisten de kosmiska sammanhangen. Eftersom det är Gud som är den verkliga skaparen är det oegentligt att tala om tonsättaren som ”skapande konstnär”, hans roll är mera förmedlarens. Till detta kommer det auktoritära samhällssystem med feodaltherrar, kungar och kejsare som liksom en världslig avbild av den andliga hierarkin binder upp den fria tanken. Det konstnärliga skapandet blir i denna andliga och sociala miljö förbundet med yttre faktorer, det blir en aktivitet i den andliga eller den världsliga auktoritetens tjänst i långt större utsträckning än ett uttryck för den skapande individens egenart.

### 3.2 Konstnärskapets pubertet

Under slutet av sjuttonhundratalet ägde en rad samhällsförändringar rum som syftade till att upprätta den enskilde individens rätt i förhållande till överheten. Demokratiska frihetsideal kom att slå igenom och paroller som ”frihet, jämlikhet och broderskap” formulerade människans frigörelse från den kyrkliga och världsliga auktoriteten. Renäs-



sansens kunskapstörst hade alstrat en tro på människans egen förmåga att förstå världen och att tänka själv, och i slutet av upplysningstiden började denna tro på den fria tanken ta sig konkreta uttryck. Den Newtonska världsbilden som gav sken av att kunna förklara världen efter begripliga mekaniska principer, kom att avmystifiera världsbildet och ingjuta en kunskapsoptimism i människor som på lång sikt blev underminerande för den religiösa världsbilden. Samhällsomstörtningarna i Frankrike och Nordamerika blev dessutom bevis för att den världsliga makten inte var en gång för alla given. Och det kommande århundradet blev därför en tid av frihetslängtan och dyrkan av individualism.

Vid denna tid börjar även en ny typ av konstnär bli allt vanligare, nämligen ”den fria konstnären”. Konstnären som tidigare varit bunden till att skapa i kyrkans eller överhetens tjänst blev härefter alltmer självständig. I samband med denna utveckling mot individualitet förändras även synen på musikens roll. Det romantiska konstnärsidealet betonar sålunda inte i samma utsträckning konstnärens skicklighet i att tolka objektiva kosmiska sammanhang, artistens viktigaste förmåga blir alltmer att uttrycka sitt eget personliga känsloliv. Eftersom idealet är individualism blir konstnären desto mer fascinerande ju starkare och originellare de krafter och visioner är som väller upp ur hans gåtfulla inre.

Den romantiska epokens hjältar är sålunda de som mot alla odds lyckas uttrycka sina inre känslostormar och därigenom manifesterar sin individuella särart. Det lidande och skapande geniet, den suveräne virtuosen, det personliga och privata beundras och dyrkas. I detta ligger emellertid en uppenbar paradox i det att individualisten dyrkas trots att individualismen är ett ideal. Att förverkliga detta ideal måste innebära att erkänna individens, och därmed alla individers, rätt och förmåga att förverkliga och uttrycka sina egna unika känslor och upplevelser, vilket ju står i strid med den personkult som är förknippad med romantiken som konstepok. Denna epok kännetecknas därför av en inre konflikt mellan å ena sidan längtan efter självförverkligande och å andra sidan den ännu inte utvecklade förmågan till detta, inte olik pubertetsårens ” Sturm-und-drang ”-känslor. Konsten har ju under århundraden varit en angelägenhet för ett fåtal intellektuella i samhället, men börjar under artonhundratalet alltmer tränga in i hem och salonger, först naturligtvis hos de besuttna, men i vårt århundrade även alltmer i de övriga sociala lagren. Efterhand som musik och konst blir mer tillgängliga, och efterhand som allt fler får tid och möjlighet att ägna sig åt skapande, börjar därför den romantiska paradoxen att upplösas. I vår tid undermineras personkulten ytterligare av att allt fler ägnar sig allt mer åt konst och musik, och det individualistiska idealet förvandlas efterhand på detta sätt till praktisk verklighet. För att parollen ”frihet, jämlikhet och broderskap” skall kunna bli verklighet på det konstnärliga området krävs att fokuseringen på några utvalda och av konstsamhället kanoniserade tonsättare och musiker upphör, eftersom upphöjandet av dessa till ”sanna konstnärer” implicerar att andra inte är det. Denna detronisering av konstnären måste emellertid av naturliga skäl och på samma sätt som vid franska revolutionen komma ”nedifrån”, d.v.s. från folket, eftersom det alltid är de som finns i pyramidens topp som har intresse av att pyramiden är intakt.

### 3.3 Existentialismen, Nietzsche och Guds död

Samtidigt som den rationalistiska filosofin under artonhundratalet kulminerade i Hegels systembygge, började en tankeriktning ta form som vände sig bort från sökandet efter den objektiva grunden för existensen och i stället betonade den subjektiva upplevelsen av världen. Den rationalistiska filosofiriktningen som betraktar den rena tanken som den bästa vägen till objektiv kunskap ger inte den subjektiva upplevelsen den roll och betydelse som det romantiska psyket kräver, och en reaktion mot i synnerhet Hegels filosofi blev därför följden. Denna motreaktion finner vi t.ex. hos Kirkegaard som hävdade att ”subjektiviteten är sanningen”, och kanske i synnerhet hos Nietzsche som tog avstånd från alla auktoriteter och förment givna sanningar. Nietzsches tänkande är något av en sinnebild av människan som kommit att ifrågasätta allt som påförs henne av trosföreställningar och färdiga svar, och som önskar riva ner alla ideologier och förutfattade meningar för att kunna tänka självständigt. När det gamla arvet av försanthållanden kastats av, kan individen skapa sig sin egen mening om världen, och denna mening kan han behålla så länge den är fruktbar och sedan förkasta den.

Men denna frigörelsekamp har emellertid ett högt pris. Att lämna etablissemangets och flockens trygga stöd för att bilda sig egna uppfattningar om världen innebär också att ta ansvaret för sitt liv på sina egna axlar. Om människan vill välja friheten måste hon även välja ångesten. Den frihetslängtande liknar den förlorade sonen som lämnar sin faders hus för att ge sig ut i världen och leva sitt eget liv, den frihet han vinner får han betala med ansvar och ensamhet. I det auktoritära samhället har kyrkan och överheten tillhandahållit svar på frågor och tröst för den som kunnat tro, men människan som vill stå på egna ben måste kunna lita till enbart sig själv. Med sin frihetslängtan har

hon avskaffat Gud i sitt liv, hon har upphöjt sig själv till trosobjekt. Den andliga och världsliga hierarkin börjar rämna, och det samhälle, den filosofi och den konst som blir följden av denna frigörelse måste komma att se helt annorlunda ut än i det auktoritära system som rått i århundraden. Nietzsche tycks som följande citat visar, med nästan profetisk klarsynthet ha genomskådat detta den självständighetslängtande människans predikament.

*The madman.* – Have you not heard of that madman who lit a lantern in the bright morning hours, ran to the market-place and cried incessantly: "I am looking for God! I am looking for God! – As many of those who did not believe in God were standing together there he excited considerable laughter. Have you lost him then? said one. Did he lose his way like a child? said another. Or is he hiding? Is he afraid of us? Has he gone on a voyage? Or emigrated? – thus they shouted and laughed. The madman sprang in to their midst and pierced them with his glances. "where has God gone?" he cried. "I shall tell you. *We have killed him* – you and I. We are all his murderers. But how have we done this? How were we able to drink up the sea? Who gave us the sponge to wipe away the entire horizon? What did we do when we unchained this earth from its sun? Whither is it moving now? Away from all suns? Are we not perpetually falling? Backward, forward, in all directions? Is there any up or down left? Are we not straying as through an infinite nothing? Do we not feel the breath of empty space? Has it not become colder? Is more and more night not coming on all the time? Must not lanterns be lit in the morning? Do we not hear anything yet of the noise of the gravediggers who are burying God? Do we not smell anything yet of God's decomposition? – gods, too, decompose. God is dead. God remains dead. And we have killed him. How shall we, the murderers of all murderers, console ourselves? That which was holiest and mightiest of all that the world has yet possessed has bled to death under our knives – who will wipe this blood off us? With what water could we purify ourselves? What festivals of atonement, what sacred games shall we need to invent? Is not the greatness of this deed to great for us? Must we not ourselves become gods to seem worthy of it? There has never been a greater deed – and whoever shall be born after us, for the sake of this deed he shall be part of a higher history than all history hitherto." Here the madman fell silent and again regarded his listeners; and they, too, were silent and stared at him in astonishment. At last he threw his lantern to the ground and it broke and went out. "I come too early," he said then: "my time has not yet come. This tremendous event is still on its way, still travelling – it has not yet reached the ears of men. Lightning and thunder require time, deeds require time after they have been done before they can be seen and heard. This deed is still more distant from them than the most distant stars – *and yet they have done it themselves*". – It has been related further that on the same day the madman entered divers churches and there sang a *requiem aeternam deo*. Led out and quieted, he is said to have retorted each time: "What are these churches now if they are not the tombs and sepulchers of God?"  
(Friedrich Nietzsche: The joyful wisdom)

### 3.4 Återskaparen blir nyskapare

Människorna som har "mördat Gud" måste nu själv bli gudar för att vara detta dåd värdiga. De måste nu alltså förverkliga det som den av dem själv mördade guden avsett med dem: bli skapelsens herrar. Under det följande århundradet, vårt eget, har människan erövrat jorden, havsdjupen, lufthavet och till och med rymden och månen. Hon har trängt in i materiens inre, fått elementen att arbeta för sig, knutit samman kontinenterna med kommunikationssystem, hon har skaffat sig så mycket makt att hon kan utplåna allt liv som existerar på planeten. Vetenskapens blixtrande framfart har emellertid medfört att ingen kunskap längre är för evigt, allt måste ständigt omprövas och den dogmatiska tron på en kosmisk ordning och rättvisa kan inte längre utgöra någon fast vilopunkt i människans medvetande. Och ångesten inför konsekvenserna av den stora frigörelsen vilar idag mer än någonsin som en mörk skugga över mänskligheten.

I denna situation blir naturligtvis även konstnärens roll och skapandets problem ett helt annat. Som ovan skisserats har musiken och komponerandet tidigare i historien alltid varit förknippats med något i naturen eller kosmos som fungerat som referenspunkt eller måttstock för hur bra musik skall vara uppbyggd. När synen på verkligheten och människans roll i världen nu ändras så att alla fasta sanningar överges och skapelsen inte längre betraktas som ett allmäktigt väsens manifestation, bortfaller grunden till att söka lösningar på konstens problem i naturen, och till att känna ödmjukhet inför detta allmäktiga väsens skaparkraft. I stället är nu människan själv det skapande väsendet *par excellence*, och hon kan nu vända sig inåt i sig själv för att finna föremål för sitt skapande. E. H. Gombrich skriver i sin bok *The story of art* om det tjugonde århundradets konst:

...what are these works meant to stand for?

The answer is more easily felt than given, for such explanations so easily deteriorate into sham profundity or downright nonsense. Still, if it must be said, I suppose the true reply is that the modern artist wants to create things. The stress is on create *and* on things. He wants to feel that he has made something which had no existence before. Not just a copy of a real object, however skilful, not just a piece of decoration, however clever, but something more relevant and lasting than either, something that he feels to be more real than the shoddy objects of our humdrum existence.

(s. 467)

### 3.5 Den ensamme konstnären

En betydande skillnad mellan vår tids konst och musik och den som framställdes tidigare århundraden, är sålunda att avvägningen mellan de båda aspekterna ”återskapande” och ”nyskapande” förskjutits till nyskapandets favör. Kompositören skapar inte bara sin musik, han bestämmer dessutom reglerna eller språket som han använder. I den värld av individer (musikaliska idéer) och relationer som han skapar, kan han nu också avgöra vilka naturlagar som skall gälla. De gamla lagarna för hur toner skall ordnas i klanger och stämmor härrörde som vi tidigare sett från något yttre, något objektivt existerande. Den moderne tonsättaren hämtar allt i sig själv, och med de nya elektroniska instrumenten behöver han inte ens anpassa sig till existerande instrument, han kan skapa nya allt efter sina behov. Tonsättaren är därmed nära nog allsmäktig härskare i tonernas och ljudens värld.

Som en följd av detta tenderar även det musikaliska verkets status att bli en annan. Eftersom verket inte refererar till något utanför sig, blir dess existens sluten i sig själv, det blir ett ting i världen i linje med alla andra ting. Konstverkets funktion som en för sinnena tillgänglig återspeglning av en metafysisk verklighet gav det en särställning i världen, vår tids konstnärer skapar nya ting som finns till bara för sin egen skull. En konsekvens av detta förhållande är att tvivel skapas beträffande konstens roll som kommunikationsmedium, och man kan därför idag möta den åsikten bland konstnärer att konsten saknar denna funktion. Karakteristiskt är t.ex. Picassos svar på frågan vad hans abstrakta tavlor ”betyder”, – ingen frågar väl vad en blomma betyder!

När konstverket på detta sätt blivit ett med sig självt förskjuts också ansvaret för vad som skall betraktas som konst i större utsträckning än tidigare till den som upplever verket. Vad som är konst beror i lika stor utsträckning på den som lyssnar eller betraktar som på den som målar eller komponerar. Skillnaden mellan konst och ickekunst blir alltså relaterat till begreppet ”estetisk attityd”. Vilket föremål som helst kan betraktas estetiskt, en flasktorkare kan ses som en skulptur, ljuden från fabriksvisslor eller järnvägståg kan upplevas som musik, alltefter vilken attityd subjektet intar.

Vad som är konst kan således inte längre bestämmas med metafysiska kriterier, det kan ej heller bestämmas med hjälp av kriterier beträffande verkets fysiska egenskaper eller struktur. Begreppet ”konst” har blivit något högst relativt som bestäms av en mångfald faktorer, som relationen till traditionen, dess sociala funktion, konstetablissemangets preferenser m.m. Konstnärens frigörelse har lett till en emancipation som hotar upplösa begreppet konst och därmed även konstnärskapet som specifik roll. Till detta kommer det kommersiella utbudet, mediaexpansionen, populärmusik, filmindustri o.s.v., som tillhandahåller upplevelser, känslor och spänning i stor skala. Den skapande människans självständighetsförklaring gentemot den auktoritära världsuppfattningen slår genom allt detta mot honom själv, raserandet av den kreativa hierarkin utmynnar i en nivellering av själva konstnärnsrollen. Han eller hon måste nu själv finna sig en roll och ett berättigande för sin verksamhet.

## Två estetiska synsätt

### 4.1 Musik som personlig kommunikation

När man vill studera relationen mellan musikskapare och lyssnare ur ett etiskt perspektiv, är det nödvändigt att försöka förstå det syfte och därmed den estetiska grundsyn som ligger bakom skapandet. En avgörande aspekt av förhållandet tonsättare-lyssnare är kommunikationsproblemet, och vi skall därför uppehålla oss vid två estetiska synsätt som skiljer sig just beträffande synen på musikens kommunikativa roll.

Att musik skulle uttrycka eller representera tankar och känslor hos den som skapat den är ingalunda någon kontroversiell tanke. Hela den romantiska erans uttrycksetetik utgår från att musik är ett slags känslans språk, och mycket musik har skrivits som syftat till att ge de mest detaljerade skildringar av tonsättarens upplevelser t.ex. i programmusik och tondikter. I våra dagar lever detta synsätt i hög grad kvar i jazz och rockmusik, där det personliga uttrycket eller "känslan" är en omistlig komponent. Den mest allmänna uppfattningen om musik torde således vara att dess viktigaste funktion är att uttrycka och framkalla stämningar och känsloupplevelser. Börjar man emellertid granska musik närmare som språk betraktat, visar det att det inte alls är lätt att klarlägga relationen mellan den musikaliska strukturen och den betydelse denna förmodas ha. Upplevelse av musik är och förblir något ytterst subjektivt, och samma musikstycke kan få närmast diametralt skilda tolkningar av olika personer. Detta kan naturligtvis tas som intäkt för att bestrida den kommunikativa förmågan hos musiken, särskilt om man som mönster för begreppet språk tar det verbala språket.

Musik skiljer sig till sin uppbyggnad så mycket från det talade språket att språkbegreppet måste betraktas i utvidgad bemärkelse om musikaliska uttryck skall falla in under detta begrepp. Det talade språket har flera betydelsebärande nivåer i sin uppbyggnad, de minsta enheterna, fonemen eller ljuden, ord som är uppbyggda av fonem och som vid en given tidpunkt har en någorlunda fast relation till en i världen existerande realitet, meningar som sammansätts av ord efter ett av konventioner bestämt regelsystem. I musik saknas flera av de egenskaper som gör det talade språket till ett så effektivt medium. Sålunda sammansätts tonerna eller ljuden direkt till hela strukturer eller "meningar", varför ordnivån, eller entydiga referenser till i världen existerande företeelser saknas (jag bortses här ifrån ljudefterhärmande motiv och konkreta ljud). Vidare byggs de musikaliska strukturerna inte efter något konventionellt regelsystem utan regelsystemet är i stor utsträckning just en del av kompositionen. Detta tillsammans visar att medan det talade språket innehåller kända betydelseelement sammansatta till nya strukturer, förhåller det sig så med musik att denna först och främst är strukturen själv. Just eftersom musikens innehåll av denna anledning inte i lika hög grad refererar till den konkreta världen, är den fri att gestalta sammanhang i det mänskliga psyket som det talade språket av samma anledning inte förmår. Musikspråket är därför heller inte översättbart till t.ex. verbalt språk, och detta kan eventuellt stödja den inte ovanliga åsikten att musik bara kan förklaras eller omtalas med annan musik.

På vilket sätt är det då adekvat att tala om kommunikation när innehållet enligt det ovan sagda inte objektivt kan dokumenteras? Om det skall vara försvarbart att omnämna kedjan mellan avsändare och mottagare som kommunikationsprocess måste det finnas någon slags kod som möjliggör att den upplevelse som blir resultatet av musiklyssnandet står i överensstämmelse med den tankevärld som kompositionen utsprungit ur. Denna kodning måste alltså vara så beskaffad att lyssnaren kan återskapa en struktur i sin tankevärld som motsvarar ett upplevelsesammanhang eller en idé som legat till grund för verket.

När tonsättaren sätter sig ned med ett tomt notpapper för att utarbeta en ny komposition, har han framför sig en lång rad val. För varje ljudhändelse i det färdiga verket måste ett beslut fattas, och alla dessa små beslut måste således bli ett resultat av hans egen medvetna eller omedvetna vilja. Denna vilja är inte någon ovillkorlig funktion som existerar i någon slags tomrum. Tonsättaren lever i en värld som är beskaffad på ett visst sätt, han har vuxit upp i en kulturell och social miljö och i denna miljö gjort vissa erfarenheter och erhållit vissa preferenser, hans musikaliska verksamhet har en relation till en bestämd tradition o.s.v. Han har kort sagt ett förhållande till en omgivande värld, och gentemot denna värld en mängd känslomässiga erfarenheter, sympatier och antipatier, upplevelser av glädje och smärta m.m., och detta tillsammans utgör ett system av referenser och preferenser som ligger till grund för de val han träffar i sitt arbete. Inget val kan vara arbiträrt, även om han överlämnar ett avgörande till tärningen är det ändå han som fattat beslutet att tärningen skall avgöra. Eftersom kompositionens alla detaljer uteslutande är ett

resultat av dessa val, och eftersom dess helhetsverkan byggs upp av alla delar betyder detta att tonsättaren genom sitt arbete skapat ett personligt avtryck eller en prägling i den klingande materien. Denna prägling bestäms av hans viljeliv och dessa bestäms i sin tur av hans personlighetsegenskaper och livserfarenheter. Kompositionen blir sålunda tonsättarens unika andliga fingeravtryck i det historiska och kulturella sammanhang i vilket den ingår.

Kompositionen kommer således att grunda sig på två faktorer; dels det givna sammanhanget som är gemensamt för alla som lever i samma kultur, dels den nya form som tonsättaren gett materialet, vilken genom isomorfi har en relation till konstnärens privata eller subjektiva upplevelsevärld. Den lyssnare som har en tillräckligt gemensam erfarenhetsbakgrund får genom denna ett med tonsättaren gemensamt fundament för sin upplevelse av musiken. Genom denna gemensamma grund förankras musikverket i lyssnarens upplevelsevärld, och genom den personliga prägling som tonsättaren gett materialet kan lyssnaren förnimma en ny form eller struktur som han kan låta påverka sitt medvetande. Det nya, ”informationen” eller ”meningen”, är således formen eller strukturen, men denna erhåller mening endast därigenom att den är upplevelsemässigt logisk utifrån den gemensamma grund som tonsättaren och lyssnaren har: Musikens struktur måste vara en rimlig eller trovärdig bild av hur en annan människas upplevelser skulle kunna vara sammansatta.

Enligt detta sätt att betrakta musik eller annan konst är det den mänskliga präglingen som gör att verket skiljer sig från slumpmässiga strukturer och former som naturen skapat. Den skapande personens viljeliv återspeglas i materiella strukturer genom överensstämmande former, och mottagaren kan återskapa liknande tanke- och känslöformer i kraft av isomorfin mellan tanken och verket. Att mottagaren fyller dessa former med begrepp och upplevelser ur sin egen fond av erfarenheter förändrar inte denna princip, utan visar bara att konstens kommunikativa funktion inte rör sig på det plan där det deskriptiva språket fungerar. Konstverket blir en osynlig förbindelse som ger en inblick i en annan människas själ hinsides den konkreta begreppsmässiga nivån.

#### 4.2 Subjektivitetsteorin

Den andra av de estetiska synsätt som här skall behandlas kännetecknas av ett förnekande av att det skulle råda någon relation mellan den skapandes och den lyssnandes tankevärld som skulle kunna ge anledning att omnämna musikkedjan som kommunikativ. Detta synsätt har en klar förbindelse med den empiriska kunskapsteoretiska traditionen och fenomenologin. De empiristiska tänkarna, t.ex. Hume, hävdar att vi är avskurna från att veta något om vad de ting som vi upplever omkring oss i världen är i sig, allt vi kan veta något om är hur de framträder i vår upplevelse. Det som ger oss kunskap om världen är sinnesdata, men vad som är upphov till dessa data är ovetbart på grund av den förmedlande sinnesapparaturens beskaffenhet. Mellan det upplevande subjektet och objektet går alltså en oöverträddbar gräns, ”tinget i sig” kan vi (som Kant uttryckte det) aldrig känna, endast ”tinget för mig”. Inom den fenomenologiska filosofin finner vi samma tankegång, såtillvida att det som anses vara det verkliga studieobjektet för kunskapsinhämtandet inte är världen som den är fristående från upplevelsen av den, utan i stället det sätt på vilken den framträder för subjektet. Filosofin och vetenskapen bör i enlighet med detta studera fenomenen, och lämna världen som objektiv företeelse (och därmed metafysiken) därhän.

När detta tänkande läggs till grund för en estetisk åskådning blir resultatet en uppfattning som kan illustreras med följande citat (ur en tidningsintervju med tonsättaren Iannis Xenakis):

– Finns det en musikalisk kommunikation?

– Nej, det finns inget att kommunicera. Om ni sitter i ett rum med en sten framför er, kommunicerar den något till er? Jo, den kan ha vackra mönster, en fin form. Ni upptäcker en enorm poetisk kraft i detta döda ting, eller hur? I naturen kan man uppleva de mest fantastiska saker, men det är inte naturen som kommunicerar något till er, det är ni själv som försätter er i ett känslotillstånd, i en resonans.

– Varför skapar man då konst – för sin egen skull?

– Naturligtvis, och för att man anser att det är något gott. För att man uppskattas av samhället om man producerar något. Men samhället driver oss alltid i en viss riktning, att arbeta med konst är att frigöra sig från den yttre pressen och utöva sin egen frihet. Att vara konstnär är att tillskansa sig frihet, den frihet som kommer av att man upptäcker något, att man skapar något nytt.

– Har konsten enligt er en specifik funktion i vårt samhälle?

– Att uppfinna är människans högsta förmåga. Musikens, konstens funktion är att bevisa uppfinningens nödvändighet, att bevisa att denna högsta frihet finns och är åtkomlig för de flesta. Det är musikens sociala, det vill säga individuella och katalytiska funktion.

.....

Denna estetik betonar sålunda uppfinnandet och bortser från kommunikationsaspekten av musiken. Anledningen till detta är att kommunikation kräver inslag av konvention, d.v.s. det måste finnas något i musiken som lyssnarna kan referera till, något som är på förhand känt. Att lyssnaren kan återskapa en stämning, en känsla eller en idé som tonsättaren haft som ambition att uttrycka, kräver som ovan nämnts att både ett fast och ett rörligt element är närvarande. Det fasta utgör den gemensamma grunden eller paradigmet för musikupplevelse, det rörliga utgör den personliga utformning som tonsättaren ger materialet. Men om betoningen ligger på nyskapelse betyder detta att undvikandet av det konventionella är inbyggt i själv musiksynen. Ambitionen måste därför bli att så mycket som möjligt undvika det redan kända, att opponera mot tradition och "klichéer". Musiken bör inte referera till något utanför sig själv, och den blir därför abstrakt och sluten i sig själv. Vad lyssnaren upplever vid avlyssnandet av musikverket är inte något som tonsättaren kan eller bör bekymra sig om, i stället betonas att var och en kan tolka verket på sitt sätt. Musikupplevelsen är något helt subjektivt och varje tolkning lika mycket värd.

Detta estetiska synsätt ligger helt i linje med den allmänna historiska tendens som skisserats ovan. Konstnären har intagit en position utanför världen, som skapare av "ting i sig" bland alla andra "ting i sig" som förekommer i naturen. Subjektet betonas, både som skapande varelse och som tolkare av världen, därunder konstvärlden. En gemensam, objektiv grund för den mänskliga existensen ifrågasätts, och som följd uppstår bl.a. en ideologisk nivellerings. Motivet att efterleva traditionella moralprinciper, t.ex. kristna, bortfaller därmed och förhållandet mellan individen och världen blir en privatsak. Konstnären står fri att skapa efter egna premisser, men är samtidigt och i kraft av sin egen estetik isolerad i sin privata värld.

#### 4.3 Några följder av de båda synsätten

När det som tidigare nämnts ligger i den kommunikativa estetiken att ett element av bekantskap måste vara närvarande, betyder detta naturligtvis inte att musiken till sin struktur måste vara beskaffad på något särskilt sätt, t.ex. treklangsharmonik, tonal melodik, jämna taktarter eller annat. Det betyder endast att strukturen måste vara sådan att den på något plan är logisk utifrån det mänskliga psykets och känslolivets sätt att fungera, så att lyssnaren kan finna en hållhake i musiken i vilket han eller hon kan hålla i sig i sin färd in i nya musikaliska landskap. För att musikupplevelsen skall kunna bli en "resa" krävs just att den avviker från utgångspunkten, men om lyssnaren skall kunna följa med, måste resan så att säga utgå från en känd "hållplats". Detta betyder att tonsättaren som vill föra lyssnaren in i nya musikupplevelser inte kan skapa hundra procentigt fritt, eller utan hänsyn till några befintliga förhållanden. Det sätt att strukturera materialet som han väljer måste med andra ord vara adekvat i förhållande till det han vill uppnå, d.v.s. lyssnarens upplevelse av musiken. Den musikaliska logiken måste sålunda svara mot en psykologisk logik.

Var finner han då denna musikaliska logik? Eftersom musiken rör sig på ett betydelsemässigt plan som inte är entydigt översättbart i det verbala språket, är denna logik inte något som man kan läsa sig till eller på annat sätt lära sig. I den traditionella funktionsharmoniska musiken hade tonsättaren ett utprovat system som på sätt och vis garanterade att musikens struktur var rimlig, och fyllde vissa krav på organisk form. I vår musikkulturella situation är det inte längre möjligt att säga något nytt med denna kompositionsmetod, och många försök har därför gjorts och görs för att hitta struktureringsprinciper som kan ersätta den klassiska kontrapunkten. Den nutida musikens uttrycksmedel, i synnerhet med de nya elektroniska hjälpmedlen, är emellertid så flexibla och mångsidiga, att detta problem inte kan lösas på det relativt enkla sätt som tidigare. Den tonkonstnär som vill uppnå en kommunikativ kontakt har därför bara sin egen intuitiva känsla att lita till när det gäller att uppnå sina konstnärliga resultat. Han är hänvisad till att lita på sin egen upplevelse av hur olika konstnärliga lösningar fungerar, genom att blicka in i sitt eget inre och studera sitt eget sätt att uppleva musik kan han finna den känslomässiga logik som hans avsikter kräver. Jämfört med äldre tiders komponister som kunde stödja sig på auktoriserade metoder och regler, tvingas den moderne kollegan således i betydligt större utsträckning till psykologisk medvetenhet.

Den komponist som arbetar efter den ickekommunikativa estetiken har naturligtvis inte detta problem, i stället gör sig en paradox gällande som rör hans konstnärsroll. Om ambitionen är att skapa nytt, och att dessa nyskapelser har rollen av i sig själv slutna ting, reduceras den medvetna betoningen på den personliga präglingen av verket och ansvaret för den konstnärliga värderingen förskjuts till lyssnaren. Denna konst får därigenom en aktiverande funktion på lyssnarens förmåga att uppskatta och värdera ljud och klingande strukturer som sådana, en förmåga som lika väl kan användas på icke människoskapade ljudformer. Tonsättaren medverkar på detta sätt till att stärka lyssnarens känslighet och förmåga till kreativt mottagande, vilket får en frigörande verkan gentemot tonsättaren. Komponisten arbetar med andra ord (om än omedvetet) på att avskaffa sig själv, och att lära sina lyssnare att uppskatta livets egen ljudande värld med en estetisk hållning.

#### 4.4 Det mottagande ledets roll

Om man betraktar musik som en ickeverbal kommunikation kan man naturligtvis fråga sig om inte den musiker lyckas bäst som får störst tillslutning av lyssnare, och om därför inte popularitet är bästa måttet på konstnärskap. Historiskt sett har det alltid i sista instans varit lyssnarna som avgjort vad som skall överleva tidens glömska och inlemmas i kulturens skattkammare. Det är dock långt ifrån alltid fallet att de tonsättare som senare tider upphöjt till genier alltid av sin samtid rönt förtjänt uppskattning. Eftersom tonsättaren ständigt är på väg in i nya och tidigare okända terränger av musikaliska uttrycksmedel är det naturligt att musikpubliken måste ges tid för att lära sig att förstå det nya i de samtida komponisterna språk, och denna förståelse kanske inte kommer till stånd förrän långt efter deras egen tid. Den nyskapande konstnären befinner sig därför i det dilemman att han måste välja mellan att tillfredsställa publiksmaken och att vara ärlig mot sig själv när det gäller att finna de medel som bäst motsvarar hans visioner. Den som vill göra sin konst till ett personligt uttryck måste alltid välja det språk som enligt hans egen bedömning är bäst lämpat för det som han vill gestalta, oavsett om den samtida publiken kan tolka hans verk eller inte. Om erkännandet blir viktigare än ärligheten gentemot sig själv, blir arbetet styrt av andra faktorer än det rena uttrycksbehovet (t.ex. ekonomiska eller karriärmässiga), och det kommunikativa syftet saboteras.

Den andra ytterlighetspositionen som man kan inta i förhållande till publiken, är att upphöja oförståendet självt till estetiskt kriterium. Eftersom den mest "avant-gardistiska" konsten bl.a. av ovan nämnda skäl inte alltid kan erhålla erkännande av sin samtida publik, blir konstnären beroende av att hans verksamhet får understöd av offentliga medel eller på annat sätt. Publiken blir därigenom mer eller mindre bortkopplad som referensgrupp och avgörandet vilka konstnärliga utvecklingsvägar som skall anträdas överlämnas i stor utsträckning till experter. Detta utgör ytterligare en faktor som verkar i riktning mot en isolering av konstnären, och lägger ett ansvar på honom som inte finns hos den vars konst erkänns av en stor publik. Eftersom nyskapande alltid innebär att röra sig bort ifrån det kända och av en stor allmänhet accepterade, uppstår här en risk att det originella premieras för sin blotta originalitet och att en inklusiv expertkultur utvecklas.

## Kommunikationens villkor

### 5.1 Det levande och det ”döda”

För att det skall vara möjligt att dra etiska slutsatser i förbindelse med musik, vilket ju är avsikten med detta arbete, är det nödvändigt att studera den musikaliska kommunikationsprocessen mera detaljerat än vad jag hittills gjort. Avsikten med detta avsnitt är därför att försöka klargöra tonsättarens och lyssnarens roll och insats i denna process, samt placera dessa båda i deras kulturella kontext. Medan man tidigare i historien eller med ett mera ytligt synsätt tilldelat den skapande konstnären respektive den mottagande kulturkonsumenten radikalt olika, ja ojämlika roller, vill jag göra gällande att dessa bådas insatser för skapelsen av musikupplevelse (eller annan konstupplevelse) är mera likartade än man kanske är böjd att tro. Upplevelsen av konst är i själva verket ett ömsesidigt samarbete, vilket kan konstateras genom ett studium av själva den kommunikativa kedjans anatomi.

I kommunikationsprocessen, liksom i all förnimmelse av omvärlden, utgör våra fem sinnen de kanaler via vilka informationen överförs. Sinnesintrycken i sig själva är registreringar av sinnesorganens beröring av omgivningens materier, ljusets våglängd och intensitet, lufthavets vibrationer o.s.v. Genom sinnesorganen tillförs nervsystemet impulser som är rent kvantitativa verkningar av de materier och energier som ifrågavarande sinnesorgan är i beröring med. I vårt medvetande utgör resultatet av denna beröring emellertid inte kvantitativa data, utan tankar, känslor, bilder, föreställningar o.s.v. Vi upplever inte världen som blott ett hav av vibrationsfrekvenser, storlekar, vikt, ytbeskaffenhet m.m, utan som träd, hus, människor, bilar, fåglar etc. Den kvantitativa reaktionen hos våra sinnen översätts således i vårt medvetande till begrepp, känslor av välbehag eller olust, reaktioner av sympati och antipati mm, kort sagt: genom varseblivningen omsätts kvantitativa data till kvalitativa data.

Genom denna process erhåller sinnesintrycken mening för oss. Ett ljusfenomen i naturen blir till en vacker solnedgång, ett kraftigt ljud blir en hotfull tillrättavisning, en lätt beröring blir en kärleksfull smekning, mönster av svarta figurer på vit bakgrund blir till ord och meningar. Det är således i denna förvandling av kvantitativa data till kvalitativa, som nyckeln till begrepp som ”mening” eller ”betydelse” finns, och det är således även här som den mentala mekanism finns som ger konst innehåll, och därmed gör den till konst.

Som framgick av citatet i stycke 1.2 är denna tilldelning av mening till sinnesintrycken en tolkningsprocess som äger rum när förnimmelserna kommer i kontakt med den världsmodell som individen besitter. Denna världsmodell eller karta utgör det samlade resultatet av individens erfarenheter av världen, hans eller hennes totala historia upplevd på basis av denne individs egna speciella förutsättningar. Genom denna historia har individen upplevt den konkreta konfrontationen med andra individer, sociala relationer och naturkrafter i variationer som på en mångfald sätt reagerat med den egna organismens behov, och som därför avsatt ett helt universum av upplevelsenyanser, från det starkaste obehag till det mest strålande behagsupplevelse. Genom den personliga livserfarenheten har alla dessa upplevelser vävts samman till en fond av information om vilken betydelse olika förnumna materiella energier och strukturer har för den egna personen. Detta betydelseuniversum avgör hur nya intryck tolkas, samtidigt som det utvidgas med varje ny erfarenhet.

Det är således personens egna tidigare konkreta upplevelser av glädje, smärta och alla nyanser däremellan som är avgörande för hur sinnesintrycken får mening. Ingen teoretisk beskrivning av t.ex. kärlek, sorg, skönhet, eller för den delen en skog eller ett flygplan, kan ersätta den handgripliga kontakten med företeelsen ifråga. En person som aldrig sett eller på annat sätt direkt upplevt en bil kan aldrig tillfullo förstå innebörden av begreppet ”bil” genom andras beskrivningar, han kan visserligen skapa sig en ganska god bild av det, men då just baserat på andra egna erfarenheter av liknande ting, som vagnar, andra transportredskap o.s.v.

Eftersom det ligger i det mänskliga medvetandets natur att försöka finna mening i det som förnimmes, är kopplingen mellan sinnesintrycken och begreppen eller tolkningen så stark att vi sällan observerar att de är två skilda saker. Det är nästan omöjligt att betrakta en text på ett språk som man förstår, bara se den som svarta figurer och helt bortse från ordens och meningarnas betydelse. Men om man reflekterar över saken är ju själva sinnesintrycket av texten helt ”meningslös”, meningen tillkommer därför att figurerna passar in i vår världsmodell såsom representanter för vissa innebörder. Den rena förnimmelsten blir tydlig om man t.ex. betraktar en text på ett språk som är helt



främmande, och som man kanske inte vet är ett språk. I detta fall kan intrycket av texten endast bli en rent fysisk förnimmelse av svarta former på vit botten.

På samma sätt förhåller det sig med alla intryck av omvärlden. När vi håller ett äpple i handen kopplas anblicken och beröringen av detta samman med tidigare upplevelser av äpplen och ger föremålet en innebörd svarande till summan av alla dessa erfarenheter. Dessa erfarenheter förgrenar sig ut i många områden, frukt, träd, natur, Svenska äpplen, skapelseberättelsen, adamsäpplet, syndafallet o.s.v., och slår således an flera nivåer i medvetandet. På grund av praktiska och kommunikativa fördelar har människan funnit det ändamålsenligt att avgränsa sinnesintryck i bestämda kategorier och ge dessa gemensamma kännetecken. Med dessa kännetecken kan hon sedan, tack vare att avgränsningarna är klara, varaktiga och socialt accepterade, göra sig förstådd med hjälp av talat och skrivet språk. Det verbala språket bygger på att upplevelsen av världen strukturerats i begrepp, att definiera ett begrepp är just att markera gränserna för detta begrepp gentemot andra. Språket fungerar tack vare en kontinuitet i användningen av begreppen och ett överenskommet system för att kombinera orden till meningar och text. Kontinuiteten innebär att människor i en viss kultur konsekvent sammankopplar en viss typ av sinnesdata till en viss upplevelse, d.v.s. att individerna i möjligaste mån är konsekventa i tilldelningen av mening till de former (text eller tal) de förnimmer.

Även om det verbala språket i kraft av sin begreppsliga entydighet är överlägset på vissa sätt, är principen för kommunikation densamma även i andra medier, som musik eller abstrakt konst. För att musik skall kunna få ”mening” krävs att lyssnaren har en förutgående kunskap om eller känsla av hur ton- eller ljudstrukturerna skall kopplas samman med kvaliteter. Denna kunskap har lyssnaren genom sin bakgrund i den musikkultur i vilken verket har sina rötter. Musik kan således inte upplevas fristående, utan bara i ett historiskt diakront och synkront sammanhang i vilket de uttrycksmedel som används har sitt ursprung. Tack vare att lyssnaren har haft musikupplevelser tidigare som skapat känslomässiga reaktioner och upplevelser, kan det nya verket som ingår i samma tradition få mening för honom eller henne. Om verket uteslutande innehåller nyuppfunna ljud och inte på något sätt ansluter till något känt, blir upplevelsen en rent fysisk upplevelse på samma sätt som arabiska skrivtecken för en okunnig läsare.

Mening eller betydelse tillkommer således ett tecken när det kan inplaceras i den egna världsmodellen för att där kopplas samman eller uppväcka upplevelser, känslor, tankar som ingår i denna. Mening är således en kvalitet, som av individen själv projiceras på sinnesintrycket. När denna nya upplevelse kommit till stånd kommer den naturligtvis själv att ingå i och utvidga personens karta av världen. På grund av att mening inte finns i själva tecknet utan på detta sätt projiceras av den läsande eller lyssnande mottagaren, är det nödvändigt att det finns en överenskommelse mellan den som uttrycker sig och den som mottar om hur kodningen skall ske om kommunikation skall kunna äga rum.

## 5.2 Kodan och innehållet

Men om kommunikationen bygger på detta igenkännande, på vilket sätt kommer då information eller nyupplevelser in i processen? Som tidigare nämnts kan alla känslomässiga upplevelser föras tillbaka på organismens biologiska behov och omgivningens relation till dessa. På basis av dessa och hela sin totala historia har den vuxne individen byggt upp en fond av begrepp och känslomässiga nyanser som efterhand blir mer och mer komplex och sammansatt. Det är denna personens livserfarenhet eller livsvisdom som sätter denne i stånd att leva sig in i eller förstå det han eller hon möter i sitt dagliga liv. Hur mycket personen förstår, eller med andra ord hur mycket mening denne finner i världen, beror alltså av dennes egna livserfarenheters mängd och innehåll.

När vi hör en följd av ord, t.ex. ”pojken sitter i trädet”, väcks vårt minne av vad en pojke är, vad ett träd är och vad det är att sitta, och dessa mentala bilder sätts så i en relation till varandra som motsvarar den struktur som orden hade i ordföljden. Vi får en bild av att en pojke sitter i trädet, som består av våra egna upplevelser ordnade i en ny kombination som motsvarar den som avsändaren av meddelandet avsåg att kommunicera. Den tanke eller upplevelse som denne vill förmedla reduceras först till adekvata beståndsdelar, som med hänsyn till de grammatiska reglerna ordnas i en struktur som är analog eller isomorf med tanken. Eftersom vi känner till den accepterade användningen av orden och de grammatiska reglerna, är det sedan möjligt för oss att i vårt eget medvetande bygga upp en bild som i sin tur är isomorf eller likformig med den uttalade meningen. Informationen, eller det nya i denna kommunikation består således av de former i vilka begreppen eller orden ordnas. Denna information, eller innehållet i det sagda överförs som synes genom att vi skapar isomorfier till det som avses förmedlas i en verbal struktur. Med

hjälp av dessa isomorfier kan vi ordna tankebilderna i nya kombinationer som motsvarar det avsända budskapet. Dessa nya kombinationer av begrepp, tankar, känslor eller idéer är meningsutbytetts egentliga innehåll.

I inledningen definierades ordet ”isomorfi” som en informationsbevarande transformation. Vi kan nu gå litet djupare in på detta begrepp och betrakta det i ett annat perspektiv. Ordet ”isomorfi” är på sin plats när två komplexa strukturer kan avbildas på varandra på så sätt att det för varje element i den ena strukturen finns ett motsvarande element i den andra, varvid ”motsvarande” innebär att de två elementen spelar liknande roller i sina respektive strukturer. Denna användning av ordet ”isomorfi” bygger på en mera preciserad matematisk föreställning.

Det är en källa till glädje när en matematiker upptäcker en isomorfi mellan två strukturer som han är förtrogen med. Ofta kommer det som en ”blixtnärklar himmel” och väcker stor förundran. Upptäckten av en isomorfi mellan två kända strukturer innebär ett väsentligt kunskapsstillskott – och jag hävdar att det är den sortens isomorfiupptäckter som skapar *betydelser* i människors medvetanden. (Douglas R. Hofstadter: Gödel Escher Bach, s. 55)

I stycke 4.2 skisserades en estetisk filosofi som bygger på att meningen eller innebörden i ett musikverk inte är något som tonsättaren kommunicerar till lyssnaren, utan något som lyssnaren själv läser in i musiken. Detta är så tillvida riktigt som lyssnarens egen förmåga att koppla ljudstrukturen till känslomässiga innebörder är det som ger ljudstrukturen mening. Men i detta avseende finns det ingen skillnad på musik och andra sätt att kommunicera, t.ex. det verbala språket. Även där är det lyssnarens eller läsarens insats som ger orden betydelse och meningarna innehåll. Att påstå att musik inte är kommunikation, är med andra ord detsamma som att påstå att inte heller det talade språket är kommunikativt, ja att kommunikation överhuvudtaget inte förekommer. Den rent fysiska förnimmelsen av världen omkring oss genom sinnesorganen kan i sig aldrig ge någon mening som går utöver den rent kroppsliga förnimmelsen av att en påverkan är mer eller mindre gynnsam för organismens fortbestånd, m.a.o. upplevelse av fysisk smärta respektive välbehag. Men när man talar om kommunikation menar man i allmänhet inte påförandet av rent fysiska upplevelser, utan en process med hjälp av vilken tankebilder, känslor, föreställningar, upplevelser av sammanhang och förhållanden i världen kan vidarebefordras från ett medvetande till ett eller flera andra.

Detta kan (om man bortser från möjligheten av telepati) bara ske på indirekt väg, genom fysiska strukturer (ljud, färg, form o.s.v.) som vi kan förnimma via de fysiska sinnesorganen, men som genom sina former och strukturer kan påverka medvetandets innehåll på ett avsett sätt. Det är inte möjligt att överföra en konkret upplevelse så effektivt att det skulle kunna ersätta en självupplevelse. Hur mycket och detaljerat jag än berättar om min barndoms gård för någon, är det ändå dennes egna upplevelser av äppelträd, pioner, cyklar, redskapsskjul o.s.v. som förekommer i hans eller hennes medvetande. Och ett besök på platsen kommer för denne ändå att vara en ny och eventuellt till och med överraskande upplevelse.

Det är således ingen principiell skillnad på den kommunikativa mekanismen i verbalt språk och musik. Skillnaden består endast i att vi i språket har skapat ett förråd av innehållsmässiga atomer som med relativt stor precision utpekar ting, tillstånd, processer eller kategorier och typer av upplevelser. I musik finns inte dessa begreppsliga avgränsningar, i den är det rörelsen, gestiken, dynamiken, kontraster, upprepning, dissonans eller konsonans, tempo, klangfärg, symmetri eller asymmetri, kort sagt den klingande materiens morfologi som är betydelsebärande. Musik är klingande formprocesser, och dess mening beror av dessa formers isomorfa relation till mentala eller känslomässiga processer i medvetandet. Susanne Langer uttrycker detta genom att säga: ”Art is the creation of forms symbolic of human feeling”, och Carrol Pratt: ”Music sounds the way emotions feel” (efter Benestad: Musik och tanke). ”Informationen” i musiken är därför inte specifika känslor, men istället känslolivets dynamik. Genom den musikhistoriska traditionen har en praxis utvecklats beträffande det sätt på vilket emotioner skall uttryckas i klingande form, och för att ”förstå” musiken måste lyssnaren därför vara förtrogen med den musiktradition i vilken verket tillkommit.

### 5.3 Betydelseuniverset

Jag har tidigare (stycke 1.3 och 2.1 – 2.6) behandlat individens relation till den kulturella helheten och uppehållit mig vid den beroenderelation som råder mellan individ och helhet. Som jag där påpekat (stycke 2.2) är språkets och konstens tecken för sin mening beroende av det förhållande tecknet intar relativt hela språkets struktur. De konst-

närliga tecknen liksom de språkliga definieras av sin relation till övriga tecken i systemet. I det ögonblick som mening kopplas till den fysiska strukturen, d.v.s. när orden uttalas, när tonsättaren skriver, när meningen uppfattas eller när kompositionen avlyssnas, i detta ögonblick är alla tidigare uppfattade meningar eller avlyssnade kompositioner något befintligt, en fast beståndsdel i medvetandet på bakgrund av vilken den nya förnimmelsen måste tolkas. I nästa ögonblick är denna bakgrund förändrad genom tillägget av den nya upplevelsen, liksom även teckensystemet eller den kulturella kontexten. Detta betyder att även samma komposition avlyssnad ännu en gång kommer att få en något annan innebörd för lyssnaren. Det betyder också att den som vill säga något nytt, något personligt som skiljer sig från det redan sagda, måste ta hänsyn till de musikaliska strukturer som redan finns och avvika från dem. Efter Stravinskij's Våroffer kan en fagott i högt läge aldrig mer få den innebörd som den skulle haft om denna komposition aldrig existerat.

Att tecknen får sin betydelse av sina relationer med andra tecken beror alltså på att dessa tidigare tecken som det nya opponerar emot har skapat känslomässiga upplevelser hos lyssnaren som därmed kommit att förbindas med tecknet. Därmed finns en koppling mellan fysisk struktur och mental kvalitet som kan användas i kommande meningsskapande. Tonsättarens och lyssnarens musikupplevelser i den kultur de delar utgör en gemensam förankring i ett kollektivt betydelseuniversum som skapar en förbindelse mellan individ och helhet. Den gemensamma kulturella bakgrunden gör den individuella upplevelsevärlden till en del i en organisk helhet av konstnärliga uttryck för det mänskliga medvetenhetensliv. Om konstnären vill nå kontakt med människor måste han eller hon tolka den tidsanda som råder för att kunna tillägna sig ett språk som kan bära de betydelser som skall förmedlas, och om lyssnaren eller betraktaren vill förstå detta innehåll måste även denne aktivt delta i den kulturella processen.

Utan denna förbindelse mellan individen och den kulturella helheten skulle aldrig de konstnärliga uttrycken kunna erhålla ”mening”, och musikalisk kommunikation i den mening som avses i detta sammanhang skulle aldrig kunna äga rum. Att koderna och tecknen är relativa och under ständig förvandling förändrar inte detta faktum. I den moderna atomfysikens kvantfältsteorier betraktas partiklar och tomrummet mellan dem som manifestationer av ett och samma bakomliggande fält. ”Partiklar är bara lokala förtätningar av fältet som kommer och far, och som därmed mister sin individuella karaktär, upplöses och smälter in i det bakomliggande fältet” (Fritjof Capra: Fysikens Tao). På samma sätt kunde man kanske betrakta kulturyttringar som lokala förtätningar eller manifestationer av ett bakomliggande kulturellt fält. Mellan individen och detta fält råder ett ömsesidig växelverkan, individens kulturella handlingar expliciterar något implicit i fältet, samtidigt som fältet utgör material och jordmån för individens konstnärliga uttrycks- och upplevelsebehov.

#### 5.4 Tre principer för kommunikation

Som slutsats av ovanstående kan denna teori om den kommunikativa processen karakteriseras med tre principer:

Som kulturvarer lever vi i ett fält eller en struktur av tecken som definieras genom *relativitet*. Varje konstverk måste betraktas i ett sammanhang, där i sin yttersta konsekvens hela konsthistorien med alla dess frambringelser medverkar i skapandet av mening eller innehåll hos verket. Tekniken för behandling av melodik, stämföring, harmonik, instrumentation m.m. har i vår kulturkrets utvecklats genom en lång historisk process, och genom denna har estetiska konventioner utvecklas som vår moderna musik bygger på. Att nittonhundratalets avantgardism tagit avstånd från många av de uttrycksmedel som de närmast föregående århundradena varit självklara, t.ex. tonal harmonik, är vår tids särskilda medel för att ge musiken innehåll. Under senromantiken var tonaliteten så utforskad och utvecklad att det inte längre gick att inom ramen för denna skapa nya kontraster. Enda sättet att skapa en relation till historien som inte riskerade att drunkna i det tonala harmonihavet blev till slut att avvika från själva grundförutsättningarna. På så sätt fick den ”moderna” musiken nytt innehåll och en period av snabb utveckling blev följden.

De existerande uttrycksmedlen gör det möjligt för tonsättaren att forma nya strukturer som på basis av sitt sammanhang är uttryck för hans eller hennes individuella egenskaper och sätt att uppleva. Musikverket är komponistens mentala avtryck i den kulturhistoriska materien. Det är om det accepteras av omvärlden med till att forma den totala musikaliska teckenstrukturen och föra den kulturella processen vidare. Musikverkets värde eller innehåll består i att det till sin struktur eller morfologi utgör en analogi eller en formmässig motsvarighet i klingande materia till upphovsmannens tanke- och känsloliv. Avtrycket sker med andra ord genom *isomorfi*, överensstämmelse i dynamiska och processuella egenskaper mellan medvetandet och det klingande formskeendet.

När den klingande ljudstrukturen förnimmes av lyssnaren kan denne i samma mån som han har musikaliska upplevelser inom ramen för den uttrycksvärld i vilken verket är skapat, ur sina egna erfarenheter tilldela verkets ton- och ljudformer innebörder. Denna tilldelning sker alltså genom *projektion* av känslomässiga upplevelser på den akustiska materien. Denna materia eller de fysiska formerna är således s.a.s. en ”död” avgrund mellan de medvetna, tänkande och kännande öar som de kommunicerande individerna utgör. Med hänsyn till den upplevelsemässiga aspekten av konsten (vilken ju är den viktigaste), d.v.s. med hänsyn till frambringandet av musikupplevelse, är tonsättarens och lyssnarens insatser sålunda desamma. Båda presterar de en transformation mellan kvantitet och kvalitet, mellan form och innehåll eller materia och ande.

## 5.5 Förhållningssätt och kontaktskapande

Fenomenet ”konst” är sålunda resultatet av ett samarbete mellan konstnären och lyssnaren/betraktaren. Resultatet av detta samarbete är beroende av i vilken mån de båda lyckas ansluta sig till varandras erfarenheter. Konstens potential är att kunna utgöra ett ”fönster”, genom av vilket vi kan blicka in i varandras medvetande på ett sätt som t.ex. den verbala kommunikationen inte medger. För att detta skall kunna realiseras måste emellertid parterna ha en gemensam och seriös ambition att uppnå kontakt. Som en följd av en sådan ambition kommer musikens skapare och lyssnare att spontant mobilisera sin fantasi, i avsikten att ansluta sin skapelse respektive tolkning av de musikaliska uttrycken till varandras erfarenhetsvärldar.

Alltid när människor möts i ett gemensamt syfte sker en anpassning av kommunikationskanalerna för att ett samförstånd skall kunna uppnås. Denna anpassning kallas ibland inom psykologin för ”matchning”.

När man uppfattar en situation som viktig är ”samförstånd” vanligen en betydelsefull faktor, dvs. att man har behov att så snabbt som möjligt etablera en ömsesidigt respektfull och förstående relation med den eller de övriga som deltar i situationen.

.....

Matchning sker när två inbördes kommunicerande personer anpassar sina kommunikationskanaler till varandra. När och hur kanalerna anpassas beror på personerna ifråga och vilka gränser de sätter för den möjliga variationen i sin kommunikation.

(Wirtberg/Petitt: De magiska orden, s. 24, 27)

Att uppnå målet med kontaktskapandet, vare sig det gäller utbytet av information, meddelandet av nyheter, delandet av personliga förtroenden, övertalning eller varnande, kräver alltså ett visst förhållningssätt av parterna. Båda måste förutom att de själva har en allvarlig avsikt med mötet också vara övertygade om att den andra har lika seriösa avsikter. Jan Andersson och Mats Furberg ger i sin bok ”Språk och påverkan” två principer för allvarligt tal. Principen om adressatrelevans: ”Säg aldrig något som inte kan väntas intressera adressaten; när du tagit upp ett intressant ämne, utelämnar då inte viktiga delar av det; och yttra dig i ordalag som är anpassade efter adressatens kunskaper och förståndsgåvor.” Principen om avsändarens vederhäftighet: ”För att överhuvud gitta lyssna till det mesta som sägs måste vi utgå från att talaren är någorlunda *vederhäftig* – någorlunda kunnig i det ämne han yttrar sig om, någorlunda vettig och dessutom uppriktig.”

Normalt utgår vi ifrån att det en människa gör och säger är vettigt, att det inte är planlöst och att det finns skäl att göra det. Vi antar att den eller de personer vi har kontakt med beter sig klokt och att det de gör eller säger är av intresse för oss själva. I hermeneutiken (Gadamer) talar man om för-förståelse och fullkomlighetens föregripande som nödvändiga för att förstå en text. Föregripandet av fullkomligheten innebär att vi erkänner textens anspråk på att vara sann och motsägelsefri, en fullkomlig enhet. Tolkningen av en text måste ske på bakgrund av en helhetsförståelse av ämnet, författarens liv eller historien. Tolkarens för-förståelse är således en nödvändig del av tolkningen. Tolkning eller förståelse är med andra ord något som har dialogstruktur och som indrar det historiska sammanhanget.

Principerna för en ideal eller tvångsfri talsituation kan överföras på föreställningen om ett idealt samhälle. Liksom man i ett samtal förutsätter en ideal talsituation förutsätter den demokratiska beslutsprocessen en föreställning om ”det goda samhället”, där individen handlar fritt från tvång och i avsikt att uppnå ett samhälleligt consensus. De-

mokratins övergripande ideal är gemensamma beslut och enighet liksom talsituationens är samförstånd och förståelse. Dessa principer kan också tillämpas på kultur. Som deltagare i en kulturvärld, som galleri- teater- film- eller konsertbesökare, som punk- dansbands- eller schlagermusiklyssnare kan man inte förutsätta att upphovsmännen haft enbart ekonomiska syften, att de försöker blanda, manipulera eller imponera. För att kunna uppleva konst måste man utgå från att konstnären är ärlig, att han skapar sådant som han tror kan ge människor något, att han har den seriösa ambition att skapa konstupplevelse som föranleder besökaren att ta del av verket.

Konstnären å sin sida måste utgå från att det finns människor som kan och vill ta emot hans artistiska meddelanden. I den ideala kulturvärld som utgör bakgrundsantagandet för den befintliga, finns det således en fullkomlig förståelse av såväl innehåll som uttrycksmedlen i konstprodukterna. Detta skulle endast kunna uppnås om både skaparen och mottagaren hade mycket liknande livserfarenheter på det känslomässiga området, och dessutom en gemensam social och kulturell bakgrund. De individuella olikheterna är det som ger kulturlivet och den sociala samvaron dess kolorit, men för att kontakt och meningsfull kommunikation skall kunna uppstå får olikheterna inte vara större än att en ömsesidig empati är möjlig. Den konstnärliga kommunikationssituationens bakgrundsantagande blir därför att båda inblandade parter har en allvarlig ambition att överbrygga de olikheter som vi som individer oundgängligt måste uppvisa, inte för att upphäva dessa olikheter, men för att transcendera dem.

Som man förstår av detta kräver musikens kommunikativa sida liksom alla annan mellanmännisklig kontakt ett förhållningssätt av sina utövare som innebär att parterna s.a.s. står på samma nivå. Som individ kan man betrakta sin egen roll i den helhet man ingår i på olika sätt som är mer eller mindre gynnsamma för kontakten med andra individer. Man kan se sig som en bland jämlingar och värdera andras roll lika högt som sin egen, eller man kan betrakta sig som utanförstående, höjd över, oberoende av, eller orättvist behandlad av omgivningen. Alltid när separerande krafter som högmod, aggressioner, utnyttjande av andra, antipati, oärlighet, försvarsbeteende, karriärlystnad och liknande kommer in i samvaron saboteras möjligheterna för en konstruktiv kontakt. Detta gäller naturligtvis även i hög grad inom kulturen. Och något som inom konstmusiken fortfarande är med till att skapa avstånd är kvarlevorna från gångna tiders uppfattning av konst och konstnär.

## 5.6 Den romantiska kvarlevan

Som tidigare skildrats (st. 3.2) är begreppet ”konstnär” något som uppstod i tiden runt sekelskiftet 1800, och som var en del av den individens frigörelsekamp som markeras av bl.a. franska revolutionen. Denna längtan efter frigörelse från auktoritär ledning av såväl jordisk som himmelsk art hämtade bränsle från upplysningstidens optimism beträffande människans förmåga att förstå hur världen och universum är inrättat, och den resulterade under artonhundratalet i tankeriktningar som t.ex. liberalismen, socialismen och existentialismen. I denna nya tid kunde människan börja tänka Guds tankar genom förståelsen av de fysikaliska lagarna, och Guds existens var en hypotes som inte längre var lika nödvändig. Med förståelsen av naturen blev också människans tro på sin förmåga att skapa nytt stärkt. Som ”konstnär” tog hon plats på scenen som en varelse som kan framställa sin egen värld, som enbart utifrån sina egna förmågor kan skapa skönhet, mystik och känslor som annars bara naturen själv kunnat. Denna förmåga avslöjade därigenom en dold allians mellan konstnären och den osynliga kreativa kraft som allt liv har att tacka för sin existens, som är anden i universums majestätiska maskineri, och som religionerna alltid identifierat som ”Gud”.

Den romantiske konstnären är därför en individ som skiljer sig från den ”vanlige” människan genom sin mystiska förbindelse med något övermänniskligt eller andligt, och som i denna förbindelse hämtar sin artistiska förmåga. Och de verkligt stora genierna fick därför också rykte om sig att ha ingått förbund med näcken eller rentav djävulen. Den skapande konstnären blev föremål för en persondyrkan och upphöjelse som ibland antog religiösa proportioner, och alla personliga egenskaper, även arrogans, högmod, divalater o.s.v. tolereras om geniet blott kan dokumentera sin unika begåvning.

Även om konsten, samhället och världsbilden förändrats mycket sedan förra århundradet, och även om konsten i hög grad avmystifierats, är det enligt min mening ingen tvekan om att denna syn på konstnären fortfarande i många sammanhang är mycket dominerande. Konstnären som något avvikande, unikt, andligt specialbegåvat, någon som alla bör lyssna på med vördnad, är en föreställning som odlas både inom populärmusikens och konstmusikens område. Paganinis efterföljare reser idag världen runt med sina hov, några med en fiollåda i handen, andra i spetsen för ett följe av långtradare fyllda av elektronisk utrustning, scenmaskineri, laseranläggningar och liknande. Vår tids

människa lever mer än någonsin i skuggan av den existentiella ångest som kommer sig av att hon flytt gudstrons och sakramentens trygga famn, och att hon därmed hamnat ”ute i kylan” med ansvaret för sitt liv på sina egna axlar, och inför världsutvecklingens alla skrämmande realiteter. Dagens ungdom växer upp i en mental miljö där det inte längre är självklart att världen styrs av ett högsta medvetande som leder allt till det bästa, och där meningen med tillvaron är en öppen fråga. I denna situation kan musiken tillhandahålla en upplevelse av kontakt, gemenskap och samhörighet med livet, som höjer sig över den krassa förtingligade tillvarons plan, och som därför kan överta den religiösa kulturs roll.

Upphöjandet av konstnären svarar sålunda ofta mot ett existentiellt behov, och upprätthålls i stor utsträckning av publiken. Men det ligger naturligtvis även i konstnärens (och andra i hans omedelbara omgivning) intresse att upprätthålla denna roll, om han eller hon vill skaffa sig berömmelse och/eller pengar. Utvecklingen under nittonhundratalet, och i synnerhet efter andra världskriget har emellertid i hög grad saboterat den romantiska konstnärsbildens överlevnadsmöjligheter. Den ekonomiska, tekniska och sociala utvecklingen har på ett radikalt sätt förändrat själva grundförutsättningarna för kulturen. Grunddraget i denna utveckling är att tillgängligheten, både i betydelsen möjlighet till konsumtion och möjlighet till skapande delaktighet drastiskt ökat. De socioekonomiska förhållandena ger idag i mycket högre utsträckning än tidigare ungdomar möjlighet till att utbilda sig i musik eller att på fritiden spela och komponera ensam eller i t.ex. rockgrupper. Den ökade fritiden ger också möjlighet till ett aktivt lyssnarintresse via medier eller konsertbesök. Denna ökande marknad för musik skapar naturligtvis motsvarande ökat utbud. Och med det ökande utbudet och mångfalden och den ökande musikaliska medvetenhet som följer av ett ökat intresse undermineras efterhand den traditionelle tonsättarens auktoritet i musiklivet.

Som en följd av detta jämte den snabba utvecklingen av själva det musikaliska uttrycks sättet i den nyskapande konstmusiken, har tonsättaren fjärrat sig från den stora allmänhetens musikkultur och blivit helt beroende av statligt ekonomiskt stöd. I vårt land är situationen på hela det konstmusikaliska fältet den att allt färre människor lyssnar till ett allt mer subventionerat musikutbud. Den tonsättare som vill fortsätta på den västerländska konstmusikens utvecklingsbana måste idag finna sitt berättigande i att han eller hon skriver för framtiden eller utför en slags grundforskning som först senare kan få betydelse.

### 5.7 Grundforskningsattityden

På många områden i samhället har utvecklingen under nittonhundratalet medfört en tilltagande specialisering. I synnerhet inom teknik och vetenskap har komplexiteten, abstraktionen och hastigheten i framstegen medfört att det blivit allt svårare för gemene man att följa var kunskapens frontlinje går. Motsvarande gäller även inom konstvärlden. Uttrycksmedel och teknik har genomgått en explosionsartad förvandling, och en mångfald av stilar och estetiska ideal blivit följden. För de flesta människor är ”musik” fortfarande något som förbinds med ”melodi” och ”treklangsharmonik”, ändå övergav konstmusikens avantgarde dessa uttrycksmedel redan i början på århundradet. Sedan dess har många olika sätt att strukturera ett klingande material provats, och många av dem inbegriper användandet av matematiska och statistiska metoder. Den elektroakustiska musiken vars existens helt baseras på elektroniska och datateknologiska ljudgenereringsmetoder är kanske det musikaliska utvecklingsområde där denna inriktning ligger närmast till hands.

Medan senromantikern fortfarande använde samma grundläggande principer som förekommer i folkmusik och visor, om än i mycket mer komplex utgåva, och därför s.a.s. fortfarande stod på samma grund som den breda allmänheten, har vår tids konstmusik utvecklats i klyfta mellan musikens nytänkare och gemene man. Skillnaden mellan en deltagare i en kvällskurs i gitarrackompanjemang, en aktivt musikintresserad, en besökare av en konventionell symfonikonsert och en experimentalmusiktonsättare kan kanske jämföras med skillnaden mellan en person intresserad av populärvetenskap och en elementarpartikelfysiker.

En konsekvens av denna utveckling är att tonkonstnären inte har någon möjlighet att försörja sig på sin nyskapande konst, utan att han liksom sin grundforskande fysikerkollega är beroende av en statlig kulturpolitik som stöder konstnärlig innovationsverksamhet. Med detta stöd kan tonsättaren fortsätta att specialisera sig så länge bidragsgivande myndigheter kan övertygas om värdet i hans verksamhet. Eftersom konserter med experimentell musik aldrig kan nå någon större publik eller bli lönande, minskar motivationen att kommunicera med andra än de som är specialintresserade i det musikaliska experimenterandet, vilket i hög grad är kollegor i samma fack. Med specialiseringen följer sålunda isolering, konserter och festivaler för ny musik får alltmer en karaktär av forskarkongresser.

Många av de stora tonsättarna i historien har inte erhållit erkännande under sin livstid, och många som geniförklarats under sin livstid är nu sedan länge bortglömda. De som arbetar intensivt och långvarigt med musikens problem måste naturligtvis få en djupare insikt och en känsligare uppfattningsförmåga än normallyssnaren. Tonsättaren går således före allmänheten genom den musikaliska terrängen. Denne kan därför (vilket också många gör) förklara den rådande situationen med att han eller hon är ”femhundra år före sin tid”. Det finns emellertid två problem med denna inställning: för det första behöver den inte dikteras av kärlek till konsten och önskan att nå verkliga framsteg, utan kan även uppstå under inflytande av högmod, för det andra ligger det (enligt min egen ovan skisserade musikfilosofi) i själva musikens natur att dess tecken bara kan erhålla mening i en musikalisk diskurs. Och detta kräver att musikverken måste leva i ett kulturellt sammanhang där de kan provas; accepteras eller förskjutas av den helhet som de existerar i. Om detta inte sker kan de inte få de innebörder som krävs för att musiken skall fungera kommunikativt. Det är därför inte överraskande att den musik som vänder sig till en liten expertpublik ibland backas upp av en estetisk teori som reducerar eller förnekar musikens kommunikationsmöjligheter (se st. 4.2).

I vår tids mediavärld är de tekniska möjligheterna för en växelverkan mellan upphovsmän och avnämare bättre än någonsin. Förutsättningarna för en fungerande musikalisk diskurs är därför goda, många har intresse och möjlighet att lyssna på musik hemma och på konsert, många har möjlighet att utbilda sig och själva bli skapande musiker. Den stora ökningen av utbudet sker emellertid inte på det konstmusikaliska området utan inom populärmusik, rock och liknande. Konstmusiken lever kvar i en situation som genom sin exklusivitet och understödsfinansiering mera liknar tidigare århundraden. Den kommersiella musikvärlden är idag en smältdegel som en stor del av allmänheten genom sina konsumtionsmönster är delaktig i. Här finns därför en stor potential för utveckling, vilket bl.a. visar sig i att allt fler kompositionsstudier kommer från rocksammanhang.

Mot denna positiva teckning av de dominerande musikformerna kan andras att populär- och rockmusikgenrerna påverkas och styrs av ekonomiska krafter. Enligt min mening är emellertid de kommersiella krafterna något som ofta överskattas i detta sammanhang. Den primära orsaken att människan söker sig till musik, vare sig som utövare eller lyssnare, är att hon önskar uppleva något, ingen musik som inte säger något kan i längden överleva. Eftersom man inte kan jämföra olika individers upplevelser och deras värde, kan man heller inte tilldela kommersiell musik respektive konstmusik olika värde om de båda skänker människor positiva upplevelser. Om man betraktar upplevelsevärdet som det centrala i musiken i stället för t.ex. historisk tradition, komplexitet eller annat, blir därför synen på förhållandet mellan kommersiell musik och konstmusik blir en annan.

Utvecklingen på detta område håller enligt min mening på att sätta problemet med dikotomin mellan ”konstmusik” och ”populärmusik” på sin spets, och därmed även frågan om hur man ser på människan och hennes behov av kultur, vad som är musikens roll i samhället o.s.v. Vi lever i en tid när en ny världsbild håller på att utvecklas, och de praktiska sociala och teknologiska omständigheterna håller på att tvinga fram en ny världsbild även på kulturens område. Den newtonska världsbildens, det avbildande måleriets och inom musiken den melodiskt-harmoniska estetikens sammanbrott har på var sitt område fått stora konsekvenser, konsekvenser som pekar fram mot en ny verklighetsuppfattning även inom kulturen.

## Mot en demokratisk kultur?

### 6.1 Konsten och människobilden

Konst och musik vid en viss historisk tid är som nämnts uttryck för den tidsanda, d.v.s. den uppfattning om världen, människan, samhället o.s.v. som råder vid denna tidpunkt. I det dagliga livet är, vågar jag påstå, den newtonska världsbilden den underförstådda premissen för de flesta människors liv och handlande. Denna innebär att man uppfattar världen som atomistisk, d.v.s. bestående av självständiga enheter (ting, djur, människor m.m) som existerar vid sidan av varandra utan att påverka varandra annat än genom direkt kontakt. Världsrymden är enligt denna världsbild att likna vid en stor behållare som innehåller alla existerande fysiska föremål, och strukturen och rörelserna i världen kan förklaras med relativt enkla kraft- och rörelselagar. Tid och rum är absoluta och av varandra oberoende storheter.

Under vårt århundrade har upptäckterna inom vetenskap och filosofi kommit att peka i en helt annan riktning, från absolutism mot relativism. I relativitetsteorin betraktas tid och rum som två aspekter av ett och samma kontinuum, och dessutom relativa, beroende av betraktarens rörelse. Materiens beståndsdelar är inte självständiga, avgränsade, solida ting, utan beter sig olika beroende på hur man studerar dem. Materien är i själva verket (enligt Einstein) inte den självständiga substans den ser ut att vara, utan krökningar i ett fyrdimensionellt tidsrumskontinuum. Något fast referenssystem (absolut rum) finns inte, rummet är en mental skapelse med ursprung i tingens rumsliga relationer.

Tingen är i denna världsbild inte något slutet i sig själv. Deras vara är i stället genom tingets relationer beroende av andra ting utanför sig själv, ja ytterst med allt som existerar. Denna ontologi återfinns även i den strukturalistiska lingvistik (se st. 2.2). Om mening eller egenskap är något som bestäms – inte av tecknet eller föremålet i sig, utan av relationerna till andra tecken, blir konsekvensen att t.ex. ett musikverk inte blir ett sådant i kraft av sig själv, utan i kraft av relationerna mellan verket och alla andra verk i kulturen. Inget har således självständig existens, kulturen är en organisk enhet där helheten beror av delarna och delarna av helheten.

I den kristna världsbilden råder en hierarkisk indelning av individerna med Gud i pyramidens topp, människan, Guds främsta skapelse, som en varelse underordnad den allsmäktiges vilja, och under henne djuren, växtvärlden och den övriga skapelsen. Denna hierarki återspeglas i den feodala och monarkistiska samhällstrukturen, där fursten eller kungen som Guds sändebud bestämde över människornas livsvillkor. Den världsbild som blev resultatet av den newtonska mekaniken talar om en värld uppbyggd av självständiga, oberoende byggstenar. Denna atomism i förening med mekanistiska förklaringar av världsalltets struktur som ger intryck av att Guds vägar alls icke är outrannsakliga, upprättar således individens roll i världen. I en relativistisk världsbild däremot, är det individuella varat beroende av förhållandet till ting och individer i världen utanför tinget eller individen själv. Där borde det således råda balans och samhörighet mellan individ och helhet eftersom varat baseras på relationen med systemet i stället för på delen i sig. Det demokratiska idealet innebär just att man föreställer sig att medborgarna skall få sina önsksningar tillfredsställda genom att samverka till allas, d.v.s. helhetens bästa. Denna balans mellan individ och samhälle verkar emellertid inte ha förverkligats någonstans. I vissa politiska system värderas individens roll högre (i de kapitalistiska länderna), och i andra betonas samhällets roll på individens bekostnad (de socialistiska länderna). Den demokratiska processen präglas sällan av strävan mot consensus, utan blir oftast en sammanvägning av olika gruppers preferenser.

Det finns emellertid enligt min mening flera tecken på en förändring i riktning mot en samhällsstruktur som i högre grad motsvarar vår tids relativistiska världsbild. Ett sådant är den ökande medvetenheten på ”gräsrotsnivå”. Genom en (i ett historiskt perspektiv) allt bättre skolundervisning som stimulerar det självständiga ställningstagandet, samt det tilltagande informationsflödet genom press, radio och TV, har gemene man allt bättre möjligheter att ta del av och ställning till samhällets och näringslivets beslut. Om detta vittnar t.ex. antikärnkraftsrörelsen, miljörörelsen, demonstrationer och protester i samband med motorvägsbyggen, industrietableringar etc. Ett annat tecken som har samband med detta är det ifrågasättande av myndighetspersoner och auktoriteter av olika slag som (i vårt land) tycks bli allt vanligare. Ingen överhetsperson, vare sig biskopar, justitieministrar eller koncernchefer kan idag känna sig säkra för denna nivellering mellan ansvariga befattningshavare och berörda medborgare.



I dagens svenska samhälle är konungamakten reducerad till en politiskt neutral representationsfunktion som bara till namnet påminner om dess ursprungliga auktoritära roll. På motsvarande sätt har konstmusiken, som i tidigare århundraden varit överklassens och kyrkans skötebarn, alltmer förlorat sin auktoritet. Den subventionerade konsten är enligt min mening i kraft av sin från staten erhållna estetiska sanktion en kvarleva från en auktoritär konstuppfattning som är stadd i framskriden upplösning. Detta är inte sagt i syfte att misskreditera samhälleligt kulturstöd eller det konstnärliga skapande som det gett möjligheter för, utan bara för att fästa uppmärksamheten på en förändringsprocess av stor vikt i musiklivet.

Som jag i avsnittet om den musikaliska kommunikationens natur har försökt visa, är den musikaliska upplevelsen en produkt av lyssnarens tolkning av den ljudstruktur som tonsättaren fastlagt. Att tala om musikens ”mening” eller ”betydelse” är med andra ord nonsens om man inte indrar den lyssnande individen. Detta betyder att om musikens syfte är att vara ”meningsfull” och inte blott ett likgiltigt ljudfenomen, så är den lyssnande människan en oundviklig instans. Alltså: konst är inte konst förrän den upplevts. Men om man tar konsekvensen av detta och sätter själva musikupplevelsen i centrum, blir slutsatsen att värderingen av musik såsom varande ”konst” eller ej inte kan utgå från några kvantitativa eller strukturella kriterier, utan bara från verkets faktiska förmåga att assimileras i musiklivet och bland åhörarskarorna. Denna ”demokratiska” musikuppfattning som således utgår från individen istället för från verket, ger vissa konsekvenser med hänsyn till förhållandet mellan tonsättare/musiker och lyssnare. Tonsättaren kan inte betraktas som ovillkorligt fri i sitt skapande, allt konstnärligt nyskapande måste ta hänsyn till och utgå från det redan befintliga. Liksom lyssnaren skapar i sitt lyssnande måste tonkonstnären lyssna i sitt skapande. Vidare förutsätter en ideal demokratisk kultur att alla verk får möjlighet att exponeras för en publik på lika villkor, eller att det finns ett sunt flöde eller kretslopp mellan musikens skapare och avnämare. Detta kan med nuvarande ekonomiska och kulturpolitiska struktur kanske verka utopiskt, men jag menar att detta kanske är något som av egen kraft blir fallet som följd av den fortgående nivelleringen mellan den auktoritära expertkulturen och de breda folklagrens kultur.

## 6.2 Elitkultur kontra masskultur

Finns det då idag några tecken på att en sådan kulturell emancipation håller på att äga rum? Om man anlägger ett historiskt perspektiv är det enligt min mening ingen tvekan om att kultur är ett mycket mer tillgängligt och spritt samhällsinslag än tidigare. Att kunna lyssna till en symfoniorkester är idag inget privilegium, inte heller att ha konst på väggarna eller att själv måla eller spela. Design, mode, inredning, bakgrundsmusik o.s.v. gör nästan alla miljöer, som varuhus, arbetsplatser och hem, till föremål för estetiska överväganden. Man kan lyssna till sin favoritmusik i hemmet, på väg till arbetet eller när helst man önskar. Film, video och etermedia förser oss ständigt med nya estetiska upplevelser, om än med högst varierande kvalitet. Det är genom media och fonogram relativt lätt att ta del av det som sker just nu i musikens värld. Konsten håller på att invadera människors vardag på ett sätt som borde föranleda en breddning av själva begreppet ”konst”, konstens värld och det dagliga livet har idag som förmodligen aldrig förr förutsättningar för att integreras i varandra.

Till detta kommer också de ökande möjligheterna att själv vara kreativ genom t.ex. fotografering, hemmusicerande, kursverksamhet i målning, dans m.m. Musikelektronikens utveckling de senaste årtiondena gör idag verktyg överkomliga för var och en, som i elektronmusikens barndom inte ens var påtänkta i de mest avancerade studiosammanhang. Det är nu inom möjligheternas ram för nästan vilken som helst intresserad ungdom att anskaffa de senaste elektroniska instrumenten. Med en lämplig synthesizer, en hemdator med passande musikmjukvara och t.ex. en DAT-bandspelare kan denne sedan framställa de instrumentljud han önskar, komponera sin musik med multitrack-inspelning eller genom att skriva partitur i konventionell notskrift, instrumentera, framföra och spela in sin musik med en ljudkvalité som är helt i nivå med gängse CD-produktioner. Dagens hemdatormusikprogram är så avancerade att de snabbt för in den seriöst arbetande amatören i samma slags problem som traditionella orkesterkomponister arbetar med. Med datortekniken kan han emellertid till skillnad från dessa omedelbart höra resultatet av sitt arbete och ändra i materialet tills dess att han är nöjd.

Dessa möjligheter är naturligtvis alltför nya för att man skall kunna säga något om på vilket sätt de kommer att påverka utvecklingen. Jag anser dock att de är av intresse med tanke på den allmänna tendens som kan iaktas beträffande konstens och musikens roll i samhället. Det är ju naturligt att de konstnärliga kraven och den estetiska medvetenheten ökar när man själv är aktiv. Och ju mer medveten man är desto självständigare uppfattning om kvalitet kan man ha. Bland alla populärmusikstilar som uppstått under efterkrigstiden kan man se mönstret att de

musikaliska uttrycksmedlen i början varit tämligen anspråkslösa, för att efterhand bli alltmer komplexa och raffinerade. När företrädare för en viss stil uppnått en viss nivå kan deras beundrare inte längre följa med, grupperna tappar i popularitet och nya stilar uppstår. Så kan man t.ex inom jazz, pop och rock med jämna mellan rum höra att musiken blivit alltför konstfull och att man borde gå tillbaka till musikens "rötter". Ur varje stil går det med andra ord utlöpare i "elitistisk" riktning, varför nya grupper med enkla, ursprungliga uttrycksmedel ständigt måste tillkomma. Dessa tilltagande kvalitetskrav måste naturligtvis också gälla den enskilde fritidsmusikern. Om aktiviteten tilltar kommer därför också den allmänna estetiska medvetenheten att tillta.

Medan rekryteringen till högre musikutbildning och kompositionsutbildning tidigare i största utsträckning kom från konventionell musikundervisning och frikyrkomiljöer där musik är en viktig del, kommer den nu alltmer från rock-sammanhang. Många rockgrupper får också efterhand alltmer konstnärliga ambitioner och kommer in i en liknande situation som fritt skapande tonsättare tidigare upplevt. Oviljan att kompromissa med konstnärliga ambitioner gör att dessa seriöst skapande grupper får problem med spelmöjligheter och inte kan använda sin konst som inkomstkälla. Det ligger dessutom i denna musikforms natur att vara individens uppror mot samhället och etablerade auktoriteter. Rockmusikens tunga rytm, aggressiva spel och skrikande röster är ett musikaliskt uttryck för individens önskan att bryta ner auktoritära strukturer och dess förtryck, och ett hävdande av individens rätt till sitt eget existenssätt. "Garagegruppernas" musik är sålunda ett utslag av gräsrotsmänniskans frigörelse både i musikaliskt och socialt hänseende.

Den klassiska konstmusiktraditionen har tidigare upprätthållits av tonkonstnärer som genom anställning hos eller uppdrag från kyrkan och penningstarka samhällsskikt kunnat arbeta koncentrerat med att utveckla sin konst. Ända fram till modern tid har de sociala förhållandena varit sådana att gemene man på grund av arbetsbelastning och brist på fritid inte annat än på avstånd kunnat ta del av den konst som dessa yrkeskomponister frambringt. På detta sätt har det genom århundradena etablerats ett avstånd mellan å ena sidan tonsättare och deras publik och å andra sidan den stora allmänhetens musikkultur. Eftersom konstmusiktraditionen således burits av ett fåtal kompositörer som haft möjlighet att arbeta på heltid med musikaliskt nyskapande har denna musikform kunnat utvecklas på ett sätt och med en hastighet som den breda allmänhetens musik och musiksmak inte kunnat. Det är den nutida utlöparen av denna "elitmusik" som idag (och i vårt land) existerar, inte med kyrkans, aristokratins eller den förmodna borgarklassens stöd, utan med stöd från statlig kulturpolitik.

Det musikteoretiska kunnandet, de fysiska förutsättningarna i form av det befintliga instrumentariet och nu även den musikelektroniska apparaturen är verktyg som utvecklats som följd av den klassiska konstmusiktraditionen estetiska krav. Dessa resurser används nu av de musikformer som växer fram utanför denna traditions ramar. Konstmusiken har alltså berett den mark som nu beträds av populärmusikens olika genrer, dessa övertar konstmusikens medel (skalsystem, funktionsharmonik, instrument o.s.v.) men använder dem på sina egna villkor. För den individualistiska musikern som drivs av ett inre uttrycksbehov har konstmusiktraditionens historiska och sociala status ingen imposans såvida inte musiken som sådan talar till honom eller henne. Därför är det typiskt nutida konstmusikaliska idiomet med sin atonalitet, komplexitet och betoning på struktur i de flesta fall av ringa intresse för denne. I stället utvecklas musikstilar som har sina rötter i de sociala och kulturella lager som är musikernas egna.

Som läsaren kanske förstår försöker jag alltså här antyda en hypotes som går ut på att de samtida förhållandena i kulturlivet, d.v.s. de ekonomiska, bildningsmässiga, teknologiska, sociala m.fl. förutsättningarna, har lagt grund för möjligheten att den musikintresserade allmänheten kan inhämta det avstånd som historiskt utbildats mellan "konstmusik" och "populärmusik". Detta både genom att populärmusikgenrerna utvecklas mot större konstnärliga ambitioner och att konstmusikens representanter bl.a. genom annorlunda rekrytering tar intryck av populärmusik-kulturen. Det romantiska konstnärsidealet hyllade den individualistiska skapande människan (se st. 3.2). I vår tid har detta individualistiska ideal börjat bli verklighet på ett sätt som kanske inte tidigare varit möjligt. Musik är nu nästan var mans egendom och musikaliskt konstnärligt skapande är inte längre förbehållet en privilegierad elit. Och det är enligt min mening av denna anledning som den traditionella auktoritära strukturen konstmusikens värld är i allvarlig kris.

Möjligheterna i denna kris är emellertid många. Och människors behov av musikaliska estetiska upplevelser är en garanti för att det alltid kommer att finnas musik av hög kvalitet. Orsaken till att det är värt att reflektera över det som sker är emellertid att det musikpolitiska handlandet är beroende av den musikkulturella världsbild som ligger

till grund för beslutsfattande, fördelning av resurser m.m. Och om denna världsbild inte överensstämmer med verkligheten kommer realiteterna kanske en dag att bli en obehaglig överraskning.

### 6.3 Musikskapandets etik

I detta arbete har jag utgått från premissen att konst primärt är ett möte mellan människor, att människors behov av konstnärliga upplevelser är detsamma som ett behov av gemenskap och identifikation med andra människor och att konstens ”värde” är detsamma som dess förmåga att förmedla upplevelsen av ett sådant möte. Detta sätt att betrakta konst innebär att verkets struktur, uppbyggnad, stil, traditionstillhörighet o.s.v. är sekundära i förhållande till dess kommunikativa egenskaper. Detta betraktelsesätt medför vidare att den psykologiska aspekten av verket, dess egenskap som bärare av uttryck för tanke, vilja och känsloliv borde vara den centrala utgångspunkten för musikanalys, och att den centrala frågan beträffande musikens plats i samhället blir frågan om vilka dispositioner som bäst befrämjar fria musikaliska möten och upplevelser.

Jag har tidigare berört hur förhållningssättet mellan människor bestämmer hur deras inbördes kommunikation kan fungera (st. 5.5). Jag har också behandlat musikens kommunikativa funktion ur ett samhällsperspektiv (st. 6.2). Avslutningsvis skulle jag vilja dröja vid några etiska principer eller begrepp som enligt min mening sammanfattar ett fruktbart sätt att förhålla sig till musik och musikskapande.

Enligt premisserna är det konstnärliga värdet, eller den konstnärliga ”sanningen” (se st. 1.4), något som individen upplever i förhållande till ett konstverk när han eller hon ”förstår” detta. Om man uppställer ”konstnärligt värde” som kulturellt mål, blir de handlingssätt som underlättar ”förståelse” ett större godo och de som saboterar ”förståelse” ett hinder eller ett ondo. Eftersom (fortfarande enligt premisserna, se st. 5.1 – 5.4) både musikens skapare och lyssnare är ansvariga för kvaliteten på musikupplevelsen är den etiska frågan också aktuell för båda dessa parter. Det etiska problemet i förbindelse med musik är alltså frågan om på vilket sätt man skall arbeta med musik för att musiken bäst möjligt skall fungera i enlighet med sin natur – att förstärka upplevelsen av att existera i en mänsklig gemenskap.

Inom konstmusiken har den klassiska harmoni- och kontrapunktläran tidigare gjort det möjligt att lära sig en metod för att komponera ”bra” musik. I vår tids konstmusik finns det ingen sådan självklar metod, ansvaret för kompositionstekniken såväl som för musiken själv ligger i större utsträckning än tidigare på tonsättaren själv. Inom populärmusik finns ingen teoribildning alls vars roll kan jämföras med den klassiska kompositionslärans. Komponerandet och dess teknik har således alltmer frigjorts från normerande doktriner, och blivit den skapande individens privata problem. I frånvaro av yttre pålitliga regler för musikskapandet blir komponistens egen känslomässiga och musikaliska erfarenhet därmed mer än tidigare avgörande för resultatets kvalitet. I stället för att lyssna på den akademiska musikteoriens värderingar blir den egna ”inre rösten” den som måste bli vägledande. Efter ”Guds död” (se st. 3.3) står individen ensam, utan stöd av andliga eller världsliga auktoriteter, och hans eller hennes moraliska rättesnöre kan bara vara det egna *samvetet*, d.v.s. den psykologiska instans som talar om för individen vilket handlande som är rätt respektive fel i en given situation. På samma sätt blir det ”musikaliska samvetet”, förmågan att på egen hand finna de rätta musikaliska uttrycken för sitt känsloliv, alltmer den nutida skapande musikerns fasta punkt.

Som jag tidigare försökt visa (st. 5.1 – 5.4) är den musikaliska kommunikationsprocessen beroende av att tonsättaren lyckas göra en avkodningsbar isomorf avbildning av de dynamiska aspekter i hans upplevelsevärld som han vill gestalta musikaliskt. För att detta skall vara möjligt måste han vara redo att visa upp sitt inre utan att förändra eller försköna det, annorlunda uttryckt ställer kommunikationen ett krav på *ärlighet* av honom. Att skapa konst är att öppna själsliga vrår som normalt, t.ex. i det dagliga umgänget, oftast förblir stängda, och det krävs enligt min uppfattning stor moralisk resning att kunna göra detta på ett oskuldsfullt och rättframt sätt. Detta i synnerhet som det är lätt att som konstnär identifiera sitt eget mänskliga värde och existensberättigande med sina konstprodukters. Om de egna verken blir förkastade och förhånade av publik och kritiker kan detta lätt även drabba konstnären självuppfattning eftersom verket är ett starkt personligt och privat uttryck. Därför är det lätt att man som konstnär skyddar sin integritet och respekt i egna och andras ögon genom att lägga en mildrande och döljande dimridå kring sitt budskap.

En annan viktig orsak till att begreppet ”ärlighet” är av största vikt i konstnärligt skapande är att det är mycket lätt (och mycket konstnärligt farligt) att man för att bli uppskattad eller framstå som ”intressant”, för att vara ”modern”

eller ”inne”, väljer uttrycksmedel som enligt kultursamhället eller -eliten anses vara de rätta eller tillhöra framtiden. I stället för att lyssna på sitt eget musikaliska samvete gör man sig med detta till slav under allmänna meningar och trender och det genuina musikaliska värdet förflackas.

Detsamma gäller naturligtvis om ekonomiska överväganden och karriärambitioner kommer att påverka skapandet. Inom populärmusiken, eller som den också brukar kallas: den kommersiella musiken, är det uppenbart att den konstnärliga ärligheten eller sanningen ofta får stå tillbaka för mindre idealistiska ambitioner, men även inom den s.k. konstmusiken är detta problem närvarande. De instanser som disponerar de offentliga kulturstödsmedlen måste naturligtvis följa sitt eget omdöme beträffande vad som är berättigat att stödja i den nyskapande musiken. För konstnären gäller det emellertid enligt ärlighetskravet att inte ta hänsyn till dessa administratörers meningar utan endast sin egen skapande vilja. Att detta kan bli ett problem beror på att konstnären i sitt nyskapande ständigt är på väg in i konstnärliga områden som aldrig tidigare beträffats, och som utomstående därför bara på sikt kan bedöma värdet av. För tonsättaren blir den moraliska frågan därför ständigt: Varför gör jag detta – för att det är sant för mig, eller för att det tillfredsställer andras smak?

Jan Andersson och Mats Furberg omtalar i sin bok *Språk och påverkan* bl.a. två knep som ibland används i språklig kommunikation för att övertyga och genomdriva en åsikt. Det första är ”självsäkerhetsknepet”, och går ut på att man uttalar sig självsäkert och övertygat trots att man inte har några sakliga skäl för sin ståndpunkt. Därigenom kan man ändå få människor att tro på riktigheten i det sagda genom att lita på människors vana att tro att en person med säkra meningar också har goda skäl för dessa. Denna teknik används t.ex. i annonser. Men:

Det är inte bara annonsörer som brukar detta knep. Vi känner alla till människor, som blir ledare helt enkelt genom att yttra sig som om de visste bäst, som inte nedlåter sig till diskussion utan avfärdar motpartens invändningar som okunnigt nonsens och som inte tycks kunna tänka sig att intelligenta personer kunde underlåta att tro eller lyda dem.  
(s. 31)

Det andra knepet kallas prestigeknepet, och innebär att talaren försöker imponera genom att använda en invecklad fackvokabulär, att han hänvisar till vetenskapliga undersökningar eller till kända personers meningar. Jag vågar påstå att båda dessa knep används i olika variationer även på konstens område. Vissa stilar och musikformer har en slags status som genom sina yttre attribut tenderar att inge en viss respekt och verka som garanti för konstnärligt värde. Stora opera- och konserthus, frackklädda musiker och dirigenter liksom en parfymdoftande och verserad publik ur den borgerliga överklassen och kulturellt intellektuella skikt kan ge även svaga konstnärliga alster en inramning som höjer intrycket av deras kvaliteter. På motsvarande sätt kan inom populärmusik placering på topplistor i prestigefyllda musiktidningar eller radiokanaler ge lyssnaren förutfattade meningar.

Men ”konstnärlig sanning” (lika med konstnärligt värde) såsom jag är definierat i den i närvarande text (se st. 1.4) är inget som kan avgöras med yttre attribut. Den är en inre, psykologisk kategori som individen exklusivt måste avgöra i sin egen värld av upplevelser. Av denna anledning måste slutsatsen bli att man bara kan komma ”sanningen” nära genom att göra sig oberoende av alla yttre faktorer som prestige, ekonomi, meningar hos publik, kritiker och annat. Ett sådant sätt att förhålla sig till skapandet innebär alltså att konstnären skapar sin konst oberoende av om arbetets konsekvenser är positiva eller negativa för hans egen person, att han alltid säger det som måste sägas och underlåter att säga det som inte behöver sägas.

Den attityd som jag här försökt karakterisera kan också betecknas med ett något belastat men enligt min mening ändå adekvat begrepp; *ödmjukhet*. De demokratiska humanistiska idealen om människors lika värde, alla meningars, trosformers och livsstilars likaberättigande samt alla människors rätt till materiell och andlig välfärd är även de i överförd bemärkelse uttryck för denna etiska norm. Om man önskar hedra det konstnärliga sanningskravet innebär de tidigare givna konstfilosofiska premisserna att man som skapande konstnär behöver modet att vara den man verkligen är, och att man respekterar varje individ i sin publik för det som just den individen är.

Av lyssnaren krävs ju en inlevelseförmåga som gör det möjligt för denne att leva sig in i det musikaliska universum som tonsättaren bygger upp. Men om en kommunikativ kontakt skall kunna uppstå krävs samma inlevelseförmåga av tonsättaren själv. De musikaliska uttrycksmedlens innebörder är ju som tidigare diskuterats (se st. 5.3) resultatet av en historisk social process där lyssnaren är en av de instanser som bestämmer innehållet i det kollektiva betydelse-

seuniversum ur vilket tonsättaren hämtar sina medel. Därför är tonsättaren ej heller någon allsmäktig härskare ens i sin egen tonvärld, han är liksom regeringen i en fungerande demokrati beroende av allmänhetens behov och önskingar. Den kulturella utvecklingen har enligt min mening under vårt århundrade gjort denna avhängighet allt tydligare, och mycket (se st. 6.1 – 6.2) tyder på att denna trend kommer att fortsätta.

#### 6.4 Konsten att förverkliga det omöjliga

Härmed hoppas jag att jag lyckats framställa de tankar som jag avsett med ”Musiketik”, i summering nämligen:

att musik främst är ett socialt och kommunikativt medium, och därför måste betraktas och analyseras som ett sådant,

att det primära i musiken därför inte är struktur eller andra yttre egenskaper, utan av psykologisk art, d.v.s. tanke, känsla, vilja och liknande,

att det konstnärliga värdet av samma anledning inte har något att göra med stil, genre, instrument, strukturell komplexitet, social status, ekonomiska villkor, popularitet, exklusivitet o.s.v.,

att den historiska utvecklingen håller på att förändra situationen för den traditionella konstmusiken på ett drastiskt sätt i riktning mot en emanciperings av fenomenet ”konst” och en nivellering av dikotomin mellan ”konstmusik” och ”populärmusik”,

att denna utveckling kännetecknas av individualisering och demokratisering av skapandet, vilket på sikt framtvingar en omvärdering av konstmusikens traditionella kvalitetskriterier,

att detta gör att etiska överväganden blir aktuella eller rent av centrala även på musikens område.

Det som inledningen med ett metaforiskt språk försöker gestalta, är att kultur är en växelverkan med en levande omgivning, och att kulturella artefakter som exempelvis musikverk, som sådana inte kan betraktas på samma sätt som nytto- eller bruksföremål (varmed inte sagts att bruksföremål inte kan vara konst). Den ”boklärdes” misstag är just att han använder en materialistisk logik på något som är levande, och som därför kräver en på psykologisk logik baserad behandling. I denna psykologiska logik ingår kunskap om den dynamik som uppstår i mötet mellan levande varelser, vad som gör ett sådant möte fruktbart eller till ett godo för parterna – med andra ord etik. Ett musikverk kan liknas vid ett frö; något materiellt som innesluter en levande kraft, och som behöver en särskild behandling och en livsbefrämjande miljö för att förverkliga denna kraft. Det är kulturpolitikens uppgift att bereda den mark som konstalstren skall växa i. Och det är den filosofiska estetikens uppgift att ge en teori om konsten som gör det möjligt att förstå den rådande kulturella situationen och därmed att lösa de kulturpolitiska problem som är för handen.

Jag är medveten om att den kultursyn och musikfilosofi som presenterats här möjligen kan uppfattas som naivt idealistisk eller ljusblått romantisk, själv skulle jag kanske vilja beteckna den som präglad av en konstruktiv illusionslöshet. Konstens uppgift är ju att förverkliga något omöjligt, och en kreativ kulturdiskussion måste därför alltid betrakta detta omöjliga som en möjlighet.

Jag är naturligtvis även medveten om att jag i denna text vidrört vissa tämligen heta potatisar. Jag hoppas emellertid att det framgått att detta resonemang inte avser att värdera någon enskild kulturyttring, något musikverk, -genre eller liknande. Avsikten har uteslutande varit reflektion. Och reflektionens uppgift är ju att försöka formulera och förstå den värld vi lever i så att man lättare kan hantera sin egen situation. Dagens musikkulturella situation är under snabb förvandling i olika riktningar och det är enligt min mening av stor vikt att vi som arbetar med musik, och i synnerhet de som har ett kulturpolitiskt inflytande, försöker vara medvetna om vad det är som sker.

Men vad som än sker måste man minnas att historien visat att konsten, trots alla filosofiska spekulationer ändå alltid fortsätter sin egen väg, in i okända områden.

Max Käck 8903

## Litteraturförteckning

Vår tids filosofi. Filosoferna. De filosofiska strömningarna. En uppslagsbok.  
(avsnitten Struktur och historia samt Skillnad och befrielse)  
Forum, Stockholm 1987

Claude Lévi-Strauss: Myth and meaning  
Routledge & Kegan Paul, London 1978

Finn Benestad: Musik och tanke  
Rabén & Sjögren,  
1978

Friedrich Nietzsche: The joyful wisdom

Zagorka Zivkovic Tidningsintervju med Iannis Xenakis (DN)

E.H. Gombrich: The story of art  
Phaidon Press, Oxford 1950

Jan Andersson, Mats Furberg: Språk och påverkan  
Doxa, Lund 1986

Ingegerd Wirtberg, Bill Pettitt: De magiska orden  
Natur och Kultur, 1983

Alan P. Merriam: The anthropology of music  
Northwestern University Press, 1964

Douglas R. Hofstadter: Gödel Escher Bach  
Brombergs, 1985

Fritjof Capra: Fysikens Tao  
Korpen, Göteborg 1986